

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ISABELLA CHIANCA BESSA RIBEIRO DO VALLE

MULHERES FOTÓGRAFAS:
resistências, enfrentamentos e as redes de (in)visibilidade
no contexto do Recife

Recife
2017

ISABELLA CHIANCA BESSA RIBEIRO DO VALLE

MULHERES FOTÓGRAFAS:

resistências, enfrentamentos e as redes de (in)visibilidade
no contexto do Recife

Tese apresentada ao Programa de Pos-Graduação
em Comunicação do Centro de Artes e
Comunicação, Departamento de Comunicação da
Universidade Federal de Pernambuco como parte
dos requisitos parciais para obtenção do título de
mestre em Comunicação.

Área de Concentração / Linha de pesquisa:
Comunicação / Estética e Culturas da Imagem e do
Som

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Nina Velasco e Cruz

Recife

2017

Catálogo na fonte
Bibliotecário Jonas Lucas Vieira, CRB4-1204

V181m Valle, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do
Mulheres fotógrafas: resistências, enfrentamentos e as redes de
(in)visibilidade no contexto do Recife / Isabella Chianca Bessa Ribeiro do
Valle. – Recife, 2017.
392 f.: il., fig.

Orientadora: Nina Velasco e Cruz.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de
Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
2018.

Inclui referências e apêndice.

1. Fotografia. 2. Gênero. 3. Mulher. 4. Feminismo. 5. Fotógrafas. 6.
Recife I. Cruz, Nina Velasco e (Orientadora). II. Título.

302.23 CDD (22.ed.)

UFPE (CAC 2018-166)

ISABELLA CHIANCA BESSA RIBEIRO DO VALLE

MULHERES FOTÓGRAFAS:

resistências, enfrentamentos e as redes de (in)visibilidade
no contexto do Recife

Tese apresentada ao Programa de Pos-Graduação
em Comunicação do Centro de Artes e
Comunicação, Departamento de Comunicação da
Universidade Federal de Pernambuco como parte
dos requisitos parciais para obtenção do título de
mestre em Comunicação.

Aprovada em: 28/08/2017.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Nina Velasco e Cruz (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Isaltina Maria de Azevedo Mello Gomes (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Fernanda Capibaribe Leite (Examinadora interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Fabiana Moraes da Silva (Examinadora externa)
Núcleo de Design e Comunicação/CAA, Universidade Federal de Pernambuco

Prof^a. Dr^a. Renata Pimentel Teixeira (Examinadora Externa)
Dept^o. de Ciências Humanas, Universidade Federal Rural de Pernambuco

A Madalena, a Maria do Carmo e a Bárbara (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Começo expressando minha gratidão maior às mulheres da minha vida: minhas avós, Mirian e Ely (reverencio também, a partir delas, toda minha ancestralidade); minha mãe Alessandra (porque nascemos juntas a cada dia e ela é além das palavras); minha tia Lenise; e minhas irmãs Juliana (mãe do meu afilhado Gabriel), Thaís e Bruna. Com elas aprendo sobre amor e sobre a complexidade de sermos mulheres, desde que me entendo por gente. Também agradeço imensamente ao meu pai Paulo, meu maior parceiro e melhor amigo. Essas pessoas me ensinam diariamente o que é família, para além dos laços de sangue e dos padrões que aparentemente reproduzimos. O meu obrigada se estende a todos os meus familiares, que tanto me acolhem e me apoiam sempre, em especial a tia Socorro, que me deu abrigo e colo em João Pessoa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE, por tornar esta tese possível, e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, por financiar parte desta pesquisa com uma bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE). Sou grata também à Universidade Federal da Paraíba (UFPB), por ter me concedido o tão necessário afastamento das minhas atividades enquanto docente e viabilizado parte deste processo, e à Université Paris 8, por ter me acolhido por um ano como pesquisadora convidada.

Sou muito grata à Nina, por sua participação sempre parceira, presente, crítica e tranquilizadora, a melhor orientadora que eu poderia ter. E a François Soulages, por seu acompanhamento precioso durante o período em que estive no doutorado-sanduíche em Paris. Agradeço também a Tina, Ângela, Jeder, Afonso e Thiago, pela partilha, cuidado e atenção durante e para além das disciplinas cursadas e da banca de qualificação. Agradeço à Roberta, Claudinha, Luci e Zé, da secretaria, sempre dispostos a ajudar.

Meu muitíssimo obrigada também a Fernanda, Fabiana, Renata e Daiany, que aceitaram meu convite para a leitura, colaboração e avaliação final, na banca de defesa desta tese, seja como titulares ou na suplência. E, pelas trocas e partilhas, agradeço a todos os meus colegas de disciplinas neste longo percurso do doutorado, especialmente a Barbara (*in memoriam*), a quem dedico esta tese e com quem conversava sempre sobre os problemas dos moldes acadêmicos atuais para aqueles submetidos às suas condições adoecedoras, sobretudo as mulheres, mais ainda as que são casadas com homens e as que são mães. Agradeço muito também aos parceiros do grupo de pesquisa em Paris, especialmente a Igor, Luisa, Kelly, Bruno, Alejandro e Rafael, com quem a amizade ultrapassa os debates.

Agradeço aos meus estudantes, os que vieram e os que virão, por darem sentido à existência desta minha caminhada acadêmica. Quando eu ainda era só uma criança curiosa, eu já queria ser professora; poder ser, conviver e aprender diariamente com uma juventude que se renova (e me renova) é uma honra. Acredito, antes de tudo, na educação. E educação é partilha crítica.

A todos os meus colegas do Decom da UFPB, em especial a Agda, Matheus, Filipe e Arthur, a quem estendo o agradecimento a Sassá, porque, mais do que colegas, são amigos presentes na intimidade.

Agradeço às minhas parceiras de coletivos e de vida, Val (imensuravelmente, e especialmente pela conversa franca, leitura e observações cirúrgicas da tese), Aninha, Jo, Xuxu e Pri, e a Milho, Myka, Manu e Pati, e também a Ciça e à Maga, por tudo que o 7 e o Deixa me ensinaram e me ensinam, mas para muito além disso, porque vocês são mulheres que mudam a minha vida e me fazem melhor. Pelas amigas incríveis que vocês são e pelo tanto que significam na minha caminhada e na desta tese.

Sou eternamente grata a minhas irmãs de vida inteira: Lia, Lili, Ju e Nanda, e a suas famílias, que são nossas, com toda a potência que isso atravessa. Sem vocês, não sou. Também sou muitíssimo agradecida a Zu, Gabi, Lila, Marininha e Marcela, pelo amor, cuidado, gritaria e confusão, gargalhadas e lágrimas. A Alane, Lara e Geninha. A Anninha, Celinha, Maroca e Julita. A Mannu, Raquel e Rebeca. A Nanda Bloise. A Mari Pires. A Guida. A Mila. A Lu Vieira. A Jacque (Queli). A Carol Moraes. A Ivi. A Jéssica Santos. A Véronique. A Ciça, Rê Melo e Rê Pires. A Andrea. Vocês não fazem ideia do quanto as amo e sou grata.

A Virginia, Renina, Ritinha, Giovanna, tia Ângela e todas as terapeutas que cuidaram de mim durante este período do doutorado. Toda minha gratidão a essas e a tantas outras mulheres incríveis que me cercam de perto nesta caminhada da vida. Vocês sabem quem são, porque nós nos reconhecemos e nos apoiamos. Muito obrigada pelo acolhimento. Estamos juntas.

Agradeço aos meus amigos homens, especialmente a Bob, Iuri, Bill, Lucílvio, Gatis e Queiroga, mas também aos outros que vieram antes e depois da tese, mas que acabaram não acompanhando este meu processo mais de perto. Vocês me mostram o outro lado da moeda e, apesar de tudo e por tanto, também os amo e agradeço a parceria na vida que sei que temos. Assim como agradeço também aos amantes e amores que passaram na minha vida. Nossas trocas, positivas ou não, me fizeram e me fazem mais forte, na certeza de que temos muito o que desconstruir e reconstruir, especialmente a Rodrigo (que acompanhou o início da tese),

Vincent, Maguinho e Fernando (que segurou comigo a onda da fase final e se mantem na parceria amorosa), muito obrigada.

Agradeço sem palavras às minhas gatas Frida e Binha (e ao Pururu *in memoriam*), porque são quem me aquece na rotina e quem me apresenta e ensina sobre afeto puro, sensibilidade aguçada e inteligência estratégica. Agradeço pelo carinho lambido e alegre de Luna e Meggie também. Bichos, plantas, águas, ares e terras são meu lar e meus deuses e sou grata a esta relação pulsante de vida, de energia e de espiritualidade.

Encerro meus agradecimentos com um gigantesco muito obrigada às fotografias que participaram desta pesquisa, em especial a Juana, que, mais do que *corpus*, esteve presente em diversos momentos construindo o que se tornou esta tese comigo. Você é preciosa, filhota. Alci, Carol de Andrade, Carol Pires, Cecília, Gleide, Máira Erlich, Mari, Beta, Thaisa, Tuca e as outras entrevistadas (que já foram anteriormente citadas nesses agradecimentos): muito obrigada pela confiança. Espero tê-las honrado com este trabalho. Aryella, Bruna, Claudinha, Fabíola, Joanna, Karlinha, Keila, Lua, Luiza, Maira Acioli, Marina, Micha, Mitsy, Nath Queiroz, Vladinha e Yedinha; Aline, Amanda, Clarissa, Elysangela, Mafrinha, Hellyda, Ju Lombardi, Maira Iabrudi, Manu Salazar, Olguita e Paola, esta pesquisa só existe porque vocês todas a viabilizaram junto comigo. Ela é nossa. Sigamos juntas.

durmo com um martelo
embaixo do travesseiro
caso alguém entre de novo
e sorrateiro [...] (IVÁNOVA, 2016, não paginado)

RESUMO

O campo fotográfico é fabricado e ocupado por meio de uma lógica patriarcal. Assim, ao longo da história da fotografia, muitas fotógrafas vêm tendo suas existências inviabilizadas e invisibilizadas através de um dispositivo complexo que será aqui abordado. Atualmente uma arqueologia vem sendo feita para preencher lacunas e reconstruir as vidas e obras das mulheres silenciadas em diversos campos e contextos. Esta tese faz eco a este movimento e propõe uma abordagem engajada com as mulheres fotógrafas do Recife, objeto desta pesquisa, considerando suas biografias e seus enfrentamentos, desde as primeiras gerações de profissionais até hoje. O objetivo é entender as particularidades que atravessam esses sujeitos, além de, sobretudo, dar-lhes voz. Entendemos corpo, sujeito, gênero, mulher, fotografia, patriarcado e micropolítica através de teóricas como Rose Marie Muraro, Linda Nicholson, Judith Butler, Donna Haraway e Suely Rolnik, e de conceitos pós-modernos, como Corpo sem Órgãos (Deleuze e Guattari) e dispositivo (Agamben). Porém, para além da revisão bibliográfica, esta é uma pesquisa qualitativa de campo, realizada através de entrevistas, questionários e experiências, em observação participante, devendo servir como base política para o planejamento de estratégias. Situamos as mulheres fotógrafas do Recife socialmente, mas também em uma esfera íntima, entendemos suas formações, os movimentos coletivos e sua produção estética. É uma pesquisa pautada por afeto e solidariedade e sua conclusão reforça a importância da união entre as mulheres em questão, para a ocupação e fabricação de espaços de legitimação mais inclusivos.

Palavras-chave: Fotografia. Gênero. Mulher. Feminismo. Fotógrafas. Recife.

ABSTRACT

The photography field is constructed and occupied through a patriarchal logic. Therefore, the existence of many women photographers has been precluded and invisibilized through a complex device that will be herein addressed. Currently an archeology is being made in order to fill the gaps and reconstruct the life and work of women silenced in several instances. The present doctorate thesis echoes this movement and proposes an engaged approach with women photographers from Recife, object of this research, considering their biographies and confrontations, from the first generation of professionals until present days. The aims are to understand what particularities these subjects face, and besides, and above all, to give them voice. We understand body, subject, gender, women, photography, patriarchy and micropolitics through theoretical researchers such as Rose Marie Muraro, Linda Nicholson, Judith Butler, Donna Haraway and Suely Rolnik, and post-modern concepts, such as Body without Organs (Deleuze and Guattari) and device (Agamben). However, besides a bibliographic review, this is a qualitative field research, performed through interviews, questionnaires and experiences, by participant observation, and shall serve as political background for strategies planning. Not only have we located Recife's women photographers socially, but also in an intimate sphere, understanding their formation, the collective movements and their aesthetics production. It is a research lined by affection and solidarity and its conclusion reinforces the importance of the union among the considered women, for the occupation and creation of more inclusive legitimization spaces.

Keywords: Photography. Gender. Women. Feminism. Women photographers. Recife.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Olga Spolarics – Lil Dagover em Mme Blaubart de Conrad Wiene, Munique, cerca de 1930.....	101
Figura 2 –	Diego Velázquez, Vênus ao espelho, 1647-1651, óleo sobre tela. Acervo: Londres, National Gallery.....	114
Figura 3 –	Val Lima, sem título, 2015.....	125
Figura 4 –	Peça publicitária da Kodak no Brasil, 1920.....	134
Figura 5 –	The Kodak Girl, 1910.....	138
Figura 6 –	Anne Wardrope Birgman, The Spirit of Photography, 1908.....	139
Figura 7 –	Juana Carvalho, Habite-me.....	146
Figura 8 –	Barbara Morgan, “Pure Energy and Neurotic Man (light drawing)”, 1945. Acervo: Chicago, Bank of America.....	157
Figura 9 –	Contracapa do disco Álibi (de 1978), de Maria Bethania.....	183
Figura 10 –	Mila Souza, fotografias de processo (costura e nanquim sobre cópias fotográficas).....	190
Figura 11 –	Fotografia de Adelaide Ivánova retratando sua avó Adelaide, feita em 1992 com a instamatic.....	219
Figura 12 –	Fotografia de Adelaide Ivánova retratando sua avó Adelaide, produzida em 2015.....	219
Figura 13 –	Foto de família: Mariana Guerra com sua câmera, ao lado da mãe, diante do ônibus de turismo, em viagem de férias.....	221
Figura 14 –	Fotografia de Roberta Guimarães, retratando um homeless no metrô de Londres em 1982.....	223
Figura 15 –	Julia Margaret Cameron, Mrs Herbert Duckworth, 12 de abril de 1867. Acervo: Paris, BnF.....	225
Figura 16 –	Hélia Scheppa, “Paisagens Oníricas”, 2013.....	228
Figura 17 –	Carolina Pires, “sem título”, 2004.....	235
Figura 18 –	Mariana Guerra, Dávila/É ela e não ele, 2010.....	237
Figura 19 –	Mariana Guerra, Não vivo sem escova, 2007.....	238
Figura 20 –	Thaís Figueiredo, Organismos Insistentes, 2016.....	239
Figura 21 –	Thaís Figueiredo, Feridas, 2015.....	240
Figura 22 –	Thaís Figueiredo, Feridas, 2015.....	240

Figura 23 –	Georgiana Louisa Berkeley, fotocolagens da família Cavendish (1866-1871). Acervo: Paris, Musée D’Orsay.....	241
Figura 24 –	Georgiana Louisa Berkeley, fotocolagens da família Cavendish (1866-1871). Acervo: Paris, Musée D’Orsay.....	242
Figura 25 –	Thaís Figueiredo, Nega, 2016.....	243
Figura 26 –	Adelaide Ivánova, Autotomy is the ability some animals have to change or mutilate their bodies to look like something else and protect themselves from the world and I was amazed to notice that we all do it, not just sea cucumbers, 2012.....	244
Figura 27 –	Juana Carvalho, sem título.....	246
Figura 28 –	Juana Carvalho, sem título.....	246
Figura 29 –	Cecília Urioste, “28 dias”, 2006.....	248
Figura 30 –	Roberta Guimarães, Martelo/Brincantes da Mata, 2010.....	250
Figura 31 –	Ana Lira. Terrare. 2017.....	254
Figura 32 –	Maíra Erlich, Descarga de frangos vivos para serem vendidos em Casa Amarela, 2016.....	255
Figura 33 –	Tina Modotti, Woman with Flag, 1928, New York, Museum of Modern Art.....	259
Figura 34 –	Bertha Wehnert-Beckmann, Autoportrait dans l’atelier, New York, cerca de 1850, negativo sobre papel, Acervo: Dresde, Fotografische Sammlung, Kupferstichkabinett Dresden.....	263
Figura 35	Imogen Cunningham, Autoportrait, 1906, Lopez Island, The Imogen Cunningham Trust.....	264
Figura 36 –	Alma Lavenson, Self-Portrait (Hands), 1932, Tucson, CCP.....	264
Figura 37 –	Alcione Ferreira, autorretrato, 2017.....	266
Figura 38 –	Carolina Pires, Auto retrato na descoberto do eu feminino, 2004.....	267
Figura 39 –	Carolina Pires, Mother Sitter, 2014.....	268
Figura 40 –	Priscilla Buhr, Autodesconstrução, 2009.....	269
Figura 41 –	Priscilla Buhr, O chão é duro, 2015.....	269
Figura 42 –	Priscilla Buhr, Não reagente, 2017.....	270
Figura 43 –	Adelaide Ivánova, Sexy Back (Justin, obrigada por tudo), 2007.....	271

Figura 44 –	Cecília Urioste, Não é dor, 2015.....	272
Figura 45 –	Carol de Andrade, Autorretrato, 2014.....	273
Figura 46 –	Vivian Maier, Autorretrato, 1954.....	275
Figura 47 –	Acervo de Thaisa Figueiredo, álbum de família.....	277
Figura 48 –	Roberta Guimarães, sem título, 1992/1993.....	278
Figura 49 –	Frances Benjamin Johnston, Autoportrait dans l’atelier, cerca de 1896, Acervo: Library of Congress, Washington D.C., EUA.....	279
Figura 50 –	Cecília Urioste, Nova York, 2014.....	283
Figura 51 –	Carol de Andrade, A natureza da forma, 2014.....	285
Figura 52 –	Priscilla Buhr, Lento, 2015.....	297
Figura 53 –	Cecília Urioste, estudo para Mulher do açúcar, 2012.....	297
Figura 54 –	Roberta Guimarães, Hospital psiquiátrico feminino, 1992.....	298
Figura 55 –	Roberta Guimarães, Nome Social: Joelma Martins, 2011.....	299
Figura 56 –	Roberta Guimarães, Condução de gênero, 2010.....	299
Figura 57 –	Roberta Guimarães, Crossdressing de Oxum – a deusa da beleza, 2013.....	300
Figura 58 –	Roberta Guimarães, Cosme e Damiana – Cem anos de convivência, 1987.....	300
Figura 59 –	Tuca Siqueira. Beto da Burra/ Homine: Costurando Identidades Urbanas, 2001-2003.....	301
Figura 60 –	Tuca Siqueira. Paulete (Paulo da Silva)/ Homine: Costurando Identidades Urbanas, 2001-2003.....	302
Figura 61 –	Tuca Siqueira. Negão/ Brincantes da Mata, 2008-2010.....	302
Figura 62 –	Mila Souza, Natureza como sobejo do tempo, 2016.....	306
Figura 63 –	Zanele Muholi, Phila I, Parktown, da série Somnyama Ngonyama, 2016	313
Figura 64 –	Zanele Muholi, Miss D’vine I/ Miss D’vine II, 2007	313
Figura 65 –	Bella Valle, JuGaruda (retrato de Juliana Lombardi), 2017.....	316
Figura 66 –	Juliana Lombardi, Autorretrato, 2017.....	317
Figura 67 –	Juliana Lombardi, Etérea (retrato de Thaisa Figueiredo), 2017.....	318
Figura 68 –	Thaisa Figueiredo, Autorretrato, 2017.....	319

Figura 69 –	Thaís Figueiredo, Múltipla (retrato de Juana Carvalho), 2017.....	320
Figura 70 –	Juana Carvalho, sem título (autorretrato), 2017.....	321
Figura 71 –	Juana Carvalho, sem título (retrato de Mila Souza), 2017.....	322
Figura 72 –	Mila Souza, sem título (autorretrato), 1995.....	324
Figura 73 –	Mila Souza, Retrato de natureza humana (retrato de Amanda Cavalcante), 2017.....	325
Figura 74 –	Amanda Cavalcante, Lar é onde o seu coração está (autorretrato), 2017.....	326
Figura 75 –	Amanda Cavalcante, Ela, Manu (retrato de Manuela Salazar), 2017.....	327
Figura 76 –	Manuela Salazar, Cravos, tulipas e borboletas (autorretrato), 2017.....	328
Figura 77 –	Manuela Salazar, Sol entre nuvens (retrato de Máira Iabrudi), 2017.....	329
Figura 78 –	Máira Iabrudi, sem título (autorretrato), 2017.....	330
Figura 79 –	Máira Iabrudi, sem título (retrato de Alcione Ferreira), 2017....	331
Figura 80 –	Alcione Ferreira, sem título (autorretrato), 2016.....	333
Figura 81 –	Alcione Ferreira, sem título (retrato de Mitsy Queiroz), 2017...	334
Figura 82 –	Mitsy Queiroz, Entidade (autorretrato), 2017.....	335
Figura 83 –	Mitsy Queiroz, sem título (retrato de Elysangela Freitas), 2017.....	336
Figura 84 –	Elysangela Freitas, sem título (autorretrato), 2017.....	337
Figura 85 –	Elysangela Freitas, sem título (retrato de Yêda Bezerra de Mello), 2017.....	338
Figura 86 –	Yêda Bezerra de Mello, sem título (autorretrato), 2017.....	339
Figura 87 –	Yêda Bezerra de Mello, sem título (retrato de Keila Vieira), 2017.....	340
Figura 88 –	Keila Vieira, Faço meu sorriso e faço minha lei (autorretrato), 2017.....	341
Figura 89 –	Keila Vieira, Lumières (retrato de Hélyda Cavalcanti), 2017..	342
Figura 90 –	Hélyda Cavalcanti, sem título (autorretrato), 2010.....	343
Figura 91 –	Hélyda Cavalcanti, sem título (retrato de Nathalia Queiroz),	

	2017.....	344
Figura 92 –	Nathalia Queiroz, sem título (autorretrato), 2017.....	345
Figura 93 –	Nathalia Queiroz, sem título (retrato de Roberta Guimarães), 2017.....	346
Figura 94 –	Roberta Guimarães, Embriaguez (autorretrato), 1994.....	347
Figura 95 –	Roberta Guimarães, sem título (retrato de Fernanda Mafra), 2017.....	348
Figura 96 –	Fernanda Mafra, sem título (autorretrato), 2017.....	349
Figura 97 –	Fernanda Mafra, sem título (retrato de Aline Mariz), 2017.....	350
Figura 98 –	Aline Mariz, Ainda não tem nome (autorretrato), 2017.....	351
Figura 99 –	Aline Mariz, À raiz da carne (retrato de Maíra Gamarra), 2017.....	352
Figura 100 –	Maíra Gamarra, sem título (autorretrato), 2017.....	353
Figura 101 –	Maíra Gamarra, sem título (retrato de Fernanda Capibaribe), 2017.....	354
Figura 102 –	Fernanda Capibaribe, Me habitam peles (autorretrato), 2017....	356
Figura 103 –	Fernanda Capibaribe, Miúda Flor-Madeira (retrato de Renata Pires), 2017.....	357
Figura 104 –	Renata Pires, sem título (autorretrato), 2017.....	359
Figura 105 –	Renata Pires, sem título (retrato de Paola da Silva), 2017.....	360
Figura 106 –	Paola da Silva, Autorretrato (autorretrato), 2017.....	361
Figura 107 –	Paola da Silva, sem título (retrato de Clarissa Dutra), 2017.....	362
Figura 108 –	Clarissa Dutra, Eu e ela, tempos depois (autorretrato), 2015.....	363
Figura 109 –	Clarissa Dutra, Sobre a menina de olhos pequenos (retrato de Olga Wanderley), 2017.....	364
Figura 110 –	Olga Wanderley, sem título (autorretrato), 2017.....	365
Figura 111 –	Olga Wanderley, sem título (retrato de Karla Gonçalves), 2017.....	366
Figura 112 –	Karla Gonçalves, sem título (autorretrato), 2017.....	368
Figura 113 –	Karla Gonçalves, sem título (retrato de Bruna Monteiro), 2017	369
Figura 114 –	Bruna Monteiro, sem título (autorretrato), 2017.....	370
Figura 115 –	Bruna Monteiro, Mar de Bella (retrato de Bella Valle), 2017...	371
Figura 116 –	Bella Valle, EuFicus (autorretrato), 2017.....	373

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	18
2	DA METODOLOGIA.....	31
3	DO OBJETO.....	36
3.1	MULHER.....	37
3.1.1	O corpo.....	42
3.1.2	O determinismo e o fundacionalismo.....	45
3.1.3	O feminismo.....	49
3.1.4	O <i>queer</i>	58
3.1.5	As mulheres fotógrafas.....	64
3.2	FOTOGRAFIA.....	73
3.2.1	Corpo sem Órgãos, jogo e afeto.....	84
3.3	MULHERES FOTÓGRAFAS DO RECIFE.....	93
4	DA ANÁLISE.....	99
4.1	QUEM TEM MEDO? LOBAS E LOBOS.....	101
4.1.1	O meio.....	105
4.1.2	O acesso.....	113
4.1.3	O papel.....	126
4.1.4	O lugar.....	141
4.2	PRA CASAR? SEXUALIDADE E MATERNIDADE.....	155
4.2.1	Ser mãe.....	155
4.2.2	Ser esposa.....	164
4.2.3	Ser autônoma.....	171
4.2.4	Ser sexual.....	181
4.2.5	Ser só.....	188
4.3	PERCURSOS FORMAÇÃO E MOVIMENTOS.....	197
4.3.1	Mulheres em coletividade.....	197
4.3.2	Educação e carreira.....	210
4.4	A OBRA OS OLHARES.....	230
4.4.1	Política-Mística-Terapêutica.....	230
4.4.2	Intimidades.....	261
4.4.3	Foto de macho x Foto de mocinha.....	284

5	DA EXPERIÊNCIA CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	311
5.1	ENCONTROS POSSÍVEIS O NÃO-FIM.....	311
5.2	POSSÍVEIS CONCLUSÕES FECHAMENTO DE CICLOS E CÍRCULOS.....	374
	REFERÊNCIAS.....	380
	APÊNDICE A – Questionário de Pesquisa.....	390

1 INTRODUÇÃO

Começo esta tese contextualizando um pouco os meus percursos de pesquisa. É importante entender de onde fala a autora. Entre trocas de tema, rotas alteradas, crises e leituras, um mergulho dentro de mim, das outras, e uma passagem fora do País, creio que encontrei o lugar deste texto nas vivências que me atravessam. Podemos chamá-lo de relatório, talvez. Um relato de encontros e processos, de percepções sensíveis e críticas. Uma pesquisa que me desafiou como *corpus* e analista, como parte e observadora, e que só nas últimas etapas me revelou esta condição e me faz, agora, escrever e apresentar um texto em primeira pessoa. É só assim que consigo dar à luz este texto.

Me graduei em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, nesta mesma instituição em que concluo o doutorado, a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Porém nunca me senti confortável para me afirmar “jornalista”. Gostava de me dizer “comunicóloga”, pois a habilitação me provocava mais desenaixe do que o orgulho que a profissão poderia despertar por sua importante função social. Na prática, observando a vida cotidiana dos meus colegas, não me reconhecia nos meandros que envolvem a profissão. Minha escrita passava por outro lugar, por outro tempo, por outras experiências e relações. Fiz iniciação científica, fiz mestrado, sou docente em uma universidade. Também sou envolvida com expressões artísticas desde criança: teatro, dança, poesia, conto, cinema, fotografia, circo. Costuro palavras, conscientemente, como pesquisadora e como escritora sensível. Porém, ironicamente, durante o fazer deste texto, descobri que me atravessa, sim, um devir-jornalista. Gosto de tentar entender o mundo e de traduzir minhas observações aos outros (não sou professora por acaso). Gosto de conversar com as pessoas e de mergulhar nelas. E eis que meu relatório-tese me nasce com a cara de uma grande reportagem – algo que me foi apresentado durante alguma disciplina do curso de graduação e que eu jamais me imaginei produzindo neste contexto acadêmico. Hoje não me enxergo em outro caminho que não este, o do exercício jornalístico-crítico, para dar corpo (e propor os órgãos por hora necessários) a este organismo-tese que me é demandado.

Da graduação saí também formada em fotografia. Meu trabalho de conclusão de curso foi uma monografia sobre a relação entre fotografia e memória, fruto de um grupo de estudos que me iniciou no meu campo de pesquisas (acadêmicas e da vida). Meu último estágio, que me fez adiar a conclusão do curso por mais seis meses, foi como repórter fotográfica de um jornal do Recife. Ali, no fotojornalismo, me coloquei, um tanto inconscientemente, dentro de uma seara que compõe objeto desta pesquisa: ser mulher fotógrafa.

A condição de mulher, diferentemente da outra, de fotógrafa, não foi uma escolha, mas também definiu uma série de experiências pelas quais passei, durante meus mais de 30 anos de vida, e que me colocaram em um lugar crítico e de crítica neste mundo, na prática fotográfica, mas para além dela.

Lembro-me de que, quando eu era criança e estudava em colégio católico, de freiras, um dia decidi que queria ser padre, provavelmente durante os cursos de catequese preparatórios para o sacramento da primeira eucaristia. Eu tinha uns dez anos de idade e me recordo de que as “irmãs” religiosas riram de minha ambição. Um riso desconcertado mais do que debochado. Elas tampouco achavam aquilo engraçado. Riram e me informaram que “infelizmente, isso não é possível”. “Você pode ser freira como nós”, disseram, desta vez com um sorriso acolhedor, “mas ser padre é só para quem é homem”. Que eu me lembre, até então, nenhuma das condições que me tinham sido colocadas enquanto menina me provocara o sentimento de uma perda tão grande no meu poder de escolha, afinal, apesar das nuances que às vezes incomodavam, eu enxergava as diferenças entre meninas e meninos sem maiores conflitos. Sou uma pessoa branca, cis-gênero¹, de classe média, e, no que atravessava os meus dez anos de idade, eu ainda achava que poderia ser o que eu quisesse, desde que isso não fizesse mal a ninguém. Até ali, eu ainda não me sentia reprimida pelo fato de não fazer o tipo “princesa”. Acho que, no dia em que eu descobri que não poderia ser padre, que nenhuma mulher tem o poder de transformar pão e vinho em corpo e sangue de Cristo, aquele milagre todo bonito que acontecia na missa, fiquei um tanto decepcionada por ter nascido mulher e conclui, na ingenuidade que a infância permite, que eu preferia ter nascido homem.

Daí, mesmo em meus privilégios sociais, se seguiram várias experiências e uma vida de enfrentamentos. Na verdade, eu não queria ter nascido homem, eu queria ter nascido eu. Mas eu gostaria – e achava justo – que eu, sendo eu, pudesse fazer tudo o que um homem pode fazer, caso o desejasse. Tive, no fim das contas, uma postura política feminista desde criança, questionando padrões de gênero, sem muita ou nenhuma consciência do que era tudo isso, e carregada também dos meus machismos e preconceitos. Lembro de falar com desprezo sobre “ser mulherzinha”, na adolescência, e de afirmar a uma colega de movimento estudantil, já na universidade, que eu achava feminismo desnecessário, porque “todo mundo é igual”, ou deveria ser. O senso comum me ensinou a repetir seus discursos, enquanto paralelamente eu lutava no cotidiano para assumir minhas escolhas de cabeça erguida, e resistir nelas, assim como todas as mulheres que conheço, muitas muito, infinitamente, mais que eu.

¹ Mulher cis-gênero é uma mulher que nasceu fêmea. Mulher trans-gênero é uma mulher que nasceu macho. Falaremos mais sobre o assunto no capítulo 3.1.

Comecei esta pesquisa no final de 2012, ao escrever o anteprojeto, já mais atenta, mas ainda distante da minha compreensão política atual sobre as questões de gênero (que segue sendo uma compreensão eternamente em construção). A ideia era pesquisar, neste doutorado, sobre um suposto “devir-imagem da mulher”, nas “autorrepresentações contemporâneas em retratos femininos”. Na época, eu já lecionava em ensino superior, no bacharelado em Fotografia de uma faculdade particular do Recife, e ministrava a disciplina de fotografia de moda, que me colocou uma pulga atrás da orelha, ao observar a repetição de certas poses e como a imagem da mulher (e o corpo da mulher) era uma engrenagem de toda uma indústria, um imaginário, de desejos, práticas, sobretudo de serviço e consumo (econômico e simbólico). A fotografia é o coração da indústria da moda e o “ser mulher” é o sangue que circula nessas imagens.

Na época, eu também participava ativamente de um coletivo de fotógrafas, o 7fotografia (que será abordado no capítulo 4.3.), fundado por mim e por outras amigas no início de 2011, e através do qual, entre outras atividades, escrevíamos textos críticos sobre fotografia. Cada vez mais, questões ligadas à apresentação do corpo da mulher na imagem fotográfica nos interessavam e serviam de fio condutor para debates e textos.

Se não fosse pela fotografia, esta que me serve de pretexto para que eu viva minha vida como ela mais me interessa – encontrando pessoas, trocando com elas, produzindo e vendo imagens, pensando sobre o mundo –, o novo projeto fugia completamente ao tema que desenvolvi em meu mestrado, realizado no programa de Comunicação e Semiótica, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), e que versou sobre fotografia e tecnologia digital. Desde o meu primeiro projeto de iniciação científica, na graduação, em 2005, em que Isaltina Mello Gomes, minha primeira orientadora, me apresentou a Foucault e me colocou para analisar os discursos (visuais e verbais) contidos em revistas ditas “femininas” e a aplicar questionários que versavam sobre a influência destas sobre as mulheres leitoras e sua relação com seus corpos – e as intervenções sobre eles –, enfim, desde então, eu adormeci a categoria “mulher” como objeto de pesquisa.

Só muito tempo depois foi que eu entendi os efeitos daquela primeira experiência de pesquisa, em que eu, voluntária, mal sabia o que eram as regras da ABNT (as quais adoraria hoje rechaçar). Parti em 2006 para estudar cinema na Espanha e voltei em 2007 para dar continuidade à graduação acreditando que meu campo eram simplesmente as imagens. E foi com Nina Velasco e Cruz – que ao longo desses dez anos me acompanha neste percurso meio doido e doído, como é o de todas nós –, que iniciei a pesquisa em fotografia, como já falei, pensando sobre memória, lendo outras filosofias e conectando muita coisa ao meu redor. Foi

pelos autores que lemos juntas e pelo estímulo que ela sempre me deu que parti para continuar meus estudos em São Paulo, orientada pelo Arlindo Machado, a quem sou grata, e na prática muito intensamente co-orientada pelas grandes Lucia Santaella (que me acolheu, para muito além de me fazer entender e amar semiótica peirceana), Leda Tenório da Motta (que me apresentou uma parte ainda desconhecida por mim do universo mágico de Roland Barthes, que foi seu orientador) e Cecília Almeida Salles (que me fez mergulhar na crítica genética e perceber a importância do processo no fazer de qualquer obra). Trago todas essas mulheres – Tina, Nina, Lucia, Leda, Cecília – quase que como totens na minha formação.

E nesta nova (mas talvez nem tanto) empreitada de mergulhar nesta categoria chamada “mulher”, dentro do meu entendimento do campo da fotografia, ainda como pretexto para me colocar em contato com questões que acredito serem importantes, foi novamente Nina quem me acolheu e me acompanhou, com a serenidade de quem me observa e confia de uma maneira com que eu até me assusto. Lembro-me de quando ela me recebeu na sua casa em nosso primeiro encontro de orientação desta tese, no início de 2013, e eu disse: “é isso, Nina, algo assim sobre o corpo feminino na imagem, mas sem precisar entrar nessa coisa de feminismo, sabe?”. E ela abriu um sorriso, na certeza de que eu ainda não fazia ideia do que estava afirmando, e disse: “sei, vai lá, vai começando as leituras e dá uma olhada nesta, nesta e naquela fotografia”.

E eu fui me lançar no que seria talvez o mais desafiador projeto de vida em que me meti até hoje: tentar entender a tal categoria “mulher”. É impossível separar este processo da minha vida pessoal. No primeiro ano de doutorado assumi como professora efetiva na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Foi conciliando as idas a João Pessoa para ministrar aulas; as horas e horas que eu passei preparando essas novas aulas; as disciplinas obrigatórias a que assisti como estudante do doutorado no Recife; a luta para restabelecer minha saúde (que me foi bastante problemática em diversos setores e me tomou meses de tratamentos intensos); e problemas familiares (que incluíram desde mortes e doenças de pessoas importantes a um casamento em crise) com essas novas leituras da minha pesquisa, que passei os dois primeiros anos do doutorado, 2013 e 2014.

Em 2015, depois de uma série de transformações teóricas e práticas, motivadas por essas leituras e muitas terapias, eu consegui ter alta médica, me afastar temporariamente do meu cargo na UFPB, terminar o meu casamento, participar mais ativamente dos movimentos feministas (foi neste ano que afirmamos o coletivo Deixa Ela Em Paz), qualificar o doutorado e ter a oportunidade de partir para realizar uma parte da pesquisa na França, supervisionada

por mais uma das boas referências que Nina havia me apresentado, ainda na época da graduação, o filósofo François Soulages (1998).

Tentar entender a categoria “mulher” mudou tudo. Várias vezes e em vários âmbitos. Em um primeiro momento, ainda com a ideia do anteprojeto, o incômodo de ver que as tais imagens fotográficas dos corpos femininos (não só na fotografia de moda), o meu então objeto de pesquisa, eram predominantemente produzidas por fotógrafos homens me despertava bastante criticamente. Este devir-imagem dos nossos corpos não é uma construção nossa, percebi.

E, após leituras mais clássicas, como Berger (1972; 2014) e Bourdieu (2011; 2014), eis que os estudos de gênero entraram na minha pesquisa e me fizeram passear por compreensões bem distintas entre si, desde uma abordagem pelo viés do dito “sagrado feminino”, que, apoiado em estudos sobre arquétipos e psicanálise junguiana – a Clarissa Pinkola Estés (1999) está certamente presente nesta tese –, me levou inclusive a escrever alguns artigos acadêmicos (jamais publicados, mas apresentados em disciplinas) e a virar fotógrafa de partos humanizados, até a teoria *queer*. Esta última, em determinado momento, em finais de 2014, desmontou grande parte do meu projeto de pesquisa. Se mulher é uma categoria inventada – e estava tão claro que era – as representações do corpo trans, e suas questões não-biológicas, me pareciam muito mais interessantes. A obra de Judith Butler, sobretudo o livro *Problema de Gênero* (2014), virou importante referência bibliográfica e o lançamento da edição em português do livro de Paul Beatriz Preciado, *O Manifesto Contrassexual* (2015), foi, para mim, a melhor leitura do ano, a mais revolucionária. Eu queria escrever uma tese como ela escreveu aquele manifesto.

Fiquei muito interessada em obras que desmontavam, que desconstruíam a ideia de gênero. Colecionei imagens, ensaios fotográficos, filmes, seriados *queer*. Por outro lado, paralelamente (e talvez paradoxalmente, para alguns) eu já me afinava a vários discursos dos movimentos feministas, que me faziam me envolver com outras mulheres e também repensar sobre lugar de fala. E eu me perguntava e perguntava a Nina: “será que é legítimo que eu fale sobre trans”, não seria roubo de protagonismo? Mas antes que a minha orientadora me convencesse de que “claro que é legítimo, você é uma pesquisadora”, eu encontrei um outro lugar para a minha pesquisa, quase que em um retorno à base, porém ligando tudo: a teoria da fotografia.

Em setembro de 2015 eu qualifiquei o que deveria ter se tornado esta tese, apresentando dois capítulos e o esqueleto do que eu propunha como um novo projeto, que se chamava *Manifesto da fotografia queer: o corpo e o desmantelamento do retrato através da*

teoria de gênero. Este trabalho da qualificação foi transformado em artigo e em oficina apresentados em Salvador (BA), no II Seminário Internacional Desfazendo Gênero, onde pude partilhar com outros pesquisadores, ouvir presencialmente a Butler falar e voltar com a mente cheia de novas ideias para a tese, que passou a propor uma teoria da fotografia *queer*, um manifesto que defendia o não-gênero fotográfico, a fluidez, a abertura, a descategorização.

Criei um conceito de “corpo fotográfico” e escrevi um capítulo todo dedicado a ele, fruto dos mergulhos que fiz durante e após o Colóquio Internacional Michel Foucault e as Heterotopias do Corpo, que me despertou para ler outros textos foucaultianos, relacioná-los a Artaud e Deleuze, que tanto se sintonizam com meu método de enxergar os fenômenos há alguns anos. Articulei o corpo heterotópico de Foucault (2013) com o Corpo sem Órgãos de Deleuze e Guattari (2012), mais o corpo ciborgue de Donna Haraway (2009) e o corpo abjeto de Butler (2014), e pari minha ideia *queer* de corpo fotográfico, que, no momento, ainda tentava falar de retrato enquanto gênero, mas depois já não fazia sentido nem isso.

E, falando de gênero e corpo, voltei a falar de imagem. Nunca parei de pensar sobre imagem. No início da tese li muito sobre “retrato”, já que por um período inicial eu me propus a falar de imagens de corpos ditos femininos. E, depois de alguns meses me alfabetizando no bê-á-bá das questões sobre gênero, fui para a França em busca de mais repertório imagético e teórico, colonizada que sou, no país de onde mais me abasteci de referências ao longo da vida acadêmica, na própria Paris 8, universidade fundada durante o despertar político de 1968, com viés interdisciplinar e engajado, onde lecionaram Foucault, Deleuze e Lacan.

Em Paris, vivi uma experiência muito rica, pessoal e profissionalmente. Construí uma rede de relações em diversas instâncias, inclusive academicamente. Vi muitas exposições, fui às ruas em manifestações políticas, estive em debates de gênero. Também tive o privilégio de, além de frequentar as aulas, seminários e o grupo de pesquisa do meu orientador, com integrantes provenientes de diversas partes do mundo, poder ouvir algumas vezes de perto Julia Kristeva, Bruno Latour e Philippe Dubois, por exemplo. Pude encontrar por mais duas vezes, além daquela em Salvador, a Judith Butler. Pude frequentar por um ano letivo inteiro as aulas de Georges Didi-Huberman e estive presente no que o próprio Edgar Morin anunciou como sendo suas últimas aulas. Foi de um crescimento sem medidas.

E foi ainda nos primeiros meses que meu orientador francês questionou meu projeto de tese. Ele não via uma relação que não fosse meramente decorativa entre a questão do gênero sexual e os gêneros fotográficos. Descontando boa carga de um preconceito francês contra a base norte-americana da teoria *queer*, vi que ele tinha razão em grande parte das críticas que fazia ao meu trabalho.

Foi no meio desta nova crise que fui ver uma exposição sobre prostituição no Musée D'Orsay. Como quase todas as mostras temporárias daquele museu, era uma exposição enorme, na qual levei horas observando toda uma iconografia construída da prostituição: pinturas, desenhos, fotografias, filmes, um sem fim de obras produzidas entre 1850 e 1910, organizadas sob o mote “esplendor e miséria”. Ali, os corpos das mulheres prostitutas eram apresentados em várias manifestações performáticas, estereotipadas, fetichizadas, sensualizadas por artistas homens. Procurei despretensiosamente na exposição imagens produzidas pelas próprias prostitutas ou outras mulheres que pudessem representar o universo da prostituição. Não encontrei. Tampouco vi ali imagens de prostituição masculina.

Saí incomodada, lembrando daquele meu anteprojeto de pesquisa e de algumas coisas que Berger falou (1972; 2014), sobre a imagística da mulher na cultura ocidental, sobre esse corpo feminino que é objeto de um voyeurismo masculino, sobre como esse olhar e esse sentir-se olhada define a maioria das relações entre homens e mulheres, das mulheres entre si, de termos nos tornado objeto de visão e objeto de forma geral. Lembrei de Bourdieu, em *A Dominação Masculina* (2014), falando que o olhar é masculino e o mostrar-se é feminino, do espectador-voyeur-homem e da mulher como imagem. Aquele tal devir-imagem que eu queria decifrar, instigada pela fotografia de moda, desde o meu anteprojeto e que tanto nos é apresentado, insistido, naturalizado, que tanto nos domestica e nos cala, que nos tira de uma posição ativa, presente, observadora, para uma posição passiva, coisificada, moldada, dada, repetida. Consumida. Prostituída.

A imagem da mulher por muito tempo nos foi roubada como lugar de fala, ao mesmo tempo em que as mulheres que produzem imagens foram emudecidas, escondidas, invisibilizadas e inviabilizadas. “A mulher, no imaginário literário do século XIX, era modelo ou musa, modelo e musa”² (FONT-RÉAULX, 2015, p. 58). Ainda hoje vivemos sob o prisma desse imaginário e é urgente questioná-lo.

Naquele momento, na saída da exposição em questão, me deparei com a entrada de outra exposição temporária em cartaz naquele mesmo museu: *Qui a peur des femmes photographes ?*, se chamava. *Quem tem medo das mulheres fotógrafas?*. Fiquei sem ar. Não sei se foi por acaso, por momento histórico – no ano em que eu estive em Paris, temas envolvendo questões sobre as mulheres estavam por todos os lados e sei que o mesmo aconteceu no Brasil no mesmo período –, ou por uma curadoria engajada e sábia, sintonizada com as problematizações críticas que são urgentes que podem costurar certas exposições.

² Do original : « La femme, dans l’imaginaire littéraire du XIXe siècle, était modèle ou muse, modèle et muse ». Tradução minha.

Só sei que retomei o fôlego e, depois de quase quatro horas dentro de uma primeira exposição, comi um lanchinho e entrei na segunda, ainda maior.

Entreí e nunca mais sai. Estou nela até hoje. Foram longas horas de vários dias daqueles frios meses de dezembro e janeiro imersa no que seria uma enorme reunião de obras fotográficas produzidas por mulheres ao longo do primeiro século de fotografia, de 1839 a 1950, para ser mais exata. A exposição não acontecia só ali no Orsay, ela ocupava também todo o espaço de mostras temporárias do Musée de L'Orangerie. O mergulho me fez pensar sobre muitas questões, conhecer fotografias de quem eu jamais teria ouvido falar, me encantar por técnicas e temas bastante sofisticados, enxergar toda uma história da fotografia que me havia sido furtada dos meus quase dez anos de estudo no campo. A produção das mulheres foi negligenciada pela História da Arte (esta instituição construída, ocupada e legitimada por homens). Muitas caíram no esquecimento, outras tantas permanecem desconhecidas.

Estar na França, sendo mulher brasileira, latino-americana, sendo fotógrafa, me fez também problematizar outras falhas no sistema: ao mesmo tempo em que eu me deleitava na descoberta de inúmeras “colegas” maravilhosas do que foi considerado os primórdios fotográficos, em que finalmente eu me senti tão ineditamente representada, eu me dava conta de minha não-representação. Onde estão as latino-americanas, as africanas, as asiáticas, as oceânicas? Não há produção de fotografias feita por mulheres no resto do mundo até metade do século passado? Me vi presente na exposição e ao mesmo tempo ausente dela, me deleitando por tão pouco e lamentando o tanto que poderia ser. Porém, diante do nosso contexto habitual, aquele pouco era simbolicamente tanto! Diante daquela mostra, enquanto mulher, e apenas isso, eu celebrei.

Me reconhecer colonizada enquanto morei na Europa era processo constante. Meus amigos, meus colegas, meus amantes não entendiam certos contextos e processos. Não entendem. Enquanto assimilamos a história da Europa como nossa, como universal, eles não fazem ideia do que aconteceu no Brasil e nem do que acontece. Nós também, enquanto estamos aqui, nos alienamos tanto de nós mesmos, que nos distanciamos demais de uma compreensão menos imposta do que somos. Em vários momentos senti raiva da minha tese e de todo meu percurso acadêmico. Raiva de ter passado anos estudando autores europeus, quase todos homens. Raiva de não ler e não enxergar os trabalhos, a produção intelectual e artística das minhas e dos meus e de tantos outros também invisibilizados. Raiva por não valorizar e fazer mostrar que nós existimos e como existimos. Que resistimos. Nós e tantas outras e tantos outros.

De qualquer forma, é impossível não reconhecer a luta destas mulheres que me foram apresentadas na exposição. Ali, naquele contexto, era também urgente visibilizá-las. Aqui, neste texto também, em alguns momentos, elas irão figurar para somar com suas histórias, partilhando as experiências a que tive acesso. Faltam registros que falem também dos seus percursos. Faltam relatos produzidos por elas. Emudecidas como nós.

Até o início dos anos 1970, os textos europeus e americanos consagrados à história da fotografia não dão muito espaço às mulheres fotógrafas e a seus trabalhos. Os maiores historiadores consideram que a prática fotográfica é sobretudo um “trabalho de homens”. Durante décadas a existência de mulheres fotógrafas é assim mantida em silêncio ou, no mínimo, relegada a segundo plano – o que as impede de serem incluídas na consciência coletiva –, e sua atividade criativa é tratada como um epifenômeno. Mas este desinteresse pelos trabalhos das mulheres fotógrafas não é apenas da literatura especializada, ele reina também durante décadas nos museus, estas instituições tão potentes e eficazes de difusão do meio fotográfico. Esta situação se transforma fundamentalmente com os movimentos e análises feministas da abordagem entre os sexos, que conduzem a uma nova definição social da mulher.³ (POHLMANN, 2015, p. 277)

Há muitas lacunas a respeito da presença de mulheres na fotografia. Mas há uma arqueologia sendo feita para reconstruir as atividades das mulheres fotógrafas. Há uma demanda de releituras feministas (e feitas por mulheres) das histórias, inclusive da(s) história(s) da fotografia. É sintomático que em 1964, o alemão L. Fritz Gruber publique um álbum-livro sobre os grandes fotógrafos do nosso século e, ali, não figure mais do que apenas uma fotógrafa mulher, Dorothea Lange, entre os trinta e cinco citados mestres da fotografia, selecionados por um júri exclusivamente masculino (seis homens). Na *Histoire de la photographie* escrita por Jean-Claude Lemagny e André Rouillé em 1986, há apenas setenta nomes de fotógrafas, entre um total de mil fotógrafos citados. No livro *L'Art de la Photographie: des origines à nos jours*, André Gunthert e Michel Poivert publicam quarenta e seis fotografias de mulheres no total de quinhentas e sessenta e seis obras (POHLMANN, 2015, pp. 283-285). A pesquisadora Anna Tellgren, ao analisar essas escassas aparições, acrescenta ainda as seguintes observações:

Eu também não encontrei nas obras desses autores comentários sobre a situação das mulheres fotógrafas, seja de um ponto de vista biográfico ou sob um ângulo feminista. As mulheres fotógrafas – e suas respectivas obras – são brevemente mencionadas quando sua produção está relacionada a um evento, uma novidade, um

³ Do original : « Jusqu’au début des années 1970, les textes européens et américains consacrés à l’histoire de la photographie n’accordent guère de place aux femmes photographes et à leurs travaux. Les plus grands historiographes considèrent en effet que l’exercice du métier de photographe est surtout une “affaire d’hommes”. Pendant des décennies, l’existence de femmes photographes est ainsi passée sous silence ou, pour le moins, reléguée au second plan – ce qui empêche celles-ci d’entrer dans la conscience collective –, et leur activité créatrice est traitée comme un épiphénomène. Mais ce désintérêt pour les travaux des femmes photographes n’est pas propre à la littérature spécialisée, il règne aussi pendant des décennies dans les musées, ces institutions assez puissantes pour diffuser efficacement le médium de la photographie. Cette situation change fondamentalement avec les mouvements et l’analyse féministes du rapport entre les sexes, qui conduisent à une nouvelle définition sociale de la femme. ». Tradução minha.

estilo, uma tendência, uma exposição, etc., que possa ter deixado alguma marca na história da fotografia.⁴ (TELLGREN, 2004, p.291)

No Recife, fiz um breve levantamento em alguns espaços de visibilidade. Na Galeria Arte Plural, entre 2005 e 2016, das catorze exposições de fotografia que entraram em cartaz⁵, sete se trataram de individuais de fotógrafos homens⁶. Apenas uma mostra, da fotógrafa Hélia Scheppa, chamada *Paisagens oníricas* e realizada em 2013, foi uma individual de uma mulher. As outras se tratam de exposições coletivas, nas quais quatro envolvem fotógrafos homens e mulheres⁷ e duas foram compostas só por mulheres: em 2005, a exposição *Noite*, das Vixemarias (ver capítulo 4.3.); e uma mostra em dupla das fotógrafas Yêda Bezerra de Mello e Cláudia Jacobovitz, realizada em 2015 e intitulada *Para poder te olhar*.

No Capibaribe Centro da Imagem (CCI), espaço inaugurado em 2013, das seis exposições que entraram em cartaz até 2016⁸, quatro são exposições individuais de fotógrafos homens e apenas uma é uma mostra individual de uma fotógrafa, a *Não-Dito*, de Ana Lira, realizada em 2015⁹. O espaço também promove lançamento de publicações. Das nove produções editoriais lançadas no CCI até então, nenhuma é de autoria de uma fotógrafa¹⁰. Já em relação aos workshops e oficinas, dos oito cursos ministrados no local, um é de uma fotógrafa mulher (Carol Lopes) e outros dois são de duplas de mulheres (Carol Lopes e Daniela Bracchi; e Vlândia Lima e Tatiana Martins). Os outros cinco cursos foram ministrado individualmente por fotógrafos homens¹¹.

⁴ Do original : « Je n'ai pas non plus trouvé, chez les auteurs de ces travaux, [...] de commentaires sur la situation des femmes photographes, que ce soit d'un point de vue biographique ou sous un angle féministe. Les femmes photographes – et leurs oeuvres respectives – sont brièvement mentionnées lorsque leur production peut être rattachée à un événement, une nouvelle, un style, une tendance, une exposition, etc. ayant fait date dans l'histoire de la photographie ». Tradução minha.

⁵ Dados obtidos através da página na internet da própria galeria. Disponível em: <<http://www.artepluralgaleria.com.br/exposicoes>>. Acesso em 05 de julho de 2017.

⁶ Beto Figueiroa, em 2007; Eduardo Queiroga, em 2009; Thomas Farkas, em 2009; Walter Firmo, em 2009; Francesco Zizola, em 2010; Alexandre Severo, em 2014; e Ricardo Labastier, em 2015.

⁷ Vale destacar que em metade dessas mostras coletivas as mulheres são minoria: na exposição *Imagens de uma eleição* (2006), participaram dez homens e quatro mulheres; e, na mostra *Pernambuco convida Ceará* (2011), há quatro homens e uma mulher. As outras duas coletivas foram de alunos formandos da graduação (2014) da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) e a mostra *Entremeios*, da dupla Lia Lubambo e Gustavo Bettino (2016).

⁸ Dados retirados de material informativo enviado para mim pelo próprio espaço.

⁹ As mostras que foram realizadas no local foram *Arqueologia de Ficções*, de Gilvan Barreto (2013); *Saturno*, de Edu Monteiro (2014); *Zo'é*, de Rogério Assis (2014); *Faz que vai*, de Bárbara Wagner e Benjamin de Burca (2015); *Não-Dito*, de Ana Lira (2015); *O Tempo em Camadas*, de Eustáquio Neves (2016).

¹⁰ As publicações lançadas no local foram: *Moscuzinho*, de Gilvan Barreto; *Saturno*, de Edu Monteiro; *Zo'é*, de Rogério Assis; *Fulana Despedaçou o Verbo*, de Diógener Moura; *Recibo 56 Brazil Distópico & Recibo Pôster*, da Traplev; *Guia Comum do Centro do Recife*, de Bruna Ferrer (não é uma obra de/sobre da Fotografia); *Orquestra Pernambucana de Fotografia* (contém obras coletivas, de fotógrafos e fotógrafas, organizadas por Gilvan Barreto); *Banzo*, de Beto Figueiroa; *Vertentes*, de André Conti.

¹¹ Workshops realizados no CCI: Expedição Saturno (Edu Monteiro); O Photoshop na Construção Poética da Imagem (Carol Lopes); Leitura de Portfólio (Alexandre Belém); Fotografia Documental da Pauta à Publicação

A Casa de Máquinas, apresentado como coletivo cultural em sua página no *facebook*, e descrito como um local para “ensinar, debater, fomentar e produzir fotografia e audiovisual”, mostra um perfil diferente dos espaços anteriormente mencionados, porém as proporções entre as participações masculinas e femininas ainda seguem em um caráter de desigualdade¹²: dos cinco debates e entrevistas que aconteceram em 2015, participaram oito homens e duas mulheres¹³. As únicas duas mulheres apareceram como entrevistadas (por homens, vale salientar).

Para não me omitir à crítica, também destaco o desequilíbrio nas atividades realizadas pelo coletivo do qual sou fundadora, o 7fotografia. Dos quatro eventos *Mesa7* que realizamos, a presença de mulheres no debate é proporcionalmente mínima. No evento de 2012, havia uma mesa composta por quatro homens¹⁴ e uma única mulher (Roberta Guimarães) ; na edição de 2013 promovemos bate-papo e workshop com um fotógrafo homem (o gaúcho Fernando Schmitt); em 2014, trouxemos três homens e nenhuma mulher para ações ao longo do ano¹⁵ e, para o evento, apesar de nós mesmas termos assumido leitura de portfólios e oficinas, convidamos apenas uma mulher (a teórica Lúcia Santaella) e dois homens para o debate de abertura¹⁶; Na última edição, em 2015, compusemos uma mesa de debate só de homens¹⁷, apesar de, na ocasião, termos anunciado a exposição do coletivo Las Niñas (ver capítulo 4.3.), que viria a acontecer apenas em 2016, já com um perfil mais engajado da nossa parte com as questões de gênero. A tomada desta consciência se faz urgente.

Aqui nesta tese, não ousa o propósito de construir uma história da fotografia de mulheres no Recife, não sou historiadora, mas pretendo, sim, trazer uma abordagem preocupada com a situação dessas mulheres fotógrafas, com suas biografias e com seus enfrentamentos, desde as primeiras gerações (que não são tão distantes assim). O meu desejo é tirar as mulheres e suas questões específicas enquanto fotógrafas do silenciamento. Ali, no inverno parisiense, decidi que minha tese abriria espaço para as vozes das fotógrafas da minha cidade, que seja lá onde quer que ela chegue, é sobre este nosso lugar invisibilizado no exterior, mas sobretudo também emudecido aqui dentro, que ela vai falar.

(Rogério Assis); A carne da imagem (Daniela Bracchi e Carol Lopes). Oficinas realizadas no espaço: Pinhole (Isaias Belo); Fotolibras (Vlândia Lima e Tatiana Martins); Laboratório PB (Chico Barros).

¹² Informações coletadas de dados enviados pelo próprio espaço, a partir de uma demanda minha.

¹³ As entrevistas foram: Eduardo Queiroga entrevista Alcione Ferreira; Daniel Meirinho entrevista Ana Lira; e Beto Figueiroa entrevista Rodrigo Lobo. Os debates foram: Jota Nogueira e Josivan Rodrigues; e Paulo Sultanum e José Afonso Junior.

¹⁴ Chico Barros, Eduardo Queiroga, Fernando Neves e Josivan Rodrigues.

¹⁵ Bate-papo com Felipe Russo; lançamento de livro e workshop com Gui Mohallem; e workshop de Igor Bione.

¹⁶ Rafael Vilela, do coletivo Mídia Ninja, e Afonso Junior como mediador.

¹⁷ O mineiro Eustáquio Neves, o paraense Miguel Chikaoka e o coletivo mineiro Erro 99 (composto apenas por homens).

Este movimento de visibilizar as histórias das mulheres na fotografia não começa agora. “A partir das pesquisas realizadas sobre gênero, os pontos de vista e as obras das mulheres fotógrafas são cada vez mais estudados”¹⁸ (POHLMANN, 2015, p. 277). É nos EUA da década de 1970 que surgem as primeiras publicações sobre as mulheres fotógrafas. Na Europa, a dinâmica começa cerca de uma década depois.

Ao longo da última década tem sido editados, sobre esse assunto, em diferentes países, inúmeros ensaios, dissertações de mestrado, teses, catálogos, livros de fotografia e outras publicações, que, em parte, preenchem as lacunas deixadas pelas pesquisas anteriores, sublinhando novas questões e fortalecendo a consciência da importância histórica das mulheres fotógrafas.¹⁹ (POHLMANN, 2015, p.278)

Assim, esta tese integra um movimento geral, o qual acredito que chega também ao Brasil e ao Recife. Contudo, até então, não há nenhuma publicação na cidade que fale dessas mulheres fotógrafas. De todo modo, começo afirmando que este texto possui brechas em sua missão. Reconheço que, mesmo com uma abordagem que se pretende sensível às interseccionalidades, o meu recorte exclui muitas mulheres ainda mais apagadas do que eu e as minhas entrevistadas. Reconheço que desconheço muitas outras realidades que a prática fotográfica atravessa e as quais esta pesquisa ignora. Reconheço que não pude refazer minha base bibliográfica em tempo e trazê-la para um lugar menos ainda opressor, incluindo mais autoras mulheres e escapando do eixo europeu e norte-americano enquanto base. Reconheço que escrevo baseada em um repertório limitado e privilegiado, imposto, ocidentalizado e masculinizante. E também que acessei as mulheres, no contexto fotográfico do Recife, que já lograram certa legitimidade no meio. Este é o lugar de onde posso falar agora, de onde posso me autorizar a me posicionar e a partilhar histórias, questionamentos, problemáticas. Contudo, a política que me mobilizou até aqui é a mesma que não se conforma, que percebe as falhas e lacunas, e que seguirá buscando mais, porque sabe da urgência e que ainda é muito pouco. De todo modo, espero realmente, com esta tese, poder contribuir com uma reflexão inicial sobre questões tão caras às fotógrafas do Recife.

Reconheço também a própria academia como um lugar privilegiado (porque de difícil acesso) e distanciado, que a tese é, na prática, também um texto pouco acessível e pouco acessado, e que pouco vale o que temos a dizer se ela não extrapolar os muros universitários. Reproduzimos aqui um modelo que precisa ser questionado de produção de saber e

¹⁸ Do original : « Suite aux recherches effectuées sur le genre, l’avis et l’oeuvre des femmes photographes sont de plus en plus étudiées ». Tradução minha.

¹⁹ Do original : « Au cours de la dernière décennie sont parus sur ce sujet, dans différents pays, d’innombrables essais, mémoires de maîtrise, thèse, catalogues, recueils de photographies et autres publications, qui ont en partie comblé les lacunes laissées par les travaux de recherche antérieurs, soulevé de nouvelles questions mais aussi fait davantage prendre conscience de l’importance historique des femmes photographes. ». Tradução minha.

conhecimento. Ignoramos tantos outros espaços de aprendizado e partilha, tão legítimos e ricos quanto (ou ainda mais). Sei que a fotografia que contemplo aqui também possui um recorte elitizado. Esta tese pode ser uma fuga e uma prisão ao mesmo tempo e é armadilha do ego pensar que posso promover uma visibilidade plena enquanto ainda há tantos outros contextos tão mais oprimidos por aqui mesmo. Este texto já nasce sendo uma falha, mas também uma fenda. E, mesmo com todas as ressalvas, falamos com mulheres e sobre elas, abrimos espaço para suas vozes, legitimamos suas existências. E isso, diante de tudo, é pouco, mas é muito.

Esta tese é pautada em cima de afeto e solidariedade. É, assim, uma ferramenta política de transformação. Só deste modo ela pode fazer sentido diante de todo processo de pesquisa, que experimentei com meu corpo e minha consciência, sendo eles uma coisa só, e que enfrentei e partilhei nos últimos anos, cercada por mulheres extremamente sábias, sensíveis, competentes e generosas. É essa partilha que, do meu lugar, posso oferecer e acolho e entrego.

2 DA METODOLOGIA

Esta pesquisa se deu de forma qualitativa e, para além da revisão bibliográfica nas teorias de fotografia e de gênero, ela se configura como uma pesquisa de campo. Como mencionei anteriormente, meu objeto de estudo são as mulheres fotógrafas do Recife. E o objetivo é mergulhar e entender as particularidades e sutilezas desta condição, além de, sobretudo, promover fala e visibilidade a essas existências e trajetórias.

Estando eu imersa na condição do meu objeto, o processo desenvolvido foi a Observação Participante (OP) em pesquisa qualitativa. Muitas vezes acusada de promover interpretações banalmente emotivas e exageradamente subjetivas, sem valor de conhecimento científico, esta metodologia surgiu no início do século XX e foi muito usada em pesquisas antropológicas. Branislav Malinowski (1975) destaca que, para a OP é fundamental a bagagem do pesquisador e os modos com que ele processa os dados da coleta, o que caracteriza como evidências. A metodologia imersiva da OP é uma técnica que se desdobra diretamente em mudanças no comportamento do grupo estudado, a partir das interações que ocorrem.

Há uma interação direta entre teoria e prática, já que o pesquisador é parte do objeto estudado, partilhando do contexto de análise. Edgar Morin (1997) diz que dar significado a um contexto é a grande função do conhecimento. Uma pesquisa que participa do seu contexto de análise é uma pesquisa que influencia, que produz cultura, que é efeito, mas também provoca movimento naquilo que estuda.

Aqui, são sujeitos sociais que estão em jogo. Sujeitos moventes, interagentes, que formam um *corpus* cheio de incertezas. Como participante, eu visio a ser ativa no grupo. Os frutos da pesquisa, além da escritura desta tese, passam por criar situações de encontros entre algumas mulheres fotógrafas do Recife, promover ações e experiências que as envolvam, produzir obras e exposições coletivas. A pesquisa não se encerra neste texto e nem possui um caráter de observação passiva, supostamente neutra. A pesquisa se propõe transformadora, agente em um contexto social.

Os dados da pesquisa foram coletados através da observação constante de quem convive há dez anos dentro do campo de análise, mas também através de questionários aplicados e entrevistas realizadas.

Antes das coletas, criei um grupo fechado na plataforma de rede social digital *facebook*, chamado Fotógrafas do Recife, que reuniu até o presente momento mais de cento e sessenta mulheres fotógrafas do Recife, no intuito de nos conhecermos, de trocarmos ideias,

assistências, de criarmos ações, de partilharmos informações e eventos, trabalhos, de nos conectarmos em rede. Foi através do grupo que convoquei as mulheres para responderem ao questionário desta pesquisa e para participarem da ciranda do último capítulo (5.1). Já as entrevistadas, contatei individualmente cada uma delas (nem todas utilizam o *facebook*), antes de formular o questionário.

Esta pesquisa, sendo de observação participante, envolve questões éticas que passam por relações sociais de intimidade. É preciso estar sensível às sutilezas das ações, aos costumes e hábitos, aos tons, às ideias e sentimentos, às motivações, verbalizadas ou não, às transgressões, aos laços de amizade, antipatia e simpatia (BRANDÃO, 1981), por exemplo. Eu, como observadora participante, preciso estar constantemente atenta e fiscal ao meu envolvimento, à captação de conflitos e tensões, às minhas atitudes interferentes (RICHARDSON, 1999), já que mergulho em minha própria realidade, que é uma realidade compartilhada.

Enquanto os antropólogos lançam mão da OP para entender redes complexas de relacionamentos entre pessoas, descrevendo-as, e os fenomenólogos buscam compreender o dia-a-dia dessas pessoas tentando comprovar ou falsear teorias prévias interpretativas, aqui tentaremos um misto dos dois: descrever a complexidade das relações observadas, escutadas e lidas e interpretá-las como fenômenos.

Como metodologia, a OP propõe algumas etapas à pesquisa. A primeira é a aproximação do observador ao grupo social em análise. Esta etapa é a que normalmente toma mais tempo da pesquisa, pois há um trabalho de desbloqueio, de enfrentamento das desconfianças, na inserção. Estar dentro do grupo, integrar-se a ele, mesmo assegurando a objetividade na coleta dos dados, é a condição inicial da observação participativa, onde o observador se vê e aos outros membros não apenas como simples objetos, mas como protagonistas da pesquisa (MILLES e HUBERMAN, 1984).

No meu caso, a minha inserção dentro do meu objeto de estudo se deu muito antes do início oficial desta pesquisa, pois faço parte da comunidade que estudo há uma década, sou reconhecida como membro dela, tenho relações cotidianas, profissionais e afetivas, laços de amizade e experiências compartilhadas. Minha inserção já estava dada. Logo, tive a vantagem de poder dispensar todo um novo processo de aproximação nesta primeira etapa, o que tomaria muito mais tempo do processo da pesquisa e inviabilizaria a realização da mesma, considerando que tive consciência do meu objeto final de estudo (as mulheres fotógrafas do Recife) cerca de um ano antes do primeiro prazo que me foi dado para concluí-la, estando ainda, para dificultar meu contato direto com tal objeto, fora do Brasil, o que reduziu bastante

o tempo que tive para realizar a segunda etapa e as subsequentes, mas me deu tempo para planejar e formular o que veio a ser o projeto final a ser executado, além de mergulhar mais teoricamente no tema das mulheres fotógrafas e iniciar a segunda etapa.

A segunda fase é justamente a compreensão do contexto do grupo, uma visão histórica, o reconhecimento de questões partilhadas, das instituições que atravessam, das pessoas-chave, do funcionamento econômico e da realização de entrevistas. Realizei as entrevistas entre os meses de outubro e novembro de 2016, assim que voltei do doutorado sanduíche, e, no mês de dezembro, apliquei os questionários, que foram montados a partir das questões-chave observadas durante as entrevistas. Foram dezesseis entrevistas realizadas, com uma média de duração de três horas por encontro; e vinte e seis questionários (em anexo) aplicados. Algumas (seis) das fotógrafas entrevistadas também desejaram responder ao questionário e assim o fizeram. Como as entrevistas não foram roteirizadas, não há necessariamente choque de perguntas. Sendo a pesquisa qualitativa, os dados coletados com esta amostra se mostram suficientemente saturados para a realização da análise e a condução de possíveis conclusões, que constituem a terceira etapa.

A última fase é sistematizar e organizar os dados, o que se torna a etapa mais difícil e delicada, que exige mais atenção, tempo e o olhar de pesquisador para produzir um certo conhecimento da realidade estudada, assim como estimular o crescimento do grupo e desenvolver ações deliberadas de mudança social (RICHARDSON, 1999). Esta é a fase em que estou neste momento. Pois, sendo esta tese um relatório de processo mais do que a conclusão da pesquisa, devo dizer que a terceira fase segue em andamento. A OP é uma metodologia engajada, eu, como membro do meu grupo, sou, além de pesquisadora, envolvida em uma causa. É a partir das análises realizadas através deste doutorado que pretendo dar continuidade à pesquisa, promovendo outras ações que me são demandadas pelo próprio resultado que se constrói e pelas razões que me motivaram a iniciar este projeto e tudo o que ele se tornou. Esta tese, como normalmente pede o próprio método de OP, deve servir como base para o planejamento de estratégias.

No pouco tempo que tive para transcrever, processar e analisar os dados coletados, dada a quantidade de material e atravessamentos, e escrever este texto que apresento (incluindo os seis meses de prorrogação que me foi concedido pelo colegiado do PPGCOM/UFPE, ao qual sou grata), espero conseguir apresentar reflexões importantes e caras à sociedade, mais especificamente, às mulheres e ao meio fotográfico, domínios onde este trabalho se insere mais diretamente. Acredito na existência desta tese como um ato de resistência política. Trazer as mulheres fotógrafas como protagonistas desta pesquisa é, para

mim, fundamental, sobretudo após a imersão em que o próprio processo doutoral me colocou, através da pesquisa e do reflexo dela na minha vida pessoal, na construção do meu olhar atento e crítico, sensível aos fenômenos que nos atravessam em nossas existências como mulheres e como fotógrafas, nesta realidade ainda dominada pelo patriarcado, que é a fotografia, e nesta cidade infelizmente ainda tão opressora, que é o Recife.

Não posso deixar de citar, para além das leituras prévias, as contribuições externas à academia, frutos de um momento rico de despertar coletivo que atravessa diretamente as questões aqui presentes. 2015 e 2016 foram anos marcantes para a primavera feminista brasileira, assim como ainda está sendo 2017, para que olhássemos com mais generosidade para nós mesmas e pudéssemos juntas problematizar nossas questões e nossas vivências. Não estou sozinha neste interesse. Esta tese é parte disso.

O pesquisador participante precisa ser capaz de despertar confiança, saber ouvir, ter repertório sobre os assuntos que serão abordados e ter familiaridade com as questões que serão trabalhadas. Apenas após todo esse percurso anterior, em que eu ainda acreditava que meu *corpus* de análise seria outro, que meu objeto passava por outros lugares, foi que pude estar minimamente preparada para encarar as entrevistadas na posição de pesquisadora. É preciso estar atenta às armadilhas, às deformações da realidade, à comprovação de certos dados – porque nem sempre o que é dito é o que é demonstrado. É preciso saber usar a memória como aliada, tanto a minha como a das entrevistadas. É preciso saber preservar as pessoas, discernindo quando é necessário utilizar o anonimato e quando é importante dar nomes a essas mulheres, o que, confesso, me foi o processo mais complexo e penoso. Saber entender e separar o que se trata de reflexão geral e o que pede lugar de fala. É preciso reconhecer e reafirmar fatos, contextualizando-os. Espero ter conseguido.

Relacionar meu estudo aos dados coletados é a parte mais óbvia e mais difícil ao mesmo tempo. Escolhi que as leituras que me formaram como pesquisadora atravessassem este texto de forma mais sutil do que o normalmente visto em textos acadêmicos. Não acredito que um texto cheio de citações alheias permita o protagonismo das fotógrafas que tanto busco. Não pretendo ofuscar as vozes das mulheres a quem direciono meu olhar com um exagero de outras vozes, essas já tão academicamente repetidas e citadas em tantas teses de doutorado, artigos acadêmicos, trabalhos de mestrado e projetos de conclusão de curso.

A estética deste texto me interessa sendo fluida e fácil, porque é assim que acredito que devemos comunicar as questões mais importantes, para que elas sejam acessíveis. Optei por uma abordagem complexa, mas não complicada. Selecionei, assim, citações teóricas pontuais. É uma escolha política, que envolve também uma escolha por uma academia com

menos dureza de formatos e regras e exigências. Ofereço uma tese sensível a uma banca composta só por mulheres, das mais diversas, e que moram em Pernambuco, em um texto que, pretendo, possa extrapolar em breve os muros universitários.

Limpar o texto de citações não significa omitir as minhas referências. Elas inevitavelmente são a base e a engrenagem para os recortes, os olhares, as observações, os comentários, os destaques e as reflexões que trago, e estarão devidamente explicitadas na bibliografia. Também não deixarei de creditar as ideias-chave de que eu for lançando mão. Apenas me proponho a fazê-lo de uma forma mais leve (mas não leviana).

Através do sumário, é possível perceber como se deu a divisão dos capítulos, sobretudo daqueles de análise: em um primeiro momento (4.1.) situamos estas mulheres fotógrafas do Recife socialmente; depois (4.2.), adentramos mais profundamente na esfera familiar e íntima; num terceiro capítulo (4.3.), focamos nos movimentos de união e nas formações das mulheres; e, por fim (4.4.), tentamos entender a sua produção. Antes do capítulo de análise (4.), produzi um capítulo (3.) mais teoricamente denso sobre o objeto, na intenção de estabelecer uma base de compreensão comum sobre mulheres (3.1.), fotografia (3.2.) e sobre o contexto recifense (3.3.).

Como em toda OP, o objeto e o observador estão ambos em constante mutação. Todas as entrevistas e a leitura dos questionários me afetaram enormemente e espero que a pesquisa nos ajude a sermos levadas, de fato, para outras realidades, onde podemos ser protagonistas de nossas vidas, nossos corpos e nossa prática fotográfica. Por isso, a tese, por fim, traz um último capítulo (5.1.) produzido de maneira colaborativa. Somos vinte e seis mulheres reunidas em um círculo de imagens e trocas, uma ciranda. Propus um exercício, uma experiência: nos encontramos, umas com as outras, para nos conhecermos, duas a duas, e nos fotografarmos. São retratos e relatos dessas mulheres feitos por suas pares. Fotógrafas fotografando fotógrafas. Além disso, cada uma das participantes enviou também um autorretrato. A ideia é que possamos futuramente mostrar esta produção, em livro e/ou exposição.

A conclusão (5.2.), propositadamente, não é um fim, mas uma abertura, na esperança da continuidade e nos devires que espero que sejam dados a esta tese.

3 DO OBJETO

uma mulher
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que é uma mulher além
 do que se lhe dá?
 uma mulher
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que é uma mulher
 além do que dela se diz?
 uma mulher
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que é uma mulher
 além do que está circunscrito?
 uma mulher
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que é uma mulher
 além da cerca que a cerca?
 uma mulher
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que é uma mulher
 além do corpo que a sequestra?
 uma mulher
 uma mulher pode ser mais que a cabeça? [vazia]
 uma mulher pode ser mais do que a boca? [vazia]
 uma mulher pode ser mais que sua fresta? [vazia]
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que quer uma mulher
 além do céu
 o que quer uma mulher
 além do céu?

(poema sem título, de Micheliny Verunschek)

3.1 MULHER

Definir alguém como homem ou mulher, como sujeito de gênero e de sexualidade significa, pois, necessariamente, nomeá-lo segundo as marcas distintivas de uma cultura – com todas as consequências que esse gesto acarreta: a atribuição de direitos ou deveres, privilégios ou desvantagens. (LOURO, 2008, p.89)

Para falarmos de mulheres fotógrafas como um objeto de estudo, se faz necessária a compreensão do que se trata isso que aqui entendemos conceitualmente por “ser mulher”. Definir esta categoria é um campo ardiloso quando sabemos das implicações políticas que o nome carrega. Ouso começar refletindo sobre a famosa frase proferida por Simone de Beauvoir, no seu clássico de 1949, *Le deuxième sexe (O segundo sexo)*, quando ela afirma que não nascemos mulher, mas nos tornamos uma.

A filósofa francesa, em sua intenção, visa a desmontar a ligação direta que fazemos entre fêmea e mulher, ou seja, entre sexo e gênero. Ela pretende deixar claro que o ser mulher é um ser construído e não dado, é um existir socialmente e não naturalmente. Logo, nascemos fêmeas e nos tornamos mulheres²⁰. Mas, confesso, temo que, ao nos inserirmos dentro de uma estrutura social que é prévia ao nosso nascimento, acabamos por nascer, sim, mulheres. Em tempos de ultrassonografias de alta precisão, antes mesmo de respirarmos pela primeira vez, o mundo que nos aguarda já existe e nos considera como sujeitos de gênero. Um mundo cheio de regras e expectativas, de nomes e papéis, de instituições e pressões. Já somos um feto-mulher, categorizadas a partir da sentença: “é uma menina”.

Sentença esta que nos coloca em um lugar, a princípio, diretamente associado ao órgão sexual que possuímos. E já ali, ainda sem linguagem, sem compreensão, sem escolhas, ainda bicho, que por um acaso cromossômico nasceu fêmea, ganhamos um nome que demarca nosso gênero e, com ele, alguns assessórios (materiais e simbólicos) que tratarão de reiterar tal lugar que nos é reservado no mundo. Integramos uma sociedade que nos dá um destino muito bem traçado, caso tudo funcione como o esperado, o programado, o normatizado. Este ser mulher é reforçado e construído a cada dia que vivemos.

Ser mulher é o lado B, o outro, o avesso do ser humano, do Homem. Crescemos ouvindo que ser homem é o sinônimo da nossa espécie. O Homem fez descobertas, o Homem conquistou coisas e lugares, o Homem é o animal racional, o dominante. Nos idiomas de

²⁰ Vale destacar que esta é uma compreensão cis-gênera do termo. A compreensão do processo de construção/reconhecimento da identidade de gênero de pessoas trans se dá de outra maneira. De modo geral, se falamos de mulheres trans, podemos dizer que elas nasceram macho, foram socializadas como homens e, posteriormente, transitaram para serem mulheres; e, se falamos de homens trans, eles nascem fêmeas, são socializados como mulheres e transitam para o gênero masculino. O gênero é uma construção social, mas pode também, dentro desse processo binário, se tornar uma escolha.

origem latina, o gênero masculino predomina em situações que se pretendem linguisticamente neutras. Conjugações verbais, nominais, pessoas plurais. Não há gênero neutro.

Esta estrutura normatizante que nos socializa enquanto avessas se chama patriarcado. Rose Marie Muraro (2015) nos conta que este sistema possui uma origem não pontual, mas histórica: se, contando neste calendário dado a partir do critério religioso e cristão, estamos vivendo cerca de dois mil anos depois do nascimento de Jesus Cristo, é também aproximadamente dois mil anos antes dele que o patriarcado tomou um lugar mais predominante neste planeta. Isso pode ser percebido através das mitologias que fundamentam as compreensões do mundo (sobretudo as que versam sobre a origem dele) em diversas civilizações.

Muraro (2015, p.5) diz que, enquanto nossa espécie vivia majoritariamente de coleta e caça de pequenos animais, em grupos nômades, não havia patriarcado. Atualmente, pelo que se tem conhecimento, poucos povos são remanescentes desta cultura²¹. Em tais grupos, as pessoas se organizavam juntas e, entre elas, as mulheres são geralmente reconhecidas enquanto sagradas, por sua fertilidade e o poder de gerar vida (por muito tempo, não se conhecia muito bem a função masculina na reprodução). Essas culturas originárias, chamadas de sociedades matricêntricas, são cooperativas, “não havia coerção ou centralização, mas rodízio de lideranças, e as relações entre homens e mulheres eram mais fluidas do que viriam a ser nas futuras sociedades patriarcais” (MURARO, 2015, p.6). Nessas comunidades, por não haver propriedade privada, logo, nem transmissão de poder e nem de herança aos descendentes, a liberdade em termos sexuais era maior. Não havendo tampouco a ideia de conquista de novos territórios, também não havia guerras.

Contudo, nas regiões em que a coleta é ou se tornou escassa para a alimentação, se inicia o processo de caça aos animais de grande porte. É quando se instaura a competitividade entre os grupos e a supremacia masculina. Surgem as guerras, que passam a ser mitificadas. Há um rompimento da relação harmônica com aquilo que chamamos originalmente de natureza, pois entramos em uma relação de dominação e em um paradigma de exploração do outro, dos vegetais, dos animais, dos minerais, etc., que vem fundamentando até hoje o modo de produção capitalista.

Segundo Muraro (2015, p.7), é no período neolítico que o homem começa a compreender sua função biológica na reprodução (entre 10000 e 8000 a.C.) e, assim, passa a controlá-la, dominando, principalmente, a sexualidade da mulher. É aí que surge o casamento

²¹ Segundo a autora, os mahoris (Indonésia) e os pigmeus e bosquímanos (África Central) são alguns exemplos.

e a ideia de que a mulher é propriedade do homem, assim como tudo que foi explorado por ele, que passa a ser transmitido, como herança, aos seus descendentes. É também no neolítico que passam a ser fabricadas armas mais sofisticadas e instrumentos de cultivo da terra (como o arado), que foram utilizados na sistematização das atividades agrícolas. É com a era agrária e com a sedentarização dos grupos humanos (a ideia de propriedade privada) que o patriarcado se fortalece. Surgem as aldeias, as cidades, os Estados, os impérios. Passa a dominar a lei da violência.

Nesse contexto, quanto mais filhos, mais soldados e mais mão-de-obra barata para arar a terra. As mulheres tinham sua sexualidade rigidamente controlada pelos homens. O casamento era monogâmico e a mulher era obrigada a sair virgem das mãos do pai para as mãos do marido. Qualquer ruptura desta norma podia significar a morte. Assim também o adultério: um filho de outro homem viria ameaçar a transmissão da herança que se fazia através da descendência da mulher. A mulher fica, então, reduzida ao âmbito doméstico. Perde qualquer capacidade de decisão no domínio público, que fica inteiramente reservado ao homem. A dicotomia entre o privado e o público torna-se, então, a origem da dependência econômica da mulher, e esta dependência, por sua vez, gera, no decorrer das gerações, uma submissão psicológica que dura até hoje. (MURARO, 2015, pp.7-8)

Vivenciamos em várias comunidades do mundo este processo de patriarcalização das sociedades matricêntricas – processo que ainda está em andamento, pois não há espaço e tempo restrito a ele, que ganha novas roupagens a cada contexto, inclusive nos períodos colonial e neocolonial – e tomamos consciência dele sobretudo a partir das mitologias. Os mitos e as religiões compõem aquilo que Althusser (1980) chamou de “aparelhos ideológicos do Estado”, que repetem e reforçam as ideologias dominantes de uma cultura. A força da violência deste modo exploratório e patriarcal, se impõe à maior parte e a cada vez mais povos e territórios deste planeta.

Podemos dividir, segundo conta Marilyn French (1985) os mitos conhecidos da criação em quatro grupos, que correspondem às etapas (ideológicas) da história humana, cronologicamente: primeiro, há uma deusa mãe que sozinha cria o mundo (o mito grego, com Géia; ou mito Nagô, com Nanã Buruquê, por exemplo); depois, há uma divindade andrógina (hinduísmo) ou uma espécie de casal criador (yin e yang, no mito chinês); segue-se com mitologias que apresentam um deus macho que ou toma o poder da deusa ou cria o mundo sobre seu corpo (como as mitologias sumeriana e asteca); por fim, há as mitologias que narram um deus macho que, sozinho, é o criador do mundo. Este último é o caso da mitologia cristã, entre outras. São mitologias mais recentes, que reforçam o patriarcado e a ideologia do Estado (da propriedade privada, da produção, da posse e conquista dos territórios, etc.). Raramente, segundo Muraro (2015, p.9) há registros de mitos em que há uma divindade primária fêmea desde 2000 a.C. até hoje. Assim, quando o modo de compreensão da vida da

maioria das sociedades do planeta se torna centrado no homem macho, o patriarcado se institui como sistema dominante no mundo.

Foi a mitologia cristã, que se espalhou na Europa ocidental e, logo, em grande parte das regiões colonizadas pelos países europeus, o que inclui o continente americano. Foi o catolicismo que se impôs, a partir das missões de catequese dos jesuítas, como base formadora da cultura brasileira, no momento mesmo em que o Brasil é definido enquanto território unificado dominado. Antes de 1500 éramos um espaço ocupado por diversos grupos e etnias diferentes entre si, regidas por mitologias e hábitos diversos, muitas ainda matricêntricas²². Hoje, o Brasil é o país com maior número de pessoas católicas do mundo²³. Por isso, reforçaremos aqui uma compreensão do patriarcado a partir da religião católica, cuja base de sua doutrina se encontra em um conjunto de livros conhecido por Bíblia.

No livro de Gênesis, o primeiro da Bíblia, compondo o que é conhecido como Antigo Testamento, narra-se que, depois de ter sido criado por Deus e tê-lo ajudado a nomear todas as outras coisas criadas por Ele, o Homem ganhou de presente a Mulher: uma “ajudadora idônea” (capítulo 2, versículos 18-20). A Mulher, segundo este livro, que versa sobre a origem das coisas, foi criada da costela do Homem para ajudá-lo, para servi-lo. Ainda em Gênesis, desta vez no capítulo seguinte, lemos que a Mulher, influenciada pela serpente, comeu do fruto proibido – aquele proveniente da árvore do conhecimento do bem e do mal – e o ofereceu ao Homem, que também comeu da fruta. Depois disso, depois de comer do fruto proibido do conhecimento, ambos se perceberam nus e se envergonharam por isso. Deus perguntou ao Homem porque ele tinha comido do fruto proibido e o Homem curiosamente responde ao seu criador que a responsabilidade (culpa) era da Mulher que lhe foi dada por companheira. Deus, então, lança tal sentença à Mulher: “Multiplicarei grandemente a tua dor, e a tua concepção; com dor darás à luz filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará” (capítulo 3, versículo 16). Depois disso, expulsou o Homem (e a Mulher) do Jardim do Éden, para “cultivar o solo do qual foi tirado” (capítulo 3, versículo 23), ou seja, para explorar a terra.

Está dado o nosso desfecho enquanto sujeitas, pelo patriarcado, e registrado na mitologia, muito antes de nascermos, ainda hoje, enquanto indivíduos. Eis o que vem sendo reservado às fêmeas da nossa espécie, na nossa cultura cristã: o sofrimento, a maternidade, o

²² Ver RIBEIRO (1995).

²³ Segundo o Anuário Pontifício 2017 e o *Anuarium Statisticum Ecclesiae 2015* (do Departamento Central de Estatística da Igreja Católica), há 172,2 milhões de pessoas batizadas no Brasil, o que representa mais de 80% da população brasileira e 26,4% do total de católicos do continente americano. Dados coletados no site da Arquidiocese de São Paulo. Disponível em: < <http://www.arquisp.org.br/anuario-pontificio-2017-revela-os-dados-da-igreja-no-mundo> >. Acesso em 05 de julho de 2017.

casamento heteronormativo e a opressão. Sobretudo quando nos deixamos levar pelos nossos desejos ou pela vontade de saber (comer o fruto proibido da árvore do conhecimento). Os diversos arquétipos patriarcais da mulher, tão bem contados e recontados, reiterados, repetidos, reforçados de geração em geração, de sociedade em sociedade, pelas mitologias escritas e pela cultura de massa, pelas famílias e pelas instituições públicas, pelas leis e pela história, é nossa herança. São vários, que passam por colocar o feminino em um lugar atravessado por luxúria, vaidade, inveja, serviço, ira, histeria, falsidade, pecado, feitiçaria. A mulher (e todas as pessoas que fogem ao padrão da ordem sentenciada) é percebida má, perigosa, desarticuladora. Não podemos sair do controle. Nos tornamos passivas e coadjuvantes de uma história escrita por e para os homens.

Javé, esse Deus Pai da mitologia cristã, é único, centralizador, onipresente, todo-poderoso, controlador, dita regras de comportamento, pune. É imagem e semelhança do patriarcado. Nas mitologias originárias (que não foram contempladas pelas histórias escritas, estas já fundamentadas no patriarcado, mas pela tradição oral), a Deusa Mãe (ou as divindades múltiplas) é amorosa e permissiva. Nos restam poucas referências de arquétipos positivos nesta construção social da mulher que vivemos ainda hoje.

Fomos alienadas de nossas potências, de nossas escolhas, de nossas liberdades. Nos disseram mulheres. Não nos deram o direito de questionar esta condição, este nome, este lugar, a própria existência desta categoria. E, assim, fomos levadas a experimentar nossas existências.

Destaco o que diz Larrauri: “uma das condições do intolerável é que, para a maioria, não é intolerável, mas normal” (apud LOURO, 2008, p.55). O “intolerável” dos diversos contextos históricos e culturais existe para ser questionado, no intuito de que todas as pessoas sejam contempladas em sua legitimidade e liberdade de existir e de ser. Quem são as loucas e os loucos? Quem são as doentes e os doentes? E as mulheres, quem somos?

Desmontemos a falsa coerência e os jogos de poder que estão por trás das bases sociais: certas normas naturalizadas se tornam sistemas de opressão. Aqui, quando falamos em mulheres, estamos falando de um lugar histórico, cultural, construído e que une, sob diversos aspectos, um grupo (ou vários grupos) políticos de pessoas, de sujeitas. Estamos usando de uma categoria criada para ser o oposto social do “homem” (símbolo máximo de poder no patriarcado), uma categoria que só existe porque ainda há diferenças pré-estabelecidas dentro de um sistema de dominação que envolve essa dualidade. Não falamos de uma categoria biológica, mas, sim, social. Nos expulsaram do Paraíso, do Éden, do Jardim

das Delícias, já faz muito tempo. Queremos voltar. “O que quer uma mulher além do céu?”, pergunta a escritora pernambucana Micheliny Verunschck, em poema que abre este capítulo.

Contudo, a própria compreensão do gênero tem suas origens na ideia biológica de sexo (eram as fêmeas as mulheres sagradas nas sociedades matricêntricas e foram elas as primeiras dominadas, por conta da reprodução da espécie). E, se queremos entender o nosso olhar a esta categoria cada vez mais complexa, que é objeto desta pesquisa, é preciso entender minimamente o percurso traçado pelas teorias do gênero e jogar um olhar contemporâneo, mas com consciência histórica, para o que aqui hoje chamamos de “mulheres” (já não somos as mesmas), dentro do contexto patriarcal atual.

As questões aqui postas giram, então, em torno da compreensão da fabricação de um tipo de sujeito, no caso, da sujeita (“a mulher”), que será refeita ao longo da história. Inevitavelmente, como diria Guacira Lopes Louro: a “escolha de meu objeto de estudo é, portanto, ao mesmo tempo política e teórica” (2008, p.57).

3.1.1 O corpo

Hoje, como antes, a determinação dos lugares sociais ou das posições dos sujeitos no interior de um grupo é referida a seus corpos. Ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir dos padrões e referências, das normas, valores e ideais da cultura. Então, os corpos são o que são na cultura. A cor da pele ou dos cabelos; o formato dos olhos, do nariz ou da boca; a presença da vagina ou do pênis; o tamanho das mãos, a redondeza das ancas e dos seios são, sempre, significados culturalmente e é assim que se tornam (ou não) marcas de raça, de gênero, de etnia, até mesmo de classe e de nacionalidade. Podem valer mais ou valer menos. Podem ser decisivos para dizer do lugar social de um sujeito, ou podem ser irrelevantes, sem qualquer validade para o sistema classificatório de certo grupo cultural. Características dos corpos significadas como marcas pela cultura distinguem sujeitos e se constituem em marcas de poder (LOURO, 2008, pp.75-76).

Tudo aquilo que se inscreve no corpo pode se tornar um marcador cultural. O corpo, mais do que material, é simbólico. Mais que carne, é signo. A própria ideia de corpo como tal é uma compreensão cultural. Diferentes culturas em diferentes épocas possuem diferentes noções do contorno do corpo, de onde ele começa ou termina, da sua sistematicidade. Todas essas codificações que cada cultura dá ao corpo lhe atribui diferentes valores. O corpo como tal é impossível de ser pensado como uma base universal. Ele é uma compreensão fluida, que, assim como a vida, tem sido bastante repensada, sobretudo recentemente a partir dos estudos sobre ciborgue, transumano e pós-humano²⁴, por exemplo.

²⁴ Ver BRUNO (1999), HALBERSTAM e LIVINGSTON (1995), HARAWAY (2009), SANTAELLA (2003; 2004) e SIBÍLIA (2002).

Assim, adentrar em questões que envolvem a compreensão do ser “mulher” não é uma tarefa simples justamente porque envolve uma compreensão histórica a respeito de dispositivos, sujeitos e corpos. O que está claro até então é que é impossível falar de mulher sem falar de corpo. Ou de “cuerpa”, como têm começado a chamar algumas companheiras feministas provenientes de outros países latino-americanos.

“Diz-se que corpos carregam marcas. Poderíamos, então, perguntar: onde elas se inscrevem? [...] O que elas ‘dizem’ dos corpos? [...] Há corpos ‘não-marcados’? Elas, as marcas, existem, de fato? Ou são uma invenção do olhar do outro?” (LOURO, 2008, p.75). Se inicialmente poderíamos entender o corpo como uma unidade meramente biológica, ao ampliarmos a noção mesma de vida (bio), veremos que ele vai se complexificando enquanto categoria.

A distinção platônica entre mente e corpo pode ser a base escrita mais antiga para pensarmos o “corpo” formalizado dentro da cultura ocidental, mas, de forma cronologicamente mais próxima, ela nos remete à consagração desta distinção feita por Descartes (2000), no século XVII, que via na mente o lugar de formação da personalidade e, no corpo, um simples receptáculo da mente. À mente, o lugar do conhecimento (este que, testemunhado biblicamente, foi negado à Mulher). Ao corpo, o mero *status* de objeto. Para Descartes, inclusive, a mente poderia existir sem o corpo.

Há uma série de questões em relação às fronteiras do corpo, a maioria delas feitas a partir de um desejo (utópico) ontologizante. E, de fato, o pensamento cartesiano, que separa a mente (o eu) e o corpo, está sintonizado, na proposição de muitas das respostas, sobretudo, ao senso comum e às religiões (os aparelhos ideológicos do patriarcado). Este pensamento, claramente baseado em uma lógica binária, dualista, em que corpo e mente (pensemos mulher e homem, respectivamente) são opostos e complementares, propõe um caráter naturalizado, dado, para uma série de outras relações que partem da compreensão e conceituação dessas categorias (e desse método de pensamento binário), principalmente e, conseqüentemente, do sexo. O corpo é visto como objeto, definido pela natureza e determinante para as possibilidades dos sujeitos e das sujeitas.

De forma alguma negando a materialidade dos corpos humanos ou quaisquer diferenças anatômicas que existam entre eles (que possam vir a distingui-los como machos, fêmeas, negros, brancos, velhos, novos, entre tantas outras invenções sociais tão relativas), é preciso estar alerta sobre os perigos dos essencialismos que fundam e fundamentam sobretudo nossa cultura ocidental (e suas formas colonizadoras de pensar o mundo) e destacar o caráter cultural, discursivo, político, performativo e fluido dos corpos. Os perigos também habitam a

categorização e significação dessas diferenças, pois “não existe sujeito ou subjetividade fora da história e da linguagem, fora da cultura e das relações de poder” (TADEU, 2009, p.10). Foucault deixou bem claro, em tantos e tantos de seus textos, que todas essas categorias que existem enquanto essências opostas fundamentam discursos de dominação.

Queremos compreender, ultrapassando os binarismos e oposições que nos aparecem impostas pelas categorizações ontologizantes, as questões que atravessam essa classificação dos corpos e dos sujeitos supostamente estáveis (homem e mulher, no nosso caso) e certas práticas sociais dadas a partir de tais diferenças estabelecidas como bases (macho e fêmea, por exemplo).

Também questionamos o interesse em separar os próprios corpos de outros dispositivos. “Por que nossos corpos devem terminar na pele? Por que, na melhor das hipóteses, devemos nos limitar a considerar como corpos, além dos humanos, apenas outros seres também envolvidos pela pele?”, nos indagada Donna Haraway (2009, p.92). O que nos separa do que nos cerca? O que separa sujeitos de dispositivos? O que separa as mulheres fotógrafas das fotografias que elas produzem e da sua experiência de vida cotidiana? É tudo corpo. Corpo de pesquisa. Corpo de análise. Materialidade.

Corpo é tudo o que compõe um sujeito, inclusive um sexo, uma sexualidade, uma imagem, uma vida, uma existência, gestos, comportamentos e experiências? Como descolar o corpo do que o agencia e o apresenta, dos seus devires, dos seus processos, das suas conexões e das suas camadas? “Não há corpo que não seja, desde sempre, dito e feito na cultura; descrito, nomeado e reconhecido na linguagem, através dos signos, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias” (LOURO, 2008, p.81).

O noção de sexo entra nessa complexidade. O “‘sexo’ é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2000, sem paginação). E nos perguntamos: em que corpo cabe ser mulher? Em que sujeito cabe o “ser feminina”? Como o sexo integra tudo isso? Como opera a relação dos corpos com a imagem, com o fazer fotográfico? Como separá-los?

Na contemporaneidade, a teoria de gênero tenta cada vez mais se dissociar de ser uma metateoria. De pensar sobre um pensar já dado, no caso, a divisão sexual biológica, que foi como começamos este capítulo. Questionamos as bases.

O gênero é uma questão relacional, dada por processos complexos e instáveis. É ingenuidade hoje pensarmos que uma vagina ou um par de seios são aquilo que constitui o ser

mulher. Por outro lado, como dizer que isso não é parte que atravessa esta engrenagem? Por muito tempo (e ainda hoje esta ideia é paradigma em nossa cultura), tratou-se o problema do gênero de forma dicotômica, definiu-se o feminino como o não-masculino, fundaram-se dois padrões de performances sociais compreendidas de forma excludente: homem e mulher. “Sendo o homem associado ao sujeito universal, a mulher é associada ao ‘Outro’ da cultura, definindo-se assim os homens como sujeitos livres das implicações de gênero” (ALÓS, 2011, p.427). O sistema binário de gênero existe para a manutenção do patriarcado, que, como vimos, é reforçado por influências de peso, por aparelhos ideológicos, como a religião, a família, a escola, as leis.

A polarização a partir do sexo biológico vem sendo por muitos séculos base para a divisão de uma série de papéis culturais também polarizados em duas categorias. Essas divisões “denotam profundas e relevantes transformações nas formas de dar significado ao que representa ser homem ou mulher em determinada sociedade, elas sugerem mudanças nas suas relações e, portanto, nas formas como o poder se exercita” (LOURO, 2008, p.77).

3.1.2 O determinismo e o fundacionalismo

Esta base inicial, que relaciona o bicho humano macho ao papel social do homem e o bicho humano fêmea o papel de mulher, é o que se chama de determinismo biológico: algo tomado como natural (o sexo biológico) serviria como causa direta, imediata, para certos modos de existência e comportamentos sociais. No determinismo biológico, os vários fenômenos sociais fundamentados na divisão de gênero são vistos como “naturais”, não construídos, o que mascara toda a engrenagem simbólica de cada categoria-padrão e legitima dinâmicas opressivas do patriarcado.

Se, por um lado, apenas no século passado desenvolveu-se o conceito de “gênero”, “para descrever o que é socialmente construído, em oposição ao que é biologicamente dado. [...] De outro lado, ‘gênero’ tem sido cada vez mais usado como referência a qualquer construção social que tenha a ver com a distinção masculino/feminino, incluindo as construções que separam ‘corpos femininos’ de ‘corpos masculinos’” (NICHOLSON, 2000, p.9). Assim, afirma-se do mesmo jeito uma ligação intrínseca entre sexo e gênero (um não é independente do outro) e isso continua interferindo na personalidade, no comportamento e nos corpos das pessoas com base em pressupostos baseados num determinado sexo biológico, natural.

Para Nicholson, o conceito de “gênero”, quando surge, apenas repete, com outro nome, a ideia do que antes era visto como “sexo”. Fincar na biologia as raízes do que o conceitua reforça um suposto caráter de imutabilidade do gênero, configura um determinismo. Por mais que se considere a construção social do conceito de gênero, ele repete a lógica binária e essencialista do conceito de sexo. “Assim, no momento mesmo em que a influência do biológico está sendo minada, está sendo também invocada” (NICHOLSON, 2000, p.11), reitera.

O sistema sexo-gênero vem influenciando as formas de produção, organização, educação e linguagem da sociedade. É uma lógica simples e simplista de manipular e estabelecer diferenças nas relações e nos deveres dos sujeitos, que, esses, sim, são complexos. Se a pessoa nasce “fêmea”, vai “naturalmente” seguir alguns padrões sociais; se ela nasce “macho”, segue outros. Um desses padrões de gênero é a sexualidade: a regra normativa é relacionar-se sexualmente com alguém do “gênero oposto”, logo, do “sexo oposto”: homens casam-se com mulheres e, juntos, irão multiplicar a espécie. Isto também está na mitologia bíblica.

Em resumo, não se trata apenas de dizer que certas ideias específicas sobre mulheres e homens – “as mulheres são capazes de suportar e servir, enquanto os homens são agressivos e combativos” – estão sendo generalizadas equivocadamente. Se trata de dizer que estão sendo também produzidas e reproduzidas, possibilitando certos pressupostos sobre o corpo e sobre sua relação com o caráter e com certas competências.

Há uma pedagogia do feminino e uma pedagogia do masculino. Se homens geralmente são mais agressivos e mulheres são mais dóceis, isso não ocorre por fatores biológicos, mas pelos estímulos e repressões presentes na formação dos sujeitos. Já não estamos no neolítico há milhares de anos. Mas, se uma mulher age de forma inesperada, reproduzindo o que está culturalmente reservado ao macho-homem, ela é chamada de masculina. Se um homem tem uma postura atrelada ao papel social padrão estabelecido para a fêmea-mulher, ele é categorizado como afeminado (e diminuído, ridicularizado por isso, já que a cultura do patriarcado inferioriza a mulher). Ambas as situações de inconformidade são vistas negativamente pela sociedade, sobretudo quando os fatores em questão passam pelas práticas de sexualidade que rompem com a heteronormatividade, ou seja, quando as pessoas se relacionam sexual e afetivamente com outras categorizadas com o mesmo sexo biológico de nascença que o seu.

Linda Nicholson nomeia essa relação normativa sexo-gênero-sexualidade de “fundacionalismo biológico”. Para a autora há duas visões distintas: a do “determinismo

biológico”, em que se via o sexo biológico como determinante de todas as relações sociais entre homens e mulheres; e a do “fundacionalismo biológico”, em que surge a ideia de gênero e pensa-se novas relações entre a biologia e alguns aspectos de personalidade e comportamento.

Judith Butler, filósofa norte-americana e teórica *queer*, não só denuncia essa falsa coerência do gênero com o sexo como também desmascara a naturalização da categoria sexo e ainda desmonta a lógica do sistema sexo-gênero-sexualidade fundacionalista, questionando as políticas pautadas em identidade e instituições definidoras. Butler pergunta: “se o gênero é o significado social que o sexo assume no interior de uma dada cultura [...] então, o que sobra do ‘sexo’, se é que sobra alguma coisa, uma vez que ele tenha assumido o seu caráter social como gênero?” (BUTLER, 2000, sem paginação). Eis o mesmo questionamento que propus ao dialogar com a frase de Beauvoir no início deste capítulo. “Não existe nenhuma referência a um corpo puro que não seja, ao mesmo tempo, uma formação adicional daquele corpo” (BUTLER, 2000, sem paginação).

O sexo é uma ficção social, uma fantasia de que existe algo pré-linguisticamente que podemos acessar. O sexo sempre foi algo absorvido pelo gênero, ou seja, pelas questões socioculturais, mesmo nas sociedades matricêntricas. É impossível olhar o sexo de uma maneira puramente biológica, porque a própria ideia de sexo existe para fundamentar as diferenciações binárias de gênero. Para Butler, o problema está justamente “na própria produção desta estrutura binária em que se pensa o conceito de gênero” (2014, p.8), principalmente na ideia de dividir os sujeitos em duas categorias: masculino e feminino.

Para a filósofa, determinismo e fundacionalismo possuem a mesma base. E essa forma de enxergar os sujeitos serve, no patriarcado, a fins políticos de dominação e controle masculinos. Assim, ao afirmar como meu objeto de pesquisa as “mulheres fotógrafas do Recife”, não pretendo reiterar uma categoria-base chamada de “mulher” (em oposição binária ao “homem”) como natural ou dada, mas reconhecê-la como uma construção social e política baseada em tensões de linguagem e, logo, de poder, que acarretam diferentes modos de existência e, de alguma maneira, tentar equilibrar uma dívida histórica do apagamento das mulheres dentro do campo em que me insiro: a fotografia. Campo este de uma linguagem que atravessa uma vastidão de práticas e contextos e usos, todos extremamente potentes em nossa sociedade.

É preciso perceber a matriz heteronormativa que está por trás da própria noção de gênero. Esta matriz de sexualidade, também baseada num pensamento biológico de manutenção “natural” da espécie, é questionada e exposta. A categoria de gênero e até mesmo

a própria noção de sexo estão contidas na lógica reprodutiva patriarcal, ou seja, na lógica produtiva, capitalista, baseada na manutenção da propriedade privada e na exploração dos recursos ditos naturais.

Até o século XVIII, segundo Laqueur (apud NICHOLSON, 2000, pp.18-19), o corpo feminino foi considerado uma versão inferior do corpo masculino (havia uma diferença de grau), os órgãos sexuais femininos eram considerados menos desenvolvidos que os masculinos, o sangramento da menstruação era visto como uma forma de excreção do excesso de nutrientes, já que os corpos das mulheres eram considerados mais quentes do que os dos homens.

Quando, no Renascimento, surgiu uma noção mais claramente bissexuada (estabelecimento de uma diferença de natureza), os órgãos sexuais começaram a ter nomes diferentes (antes, ovários e testículos eram versões diferentes da mesma coisa, por exemplo), outros a ganharem um nome próprio (como a vagina) e então todo o esqueleto e o sistema nervoso foram caracterizados de formas distintas para machos e fêmeas, no sentido que correspondesse às expectativas culturais dos papéis masculino e feminino já estabelecidos para a manutenção da ordem. A sexualidade heteronormativa-reprodutiva pautou o gênero, que pautou o sexo. A cultura criou a noção fisiológica de sexo, ao defini-lo e nomeá-lo. Somos nós que definimos o corpo.

Buscou-se destrinchar, classificar e enfatizar nos mínimos detalhes as diferenças entre “os homens” e “as mulheres” em prol de estabelecer e determinar, com bases ditas cada vez mais “científicas” e “naturais”, a função e o comportamento sociais dos sujeitos. Descobrir diferenças em cada detalhe dos corpos se transformou na prioridade da ciência anatômica moderna. “Desde então, elas têm se tornado a preocupação generalizada de especialistas, da medicina e de profissionais e reformadores morais. O tema ganhou, no final do século XIX, sua própria disciplina, a sexologia, tendo como base a psicologia, a biologia e a antropologia, bem como a história e a sociologia” (WEEKS, 2000, sem paginação).

Eis a sofisticação do patriarcado: classificavam-se diferenças fisiológicas, para reforçar, através delas, uma significação moral e política, relações de poder. “Essas mudanças significavam que as características físicas passavam a ser vistas não só como causa da distinção masculino/feminino, mas como algo que tornava essa distinção altamente binária” (NICHOLSON, 2000, p.18).

No século XVII patriarcalistas usavam a Bíblia para justificar subordinações das mulheres aos homens. Mais tarde, essa diferença científica entre os corpos masculinos e femininos também reforçariam e fundamentariam certas subordinações, a partir de teóricos

das leis naturais como John Locke (NICHOLSON, 2000, p.16). Os fundamentos vêm dos textos escritos, transformados em verdade, que conformaram os corpos e cujos propósitos sempre foram os do controle. “Busca-se, tenazmente, conhecer, explicar, identificar e também classificar, dividir, regar e disciplinar a sexualidade. Produzem-se discursos carregados da autoridade da ciência. Discursos que se confrontam ou se combinam com os da igreja, da moral e da lei” (LOURO, 2008, p.79).

Os corpos (e, logo, as pessoas) passaram a ser sistematicamente e cada vez mais polarizados. Nas décadas finais do século XIX, homens vitorianos, médicos e também filósofos, moralistas e pensadores fazem “descobertas”, definições e classificações sobre os corpos de homens e mulheres. Suas proclamações têm expressivos e persistentes efeitos de verdade. A partir de seu olhar “autorizado”, diferenças entre sujeitos e práticas sexuais são inapelavelmente estabelecidas. (LOURO, 2008, p.79)

Essa compreensão bissexuada do mundo “tem de ser entendida como articulada a mudanças epistemológicas e políticas” (LOURO, 2008, p.77). A “descoberta” do útero, por exemplo, órgão que antes não existia formalmente (não era nomeado), se tornou símbolo para justificar e reforçar o *status* quase compulsório reservado à mulher no patriarcado: esposa e mãe, de um modo muito diferente do que era entendido nas sociedades matricêntricas (quando não havia marido ou pai e a criação das crianças era coletiva, comunitária). Daí, uma série de outras características passaram a ser fundamentais para legitimar, a partir da diferenciação anatômica do corpo biológico, o estabelecimento da orientação sexual (e dos afetos e desejos, quando eles foram possíveis) e dos papéis de cada sujeito, dentro das fronteiras pré-formatadas do masculino ou do feminino.

Tem sido um longo percurso desde então até as formulações contemporâneas que propõem enxergar a questão de forma mais complexa, para além das diferenças elementares que separam e classificam machos e fêmeas, homens e mulheres, em termos binários, na tentativa de desconstruir o que corrobora sobretudo distinções sociais entre sujeitos e sujeitas. A questão deve ser entendida como articulada a fortes transformações políticas, sociais e culturais, que, em determinados contextos mais do que em outros, ainda engatinham (ou estão em gestação).

3.1.3 O feminismo

*de que adianta esse pôster de madonna na
parede da cozinha indicando de qual lado
estou se na papua nova guiné continuam*

*linchando mulheres a quem chamam de bruxa
a papua pode até ser guiné mas nisso não
tem nada de nova e se for para queimar uma
mulher por bruxaria que queimem logo todas*

*de que adianta beyoncé avisando que vai sentar
o rabo na cara do boy e de que adianta eu me
inspirar nisso para fazer igual ou parecido se na
papua nova guiné sentam senhoras em telhas de
brasilite e com elas amordaçadas abrem nacos de
carne e sangue que na foto escorria pelas rugas da
telha pelas rugas das costas da mulher essa mulher
de cabelo curto e preto de costas na foto parecia a
minha mãe eu perdi o controle não consegui mais
almoçar e sei que não vou conseguir dormir mas*

*de que adianta minha insônia e meu jejum e esse
poema se na papua nova guiné não iriam entendê-lo
e mesmo a compreensão dele não salvaria a vida da
mulher e mesmo no brasil onde se pode entendê-lo já
se sabe que poemas tal qual leis não mudam nada tudo
sobre isso já foi legislado e dito em todas as línguas
também em português mas meu deus*

*de que adiantaria meu silêncio?
de quem estaria meu silêncio a serviço?
(sobre uma foto no huffington post, em 01 de novembro de
2015, poema de Adelaide Ivánova)*

Para pensar uma “teoria de gênero pós-moderna” é preciso compreender o percurso histórico de um campo teórico. A história da sexualidade, diria Foucault (1988), é uma história dos discursos sobre a sexualidade, através dos quais ela é construída como um conhecimento que forja as formas como pensamos e conhecemos o corpo. Assim é a história dos gêneros, ou a história das mulheres, ou a história dos feminismos. E mesmo a história da fotografia e como ela é atravessada por e atravessa essas outras histórias.

Para nós, é importante compreender o processo que se desenvolveu, principalmente, a partir de algumas lutas feministas mais recentes, que surgiram no século XIX, para reivindicar os direitos civis daquelas que eram categorizadas como “mulheres” por terem nascido “fêmeas”. Essas lutas se fortaleceram em meio a outras lutas de classe, do proletariado, em países economicamente dominantes, e ganharam destaque político e histórico sobretudo depois da Segunda Guerra Mundial, por questionarem fortemente o modelo de divisão de papéis de gênero corrente.

Na verdade, essas resistências vêm de antes. Após grandes guerras são notáveis as questões que dizem respeito às mulheres na reestruturação do sistema padrão. Na Idade Média, do século III ao século X, o Cristianismo se expandiu entre muitos povos do continente europeu. Neste período, a situação da mulher é confusa: como os homens se

ausentavam e morriam nos campos de batalhas, devido a escassez de homens, elas acabaram adentrando-se no domínio público, assumindo algumas decisões. Retornados os homens, elas voltam ao seu lugar na vida doméstica. Logo depois, já durante as Cruzadas, até o século XIV, as mulheres tiveram brevemente acesso às artes, ciências e literatura, por exemplo. Este movimento foi sistematicamente reprimido logo depois, entre o fim do século XIV e o século XVIII, período que ficou conhecido como “caça às bruxas”. Pelo menos cem mil mulheres foram queimadas vivas na Europa (MURARO, 2015, p.13). Elas ameaçavam o sistema médico que ganhava corpo com as universidades (durante as guerras, eram as parteiras e curadoras que tratavam das doenças), formavam organizações pontuais e, com a união dessas comunidades, havia até mesmo confraria de mulheres (muitas camponesas), que muitas vezes se rebelavam contra a fome, a peste e a guerra. Julgadas como heréticas pelos tribunais da Inquisição, foram mortas. Foi “uma perseguição muito bem calculada e planejada pelas classes dominantes, para chegar a maior centralização e poder”, avalia Muraro (2015, p.15).

Se estamos tentando entender a construção das ideias de sexo, gênero e sexualidade, a partir dos discursos que tratam sobre essas questões, para poder chegarmos a uma compreensão complexa do que pode significar e justificar uma categoria chamada de “mulher”, também precisamos entender que os movimentos políticos que reconhecem esse sistema opressivo e lutam contra ele, chamados de movimentos feministas, são igualmente um sistema de discursos. Assim como a fotografia o é. Afinal, quem são as bruxas?

É muito difícil entender onde e quando surgiu a fotografia, mas certamente sabemos que não foi apenas quando a invenção de Louis Daguerre foi apresentada, em 1839, à Câmara dos Deputados e à Academia das Ciências francesas e sua comercialização ganhou forças entre as classes dominantes do mundo ocidental. Há evidentemente uma fotografia pré-moderna. Também não podemos dizer que o feminismo tem origens exatas na Idade Moderna, pois, como vimos, há documentos que denunciam a opressão aos movimentos de mulheres já no século XV. Contudo o termo feminismo, essa noção, não existia. É apenas no final do século XVIII (com a declaração revolucionária de Olympe de Gouges e a Revolução Francesa) que ele surge como conceito, como discurso.

O feminismo, assim como a fotografia, é oficialmente uma ideia moderna e totalmente atrelada ao contexto social liberal europeu que emergia. A chamada primeira onda feminista (também conhecida como emancipacionista) visava sobretudo à igualdade de direitos básicos (voto, escolarização, profissionalização, etc.) para as mulheres, no fim do século XIX e no início do século XX, sempre em relação ao poder patriarcal dominante exercido pelos homens.

A segunda onda foi mais forte nos Estados Unidos, grande potência econômica e política do mundo do século XX, e apareceu na segunda metade da década de 1960 e na década de 1970. Este movimento, tido por um perfil mais intelectualizado, reconhece que a opressão persiste em várias camadas sociais, que as raízes vão mais fundo do que a igualdade de direitos básicos adquiridos. A luta pela libertação (inclusive sexual) é o foco. Questões que penetram a base da instituição familiar, como divórcio e aborto, são colocadas.

Desde a década de 1990, a terceira onda segue com demandas mais focadas em países chamados “periféricos”, sobretudo no Oriente Médio, na África e na América Latina, ou seja, em regiões historicamente exploradas, e com recortes de classe, religião e etnia, por exemplo. As demandas se ampliam e se aprofundam na diferenciação e na pluralidade dos contextos.

A compreensão em ondas é apenas mais um discurso que categoriza o movimento de questionamento das condições trazidas pela própria base da noção de gênero: a desigualdade. O movimento feminista, como princípio, se baseia na luta política das mulheres pela igualdade social, pela ocupação dos espaços públicos e de poder, pelo acesso e pela liberdade, o que envolve várias nuances e correntes, vários feminismos, com engajamentos diferentes, por vezes convergentes e por vezes divergentes em seus fundamentos.

Vale destacar que a maior parte da história oficial dos discursos feministas é protagonizada por lideranças brancas e de classes privilegiadas, sobretudo por mulheres provenientes da Europa Ocidental e dos Estados Unidos, mesmo havendo, desde a década de 1960, movimentos de feministas negras, por exemplo. Angela Yvonne Davis (2016), escritora estadunidense integrante do Partido Comunista e dos Panteras Negras, é um grande nome do feminismo desde a 1970, e a maior base referencial difundida na compreensão do recorte das questões de gênero que atravessam as mulheres negras; assim como a freireana estadunidense bell hooks²⁵ (1990) também aborda interseccionalidades e discutindo o capitalismo dentro das reflexões sobre raça e gênero; a caribenha Audre Lorde (2007), escritora lésbica, também se destaca nas reflexões sobre sexualidade, raça, opressão e direitos humanos. De todo modo, não por acaso (há muitas questões de acesso e visibilidade a serem discutidas dentro do próprio feminismo), a maioria da literatura e da história publicada em escala mundial sobre o assunto por muito tempo contemplava apenas mulheres brancas, cis, heterossexuais e de classes privilegiadas, realidade que vem sendo rompida pelas urgências contemporâneas. Hoje, dentro dos movimentos, são principalmente as vozes periféricas que ganham destaque: a nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie (2014) e a paquistanesa Malala Yousafzai (2013),

²⁵ A escritora Gloria Jean Watkins pede que seu pseudônimo (que homenageia sua avó e sua mãe) seja escrito em minúsculas, porque, segundo ela, no que ela escreve, a substância importa mais do que ela mesma.

por exemplo, são grandes referências do feminismo contemporâneo. No Brasil, Djamila Ribeiro (2017) discute feminismo e lugar de fala, trazendo contrapontos críticos ao movimento e destacando a sua complexidade.

Desde a década de 1980 há também uma aproximação das feministas com outras questões de gênero, como o movimento gay, por exemplo, ou a questão trans, mais ainda pós-moderna, que também rompem com as mesmas bases do sistema opressor sexo-gênero-sexualidade. A homofobia e a transfobia, assim como o machismo, a misoginia (ódio às mulheres), entre outras discriminações de gênero e sexualidade, tem raízes na cultura do patriarcado.

Mais adiante chegaremos aqui: Recife, Brasil, América Latina, década de 2010. Por enquanto, voltemos à década de 1960: foi dentro dos movimentos populares que surge a necessidade de uma organização específica para a reivindicação pelas causas das mulheres. É “justamente no bojo destes movimentos ‘libertários’ que vamos identificar um momento-chave para o surgimento da problemática de gênero, quando as mulheres que deles participavam perceberam que, apesar de militarem em pé de igualdade com os homens, tinham nestes movimentos um papel secundário” (GROSSI, 1998, p.2). Foi nesta fase do movimento feminista que foi desenvolvida “uma teorização mais complexa e uma consequente ampliação do termo gênero, que passa a reter significados antes associados apenas ao conceito de sexo” (ALMEIDA, 2002, p.91).

Essas mulheres teorizaram as questões sociais derivadas da divisão sexual e foram as primeiras a falarem na questão do gênero de forma a diferenciá-la (mas não dissociá-la) das questões biológicas do sexo. A construção cultural dos papéis femininos, segundo elas, era um problema a ser questionado. O equilíbrio na relação homem-mulher era o objetivo, pois era desafiada a posição superior e privilegiada do homem na sociedade, o patriarcalismo. Assim, vemos que “se inicia um movimento, no interior de diferentes disciplinas, em busca de se encontrar o lugar das mulheres, até então invisível”, completa Miriam Grossi (1998, p.2).

No mesmo período, paralelamente a esses movimentos feministas, também surgiram vários outros movimentos políticos chamados de “identitários”, entre eles a criação da ideia de movimentos da “juventude”, por exemplo. E, como vimos, paralelamente houve outro grande questionamento dos padrões da sexualidade heteronormativa e patriarcalista: o movimento gay.

A lógica heteronormativa e binária, que regia a própria compreensão do “ser mulher”, ainda não era foco de debate dos estudos feministas. Por mais que tanto os movimentos feministas quanto os então chamados movimentos gay questionassem “as relações afetivo-

sexuais no âmbito das relações íntimas do espaço privado” (GROSSI, 1998, p.2) e sua legitimação no espaço público, elas eram (e até hoje predominantemente ainda são) consideradas lutas separadas. O “campo de estudos que hoje chamamos no Brasil de *gênero* ou *relações de gênero* surge nos anos 1970/1980 em torno da problemática da *condição feminina*” (1998, p.2), como forma de questionar a ideologia patriarcal opressora. Nos “anos 1980, deixa-se de falar de ‘condição feminina’ e se passa aos *estudos sobre as mulheres*” (GROSSI, 1998, p.3). Isso se amplia e se complexifica mais adiante.

Mas algo é importante destacar: “Os estudos que tinham a mulher ou as relações de gênero no centro de suas preocupações sempre tiveram, direta ou indiretamente, que tocar em questões de sexualidade” (LOURO, 2008, p.58).

Se o Jardim das Delícias é a memória arquetípica das sociedades matriarcais, em que a Deusa fêmea era afetuosa e não coercitiva, a violência trazida pelo patriarcado, com o Deus macho, ao expulsar os seres do Paraíso, está sobretudo localizada no corpo, mais intensamente na repressão da sexualidade e do prazer. Se na cultura da coleta não se trabalhava sistematicamente e os controles eram mais frouxos, quando o homem começa a se apropriar de territórios e produzir agricultura, é preciso viver menos prazerosamente. É preciso trabalhar. As práticas sexuais são, para isso, desassociadas do prazer e passam a se restringir às funções procriativas. Há a cisão entre público e privado, mas também entre sexo e afeto, entre corpo e alma, entre razão e emoção. Há a repressão dos desejos. O amor desestabilizaria a ordem vigente. O sexo é, então, normatizado. (MURARO, 2015, pp.9-12). As feiticeiras queimadas vivas na Idade Meédia eram “as mulheres orgásticas e ambiciosas, isto é, aquelas que não tinham a sexualidade ainda normatizada e procuravam impor-se no domínio público, exclusivo dos homens”, diz Muraro (2015, p.16). A Inquisição e todo o patriarcado vem colonizando as mulheres:

A sexualidade se normatiza e as mulheres se tornam frígidas, pois orgasmo era coisa do diabo e, portanto, passível de punição. Reduzem-se exclusivamente ao âmbito doméstico, pois sua ambição também era passível de castigo. O saber feminino popular cai na clandestinidade, quando não é assimilado como próprio pelo poder médico masculino já solidificado. As mulheres não têm mais acesso ao estudo [...] e passam a transmitir voluntariamente a seus filhos valores patriarcais já então totalmente introjetados por elas” (MURARO, 2015, p.16)

Nesta repressão dos afetos, dos desejos da livre sexualidade, em prol de um controle reprodutivo, pautou-se o casamento e o padrão familiar baseado na heteronormatividade. O corpo da mulher, sendo originalmente o corpo que procria, foi o foco desta repressão. Por isso, “o corpo (da mulher) foi desde sempre objeto da maior atenção das várias correntes do feminismo” (LOURO, 2008, p.57) e os direitos dos sujeitos atrelados a esse tipo de corpo.

Contudo, essa lógica maior da sexualidade no patriarcado, que envolve a heteronormatividade e seu rompimento com o amor, alcança, afeta e reprime uma pluralidade de sujeitas e sujeitos, atualmente contempladas e contemplados pelas questões de gênero, que incluem os feminismos, suas interseccionalidades, e os diversos movimentos populares pela diversidade.

O fundacionalismo, quando veio em alternativa ao determinismo, propondo e conceituando uma noção dita “construcionista” de gênero, por um lado, permitiu às feministas “assumir tanto as diferenças entre as mulheres quanto o que elas têm em comum” (NICHOLSON, 2000, p.12), por exemplo, considerando aspectos culturais e contextuais. Mas, por outro lado, ainda gera “obstáculos à verdadeira compreensão de diferenças entre mulheres, diferenças entre homens e diferenças em relação a quem pode ser considerado homem ou mulher” (NICHOLSON, 2000, p.13) e todas as razões políticas por trás dessas distinções.

Em resumo, durante o século XX o que fizemos foi desenvolver a ideia de separação dos conceitos de sexo e gênero como pressuposto para pensar questões sociais em disciplinas separadas das questões biológicas (ALMEIDA, 2002, p.91). Essa nova visão ajudou politicamente a flexibilizar os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres, pois foram atrelados a questões discursivas, por exemplo. Por outro lado, no conceito de gênero também continua implicado o princípio heteronormativo, binário, essencialista, dividindo e categorizando as possibilidades entre feminino e masculino, mesmo quando é uma suposta igualdade de direito entre ambos que está em questão socialmente.

Tanto o determinismo como o fundacionalismo são postos em xeque por teorias pós-estruturalistas (como a teoria *queer*) que enxergam, interpretam e desmontam uma raiz comum do problema do gênero: o patriarcado e seu sistema de exploração.

Hoje, os estudos de gênero são abrangentes e possuem um papel importante para as ciências sociais contemporâneas, abarcando diversas questões, como “a aquisição da identidade de gênero primária, o aprendizado dos papéis sexuais, o vasto campo da sexualidade e as novas questões referentes à reprodução humana” (GROSSI, 1998, p.1), isso considerando a pluralidade de contextos e atravessamentos possíveis.

É uma disciplina mais inclusiva, que abraça, por exemplo, tanto os diferentes movimentos feministas como os movimentos LGBTQIPA²⁶, além de estar associada a outras questões sociais interseccionais que estão diretamente envolvidas nas compreensões desses sujeitos de gênero, como as questões raciais e religiosas, por exemplo. Isso envolve a tentativa

²⁶ Lésbicas, gays, bissexuais, pessoas trans, *queer* e não-binárias, intersex, pansexuais e assexuais.

de compreensão das sexualidades (incluindo das crianças, dos idosos, entre tantas outras), os controles procriativos, a reprodução e a conformação das famílias, a demarcação de perversões e patologias ligadas ao sexo, as fronteiras e subversões, além dos direitos, das instituições e das questões sociais, políticas e culturais (inclusive econômicas) relacionadas a tudo isso.

É dentro dos “estudos de gênero” que problematizamos o próprio conceito de “feminino”, que “não passa de uma formulação ideológica que serve para justificar os comportamentos sociais de homens e mulheres em determinada sociedade” (GROSSI, 1998, p.4). Contudo, tais condutas, comportamentos e papéis sociais patriarcais ainda existem e produzem desigualdades sociais. Enquanto houver a repetição deles, haverá as mulheres, suas resistências e diversos enfrentamentos feministas para desmascarar esses dispositivos.

A antropóloga Gayle Rubin, autora do livro *The Traffic in Women* (1975), defende que a divisão sexual do trabalho foi a causa para as divisões de gênero, desejo, sexo e diferenças infantis e fundamenta assim esse interesse social da manutenção do sistema de sexo-gênero. Para ela, foi uma condição produtiva que gerou essa economia social da divisão de gênero baseada no fator sexual. Hoje, Haraway concorda: “Não é mais um segredo que a sexualidade, a reprodução, a família e a vida em comunidade estão interligadas com essa estrutura econômica sob infinitas formas” (2009, p.72).

Nancy Chodorow também concorda com Rubin e acrescenta: “o sistema sexo-gênero tem organizado a sociedade em torno de dois *e apenas dois* gêneros, uma divisão do trabalho por sexos que sempre inclui a maternação das mulheres e o casamento heterossexual” (1990, p.24). Esta última autora percebe a divisão social binária (homem/mulher) na divisão engessada dos trabalhos (que endossa o que veremos durante a análise quando questionamos se fotografia é um trabalho de/para homens) e projeta um pensamento questionador dos pressupostos que estão na própria base desses argumentos econômicos, que utilizam de forma mítica argumentos biológicos para pautar a sociedade: a força física e a “reprodução da espécie”, que legitimaria apenas relações heterossexuais e reiteraria à mulher aquele mítico de procriadora e cuidadora.

Ainda assim, para defender suas teorias, essas mesmas autoras confinam “as mulheres” sob um rótulo unificado, essencializante, em uma identidade supostamente estável e universal. Aqui, também corremos este risco dos perigos da generalização, ao tentarmos colocar tantas sujeitas plurais e particulares sob uma mesma categoria “as mulheres fotógrafas do Recife”. Contudo, aposto na mesma proposta de identificar questões, sobretudo políticas,

comuns, tentando não cair nas armadilhas de aprisioná-las sob uma unidade identitária generalizante.

Quando essas pessoas, ditas mulheres, precisaram reforçar e reafirmar a ideia da existência de uma identidade feminina para aumentar sua visibilidade como sujeitas sociais oprimidas diante de uma sociedade patriarcal, se, por um lado, ganharam forças para lutar por várias reivindicações políticas, culturais e civis, por outro, para isso, evocaram a existência de uma categoria, que, além de por muito tempo desconsiderar - ou pouco considerar - outras particularidades de cada indivíduo incluída nela mesma, também secundarizou questões de raça, classe, nacionalidade, religiosidade, orientação sexual, etc., unindo todas as mulheres sob um mesmo rótulo.

Como vimos, os movimentos feministas, por muito tempo, foi liderado por mulheres heterossexuais, brancas e de classes sociais mais privilegiadas. Até hoje esse padrão é muito forte, apesar da terceira onda em andamento possuir um caráter muito mais interseccional e, muitas vezes, até mesmo segmentado.

Ser mulher certamente não significa a mesma coisa em contextos diversos, para sujeitas diversas. Esta suposta identidade unificada é uma ficção, porém ela possui um caráter político e social potente: para os feminismos, o que une “as mulheres” é sua situação de subjugação social dentro do patriarcado, em suas diversas roupagens. Tal opressão estrutural predominante está longe de ser uma ficção, sendo uma cruel realidade, mesmo ainda hoje nos contextos mais privilegiados onde os primeiros feminismos tiveram suas vozes mais ouvidas e viabilizadas e somam mais conquistas.

Se, por um lado, “mesmo reconhecendo as inúmeras situações de opressão das quais as mulheres seguidamente foram vítimas ao longo da História, creio que não é possível pensá-las independentemente de outros dados históricos e culturais”, afirma Miriam Grossi (1998, p.7), por outro lado, não se pode negar que tem sido importante a formação de uma “comunidade de mulheres” para a união de forças políticas e a conquista de muitos direitos humanos, em diversas partes do mundo, nas últimas décadas. “Os movimentos internacionais de mulheres têm construído aquilo que se pode chamar de ‘experiência das mulheres’. Essa experiência é tanto uma ficção quanto um fato do tipo mais crucial, mais político” (HARAWAY, 2009, p.36). Os atravessamentos dentro do movimento feminista devem funcionar de uma maneira estratégica.

O fato é que viemos sendo o avesso por muitos séculos. Para lutar contra a opressão, é preciso reconhecer a oprimida dentro de cada lógica que a oprime. A lógica do patriarcado é a dos dualismos, da dominação sobre as mulheres, sobre territórios e seus povos, sobre as

trabalhadoras e os trabalhadores (muitas vezes escravizados), sobre outros animais e ecossistemas. Em suma, o patriarcado é o sistema de dominação por parte do Homem de todos aqueles que foram constituídos como “outros” e cuja tarefa consiste em espelhar o eu dominante e legitimar o seu poder. Servir. Enriquecer.

“Eu/outro, mente/corpo, cultura/natureza, macho/fêmea, civilizado/primitivo, realidade/aparência, todo/parte, agente/instrumento, o que faz/o que é feito, ativo/passivo, certo/errado, verdade/ilusão, total/parcial, Deus/homem” (HARAWAY, 2009, pp.90-91) todos dualismos frutos da mesma lógica binária opressora, de fabricação de sujeitas e sujeitos subjugadas e subjugados.

3.1.4 O *queer*

Para algumas autoras e autores pós-estruturalistas, é possível desmontar a lógica binária como método. É possível “construir uma eficaz unidade política que não reproduza os sujeitos revolucionários imperializantes e totalizantes dos marxismos e feminismos anteriores” (HARAWAY, 2009, p.50). Linda Nicholson (2000), fala sobre esse “marco teórico binário”, que, se, segundo ela, por um lado, por muito tempo possibilitou às feministas afirmar e contestar diferentes experiências culturais entre homens e mulheres, por outro, não permite articular experiências e corpos e gera, como base, diversas falhas analíticas, por não dar conta de desvios das normas de gênero e por reforçar estereótipos culturais.

A teórica *queer* Judith Butler defende que o gênero não é algo construído de maneira linear, coerente, estável. Ela também afirma que ele está sempre em relação com outras modalidades (de raça, classe, etnia, etc.) e diz que o sujeito é um conjunto de efeitos dispersos. X sujeitx, qualquer umx que elx seja²⁷.

Butler afirma que “a construção do humano é uma operação diferencial que produz o mais e o menos ‘humano’, o inumano, o humanamente impensável. [...] a persistente possibilidade de sua perturbação e rearticulação” (BUTLER, 2000, sem paginação). Ser mulher, diante disso, é a perturbação do que é ser Homem? Como emancipar efetivamente os sujeitos subalternizados (mulheres, homossexuais, pessoas trans, minorias étnicas e sociais

²⁷ Alguns movimentos defendem que, sobretudo na língua escrita, ao indicarmos neutralidade no discurso, os marcadores de gênero sejam substituídos pela letra “x”, que contemplaria qualquer pessoa. Outros sugerem o uso do “@” (ainda graficamente binário) ou da letra “e”. Contudo, na oralidade, essa prática perde força, por dificultar a pronúncia e nem sempre ser possível de ser aplicada. Há outros movimentos que criticam tal apagamento dos marcadores de gênero, logo, de possíveis identidades (inclusive não-normativas) a serem defendidas. Aqui, como falamos de *queer*, quis aplicar a proposta para levantar o seu próprio questionamento crítico através desta frase-exercício presente no texto da tese.

como um todo), se estamos utilizando da afirmação de uma categoria cuja condição de existência é justamente o que se tenta combater?

Em outros termos, se “a mulher” (ou “o homossexual”) emerge como o Outro do sujeito, não seria essa própria noção de sujeito que deveria estar sendo questionada, já que ela emerge como o efeito de uma artimanha do poder que possibilita pensar a mulher a partir de um binarismo fundacional (isto é, a contraparte “negativa” do sujeito, sempre declinado como masculino)? (ALÓS, 2011, p.429)

Butler propõe desmontarmos o Homem e, assim, desfazermos os “outros”.

Segundo a autora, as questões do gênero continuam passeando entre esses dilemas binários, mantendo-se atestadas e reafirmadas as diferenças dos corpos para diferenciar os valores das pessoas, corroborando conceitos como a ideia de “raça”, por exemplo, usada para justificar a escravidão. Acontece que “a linguagem da sexualidade parece ser avassaladoramente masculina” (WEEKS, 2000, sem paginação) e por muito tempo o homem, branco, macho, dominador, masculino, heterossexual tem ditado o padrão dos sujeitos. O Homem.

A proposta de Butler é que, para além de afirmarmos um “ser mulher”, baseado numa relação com esse “ser homem” universal, reivindicemos múltiplas formas de subjetividade, de ser e estar no mundo, múltiplas formas de corpos, de desejos. Para isso, é preciso desconstruir certos códigos culturais através dos quais o sujeito (e as sujeitas) só tem sido compreensível se mantém uma série de “relações de coerência e continuidade entre sexo, gênero, prática sexual, e desejo”. (BUTLER, 2014, p.38).

Mas seria possível, como sugere a autora, compreender a existência de uma pessoa para além da classificação em uma série de categorias binárias, como homem/mulher, masculino/feminino, heterossexual/homossexual? Enquanto houver patriarcado afirmo que não e, por isso, trago as mulheres ainda enquanto objeto de estudo. Porque elas existem enquanto categoria dada pelo sistema de opressão partilhado. Mas, por outro lado, acredito, como Butler, que podemos subvertê-las, apropriar-nos desta categoria, redefini-la, desprogramá-la.

É fato que o próprio conceito de gênero reforçou alguns estereótipos culturais de personalidade e comportamento (arquétipos, mitos) e as próprias formas estabelecidas de se entender o corpo. Ele funciona como um dispositivo em sintonia com os aparelhos ideológicos do patriarcado, dos quais já falamos.

Como vimos, a lógica que dita os padrões sociais, que interrelaciona todas essas classificações, parte de um pressuposto heteronormativo, baseado na ideia de reprodução biológica, que é princípio para a divisão sexual binária, que estabelece oposição e

complementariedade entre macho e fêmea, e, logo, em masculino e feminino. Talvez, o rompimento da cadeia possa se dar subvertendo a heteronormatividade.

A rede é extremamente complexa: o sexo anatômico acaba sendo pivô para o desenvolvimento da tecnologia da vida. Ele se relaciona à vida do corpo e à vida da espécie, e, assim, ele se mostra um meio extremamente potente de regulação dos comportamentos. A sexualidade é o dispositivo fundamental do que Foucault chamou de “biopoder”²⁸, atuando como força positiva preocupada com a manutenção de certos esquemas “da vida”, ditando o que deve ser feito.

Assim, na raiz de muitas instituições, das leis, das manifestações culturais, da divisão do trabalho, do estímulo do consumo, das relações cotidianas, das religiões, enfim, do patriarcado, está a manutenção da heteronormatividade, supostamente em “prol da vida”.

A manutenção biológica da espécie determinaria, então, identidades distintas, papéis sociais distintos e instituiria corpos pressupostos e uma única prática de desejo como expressão sexual legítima: o desejo heterossexual. As relações sexuais legítimas seriam, então, as que se baseiam na procriação, o que despreza e ao mesmo tempo produz a cultura da ilegitimidade de “outros” desejos, “outras” práticas, “outros” corpos, “outros” sujeitos e “outras” sujeitas.

As constatações pós-modernas podem hoje desconstruir o argumento-chave do patriarcado na repressão de outras formas de sexualidades: a manutenção da espécie humana não depende mais das práticas heterossexuais para se realizar, o que coloca em xeque de vez este modelo e dá destaque à sua fragilidade original, “inúmeros casais e indivíduos isoladamente têm buscado reproduzir-se por inseminação artificial ou fecundação *in vitro*, desvinculando, portanto, a sexualidade da reprodução” (GROSSI, 1998, p.9), por exemplo. E, vale lembrar, sempre houve os indivíduos que não desejam procriar. Assim, poderíamos adentrar em questões políticas derivadas, como a descriminalização do aborto ou os métodos contraceptivos disponíveis, assim como em uma discussão a respeito da quantidade de crianças abandonadas e/ou disponíveis para adoção. De onde vem e o que pretende atingir a lógica heteronormativa da procriação compulsória?

Donna Haraway, em seu manifesto ciborgue, ao falar dos sujeitos contemporâneos, diz que

O sexo-ciborgue restabelece, em alguma medida, a admirável complexidade replicativa das samambaias e dos invertebrados – esses magníficos seres orgânicos

²⁸ Foucault desenvolve, em vários textos de sua obra, as ideias de « biopoder » e de « biopolítica ». Além da *História da Sexualidade* (1988), obra-chave aqui já mencionada, também é referência *Em defesa da sociedade* (FOUCAULT, 2000) e *Homo Sacer* (AGAMBEN, 2007a).

que podem ser vistos como uma profilaxia contra o heterossexismo. O processo de replicação dos ciborgues está desvinculado do processo de reprodução orgânica. (HARAWAY, 2009, p.36)

Nós não nos reduzimos (nem hoje e nem antes) a seres procriativos, nem nossa sexualidade está obrigatoriamente vinculada a este fim. Nossa sexualidade também é uma construção social, mas só recentemente a questão da reprodução biológica se torna cada vez mais enfraquecida como base para definir o que são “as mulheres”, até mesmo dentro das políticas de manutenção ou controle de natalidade. “As ideologias da reprodução sexual não poderão mais, de forma razoável, apelar a concepções sobre sexo e sobre papéis sexuais, com o argumento de que constituiriam aspectos orgânicos de objetos naturais tais como organismos e famílias” (HARAWAY, 2009, p.61). Ser mulher não necessariamente implica ser mãe. Assim como ser mãe não necessariamente implica uma sexualidade pautada na heteronormatividade.

Somos devires potencializados pelas cada vez mais sofisticadas tecnologias. Biotecnologias, nanotecnologias, clonagens, medicamentos. Nossa subjetividade é impensável fora deste contexto. Assim como nossa sexualidade e o padrão heteronormativo, que, por tanto tempo, veio sendo atrelado a ela, alimentando uma lógica, uma política, procriativa patriarcal, baseada ainda no domínio do guerreiro macho e na domesticação da fêmea procriadora. O patriarcado não se pode mais se sustentar pela lógica da heteronormatividade. Ela não pode mais ser afirmada como necessária e nem mesmo como conveniente aos novos modos de produção (e nem de reprodução). Ela perdeu a potência como pressuposto social, político, institucional de controle dos sujeitos, por mais que as instituições ainda insistam em sua manutenção.

A repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, consequentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas. Porém, forçada a algumas concessões. Se for mesmo preciso dar lugar às sexualidades ilegítimas, que vão incomodar noutro lugar: que incomodem lá onde possam ser reinscritas, senão nos circuitos da produção, pelo menos nos do lucro. (FOUCAULT, 1988, p.10)

Mudanças paradigmáticas estão em questão. Se já não é preciso um “casal macho + fêmea” nem mesmo para a procriação, o padrão heteronormativo e monogâmico entra em crise como pilar de sustentação das relações sociais e das instituições. Sexualidades ilegítimas estão em processo de legitimação e isso inclui uma (re)abertura à liberdade sexual desse tipo de pessoa que ainda entendemos como “mulher”.

Segundo as teorias pós-modernas do gênero, está em xeque, com isso, o padrão perverso que normatiza, mantém e divide os corpos e os comportamentos sociais entre papel de homem (sujeito público) e de mulher (sujeito privado), logo, está também em crise a categorização dos desejos bipolarizada calcada no sexo biológico.

Dentro dessa lógica perversa, os homens, por sua constituição e força físicas, estariam em posição de superioridade, atuando, assim, como provedores únicos da família e como agentes na esfera pública. As mulheres, por outro lado, por sua função materna e suposta fragilidade física, estariam relegadas ao espaço privado, exercendo atividades estritamente ligadas ao plano doméstico, como o cuidado com a casa e os filhos. Nesse contexto, o conceito de gênero estava automaticamente ligado ao de sexo como categoria única que determinava os papéis sexuais dos indivíduos, reforçando, por conseguinte, a convicção na inferioridade feminina vis-à-vis à superioridade masculina. Por trás dessa visão essencialista da diferença sexual está a crença em identidades fixas e padrões de comportamento e interações sociais com base em qualidades supostamente inatas. (ALMEIDA, 2002, p.90)

Se hoje discutimos se as práticas heterossexuais não são mais necessárias à reprodução (e negamos a própria reprodução como sendo a finalidade maior da espécie) e podemos pensar as lógicas que estão incluídas nesta afirmação e no questionamento delas é porque houve um percurso crítico.

Diversas disciplinas e instituições (da ciência à religião, das escolas aos hospitais, por exemplo) se dedicam, nas sociedades patriarcais, a enfatizar e potencializar os padrões sociais opressores. Orgasmos femininos já foram vistos como “antinaturais”, assim como outras práticas e comportamentos corporais e erótico-sexuais são ainda questionados como “anormais” por fugirem à padrões estabelecidos. Ao mesmo tempo que evoluímos na crítica a esta lógica, há mecanismos de resistências do patriarcado que, como em outras épocas de questionamento também reagiram (como a própria caça às bruxas).

A sexualidade ocidental, com suas normas de diferenciação sexual, monogamia, heterossexualidade e (em alguns períodos, pelo menos) respeitabilidade, tem sido tanto questionada e solapada quanto triunfantemente reafirmada pelo conhecimento de outras culturas, outros corpos e outras sexualidades (WEEKS, 2000, sem paginação).

Questões que envolvem os direitos civis de travestis e transexuais, por exemplo, que precisam ser reconhecidos oficialmente em gêneros que rompem uma suposta relação direta com seus sexos biológicos, são discutidas dentro ainda de uma ideia de anormalidade, como se a própria divisão dos gêneros fosse natural. Judith Butler fala também em outras privações civis, como o impedimento de casais gays de formarem famílias reconhecidas pelo Estado, por exemplo. Há diversas demandas urgentes a respeito de normas sociais que não garantem legitimidade a várias sujeitas e vários sujeitos, em suas vidas e em suas relações, nos sistemas jurídico, médico, político, religioso, pedagógico, etc.

É sempre um desafio necessário questionar a coerência e os jogos de poder que estão por trás de certas bases sociais. Onde estão as brechas do ser mulher? Onde estão as complexidades do feminino que rompem os binarismos, o patriarcado e as opressões trazidas junto com o sistema sexo-gênero-sexualidade?

Mergulhando nessas novas questões, alguns autores (HERDT, 1996) discutem se existiria um terceiro gênero (além dos já consolidados masculino/feminino). Freud chegou a formular “a hipótese de que todo indivíduo é portador da bissexualidade psíquica” (GROSSI, 1998, p.10). Não é a sugestão de mais uma, duas ou dez novas classificações de gênero ou preferências sexuais, de papéis ou desejos estáticos atrelado a elas que irá dar conta da questão, mas, sim, uma reconstrução da lógica.

Essa reconstrução está na reconexão da sexualidade com o afeto, com o desejo, com o amor. Para uns, isso se dá através de um resgate da lógica matricêntrica acolhedora e libertária, reconectada com a “natureza”. Mas seria esta proposta possível, já que pressuporia um desmonte, em sua base, de toda a lógica, construída historicamente por milênios, de produção capitalista – e de propriedades, indústrias e Estados – em que ainda vivemos hoje? Para outros, a solução está na “tradição utópica de se imaginar um mundo sem gênero” (HARAWAY, 2009, p.37) e então todos os sujeitos apenas seriam de acordo com suas afinidades mais livres. As utopias existem e também fabricam políticas.

Butler propõe que a atuação política contestatória a este sistema mais potente é a ironia, a existência de práticas que parodiam e performam atos de gênero que rompem com as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ressignificando subversivamente as existências dos sujeitos. “Isso supõe um movimento de abandono das regras da prudência, da ordem, da sensatez. Isso implica perturbar a familiaridade do pensamento e pensar fora da lógica segura” (LOURO, 2008, p.71). A ideia é desestabilizar as margens e limites, a impermeabilidade, daquilo que deve ser entendido como corpo.

Donna Haraway também segue o caminho da subversão, ao defender em seu manifesto ciborgue uma proposta que nega qualquer ideia de pureza, natureza ou essencialismos na conformação dos corpos, dos seres. “O ciborgue está determinadamente comprometido com a parcialidade, a ironia e a perversidade” (HARAWAY, 2009, p.39), diz. Para ela, expandir o corpo é percebê-lo fluido, instável, permeável, intercambiável, para além de qualquer binarismo, inclusive o de gênero. Os ciborgues anseiam por acoplamentos, por ambiguidades, por perturbações.

É isso que a teoria *queer* também defende. A teoria de gênero pós-estruturalista é, na prática, uma teoria do não-gênero. Ela enxerga que o corpo transita e autoriza que ele o faça.

“A desregulação dessas trocas rompe, consequentemente, as próprias fronteiras que determinam o que deve ser um corpo” (BUTLER, 2014, p.190). A proposta é a subversão dos mitos centrais de origem da cultura ocidental. (HARAWAY, 2009, p.86). A luta política de gênero é um desmonte mitológico geral. Não seria a fotografia um espaço político importante de aplicação dessas ironias e subversões?

3.1.5 As mulheres fotógrafas

Defendo que a prática fotográfica pode funcionar como dispositivo subversivo. A fotografia joga com a instabilidade dos corpos e com a compreensão dos sujeitos. E ser mulher fotógrafa no Recife, por mais que ainda seja um lugar de gênero (já que ainda vivemos em um mundo binário), é estar em um lugar de subversão e questionamento dos padrões, como veremos nos próximos capítulos.

Na sociedade em que vivemos hoje, mesmo em meio a tantas mudanças e a novos olhares sobre a questão, os corpos que existem com legitimidade ainda são os corpos da lógica sexo-gênero-sexualidade, da reprodução biológica, corpos heteronormatizados, corpos binariamente divididos e agenciados. Os outros corpos ainda são os instáveis, os problemáticos, são aqueles que Butler chama de abjetos. Ela diz que abjeto designa aquilo que foi “tornado literalmente *Outro*” (BUTLER, 2014, p.191).

Poderiam certas mulheres, que assumem posturas socialmente “estranhas” por romper com padrões de comportamento de gênero esperados delas, serem consideradas sujeitas abjetas? As bruxas queimadas na inquisição eram abjetas? Mesmo que existam regras e que se tracem planos e estratégias geralmente dentro de uma certa “coerência” suposta pelo sistema sexo-gênero-sexualidade (fêmea-feminina-heterossexual e mãe, por exemplo), há sempre aquelas que transgridem os arranjos previstos (as abjetas).

Para que servem os sujeitos rejeitados? Qual a função da manutenção de um sistema excludente? Segundo Butler, os corpos abjetos servem para reafirmar o poder dos corpos legítimos, aqueles que realmente importam segundo as normas. As abjetas e os abjetos do sistema “se tornarão, então, os alvos preferenciais das pedagogias corretivas e das ações de recuperação ou de punição. Para eles e para elas a sociedade reservará penalidades, sanções, reformas e exclusões” (LOURO, 2008, p.16).

A fotografia, como linguagem, tem o poder de dialogar com o que é subversivo, ela coloca a sujeita que fotografa e aquela que é fotografada como alguém que fala, que existe, um corpo visível, que não se pode ignorar. Porém, dependendo dos sistemas opressores de

(não) acesso e circulação, que envolvem o próprio dispositivo fotográfico, ele pode também silenciar sujeitos. As mulheres produtoras de imagens foram inviabilizadas e invisibilizadas da fotografia em diversos contextos. Abjetas?

Somos pautadas, induzidas, inseridas em uma falsa coerência que oculta uma série de instabilidades. Somos educadas em um processo pedagógico contínuo que se dedica a fabricar e reiterar os corpos, os gêneros, as sexualidades e as funções sociais supostamente “legítimas”. Se nos sentimos desconfortáveis ao performar o papel que nos é reservado, é porque supostamente haveria algo errado conosco e não com as personagens que nos são previamente atribuídas. Nós somos as desviantes.

Todas as instituições procuram nos dizer a todo tempo as formas adequadas para controlar nossas atividades corporais. “Além disso, a materialização de um dado sexo diz respeito, centralmente, à regulação de práticas identificatórias, de forma que a identificação com a abjeção do sexo será persistentemente negada” (BUTLER, 2000, sem paginação). Ou seja, para os que não sentem afinidade com os pressupostos de tais normas, resta o desconforto, a vergonha, a fuga, o esconderijo ou a subversão. Mas, por mais negada que seja a existência legítima de certas realidades, elas são inevitáveis, pois o padrão é uma invenção limitadora que fabrica ela mesma seus abjetos. As pessoas a transbordam. As mulheres transbordam o tempo inteiro os persistentes limites do suposto feminino.

Estamos repensando as noções de subjetividade e agenciamento, incorporando novas possibilidades eróticas, políticas e subjetivas, para além de certas compreensões simplistas, binárias, falsamente estáveis e aprisionantes. Isso ainda é subversivo e exige resistências e enfrentamentos.

Butler diz que historicamente “estamos, na verdade, na presença de três dimensões contingentes da corporeidade significante: sexo anatômico, identidade de gênero e *performance* de gênero” (BUTLER, 2014, p.196), essas compreensões, inclusive, pautaram as diferentes ondas do movimento feminista. A compreensão atual, do gênero como performance, assume a transitoriedade constante dos sujeitos. Também é performando que desconstruímos e questionamos, que ironizamos e subvertemos. E a fotografia é uma prática performativa por excelência.

Performance é um conceito complexo que atravessa diversos campos de conhecimento. Aqui, trago uma reflexão através da própria etimologia da palavra, que penso ser suficiente para dar conta do que discutimos neste espaço. A palavra latina *performare* é composta pelo verbo *formare* (dar forma) e pelo prefixo *per* (por, através de). Performar algo significa dar forma a algo, realizar algo, materializar algo, tornar algo concreto, através de si

mesmo, de um gesto, uma postura, um movimento, um corpo. Assim, o gênero e a fotografia podem ser entendidos como lugares de performance.

Judith Butler diz que “a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2000, sem paginação). São performances que se repetem e se tornam um padrão. Ser mulher é algo fabricado e repetido. São gestos, práticas, comportamentos, que vão muito além de sexo biológico. Vestir-se, maquiar-se, desarrumar-se, pentear-se, desnudar-se, cortar os cabelos, depilar-se, mutilar-se, implantar-se, sentar de tal maneira, falar de outra, ser fotografada, fotografar-se, fotografar: fabricações e repetições de sujeitos, performatividades.

A performance dos sujeitos se dá principalmente no corpo (e na imagem dele, na linguagem dele - movimentos, cheiros, sons, sensações -, no nome dele, no que se associa a ele e o compõe) e interfere nas dimensões da linguagem, dos sentidos, da cultura e do simbólico. O corpo só pode ser pensado através das práticas performativas de afirmação e reforço constantes, pois o feminino precisa ser reiterado para a manutenção de um padrão que funciona socialmente. Estamos constantemente nos montando e desmontando, nos construindo, nos repetindo, através de como performamos nosso corpo e damos significação a ele, inclusive sendo “mulher”, cis ou trans, nos afirmando como tal. E, nesse processo pode haver uma série de rompimentos e reconfigurações.

A autora diz que há “normas regulatórias” que conduzem à performatividade padrão. São esses mecanismos que vão construindo o sentido do que seria o que se configurou como o conjunto de performances do feminino padrão, por exemplo. Essas normas têm, portanto, poder continuado e repetido de produzir aquilo que nomeiam. Mas a performatividade também pode e vai jogar com a noção de gênero: ao mesmo tempo em que a fabrica, a desconstrói. Estamos questionando as significações do que é ser mulher. E do que é ser mulher fotógrafa. E do que é ser mulher fotógrafa no Recife.

Dispositivos, corpos e sujeitos participam de uma dinâmica de agenciamentos e devires²⁹. Pretende-se aqui perceber o ser mulher e o feminino nesta transitoriedade, nessa fluidez, nesse rompimento de fronteiras, como um processo performático, fora dos moldes

²⁹ Venho utilizando o termo “devir” ao longo desta tese. Aqui, o conceito se baseia na ideia publicada por Deleuze e Guattari no livro *Mil Platôs*, que significa um desdobramento, uma fronteira, algo que se transforma ao relacionar-se, uma multiplicidade, um encontro, uma transição, uma expansão, um contágio, uma potência. Os devires são aberturas para novos territórios (esta palavra também é cara às compreensões deleuzianas), é “o processo do desejo” (2012, p. 67), nas palavras dos próprios autores. É algo essencialmente móvel, jamais em equilíbrio. O mais importante para esta tese é entender o devir como desvios do padrão dominante: “O homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir minoritário. [...] Maioria supõe um estado de dominação” (Deleuze e Guattari, 2012, p. 92)

engessados de uma compreensão de gênero normatizada. Estamos refazendo nosso gênero, desnormalizando-o.

A estudiosa *queer* brasileira Guacira Lopes Louro utiliza a metáfora do viajante. Seríamos todas e todos viajantes pós-modernos. Enquanto atravessamos a viagem do ser, conformamos nossa sensibilidade, nosso caráter, através das nossas experiências, transformamos como somos e como interpretamos o mundo, constantemente. Estamos em constante deslocamento, desenraizamento. Estamos em trânsito. Para ela, o andar importa mais do que o chegar. É preciso atentar-se aos deslocamentos e mudanças, aos encontros e misturas, aos desvios de trajeto, pois “só o movimento é capaz de garantir algum equilíbrio ao viajante” (LOURO, 2008, p.13), não podemos capturar, estabilizar e delimitar sujeitos, diante das diversidades, das possibilidades e da transitoriedade. O “ser mulher” está sendo o tempo todo redefinido de forma cambiante e cabe principalmente às próprias mulheres se entenderem ou não neste movimento e (re)conduzi-lo, de repetir a performatividade do feminino ou de questioná-la.

Donna Haraway percebe de forma parecida e afirma: “Pode-se pensar qualquer objeto ou pessoa em termos de desmontagem e remontagem; não existe nenhuma arquitetura ‘natural’ que determine como um sistema deva ser planejado” (2009, p.61). O que ela sugere é “a possibilidade da sobrevivência do mundo não por causa de sua inocência, mas por causa de sua habilidade de viver nas fronteiras, de escrever sem o mito fundador da inteireza original” (2009, p.88).

Esses pontos de vista estão todos em sintonia. E Haraway complementa: “o importante é a dispersão. A tarefa consiste em sobreviver na diáspora” (HARAWAY, 2009, p.77). Esta é a compreensão pós-moderna. Tentemos entender essas mulheres fotógrafas do Recife como sobreviventes resistentes, seres que migram, que vêm cruzando e desfazendo fronteiras, desmontando territórios, questionando performatividades.

As fronteiras são os lugares dos confrontos e as “coisas que estão em jogo nessa guerra de fronteiras são os territórios da produção, da reprodução e da imaginação.” (HARAWAY, 2009, p.37). Com o tempo, as feministas também passaram a falar de “mulheres” mais do que de “mulher”, o que passou a considerar uma multiplicidade na composição de uma suposta identidade fixa e estável.

O sonho feminista sobre uma linguagem comum, como todos os sonhos sobre uma linguagem que seja perfeitamente verdadeira, sobre uma nomeação perfeitamente fiel da experiência, é um sonho totalizante e imperialista. Nesse sentido, em sua ânsia por resolver a contradição, também a dialética é uma linguagem de sonho. Talvez possamos, ironicamente, aprender, a partir de nossas fusões com animais e

máquinas, como não ser o Homem, essa corporificação do logos ocidental. (HARAWAY, 2009, p.83)

É verdade que somos todos híbridos. E, por mais que as fotografias do Recife, que compõem esta pesquisa sejam quase em sua totalidade mulheres ainda classificadas como cis-gênero, não é definitivamente isso que as unem como mulheres. É a abjeção. A utopia totalizante feminista não é imperialista, mas, sim, um sonho de igualdade, de liberdade, de visibilidade, de existência legítima.

É preciso, sim, entender as contradições internas dos feminismos. Há, sim, um paradoxo. Mas como se engajar em causas políticas e sociais tão urgentes, diante das opressões reais que abordaremos durante toda a análise desta tese, sem lançar mão deste paradoxo, que é a afirmação de uma categoria de sujeitas, que, como várias outras, não pode ser fixada?

Para Haraway, precisamos “aprender como forjar uma unidade poético-política que não reproduza uma lógica da apropriação, da incorporação e da identificação taxonômica” (2009, p.51). Por muito tempo, as pessoas que foram estabelecidas socialmente como “as mulheres” foram e vêm sendo subjugadas devido à instituição de um modelo de sujeito, que é “o homem padrão” (cis-gênero, heterossexual, branco, colonizador, etc.), o Homem do patriarcado. E a autora alerta:

A luta teórica e prática contra a unidade-por-meio-da-dominação ou contra a unidade-por-meio-da-incorporação implode, ironicamente, não apenas as justificações para o patriarcado, o colonialismo, o humanismo, o positivismo, o essencialismo, o cientificismo e outros “ismos”, mas também todos os apelos em favor de um estado orgânico ou natural. (HARAWAY, 2009, p.51)

O desmonte do Homem do patriarcado não pode mais ser dado a partir da proposição de um retorno prático às civilizações pré-históricas, matricêntricas. Estamos em um outro contexto. Os próprios conceitos usados pelos movimentos feministas são frutos de cada tempo e espaço. Aos do século XX foi preciso repensar: “as mulheres são iguais aos homens e por isso devem reivindicar os mesmos direitos ou são diferentes e, por causa ou apesar das diferenças, exigem os mesmo direitos?” (MELO, 2008, p.558). Mas hoje, se mantivermos o debate neste tipo de pergunta, não avançaremos na compreensão dos sujeitos. Não faz mais sentido.

As pessoas trans são hoje sujeitos fundamentais ao questionamento da categoria “mulher”, na proposição desta performatividade do gênero, no terreno do feminino e do feminismo e no desmantelamento das categorias estáveis. A polêmica sobre a entrada ou não das transexuais no feminismo, por exemplo, não pode continuar sendo discutida pelo viés da diferença sexual, pois esta lógica não fundamenta mais o debate. O pensamento

contemporâneo (muitas vezes polemicamente classificado como pós-feminista), que, na prática, integra aquilo que os teóricos *queer* e outros pós-estruturalistas chamariam de uma política pós-identitária, visa a legitimação das existências de todas as pessoas. E, se aquilo que faz uma pessoa trans ser oprimida passa, em alguma instância, pelo fato de ela se afirmar enquanto mulher, isto deve ser uma questão que atravessa o feminismo (aqui, neste caso, ainda dialogando com uma visão identitária, porém interseccional e não meramente “outra”). Os feminismos devem ser inclusivos e não imperializantes, sobretudo quando segmentados. É o desmonte dos privilégios do Homem do patriarcado que está em questão e tudo o que ele carrega.

É preciso pensar o corpo-ciborgue, no corpo performático, no corpo fotográfico, no corpo que subversivamente fotografa. Nos devires.

“Estamos dolorosamente conscientes do que significa ter um corpo historicamente constituído”, diz Haraway (2009, p.51). Ainda não podemos fugir dessas relações, mas podemos subvertê-las, alterar essas rotas. E isso passa por compreender as potencialidades o corpo. Um corpo que é fotografado, um corpo que fotografa, no nosso caso. O corpo é o local de fala. E o corpo de uma mulher traz questões que lhes foram dadas como próprias, seja para acolhê-las ou para subvertê-las. Os corpos das mulheres fotógrafas acolhem e subvertem ao mesmo tempo.

O desafio do feminismo de hoje é gerar novas noções de gênero que deem conta da complexidade das sujeitas. Nicholson (2000), por exemplo, não propõe que paremos de procurar certos padrões socialmente partilhados, mas, sim, que reconheçamos e compreendamos os lugares onde esses padrões falham. As mulheres fotógrafas é um desses lugares. “A prática feminista é, nessa perspectiva, a construção dessa forma de consciência; isto é, o autoconhecimento de um eu-que-não-é” (HARAWAY, 2009, p.55). É a compreensão de si mesma enquanto falha, enquanto abjeta, e a luta para que se legitimem essas existências.

O combate ao patriarcado, ao machismo e à homofobia, por exemplo, não deve centrar-se em simplesmente denunciar a marginalização das mulheres e dos homossexuais, afirmando-os como grupos de identidades estáveis e descritíveis, mas desconstruir o processo de normalização que cria essas pessoas abjetas. É preciso desmontar a estabilidade do Homem, fabricar e ocupar novos lugares de existências, de resistências e de enfrentamentos. A legitimação passa por um reconhecimento e um acolhimento de si mesma e das outras e dos outros.

É importante a criação de uma nova pedagogia, não uma pedagogia do oprimido, mas uma pedagogia que rompe as lógicas de subordinação, que desnaturalize e questione, que permita que os sujeitos sejam. É uma transformação epistemológica e empática.

O que seria então o objeto do feminismo, aquilo que podemos definir como “mulher”, de forma fragmentada, não totalitária, não essencialista, e que fuja de uma mera fundamentação em aspectos biológicos? Como compreender o objeto desta pesquisa e do feminismo?

Haverá muita gente vendo meu ataque ao fundacionalismo biológico como ataque ao próprio feminismo. Se não possuímos alguns critérios comuns dando significado à palavra “mulher”, como vamos gerar uma política em torno dessa palavra? A política feminista não exige que a palavra “mulher” tenha um sentido definido? (NICHOLSON, 2000, p.34)

Citando Wittgenstein, Nicholson sugere uma rede de relações que atravessam o ser mulher, similaridades que se cruzam, se sobrepõem, às vezes globais, às vezes do detalhe. Ela fala na ideia de “relações familiares” proposta pelo filósofo para compreender essa rede através da qual membros de uma família podem se parecer entre si sem necessariamente ter um aspecto físico específico em comum.

Donna Haraway (2009, p.48) propõe substituímos a ideia de identidade pela noção de afinidade. Esse novo tipo de coalizão é plenamente político e não se baseia em nenhum critério essencialista, supostamente natural. “Isso faz com que nos reconheçamos como plenamente implicadas no mundo, libertando-nos da necessidade de enraizar a política na identidade, em partidos de vanguarda, na pureza e na maternidade” (HARAWAY, 2009, p.89). Nos reconhecemos porque temos afinidades, familiaridades. Estas propostas me remetem à ideia de sororidade, que será abordada no capítulo 4.3.1.

A noção de “jogo” também se acopla bem às estratégias políticas, que são o sentido de movimentos como o feminista.

Quero sugerir que pensemos no sentido de “mulher” do mesmo jeito que Wittgenstein sugeriu pensarmos o sentido de “jogo”, como palavra cujo sentido não é encontrado através da elucidação de uma característica específica, mas através da elaboração de uma complexa rede de características. (NICHOLSON, 2000, p.35)

O que é um jogo? Pode ser de cartas, de tabuleiro, mental, físico, psicológico. Há uma teia de significações relacionais para a palavra “jogo” (veremos algumas delas ao abordar o dispositivo fotográfico, a seguir, no capítulo 3.2.). Todas são bastante diferentes, mas todas exigem o pensamento estratégico. Para ser “mulher”, talvez a posse de uma vagina ou uma idade mínima (quando uma menina se torna mulher?) possam ter sido o eixo predominante nas últimas décadas e na maioria dos contextos, mas podemos e devemos jogar estrategicamente com outras possibilidades de compreensão.

Ser mulher é uma rede de relações, de processos, mutantes e dinâmicos, coletivos, sim, mas jamais um conjunto fechado de características. “Abandonar a ideia de que pode-se definir claramente apenas um sentido para ‘mulher’ não significa que ela não tem sentido” (NICHOLSON, 2000, p.35). Porém,

Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo uma tal situação – “ser” mulher. Trata-se, ela própria, de uma categoria altamente complexa, construída por meio de discursos científicos sexuais e de outras práticas sociais questionáveis. A consciência de classe, de raça ou de gênero é uma conquista que nos foi imposta pela terrível experiência histórica das realidades sociais contraditórias do capitalismo, do colonialismo e do patriarcado. (HARAWAY, 2009, p.47)

A compreensão anatômica do “corpo feminino” teve sua importância na estruturação de vários setores da sociedade (como o desenvolvimento da saúde especializada, por exemplo), portanto no desenvolvimento de um dos sentidos possíveis de “mulher” na história humana. É preciso ter clareza sobre os limites da aplicabilidade dessa noção, dessa estratégia, em que contextos ela é legítima.

É preciso ter clareza da infinitude de significados que ela pode ter e em que circunstâncias certas afirmações são deslocadas e se tornam base para interpretações nocivas. É preciso estar alerta para que os feminismos não se aliem ao jogo repressor e opressor do patriarcado.

O que pretendo dizer neste capítulo, dado este percurso histórico da compreensão desta categoria de gênero, é que nenhum sentido para a palavra mulher pode ser levado indiscriminadamente para todos os contextos. Ela é um devir, um acoplamento, um ciborgue, o que “significa fronteiras transgredidas, potentes fusões e perigosas possibilidades” (HARAWAY, 2009, p.45).

Assim, hoje, é preciso compreender que esta categoria abrange diversas formas de experiência. A política feminista é a que cuida dessa diversidade de necessidades não consensuais. “Esse tipo de política não exige que a palavra “mulher” possua um sentido específico” (NICHOLSON, 2000, p.38). As propostas para as mulheres não são generalizadas, mas se baseiam em lugares e contextos históricos e culturais específicos e “pode significar realidades sociais e corporais vividas, nas quais as pessoas não temam [...] identidades permanentemente parciais e posições contraditórias” (HARAWAY, 2009, p.46).

O feminismo, o feminino, a ideia de um “ser mulher” é em si uma contradição. Procurei aqui mergulhar nela. Para jogar com ela, é preciso permitir que “o conceito de mulher se torne escorregadio” (HARAWAY, 2009, p.47).

Neste jogo, neste mapa de semelhanças e diferenças que se cruzam, o corpo não desaparece, mas, pelo contrário, se torna mais uma variável que dá sentido e importância a diversos questionamentos. A fotografia é um dos mecanismos que articulam e conformam, que atravessam os sentidos do corpo e dos discursos de gênero.

Assim, acreditamos na prática fotográfica como dispositivo político de fabricação e afirmação de corpos e articulação de sujeitas que tangenciam e agenciam a performatividade do feminino. “Com uma palavra emocionalmente tão carregada quanto ‘mulher’, da qual tantas coisas dependem se considerarmos o modo como seu sentido é articulado, qualquer proposta de articulação de sentido deve ser vista como intervenção política” (NICHOLSON, 2000, p.37). A prática fotográfica renomeia os corpos e se constitui em lugar de fala ao mesmo tempo. “A máquina coincide conosco, com nossos processos; ela é um aspecto de nossa corporificação” (HARAWAY, 2009, p.97).

Ser mulher é um jogo. São vários jogos, instáveis e estratégicos. A fotografia é um dispositivo de formação e afirmação de sujeitos. É jogo também. Entraremos, aqui, então, nas fronteiras, nas feridas, nas fendas, nas questões, que atravessam algumas sujeitas entendidas enquanto mulheres. Sujeitas de gênero que praticam a fotografia. “Nós somos essas fronteiras” (HARAWAY, 2009, p.97). Nesta pesquisa, assim, interessa a experiência daquelas que, ciente das contradições que isso implica, mas também da importância de fazê-lo, nomeio como “as mulheres fotógrafas”.

Antes de mergulharmos neste objeto específico de análise, além de expor sobre as questões de gênero, já postas, acredito necessário desenvolver um pouco mais também sobre fotografia.

3.2 FOTOGRAFIA

Assim como o “ser mulher”, a fotografia também é uma categoria que vem sendo conceituada a partir de uma perspectiva essencialista durante muito tempo. Se o gênero foi pensado através de uma ideia de correspondência com um suposto sexo, a fotografia foi pensada através de uma correspondência com um suposto “real”. Objetividade e realismo são termos sempre presentes nas teorias da fotografias, nas quais questões de neutralidade e verdade são frequentemente colocadas como centrais para se pensar o campo, que flutua entre várias disciplinas, sendo abordado e pensado como meio/mídia, como tecnologia, como linguagem, como prática, como arte, entre outras.

Ao longo do tempo, também trilhando caminhos de desconstrução de ontologias e binarismos, o domínio do fotográfico começou a ser (re)pensado, para além da própria imagem. O papel mais ativo dos sujeitos (tanto os fotógrafos e fotógrafas, como os fotografados e fotografadas e os leitores e as leitoras das fotografias) passou a ser melhor considerado na construção de sentidos para ela, enquanto prática atravessada por processos técnicos plenos de intervenções.

Aqui tentarei sistematizar apenas algumas compreensões históricas a respeito dos percursos atravessados pela Fotografia enquanto campo teórico. A ideia, ao traçar esse percurso, é chegar a uma perspectiva que interessa a esta pesquisa: entender a fotografia como um Corpo sem Órgãos³⁰, como prática, como performance, como jogo, como dispositivo.

Segundo Fontcuberta (2003, p.7), vivemos um período de transição entre uma etapa modernista da fotografia, em que a afirmação de sua autonomia como disciplina e a busca por um espaço específico no meio da arte eram prioridades, e uma etapa pós-modernista, em que se legitima a presença da cultura fotográfica em todos os âmbitos e as práticas de arte contemporânea a integraram por completo.

Esta necessidade de definir as especificidades de um certo “fotográfico”, de desenvolver uma ontologia da fotografia, se deu (e ainda se dá) em vários caminhos, sendo os de maior destaque histórico aqueles que desenvolveram a noção de fotografia como rastro e/ou a metáfora da fotografia como morte. Além delas, há também uma literatura que contempla a fotografia como uma forma de ver que impregna a cultura moderna (FONTCUBERTA, 2003, pp.8-9).

³⁰ Ideia desenvolvida por Gilles Deleuze e Felix Guattari, em 1947, e publicada no 3º volume do livro *Mil Platôs* (2012), da qual falaremos mais adiante.

Por muito tempo, em sintonia com os valores da cultura moderna e o contexto em que esteve inserida, de fato, a fotografia assumiu um papel fundamental na reafirmação de valores como verdade e memória, enquanto experiência e, logo, enquanto objeto de pesquisa. Assim, do mesmo modo, diante de outros contextos, o campo prático e a pesquisa em fotografia também se expandem para outros olhares:

O que queremos saber é como esta combinação de luz, espaço e tempo passa a ter um sentido para nós, que contexto ideológico a envolve, que efeitos políticos ela desencadeia... Para aventurar respostas foi desenvolvido um leque de temas e enfoques, que não só abarcam a história da arte e a semiótica (disciplinas tradicionalmente cultivadas por autores francófonos), mas também o marxismo, o feminismo, a psicanálise e o pós-estruturalismo³¹. (FONTCUBERTA, 2003, p.9)

É dentro de uma expansão contemporânea que pretendo inserir a proposta de pensarmos aqui “a fotografia” na mesma perspectiva em que venho conduzindo a compreensão de como podemos pensar “o gênero”, mais especificamente, “a mulher”, desde o capítulo anterior (3.1.).

As considerações mais atuais vêm liberando a discussão do fotográfico da velha peleja que centra seus propósitos na definição de estatutos dualistas como ciência/arte, verdade/ficção, natureza/cultura, dos quais já falamos antes, e permitem a inserção de reflexões das mais distintas, que incluem questões de difusão, de política, de afetos, entre outras, que não necessariamente exigem a separação entre as observações semióticas e as realidades sociais, por exemplo, que não isolam o conceito da prática, que não distinguem “a Fotografia” de “as fotografias”.

As performatividades³², os limites e as experimentações fotográficas também sofrem transformações, porque “uma eventual crise de modelo histórico provoca também uma crise de criação”³³ (FONTCUBERTA, 2003, p.12). E esse atual estado epistemológico da fotografia passa da questão de representar a realidade para a questão de construir sentidos. Da representação para a fabricação.

Em seu texto *La evolución fotográfica* (2003), escrito em 1932, Pere Català Pic afirma que a vida moderna trouxe novas concepções, como as grandes velocidades, a locomoção aérea, a eletricidade, que contribuíram para o desenvolvimento de uma nova sensibilidade estética (p.179), os desenvolvimentos técnicos vieram com um novo regime de visualidade e

³¹ Do original: « Lo que queremos saber es cómo esa combinación de luz, espacio y tiempo adquiere un sentido para nosotros, qué contexto ideológico la arroja, qué efectos políticos desencadena... Para aventurar respuestas se ha expandido profusamente el abanico de temas y de enfoques, que no sólo abarcan la historia del arte y la semiótica (disciplinas tradicionalmente cultivadas por autores francófonos), sino también el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis y el posestructuralismo ». Tradução minha.

³² Conceito trabalhado no capítulo anterior.

³³ Do original : « una eventual crisis de modelo histórico conllevaba también una crisis de creación ». Tradução minha.

de atenção, conduzido principalmente pela fotografia. Esta nova técnica, a fotografia, diz ele, “só tem valor por sua força expressiva, por suas qualidades especiais puramente emotivas; a forma conhecida em si não nos interessa, o que buscamos é a força que se oculta atrás da forma, sua vida interior, o caldo que contém sua significação, seu dinamismo ou seu profundo sentido estático”³⁴ (PIC, 2003, p. 179).

Mas, é no jogo binário entre ciência e arte, que se iniciam, não de forma harmônica, as tentativas de construção histórica do campo fotográfico. André Rouillé já afirma esta peleja quando diz:

Tal divisão se mostra de imediato na oposição das práticas – o daguerreotipo (nítido, sobre metal) e o positivo direto (de formas esfumadas, sobre papel) –, nas diferenças das personalidades – Daguerre e Bayard –, nas instituições que os apoiam – respectivamente, a Academia de Ciências e a Academia de Belas Artes –, tanto quanto nos pontos de vista adotados diante do novo procedimento. (ROUILLÉ, 2009, p.198)

É bem sabida, na história contada da fotografia, do destino de Louis Daguerre, que teve seu invento patenteado pelo governo francês, sendo intitulado o inventor da fotografia pelo famoso daguerreotipo, em 1839, recompensado financeiramente por isso (com uma pensão vitalícia) e reconhecido mundialmente. Já o também francês Felix Bayard, que apresentou um pouco antes de Daguerre outra maneira desenvolvida para fixar imagens projetadas, foi desconsiderado, pois seu invento não atendia às necessidades da modernidade, como menciona Rouillé em texto acima citado. Bayard, artista que era, performou fotograficamente em um autorretrato (produzido através da sua própria técnica) seu suicídio. A imagem foi reproduzida e distribuída junto a um texto, em que ele criticava seu não reconhecimento. São os contrapontos dos caminhos que a modernidade escolheu contar e para quem a história apontou seus holofotes e que a pós-modernidade coloca em questão. É importante lembrar, de todo modo, que, apesar das importantes polaridades postas em debate por Rouillé, se tratam de dois homens franceses disputando uma história (três, se consideramos o discurso do próprio teórico).

Berenice Abbott, em 1951, falou sobre a encruzilhada em que via a fotografia ser colocada. Para ela, a história nos empurrava, àquela altura, para o extremo de uma era realista como nenhuma outra anteriormente, o que exigia que a fotografia tomasse uma direção, criasse um novo capítulo (2003, p.213). Na opinião de Abbott, era examinando suas raízes, sua essência, que a fotografia encontraria seu novo rumo, pois “nos primeiros anos do século

³⁴ Do original: « sólo tiene valor por su fuerza expresiva, por sus cualidades especiales puramente emotivas; la forma conocida en sí no nos interesa, lo que buscamos es la fuerza que tras la forma se oculta, su vida interior, lo jugoso que contiene su significación, su dinamismo o su profundo sentido estático ». Tradução minha.

XIX foi investida muita criatividade e muita inteligência na nova criação”³⁵ (2003, p.214), o que se perdeu, segundo a autora, quando muito dinheiro foi investido e o comércio fotográfico se desenvolveu de forma explosiva, gerando o que ela chama de “pseudoartistas” (2003, p.216).

Se não é tão comum ouvirmos as vozes de teóricas mulheres construindo a história da fotografia, é, pelo contrário, muito recorrente, ao longo dessa mesma história, visões pessimistas como a de Abbott, que relacionam a cultura de massa e a popularização do acesso à fotografia a uma suposta queda na qualidade da produção de imagens. Mas aqui, por hora, me interessa destacar outro ponto: aquilo que a autora entende por “boa fotografia” e “essência da fotografia” está diretamente relacionado ao seu caráter realista, que foi justamente o adjetivo que ela usou para definir o espírito de sua própria época. “Em vez de semelhanças realistas e honestas, começaram a ser usados elementos artificiais com cenários falsos. [...] Assim, a fotografia se desligou de suas amarras, a sua essência que é o realismo”³⁶ (2003, p.216) reclama.

E, mais adiante, ela arrisca uma definição:

Digamos de antemão o que a fotografia não é. Uma fotografia não é uma pintura, um poema, uma sinfonia e nem uma dança. Não é só uma imagem bonita, nem um exercício de técnicas contorcionistas e encaminhadas à pura qualidade da cópia. É, ou deveria ser, um documento significativo, uma afirmação penetrante, que pode ser descrita por um termo muito simples: seleção³⁷ (ABBOTT, 2003, p.218).

Para ela, essa seleção, que é a essência da fotografia, vem da combinação do olho adestrado com uma mente imaginativa. Abbott acredita que uma fotografia “honrada e direta” deve ser um documento do presente, da vida contemporânea (2003, pp.219-220). E, para reforçar sua definição de “documental”, ela usa o dicionário e diz: é a verdade, o juízo autêntico (2003, p.220).

A ideia de Abbott não foge aos outros pontos de vista desenvolvidos na mesma época, pelo interesse contextual. A concepção da fotografia como documento e como verdade, como vimos, já vinha sendo construída, principalmente por perspectivas que a abordam por um viés tecnicista, destacando a polaridade das origens científicas em detrimento da polaridade artística, afirmando-a como máquina de registro.

³⁵ Do original : « En los primeros años del siglo XIX, se invirtieron enormes cantidades de creatividad e inteligencia en la nueva invención ». Tradução minha.

³⁶ Do original: « En vez de semejanzas realistas y honestas, se empezaron a usar elementos artificiales con escenarios falsos. [...] Así pues, la fotografía se desligó de sus amarras, la esencia de las cuales es el realismo ». Tradução minha.

³⁷ Do original : « Digamos de antemano lo que la fotografía no es. Una fotografía no es una pintura, un poema, una sinfonía ni una danza. No es sólo una imagen bonita, ni un ejercicio de técnicas contorsionistas y encaminadas a la pura calidad del positivo. Es, o debería ser, un documento significativo, una afirmación penetrante, que puede ser descrita con un término muy sencillo: selección ». Tradução minha.

Se Abbott já considerava, de certa forma, uma ideia de criação fotográfica, citando a necessidade da presença de uma “mente com imaginação” para produzir “boas fotografias”, André Bazin, um pouco antes, em 1945, quando escreveu sua *Ontologia da imagem fotográfica* (1983) levou a ideia do documento e do registro direto ao extremo: para ele, a “gênese automática” da fotografia exclui a ação humana.

Ele e outros autores, como Rosalind Krauss e Philippe Dubois, cada qual aos seu modo, fundamentaram a essência da fotografia em uma leitura da teoria semiótica do estadunidense Charles Sanders Peirce, utilizando o conceito de índice para afirmar uma ideia de fotografia que interessa “menos às fotografias (as imagens), menos aos operadores (os homens), do que à fotografia em geral (o dispositivo)” (ROUILLE, 2009, p.191), deixando de lado ou secundarizando uma percepção da fotografia enquanto prática social e prezando pela elaboração de uma ideia concisa de um dispositivo teórico, uma categoria de pensamento denominada “o fotográfico”.

A teoria do índice suscitou estudos minuciosos sobre o *medium* e o ato fotográficos, mas alimentou um pensamento global, abstrato, indiferente às práticas e às produções singulares, às circunstâncias e às condições concretas. Segundo tal teoria, “a” fotografia é principalmente uma categoria de onde é conveniente extrair as leis gerais; não é nem um conjunto de práticas, variáveis segundo suas determinações particulares, nem um *corpus* de obras singulares. Essa recusa das singularidades e dos contextos, essa atenção exclusiva à essência, leva o pensamento ontológico a reduzir “a” fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à simples expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro. (ROUILLE, 2009, p.190)

Tal teoria indicial da fotografia, na verdade, veio como resposta a uma ideia de fotografia como ícone, que a colocava no mesmo *status* de qualquer imagem dita mais realista, como a pintura, e não permitia a elaboração de uma compreensão de imagem mais específica ao meio fotográfico, da “captura da luz”. As autoras e os autores que desenvolveram teorias pelo viés indicial buscavam compreender essa particularidade da fotografia e se baseavam na compreensão do funcionamento técnico do equipamento fotográfico para isso.

Alguns autores, como Jean-Marie Schaeffer (1996), viram na tensão entre o ícone e o índice um fator muito forte de instabilidade, ambiguidade e complexidade, que, em vez de ser considerado como fator de potência, vitalidade e riqueza para essa linguagem, foi visto como fator de precariedade.

A teoria do índice, em sua tentativa de definir a especificidade da fotografia colocando as atenções na técnica, não contempla questões sociais, econômicas, estéticas, políticas e simbólicas, que atravessam qualquer prática fotográfica, descontextualizando-as.

Seja de moda, de publicidade, de imprensa ou de família, seja ocupando a página de um jornal ou de um álbum de família, o muro de uma cidade ou a parede de um museu, pouco importa: suas leis essenciais são as mesmas. São as de uma máquina singular, insensível à história, ao contexto, aos costumes. (ROUILLÉ, 2009, p.193)

Os essencialistas também ignoram a relação com outros mecanismos e as diferentes situações que atravessam a produção e difusão de imagens fotográficas.

É uma redução tentar compreender a fotografia isolando-a de sua complexidade. Qualquer definição mais ontológica ignora a fotografia em seu devir, em sua transitoriedade, perspectiva esta que interessa muito mais às pesquisas contemporâneas e a esta tese.

Dividir o olhar para a fotografia, classificando-a em polaridades opostas, como automática/manual, índice/ícone, química/óptica, natureza/cultura, ciência/arte, etc., gera uma tendência a priorizar apenas um deles na concepção de um “verdadeiro fotográfico”, do valor de legitimidade. Perceber as tensões que, muito mais do que polarizadas, são múltiplas, amplia a percepção sobre as fotografias, como vimos que expande também os modos de entender as questões de gênero.

É verdade que há também o caso de alguns autores, como Roland Barthes (1984; 1990), que foram por muito tempo lidos de forma redutora, no intuito de serem encaixados de alguma forma em sintonia com as compreensões vigentes. Hoje, esses autores são relidos e reconsiderados na originalidade e complexidade que pautaram suas reflexões. O próprio Peirce, que, para além de uma teoria semiótica, pensou toda uma fenomenologia, também foi lido de forma redutora pelas teorias indiciais.

De todo modo, o lugar contemporâneo do pensamento sobre a fotografia insiste em nos fazer debruçarmo-nos sobre o processo. Mais do que as essências e os limites, é importante perceber as potências e o que atravessa. Independentemente de artísticas ou não, as problemáticas das fotografias ultrapassam hoje esse desejo de definir postulados gerais e verdades. Rouillé diz:

Na realidade, a fotografia é, ao mesmo tempo e sempre, ciência e arte, registro e enunciado, índice e ícone, referência e composição, aqui e lá, atual e virtual, documento e expressão, função e sensação. Enquanto o caminho rumo ao ser (o “é”) é pontuado de exclusões (de “ou”), importa é pensar como as singularidades da fotografia residem em suas maneiras de mesclar, de unir, e até mesmo de cruzar, princípios heterogêneos.” (ROUILLÉ, 2009, p.197)

Passar de um pensamento excludente a um pensamento inclusivo desmonta a missão ontológica e, assim, não precisamos mais dividir a fotografia em categorias desgastadas e opostas.

Mesmo se colocando favorável à desconstrução de um pensamento ontologizante de fotografia, André Rouillé (2009, pp. 200-207) utiliza o conceito de virtual de Pierre Lévy

(1996) para tentar também ele mesmo traçar um esboço de uma definição, que, se não prioriza um dos polos das dicotomias, também não abre mão de dividir a questão do fotográfico em tensionamentos binários. “Como a ciência (e com ela), a fotografia renuncia ao infinito pelo finito e atualiza o virtual em um estado de coisas. É essa passagem do infinito-virtual para o finito-atual que caracteriza o plano de referência, tanto na ciência quanto na fotografia.” (ROUILLÉ, 2009, p.200), diz ele. Ele cita polos como material/imaterial, finito/infinito, e aqueles das categorias de Lévy: atual/virtual, para, de certa forma, reafirmar a imagem fotográfica como uma desaceleração do mundo “real”.

Rouillé diz deixar de lado algumas questões “platônicas” de original/cópia, modelo/simulacro, semelhança/referente, mas continua esboçando uma espécie de compreensão da fotografia nessa relação paradoxal com o real – não como registro, mas como o que ele chama de “desaceleração”. Porém, em suas observações sobre o real, o autor comenta uma questão importante: a fotografia é o próprio real. Ela produz o real e é produzida por ele. Ela não está fora do real, não é uma mera questão de referência, de representação, ela faz parte do real e o fabrica também.

Ao fazer cortes, ao traçar planos de referência, não se fotografa *o* real, nem mesmo *no* real, porém *com* o real. A extensão do real excede às coisas e aos corpos, que jamais se inserem na imagem sem estarem ligados aos incorporais (problemas, fluxos, afetos, sensações, intensidades, etc.) (ROUILLÉ, 2009, p.202)

E é essa relação da fotografia com as coisas, os corpos, os problemas, fluxos, afetos, sensações, processos, intensidades que pensamos hoje. Não ainda através do pensamento dicotômico proposto por Rouillé (corporais/incorporais, substâncias/fluxos), mas compreendendo a rede de forças e potências, de seres, sujeitos e dispositivos, complexos e por vezes paradoxais, que atravessa o fotográfico.

Rouillé desenvolve a ideia de evento:

A noção de evento permite [...] afirmar com convicção que fotografar jamais se reduz a registrar rigorosamente, ou simplesmente mostrar, mas consiste indissociavelmente em designar (corpos, coisas, e estados de coisas), e em exprimir (eventos, sentido) (2009, p. 206).

Ele se esforça em perceber o sujeito, suas ações, sentimentos, percepções (ignorados pela teoria do índice): “Finalmente, a expressão, o registro do sentido, é aquela porção fundamental da imagem – particularmente, a fotográfica – que não representa (corpos, coisas, substâncias), mas que exprime eventos, sentidos” (ROUILLÉ, 2009, p.207). Porém, por mais que amplie a visão sobre o dispositivo fotográfico para além do funcionamento do dispositivo técnico, a ideia de evento ainda traz bases estruturalistas em sua concepção e não dá conta de um olhar que abarque a multiplicidade contemporânea e seus fluxos contínuos.

Geoffrey Batchen, em seu *Arder en deseos* (2004), faz uma revisão da história tradicional das origens da fotografia e uma leitura crítica das interpretações pós-modernas. Suportado pelas teorias da genealogia de Foucault e da desconstrução de Derrida, mostra que construir um olhar sobre um campo é sempre um exercício de poder na construção histórica. E lança: “a fotografia continua, assim, presa em uma luta entre quem a explica pela cultura e quem reconhece nela uma natureza inerente. Mas será que essas duas abordagens são tão distintas como parecem?”³⁸ (BATCHEN, 2004, p.7).

Esse perturbador jogo de diferenças que conduziu as pesquisas fotográficas ao longo da história, segundo Batchen, ainda não foi desconstruído pelos pós-modernistas. Para ele (2004, p.9), é preciso desconstruir uma economia formalista e falar da fotografia de um outro lugar, longe dessas dicotomias, e, para ele, a filosofia contemporânea pode ser de grande utilidade para a crítica cultural.

Assim como para Rouillé, também para Batchen é inegável que “os significados e valores de qualquer fotografia individual estão absolutamente determinados por seu contexto, pelas atividades da cultura que a rodeia e a inspira”³⁹ (BATCHEN, 2004, p.177) e, por isso mesmo, como afirmamos acima, uma formulação de qualquer ideia essencialista da “fotografia em si” não passa de uma pretensão estabilizadora utópica, considerando os fluxos e fragmentos dos contextos.

O contradiscurso a uma lógica formalista se iniciou nas décadas de 70 e 80 do século passado e foi de encontro à tal descrição de uma suposta fotograficidade essencial da fotografia.

Vale mencionar que os primeiros inventores (e inventoras) da fotografia (antes de Daguerre ou Bayard), que Batchen denomina como protofotógrafos, ainda não se importavam com a delimitação polarizada na hora de definir seus empenhos iniciais em desenvolver um produto. Para eles, a experimentação era a ordem, e não a articulação de uma identidade definida para seu invento. Seu discurso “apresenta sua invenção como uma economia diferencial de relações que confunde por completo essas categorias”⁴⁰ (BATCHEN, 2004, p.178).

³⁸ Do original : « La fotografía queda, así, atrapada en una lucha entre quienes la explican por la cultura y quienes le reconocen una naturaleza inherente. Ahora bien, esos dos planteamientos ¿son realmente tan distintos como parecen? ». Tradução minha.

³⁹ Do original: « los significados y valores de cualquier fotografía individual están absolutamente determinados por su contexto, por las actividades de la cultura que la rodea y la inspira ». tradução minha.

⁴⁰ Do original: «El discurso de los protofotógrafos, por el contrario, presenta su invención como una economía diferencial de relaciones que confunde por completo estas categorías». Tradução minha.

Esse jogo binário que começa logo depois e que coloca o fotográfico oscilando entre atividade/passividade, presença/ausência, tempo/espço, fixação/fugacidade, observador/observado, realidade/representação, original/imitação, etc., para Batchen, é sempre um jogo de poder, que traz vantagens a quem assume certos pontos de vista em detrimentos de outro. Segundo o autor (2004, p.181), esse jogo anima todos os aspectos da história tradicional da fotografia. Ele propõe, então, um deslocamento dessa lógica para uma compreensão da formação discursiva de um desejo de fotografar, no âmbito epistemológico dos finais do século XVIII e começos do século XIX, período anterior às origens “oficiais” da fotografia, datadas de 1839, com sua introdução no mercado.

A geografia da invenção da “protofotografia” é dispersa, como se ela tivesse surgido não como uma ideia criativa ou um descobrimento tecnológico, mas da encarnação de certas disposições de saberes. O surgimento da fotografia “representa a um nível microcósmico a dinâmica desconstrutiva de toda uma epistemologia”⁴¹, diz Batchen (2004, p.182), baseado na ideia de “inconsciente positivo” de Foucault, que percebe a história não como uma perfeição crescente (ideia simplesmente evolutiva), mas a partir da percepção das condições de possibilidade do surgimento dos dispositivos.

Deleuze e Guattari (2004) dizem que não é o desejo que se apoia nas necessidades, mas as necessidades que derivam do desejo. A fotografia sempre esteve presente, sua invenção é a materialização de uma necessidade derivada do desejo de fotografar. “A fotografia (a escritura da luz) é a condição de possibilidade de sua própria história, de qualquer história, de qualquer tipo que seja”⁴², diz Batchen (2004, p.184). O desejo de fotografar, este sim, para o autor, é importante que seja percebido.

Relacionar o surgimento da fotografia com o início da era moderna, como já fizemos aqui, parece uma primeira saída mais óbvia. Mas, como nos adverte Foucault, é preciso olhar de forma atenta a essas questões: não se trata apenas de um progresso tecnológico, mas de uma mudança profunda no modo de ser das coisas e na ordem com que se apresentam ao conhecimento. As relações se transformam, como já conversamos no tópico anterior, ao falarmos de gênero. É preciso promover uma arqueologia para entender os percursos desses desejos.

⁴¹ Do original: « representa a un nivel de microcosmos, la dinámica deconstructiva de toda una epistemología ». Tradução minha.

⁴² Do original : « La fotografía (la escritura de la luz) es la condición de posibilidad de su propia historia, de cualquier historia del tipo que sea ». Tradução minha.

Usamos, ao longo dos tempos, as mesmas palavras e as mesmas ideias para falar de fotografia (e de mulheres), mas, como diz De Certau, elas já não têm o mesmo significado, nem são pensadas e organizadas do mesmo modo (apud BATCHEN, 2004, p.186).

Foucault em toda a sua obra não se interessa em estabelecer estatutos de continuidade e descontinuidade ao longo da história, mas justamente em questionar essa distinção. E a problematização do poder é muito cara a este autor, por isso seus estudos são importantes às discussões sobre gênero e sobre fotografia.

É justamente na relação entre fotografia e poder que Batchen situa sua pesquisa. Para os pós-modernistas, diz o autor, “a fotografia é um mero veículo para a transferência de poder de um lugar a outro. A fotografia não tem poder por si mesma”. E continua: “para Foucault, o poder moderno não somente funciona como uma ferramenta do aparelho do Estado, mas também como uma rede de forças em circulação, uma economia de relações”⁴³ (2004, p.189).

Do mesmo modo com que há pouco falamos sobre a definição da “fotografia como real”, Batchen defende a percepção da “fotografia como poder”⁴⁴. Ela é um dispositivo, com suas estratégias de relações de forças, que sustentam e são sustentadas por tipos de conhecimento. Estamos todos submetidos a um campo de visibilidade no qual a fotografia atua de forma potente, de diversas formas, como dispositivo⁴⁵ que é, produzindo essas relações entre poder, conhecimento e sujeito e dependendo delas.

A proposta é não tratar mais a fotografia e seus discursos apenas como elementos que fazem referência a conteúdos ou representações outros, mas, sim, entender a fotografia como práticas que fabricam aquilo mesmo que enunciam. Assim como pensamos o gênero na pós-modernidade.

Para Batchen, a crítica fotográfica ainda não vai além de simplesmente inverter essa economia de oposições, o que nos leva a novos polos de dualidades. “Mais ainda: o pós-modernismo se posiciona a favor da fotografia e o poder, não da fotografia como poder”⁴⁶, pontua o autor (2004, p.195).

⁴³ Do original : « la fotografía es un mero vehículo para la transferencia de poder de un lugar a otro. La fotografía no tiene poder por si misma. Para Foucault, el poder moderno no solamente funciona como una herramienta del aparato del Estado, sino también como una red de fuerzas en circulación, una economía de relaciones ». Tradução minha.

⁴⁴ Podemos também pensar na apropriação da mulher como poder? Eis um caminho para compreendermos o empoderamento feminino.

⁴⁵ Nos aprofundaremos mais na noção de “dispositivo” desenvolvida por Agamben (2009) no capítulo adiante (3.3.).

⁴⁶ Do original : « Más aún, el posmodernismo se posiciona a favor de la fotografía y el poder, no de la fotografía como poder » Tradução minha.

Para ele, chegamos a uma perspectiva instrumental da fotografia, baseada no modelo da comunicação, que diminui a importância da materialidade fotográfica, principalmente de sua força como poder. Para ele, o pós-estruturalismo segue um modelo estruturalista de pensamento, que nos leva ao mesmo lugar. “No fim das contas, todas as oposições reiteram uma distinção familiar: a suposta divisão entre a representação e a realidade”⁴⁷ (BATCHEN, 2004, p.195), diz.

É como se a questão do real não estivesse ainda resolvida, nem pelos pós-modernistas. Daquela mesma maneira que a relação entre gênero e sexo biológico não parece resolvida nos estudos de gênero. A realidade continua sendo algo anterior à fotografia, que não passa de uma tentativa de exprimi-la?

A própria obra de Peirce, já mencionada aqui, que serviu para a proposição de uma teoria do índice para a fotografia, vai de encontro a esta suposição platônica de um mundo real anterior a tudo e que exista fora dos esquemas de representação (que ele descreve em sua teoria semiótica). A ideia de que existe “uma coisa em si”, uma fonte pura geradora de signos e índices, um real livre de relações de sentido, não existe nos escritos originais peirceanos. Foi uma suposição, um pretexto interpretativo.

Batchen diz: a realidade é ela mesma um “jogo” (palavra cara para a compreensão estratégica que norteia a construção de sentido desta tese) e “se trata de um sistema produzido, entre outras estruturas, dentro do espaçamento do fotográfico”⁴⁸ (2004, p.199), assim como dentro do espaçamento do gênero, repito. A fotografia não só é fabricada por, como também fabrica a realidade, os corpos e os sujeitos.

Assim, a fotografia também produz o gênero. Constrói performatividade. Devemos incluir em nossas interpretações da fotografia uma percepção da sexualidade, por exemplo, como uma construção sujeita a mudanças e contextos, e, do corpo, como algo constantemente re-produzido, revisado, re-fabricado, no enunciado fotográfico.

A visão binária de oposições e reduções “conduziu a alienação da fotografia em relação ao corpo, o real e todo tipo de outras entidades ainda consideradas imutáveis, essenciais e alheias ao jogo tanto da história como do fotográfico”⁴⁹ (BATCHEN, 2004, p.202). Aqui, não pretendemos separar as coisas, pois elas não são desvinculadas senão

⁴⁷ Do original: « A la hora de la verdad, todas estas oposiciones reiteran una distinción familiar, la supuesta división entre la representación y la realidad ». Tradução minha.

⁴⁸ Do original: « se trata de un sistema producido dentro, entre otras estructuras, del *espaciamento* de lo fotográfico ». Tradução minha

⁴⁹ Do original : « ha conducido a una separación de la fotografía respecto del cuerpo, lo real y todo tipo de otras entidades aún consideradas inmutables, esenciales y ajenas al juego tanto de la historia como de lo fotográfico ». Tradução minha.

apenas por um propósito de alienação também política mascarada de metodologias e disciplinas.

Mas para chegar a essas relações que atravessam a fotografia, não podemos simplesmente afirmar que a fotografia em si não importa. Batchen diz que “a fotografia *não pode não importar*, do mesmo modo que o social não pode jamais deixar de estar presente. Este giro do pensamento complica sem dúvidas a análise política, mas tal complicação é precisamente necessária”⁵⁰ (2004, p.202). Precisamos de uma forma de pensar a fotografia que abarque sua complexidade.

3.2.1 Corpo sem Órgãos, jogo e afeto

Para isso, eu proponho que a pensemos através da ideia de Corpo sem Órgãos (Cso), de Deleuze e Guattari (2012). Para os autores, o CsO não é um conceito, mas um conjunto de práticas, conduzidas não só pelo desejo (como já propôs Batchen), mas também pelo não-desejo. O CsO é algo que fabricamos constantemente e nunca se dá por encerrado: é o verdadeiro exercício simultâneo de desconstrução-construção, de desterritorialização-reterritorialização – percebendo que esses duplos não funcionam como polaridades, mas como um mesmo movimento.

O CsO é um exercício que acontece quando um corpo se cansa de seus órgãos, de sua estabilidade, de seu sistema já posto, e se desafia a novos funcionamentos não antes programados. Devires, linhas de fuga. É possível que, ao longo do processo, o corpo se perca, se destrua, se esvazie, mas, na verdade, ele é um mecanismo de plenitude, “o CsO é também pleno de alegria, de êxtase, de dança”, dizem os autores (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.13). É necessária prudência na fabricação do CsO (não de sabedoria, pois ela já é cheia de ideias pré-concebidas).

“Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu”(DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.13). É nesta busca que proponho que olhemos para a Fotografia (e para a Mulher): não como uma tentativa de resgatar uma essência perdida, mas como um fluxo que a leva a extrapolar-se em suas potências. Um campo de possibilidades. E

⁵⁰ Do original: « la fotografía *no puede no importar*, del mismo modo que lo social no puede nunca no estar presente. Este giro del pensamiento complica indudablemente el análisis político, pero tal complicación es precisamente necesaria ». Tradução minha.

é nessa experimentação onde se fabrica o CsO, questão de vida ou de morte, que tudo se decide.

Proponho o exercício de tentarmos retirar toda camada de “fantasmas”, de definições pré-concebidas sobre a fotografia, para assim encontrarmos o programa que preenche seu CsO.

Para cada tipo de CsO devemos perguntar: 1) Que tipo é este, como ele é fabricado, por que procedimentos e meios que prenunciam já o que vai acontecer; 2) e quais são estes modos, o que acontece, com que variantes, com que surpresas, com que coisas inesperadas em relação à expectativa? (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.15)

Devemos estar atentos às fotografias que surgem e sobretudo como elas surgem, às imagens que nos rodeiam, que fabricam a nossa realidade, às fotografias feitas pelos diferentes sujeitos, às fotografias que montam diferentes sujeitos, para perceber nelas a construção do seu próprio CsO, suas mutações, suas camadas, seus fluxos, suas constelações. Há uma síntese: algo necessariamente é produzido pelo CsO; e uma análise: tudo o “que é produzido sobre o CsO já faz parte da produção deste corpo, já está compreendido nele, sobre ele, mas ao preço de uma infinidade de passagens, de divisões e de subproduções” (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p.15).

Para atravessarmos a fabricação do CsO da fotografia (nesta tese, mais especificamente da fotografia de mulheres do Recife) é preciso, em cada caso, constantemente, definir o que passa e o que faz passar, o que não passa e o que impede de passar. A fotografia, enquanto CsO, é um conjunto de válvulas, comportas e vasos comunicantes. Não um lugar, não um cenário, mas a matéria que preenche e ocupa certos espaços. É um atravessamento de intensidades.

Entender a fotografia como Corpo sem Órgãos é compreendê-la em sua fertilidade constante. Os autores dizem que o CsO é como um ovo, aquela fase anterior ao organismo, desprovida de órgãos organizados, mas que contém em sua potência uma quantidade de energia gerativa enorme. Vida. Energia em ebulição, em movimento constante.

Dissemos anteriormente que a fotografia sempre existiu, mesmo antes de ser inventada. Ela sempre existiu e nunca parou de produzir e desfazer seus próprios órgãos. Ela é um ovo, que já se refez em organismos múltiplos e segue se desfazendo e re-fabricando em novos CsO. A fotografia não passa de intensidades múltiplas materializadas em práticas, sujeitos e imagens. Veremos isso com clareza nos capítulos de análise.

Essa multiplicidade “transborda efetivamente toda oposição do uno e do múltiplo” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p.17) se constituindo como um *continuum* ininterrupto. A

fotografia como CsO é aquela que, longe de ganhar limites, é imanência. E a imanência é conduzida pelo desejo, não um desejo psicanalítico, motivado por uma falta, mas um desejo positivo. O desejo da fotografia é ativo,

como se ele se preenchesse de si mesmo e de suas contemplações, fato que não implica falta alguma, impossibilidade alguma, que não se equipara e que também não se mede pelo prazer, posto que é esta alegria que distribuirá as intensidades de prazer e impedirá que sejam penetradas de angústia, de vergonha, de culpa. (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p.19).

Aqui, nesta fotografia, cabem todas as fotografias, sem censura. As que já foram feitas e as que virão. E cabe, mais especificamente, a realização dos desejos de cada fotógrafa integrante do *corpus* desta pesquisa.

Fotografia é uma questão de devir, assim como o “ser mulher”. Devir-Corpo, Devir-Política, Devir-Imagem, Devir-Relações, Devir-Memórias, etc. Cada prática fotográfica, cada imagem fotográfica, cada desejo fotográfico, ao existir, aciona na “fotografia” um devir, vários devires, uma troca, uma circulação, agenciamentos, fábrica e preenche um novo Corpo sem Órgãos.

Isso não é o mesmo que afirmá-la como transparência, nem como espelho, nem como janela. A fotografia não é necessariamente uma ponte para uma outra coisa. São as suas relações, enquanto fotografia, que provocam o jogo. No Corpo sem Órgãos não há nem o eu e nem o outro, mas sempre uma rede de ligações. A fotografia está sempre por acontecer, ao mesmo tempo em que está acontecendo. Um Corpo sem Órgãos “é um componente de passagem”, dizem Deleuze e Guattari (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p.23), e isso é a fotografia (e isso é ser mulher).

A fotografia tem várias formas de existência, se articula com diversos interesses e contextos. Por que limitá-la a um organismo fixado? O desafio do corpo fotográfico é se reinventar, é desmontar a organização orgânica dos seus órgãos, essa acumulação, “sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair o trabalho útil” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p.24). O CsO propõe o nomadismo como movimento, inclusive no mesmo lugar, longe de qualquer formalismo ou essencialismo.

Desfazer o organismo da fotografia não é matá-la, mas abri-la às conexões que a atravessam. As definições generalistas, pré-concebidas, ontológicas, “colam” no corpo da fotografia (assim como o gênero se acopla ao corpo do sujeito) e não é fácil se desfazer de todas elas e enxergar a fotografia como um campo político de exploração. Camadas.

É necessário guardar o suficiente do organismo para que ele se recomponha a cada aurora; pequenas provisões de significância e de interpretação, é também necessário

conservar, inclusive para opô-las a seu próprio sistema, quando as circunstâncias o exigem, quando as coisas, as pessoas, inclusive as situações nos obrigam; e pequenas rações de subjetividade, é preciso conservar suficientemente para poder responder à realidade dominante. (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 26)

A própria liberdade exige certa consciência dos órgãos, das origens, para que o CsO não se esvazie por completo. Pior do que se manter estratificado é entrar em um movimento suicida. Por isso afirmo nesta tese a categoria “fotografia” e a categoria “mulher” como essa consciência dos órgãos que as compõem. Novos estratos sempre virão, novas definições, novas estabilidades, novas estruturas, novos organismos. É preciso

experimentar as oportunidade que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p.27)

Apenas assim, a fotografia libera novas linhas de fuga, conecta novos desejos, forma um novo diagrama, novos agenciamentos. É uma questão de sobrevivência. Se a fotografia estagna em uma ontologia fixada, ela está fadada a desaparecer: “é necessário que o organismo a reconduza à sua regra ou a reestratifique, não somente para sobreviver, mas também que seja possível uma fuga para fora do organismo, uma fabricação do “outro” CsO sobre o plano da consistência” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p.29). Quantas vezes a Fotografia, assim como a Mulher, não precisou morrer para que a declarássemos como viva novamente, como uma fênix, num movimento contínuo de reconstrução.

Lembremos que o CsO, a Fotografia, é o ovo. O ovo é sempre contemporâneo, ele é seu próprio meio de experimentação, é intensidade pura. É um princípio de práticas – é sempre devir. A fotografia será sempre “uma” fotografia (cada mulher será sempre uma mulher), pois “ao artigo indefinido nada falta, ele não é indeterminado ou indiferenciado, mas exprime a pura determinação de intensidade, a diferença intensiva. O artigo indefinido é o condutor do desejo” (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p.31), esse desejo que move a prática fotográfica e cada fotografia: uma fotografia.

Assim como na compreensão do uso do gênero, o artigo indefinido não se dá pela falta “da unidade perdida”, nem por alguma indiferença, mas pela multiplicidade da própria Fotografia, que não precisa de essências para compor sua identidade, mas de relações.

É a partir dessa compreensão que acolhemos o objeto desta tese: percebendo os diversos agenciamentos, intensidades, devires, desterritórios-reterritórios, que atravessam a prática fotográfica das mulheres no Recife.

Hoje é mais pertinente pensar a fotografia, assim como o gênero, também como um jogo de práticas e argumentos, desejos e afetos, dispositivos, seres e sujeitos. Que são,

finalmente, tão infotografáveis em sua complexidade quanto qualquer ideia de real. A fotografia, como signo vivo e plural, visível, encarnado, joga com tudo o que é infotografável (SOULAGES, 1998), uma dinâmica, um contexto, que também é invisível (e muitas vezes propositadamente invisibilizado). Proponho aqui que pensemos o enigma fotográfico – que é como o enigma do gênero – também através de uma estética dos afetos, e uma estética do jogo.

Fotografia, como o gênero, é produção de sentido. É estímulo sensível constantemente criado e recebido, que se partilha ou se deixa de partilhar. O jogo invisível tenta tornar-se visível e se constitui como conteúdo, como objeto dinâmico da fotografia, como um campo disperso de práticas. O próprio infotografável se dá de maneira prática. Porque, como vimos, o objeto deste jogo é fluido, mutante, complexo e plural.

Tudo isso porque o fazer fotográfico e as fotografias são afetados e afetam. Afeto é um sentimento que liga, que une. Afetar é uma ação que atinge, que marca. Freud⁵¹ define o afeto como uma busca, uma energia pulsional, aquilo que nos move. Não seria a foto uma encarnação do próprio afeto, ou melhor, o atravessamento de vários afetos, na esperança, talvez, desta busca, desta partilha, de que o outro tenha sido atravessado por afetos parecidos? Proponho pensarmos uma estética dos afetos e das afetações ao lado da estética do infotografável.

Esta estética – logo, esta política⁵² – dos afetos dialoga com o que já falamos anteriormente sobre o conceito de afinidade, de Donna Haraway (2009), e sobre a ideia de “relações familiares”, de Wittgenstein, resgatadas por Nicholson (2000), além da própria intimidade exigida pelo método, que caracteriza esta pesquisa como observação participante e considerando o objeto em questão, sobretudo, através da ideia de solidariedade, mais especificamente a sororidade (ver capítulo 4.3.1.), tão cara a este projeto.

Vilém Flusser (2008), assim como Soulages (1998), destaca na prática fotográfica o papel do produtor, que publica o privado, e do receptor, que privatiza o público. A foto, para o leitor da imagem, se torna mote de um novo jogo, um novo objeto, uma nova dinâmica, uma nova prática, diferentes daquelas que motivaram a sua construção. A imagem fotográfica pode ser a mesma, mas o jogo é movente. É impossível a repetição de um mesmo jogo. A cada sujeito envolvido, novas regras, novos tabuleiros, novas peças. Novos espaços, tempos, conceitos e princípios. A fotografia está inserida na produção mais do que na reprodução: a produção de quem realiza a imagem e a produção de quem a acolhe.

⁵¹ O autor fala sobre afeto em vários textos ao longo de sua obra. Aqui destaco *Estudos sobre a histeria* (1990).

⁵² Se a entendemos de acordo com a *A partilha do sensível* (2005,) de Rancière.

Grande parte dos estudos em estética se direcionam a avaliar às leituras das imagens, seu contexto de apresentação. Aqui, nosso foco é principalmente o jogo de sua fabricação.

Se Barthes (1980) achou que a sua mãe poderia ser conteúdo, objeto de uma imagem, em um retrato, é porque, de fato, a fotografia traz um jogo paradoxal. Pois uma fotografia não poderia dialogar ativamente com um outro sujeito, que não seja do próprio fotógrafo ou do leitor da imagem, cada um ao seu modo.

Penso que o referente fotografado se torna apenas mais uma peça do jogo – por vezes mais passiva do que ativa. É o papel sempre inevitavelmente ativo dos sujeitos envolvidos na produção de sentido da imagem, que permite que este referente seja parte do jogo fotográfico, da dinâmica da fotografia, que, segundo Flusser (2008, p.56), “se interessa pela intenção dos imaginadores ao apertarem as teclas e por minha própria experiência ao receber imagens”. Aqui, eu, pesquisadora, sou leitora dos processos fotográficos de algumas mulheres fotógrafas do Recife. É a minha leitura, mas também o sentido que elas dizem trazer no seu fazer fotográfico que está em questão.

O processo de criação, o contexto, é uma parte crucial do jogo. Há uma rede que envolve a fotografia. Na verdade, a fotografia é essa própria rede. Como é pensada uma imagem fotográfica? Que tecnologia temos à sua disposição? Qual sua relação com outras fotografias, com experiências pessoais, com oportunidades e propostas de difusão, com a bagagem da fotógrafa e seus desejos? Quais tendências se seguem no processo de construção de uma obra fotográfica, acasos, ideias, falhas? Do que se compõe a própria obra? No que ela difere do próprio fazer? Ela é um movimento. Imagens fotográficas não nascem do nada e nem morrem ao nascer. Corpo sem Órgãos. Há inúmeros processos de existências e significações, quase todas envolvidas em tramas não-lineares.

Não me interessa estabelecer essências da fotografia, mas atravessar algumas relações implícitas na prática fotográfica. São escolhas, contextos, motivações, limitações, que traçam percursos algumas vezes visíveis, mas muitas vezes invisibilizados na imagem, por mais presentes que não possam deixar de estar.

Um fotógrafo, enquanto tal, está intensamente afetado por seu tempo, sua cultura, as técnicas que domina, sua memória, sua percepção, o que inclui o fato de, por acaso, ou não tanto, “ele”, “o fotógrafo”, ser, aqui, uma fotógrafa. Ela.

A criação fotográfica é dinâmica, móvel, plástica. O tempo inteiro são dadas e tiradas várias possibilidades de prática. Fotografia é a interrelação com os processos. Nada é isolado. “O desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que

propiciam a formação de linhas de força” (SALLES, 2008, p.22). São tendências, propósitos, que se misturam com o acidental, o acaso, e com o político, o possível, o provável.

Assim, existem inúmeros nós nessa rede, ligados entre si: são elementos de interação. Encontros, combinações, que permitem os fenômenos de organização. O gênero é um desses nós. Bastante influente no processo, nos caminhos, na prática, na experiência, no jogo, como veremos aqui. As interações são infinitas e formam um conjunto complexo, que modificam, restringem e conduzem a construção da obra. Não existe criação partindo do nada. “A obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso” (SALLES, 2008, p.36). A Fotografia é toda a complexidade não linear que atravessa a existência do fazer fotográfico.

As experiências carregadas pela fotógrafa está na fotografia, visível ou invisivelmente: são as interações com a cultura, a história e o contexto. É, inclusive, a partir de seu lugar no mundo que alguém pode vir a se interessar por fotografia, ter possibilidade de praticá-la ou manifestar desejos que impulsionem a produção de uma obra. Viver, experimentar, conhecer pessoas, ver fotografias, ter acesso a este universo, são interações que vão desde sempre se conectando e atravessam a produção de imagens. “Cada obra ou cada manuseio de determinada matéria estabelece interlocuções com a história da arte, da ciência e da cultura de uma maneira geral, assim como se remete ao futuro” (SALLES, 2008, p. 42).

A trama envolve questões sociais, psíquicas, técnicas, econômicas, políticas, etc. Nossa memória, nosso imaginário, nosso corpo estão carregados de histórias e acoplamentos que atravessam cada processo criativo que realizamos, que envolve ritmos diferentes, esperas, frustrações, catarses. São processos que vão e vêm, avançam, retrocedem, mudam de percurso, retomam ideias abandonadas. São conexões que preenchem a fotografia de sentido, antes mesmo de ela ser pensada ou mostrada. Elas são a matéria-prima fotográfica.

A interação com o equipamento fotográfico é um dos nós, por exemplo. Não é porque a técnica não deve ser o único foco que ela deve ser desconsiderada. É a partir da construção de temas, espaços, tempos, recursos técnicos, referências, algumas em situações mais restritas que outras, que se pratica fotografia, num jogo de linguagem, de sujeitos, de corpos. Ora, esse jogo, que é objeto fotográfico, é invisível em sua complexidade, mas sempre fotografável para quem fotografa. Afinal, acabamos por ter as fotografias, concretas e visíveis. A prática fotográfica produz visibilidades.

Infotografável é a complexidade das virtualidades envolvidas, porque não são visíveis e escapam sempre. Flusser (2008, p.69) diz que, nas fotografias, “o que conta não é o

significado, mas o significante: o seu ‘sentido’ é a direção para a qual apontam”. Para o filósofo, é o seguir a flecha que dá sentido e não o chegar a algum lugar.

A esse processo fotográfico, que aqui, assim como o gênero, entendemos como jogo, trazemos também nossas estratégias. Trapaceamos, blefamos, burlamos. Faz parte do exercício de jogar. Por vezes, fotografias só crescem em sua potência de produzir sentido quando partilhamos trapajas, quando somos cúmplices e nos colocamos adversários do próprio jogo. Subvertemos.

Se nos damos conta de que não nos entendemos enquanto mulheres e enquanto produtoras de imagens, só nos restaria o desespero. Usando dessas categorias, jogamos contra o possível: estamos tentando projetar sentido no jogo do outro. Porque, neste jogo do infotografável, qualquer regra pode tornar-se uma anti-regra.

As estratégias e as regras que envolvem a prática fotográfica não são leis. E tudo depende também de como se posicionam as parcerias e os adversários, entre os sujeitos do jogo. François Soulages (1998) diz que uma foto articula o enigma do objeto e o enigma do sujeito. Proponho que pensemos este objeto como sendo este próprio jogo complexo de vestígios incognoscíveis, de afetos, que atravessam, sobretudo, sujeitos e os dispositivos que os cercam. Batchen (2004) diz que a história da fotografia é a história dos usos fotográficos. E com que usos as mulheres fotógrafas se articulam?

Suas obras são inacabadas, no sentido em podemos tentar de forma exaustiva acoplar sentido a elas, encontrar uma maneira de materializar seus objetos infotografáveis, de concretizar de forma visível os afetos que as atravessam, sabendo da complexidade e pluralidade desta afetação. O objeto fotográfico, sendo um jogo, possui um programa, uma estratégia, assim como ser mulher. O interessante é ver como esse jogo se articula e é refeito nesta prática.

Através de uma matéria visível que afeta, através dos seus próprios afetos invisíveis de sujeito, e através de um dispositivo fotográfico, quem produz a imagem tenta dar nova visibilidade ao que se constrói, ao jogo político infotografável, um jogo de afeto e afetações. O mesmo jogo que eu, como leitora, também jogo, ao dispor meu olhar sobre este contexto. Cada sujeito, uma rede de práticas, de experiências, vários jogos possíveis de se jogar.

François Soulages, em seu livro, destaca que a fotografia “revela um ponto de vista particular sobre o mundo”⁵³ (1998, p. 74). Talvez o grande desafio da maioria das fotógrafas seja justamente este: tentar tornar possível um “revelar” impossível, não só da complexidade

⁵³ Do original: « révèle un point de vue particulier sur le monde ». Tradução minha.

dos seus pontos de vista, mas sobretudo daquilo que as afeta e dos seus afetos infotografáveis. Mas, mais do que isso: elas querem muitas vezes afetar o outro. Este desejo, materializado em prática e em imagens, é motor da produção de novos visíveis, de novos sentidos. Os objetos fotográficos não são evidentes, mas extremamente elaborados.

Quando vemos uma foto constatamos que ela não foi feita ao acaso, mas deliberadamente, e por isso nos perguntamos: qual seria sua intencionalidade, como ela pede para ser jogada? O que pede para ser acionado através do jogo fotográfico, para que ele afete, para que o jogo continue acontecendo? A condução estratégica muitas vezes exige conhecer as condições de produção da imagem, o processo, é preciso considerar os repertórios, é preciso escrever e ler textos verbais. Flusser (2008, p.23) diz que, uma “imagem desligada da tradição seria indecifrável, seria ‘ruído’”. O, então, que atravessa essas mulheres fotógrafas dentro de seus contextos de existência?

Histórias abertas, costuradas por traços e marcas, que convidam a serem preenchidas por sentidos, através de suas próprias vivências e afetos. Delas e nossas. A Fotografia, como categoria, é enigmática e continuará a ser, assim como a Mulher, porque nos escapa constantemente. Não se permite ser solucionada e é justamente esta a base do jogo.

Batchen nos lembra que “a fotografia é um conjunto de relações que leva no seu seio o rastro de uma alteridade perene” (2004, p.179). O eterno jogo com o outro, o corpo a corpo com o que compõe a vida e dá sentido às coisas. O autor diz ainda que uma foto é um “momento dentro de um processo complexo e invisível de produção de significado” (2004, p.17), que “surge de uma complexa ecologia de ideias e circunstâncias que engloba o ambiente intelectual, o clima político, a situação e a capacidade técnicas” (2004, p.25), ou seja, o que atravessa os sujeitos e tudo aquilo que os rodeia. São encontros de vestígios e passagens, de rupturas, de transformações, de escolhas, de possibilidades, de afetos.

3.3 MULHERES FOTÓGRAFAS DO RECIFE

Para entender o objeto mais específico desta pesquisa, as mulheres fotografadas do Recife, trago o auxílio de mais uma ferramenta filosófica: o conceito de “dispositivo” desenvolvido por Giorgio Agamben (2009), baseado em sua interpretação do mesmo termo muito utilizado por Foucault, mas nunca elaborado mais especificamente por este última como proposta conceitual.

Em uma entrevista dada em 1977, Foucault dá pistas de seu encaminhamento teórico, afirmando que dispositivo é “um conjunto absolutamente heterogêneo que implica discursos, instituições, estruturas arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas, em resumo: tanto o dito como o não dito, eis os elementos do dispositivo” (apud Agamben, 2009, p. 28). Na mesma entrevista, o filósofo francês diz ainda que a função do dispositivo é eminentemente estratégica e de poder, ligada aos limites do saber (que condicionam o dispositivo e, ao mesmo tempo, derivam dele). “Relações de forças”, ele diz. Rede. Jogo.

Agamben (2009, pp. 31-33) diz que a ideia de dispositivo foucaultiana vem do conceito de positividade hegeliano (principalmente da compreensão de “religião positiva”), que envolve a implicação de sentimentos que impregnam os sujeitos através de coerção e comportamentos, relacionados a comandos e obediências. Hegel diz que positividade é o elemento histórico, e suas regras, ritos e instituições impostas, que faz com que os sujeitos interiorizem certos sistemas de crença e sentimentos. São processos de subjetivação. Como aqueles abordados no capítulo 3.1. quando mencionamos a ideia de aparelhos ideológicos (ALTHUSSER, 1980). Mas a noção de dispositivo vai além.

Foucault pensa, a partir da positividade, o dispositivo, que é, segundo ele, uma rede, um “conjunto de práticas e mecanismos (ao mesmo tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares)” (AGAMBEN, 2009, p.35) que carregam estratégias de fazeres e de pensamentos.

Como temos visto, esses jogos que são “ser mulher” e “a fotografia” podem ser entendidos também enquanto dispositivos, nos quais, como explica Agamben, “a ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser” (2009, p.37). Economia e dispositivo, explica o pensador italiano, possuem a mesma compreensão, a mesma esfera semântica (sendo *oikonomia* o nome grego e *dispositio* o nome latino) e remetem ambos a processos de subjetivação, ou seja, de produção de sujeitos, a partir de um “conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar,

controlar e orientar, num sentido que se supõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens”. Mulher e Fotografia são economias de poder e saber.

Agamben propõe então uma divisão geral entre os seres vivos (a ontologia das criaturas) e os dispositivos (a economia para conduzi-las). Mulher e Fotografia não estão na instância das ontologias, mas na das economias, com “a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (2009, p.40), assim como a linguagem, que, segundo o autor, é provavelmente o mais antigo dos dispositivos.

Entre os dispositivos e os seres vivos, Agamben afirma haver os sujeitos. “Chamo sujeito o que resulta da relação e, por assim dizer, do corpo a corpo entre os vivos e os dispositivos” (2009, p.41). E complementa: “Neste sentido, por exemplo, um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não-global” (2009, p. 41). Aqui posso, então, apresentar as mulheres fotógrafas do Recife – esse cruzamento das subjetivações de alguns dispositivos: a Mulher, a Fotografia e, agora acrescento, a vinculação à cidade do Recife, esta metrópole do nordeste do Brasil.

Quanto mais dispositivos, mais se proliferam processos de subjetivação ilimitadamente. “Isso pode produzir a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo vacila e perde consistência; mas se trata, para ser preciso, não de um cancelamento ou de uma superação, mas de uma disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal” (AGAMBEN, 2009, p. 43). Na raiz de todo dispositivo está a captura e a subjetivação do desejo.

Do mesmo modo que desenvolvi anteriormente sobre a fotografia através da ideia de Corpo sem Órgãos, de Deleuze e Guattari, e sobre a mulher através de ideias pós-modernas de gênero, que estou reiteradamente aqui acionando o papel das subversões, das desconstruções das apropriações, dos devires. Agamben vai então falar do conceito de profanação. Se consagrar é tirar as coisas do acesso às pessoas, profanar é restitui-las ao livre uso das mesmas. As categorias não são sagradas, fixas, estáveis, imutáveis, intocáveis, intangíveis, inalteráveis. “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido” (AGAMBEN, 2009, p. 45). O sacrifício pode ser entendido mitologicamente como a perda do Paraíso, de que tanto já falamos anteriormente.

Se Foucault disse que o dispositivo, numa sociedade disciplinar como a nossa, visa à docilização e ao assujeitamento dos corpos, podemos também reprogramar o dispositivo para dessubjetivar os corpos. Agamben reforçar que é urgente fazê-lo e que este fazer não é

possível “se aqueles que dele se encarregam não estiverem em condições de intervir sobre os processos de subjetivação, assim como sobre os dispositivos, para levar à luz aquele Ingovernável, que é o início e, ao mesmo tempo, o ponto de fuga de toda política” (2009, p.51).

Acredito que esta tese é uma tentativa de contradispositivo. Quando conclui a entrevista com uma das fotógrafas do meu *corpus* de análise, ela me falou: “este processo é uma mistura de psicanálise com micropolítica”. Os encontros não eram entrevistas protocolares, formais, comuns. Foram longas conversas, desabafos, instigações, questionamentos, escutas, constelações. Escolher falar das mulheres fotógrafas do Recife, ou melhor, deixá-las falar, deixar-nos falar, em um contexto de vivência historicamente emudecedor, é profanação, subversão, Corpo sem Órgãos.

Em suas multiplicidades, estas latino-americanas, brasileiras, nordestinas, mulheres, fotógrafas, se colocam, oferecem suas histórias, seus próprios olhares sobre suas histórias e suas fotografias (como prática e como imagem), sobre seu lugar de fala, seus percursos, suas realidades tão diversas e ao mesmo tempo tão próximas umas das outras, pensando questões sobre as quais é preciso falar.

Psicanálise, talvez, porque os encontros, os questionários, o exercício fotográfico foram terapêuticos, para todas nós. Micropolítica, com certeza, na minha compreensão foucaultiana desse processo de fazer uma tese.

Ao fim da mesma entrevista, lembrei-me de um livrinho que havia comprado recentemente durante uma palestra da autora e psicanalista, Suely Rolnik, e que eu ainda não tinha lido: *A hora da micropolítica*. O livrinho, na verdade, um cordel, compõe uma série chamada *Pandemia*, lançada em 2016 pela editora N-1, em confronto ao momento político pelo qual passamos no Brasil – inclusive, não é fácil finalizar um doutorado em tempos de golpe de Estado, vale ressaltar. Fui à leitura, já que as palavras “micropolítica” e “psicanálise”, mencionadas ali pela fotógrafa entrevistada, me instigaram novos desejos de reflexão e o livro veio neste processo.

Rolnik nos convoca a perceber que momentos de crise na macropolítica (como os que vivemos hoje, arrisco sentenciar) permitem que complexifiquemos nossa noção de resistência e de política.

Porque, por mais que se faça no plano macropolítico, dentro e fora do Estado, por mais agudas e brilhantes que sejam as ideias e as estratégias, por mais corajosas que sejam as ações, por menos autoritárias e corruptas que sejam e por mais êxito que tenham em estabelecer menos desigualdade econômica e social e expandir o direito à cidadania, elas resultam numa reacomodação da cartografia vigente se não se acompanham de um deslocamento no plano micropolítico. (ROLNIK, 2016, pp.6-7)

Reconhecer que o lugar da mulher na fotografia e no Recife é um lugar de resistência política é um primeiro passo. Um lugar de enfrentamento.

Ao invés de sucumbir ao ressentimento, à raiva, ao ódio ou, ao seu corolário, à melancolia – a impossibilidade de fazer o luto do objeto perdido, mantê-lo idealizado e permanecer eternamente colado a ele como condição para existir –, me entusiasma constatar que, graças ao desmoronamento deste mundo e de sua idealização, podemos reconhecer mais claramente que é preciso nos deslocarmos da micropolítica dominante. [...] é na direção de tal deslocamento que se move um novo tipo de ativismo que vem se propagando mundo afora e que na sociedade brasileira tem acontecido principalmente nas periferias – em especial entre jovens, negros e LGBT e, dentre eles, ainda mais especialmente as meninas. Com uma lucidez e uma inteligência extraordinárias, inventam-se múltiplas formas de ação micropolítica em seu sentido ativo. (RONLIK, 2016, pp.7-8)

Entendo esta tese neste contexto, partindo desde a escolha do objeto ao método aplicado, em que usamos da solidariedade, da subversão do jogo, das estratégias, da fotografia como prática, para afirmar um lugar de fala legítimo e ativo. Não só ocupar, como fabricar. Para dar visibilidade. Ativismo. Dentro da Academia e fora dela. E eu “quando vejo, escuto ou toco algo, minha experiência já vem associada aos códigos e representações de que disponho e que, projetados sobre este algo, me permitem lhe atribuir sentido” (ROLNIK, 2016, pp.9-10). É no engajamento da minha observação participante que eu afirmo o papel ativo e social da pesquisa acadêmica, de dentro do objeto e do *corpus*, e interferindo nele.

“O mundo ‘vive’ efetivamente em nosso corpo sob o modo de afectos e perceptos e integra sua/nossa composição, impulsionando o processo incessante de recriação de nós mesmos e de nosso entorno. Tais maneiras de ver e de sentir formam uma espécie de germe de mundo que nos habita” (ROLNIK, 2016, p.11). Este germe gera um estranhamento, uma tensão, uma inquietação, um mal-estar, o desconforto da instabilidade, do fluxo contínuo das coisas. Precisamos agir.

Há políticas do desejo e “é na ação do desejo que se plasmará a germinação. A ação desejante, neste caso, consistirá num processo de criação que, orientado pelo poder de avaliação dos afectos (o saber-do-corpo), irá materializá-los em imagem, palavra, gesto, obra de arte, modo de existência ou outra forma de expressão qualquer” (ROLNIK, 2016, p.14). São transmissões de pulsações que contaminam. Que desejos são esses que rizomaticamente (para usar uma expressão deleuziana) atravessam as existências dessas mulheres enquanto fotógrafas? Estamos construindo realidades.

A escolha de um recorte na cidade do Recife é simbólica para mim, pois, além de ser a cidade na qual eu me entendi como fotógrafa e, pertencendo talvez a uma comunidade, mesmo por muito tempo invisível, de mulheres, ela representa fortes resquícios de uma

herança colonial, mesmo sendo uma grande metrópole urbana, uma das maiores do País, inclusive no reconhecimento dentro do campo fotográfico nacional.

Recife também possui formas, dinâmicas e procedimentos típicos de um lugar da marginalidade mundial contemporânea: violência, crise política, desigualdade social, uma clara representante do regime “colonial-capitalístico”, “que nos orienta na contemporaneidade” (ROLNIK, 2016, p. 24). O capitalismo financeirizado, que nos desconecta do que Rolnik chama de saber-do-corpo.

Talvez, e acredito eu, a prática dessas mulheres e a própria proposta desta tese seja uma resposta, um enfrentamento, a este contexto histórico, este dispositivo opressor. O “devir-revolucionário” deleuziano, que “chegam pelo saber-do-corpo e que nos forçam a reinventar a realidade: são momentos em que a imaginação coletiva é acionada para criar novas maneiras de existir, outras alianças, novos sentidos” (ROLNIK, 2016, pp.27-28). Criamos aqui, nos reconhecendo como Mulheres Fotógrafas do Recife, uma micropolítica ativa, um modo de existência coletiva “que começa em nossa própria existência, mas por princípio não termina nela” (ROLNIK, 2016, p. 29). Não negamos o poder, o enfrentamos micropoliticamente. Aqui, existimos e resistimos. Desejamos. Queremos o céu.

Sei que quando criamos uma categoria, qualquer que seja ela, e quando selecionamos um *corpus* de análise, corremos o risco de achatar uma produção autoral vasta, múltipla e plural, além de omitirmos paradoxalmente muitas vozes, pois a pesquisa não pode dar conta da totalidade desta categorização (se é que a totalidade é delimitável).

A intenção aqui não é reduzir ou mascarar a heterogeneidade das histórias, das práticas, das identidades, das épocas, nem de outras particularidades vividas por cada uma das mulheres incluídas nesta categoria, que vão do bairro onde se criaram à cor da sua pele. Reconhecemos que os pertencimentos e despertamentos, para além das suas vidas enquanto fotógrafas e deste lugar comum, o Recife, são reais e ativos para a tomada de cada percurso.

Contudo “é preciso considerar o gênero como um fator crucial que nunca parou de influenciar as escolhas profissionais dessas mulheres”⁵⁴ (SOLOMON-GODEAU, 2015, p.16). Espero não cair na armadilha de, ao rotular um grupo – as mulheres fotógrafas do Recife –, acabar promovendo um reducionismo, pelo contrário, espero fortalecer cada mulher que integra este objeto, esteja ela no *corpus* ou não. Que ao lerem esta tese, se reconheçam parte

⁵⁴ Do original: « il faut prendre en compte le genre comme un facteur crucial qui n’a cessé d’influencier les choix professionnels de ces femmes ». Tradução minha.

dela. A ideia é promover e contemplar um despertar. Abordar este objeto específico existe como proposta micropolítica de transformação.

4 DA ANÁLISE

A ideia inicial foi selecionar dez fotografias que pudessem de alguma forma representar as diferentes gerações e campos de atuação da fotografia no Recife e entrevistá-las. Todavia, à medida com que os encontros foram acontecendo, outras conversas foram se fazendo necessárias e concluímos esta etapa no final de novembro de 2016 com dezesseis entrevistadas: Camila (Mila) Souza, Mariana Guerra, Maira Erlich, Thaisa Figueiredo, Ana Lira, Alcione Ferreira, Roberta Guimarães, Priscilla (Pri) Buhr, Carolina (Carol) de Andrade, Cecília Urioste, Gleide Selma, Tuca Siqueira, Carolina (Carol) Pires, Juana Carvalho, Adelaide Ivánova e uma última que não autorizou o uso direto e/ou identificado de nossa conversa na tese. Elas abriram as portas dos seus lares para mim ou se dispuseram a ir em minha casa. Carol Pires e Juana enfrentaram comigo os desafios utópicos de uma conversa olho-no-olho mediada por câmeras e telas, através de um programa destinado a conversações *online* via vídeo-chamada.

Foram horas com cada uma, um turno inteiro. Algumas já eram grandes amigas minhas, outras eu não conhecia pessoalmente e umas eram apenas colegas mais distantes, mas todas me acolheram de peito aberto, me permitiram entrar na sua intimidade, mergulhar nas suas histórias de vida e de família. Realizei as entrevistas não a partir de roteiros pré-definidos nem produzi notas durante os momentos, as conversas foram fluindo através de olhares, lágrimas e sorrisos, vozes e ouvidos, sendo conduzidas pelas searas que nos interessam aqui desbravar e gravadas em áudio para só posteriormente serem transcritas e analisadas.

Um laço claro de confiança foi estabelecido e eu sou grata à riqueza que este laço proporcionou a esta pesquisa e a mim. Também acabei partilhando com as entrevistadas parte das minhas próprias histórias e hoje, certamente, temos um compromisso ético envolvido, com a causa e com nós mesmas. Logo, também posso me considerar, eu, a fotógrafa Bella Valle, parte do *corpus*, uma 17^a interlocutora, pois minhas experiências pessoais se somam a esta tese. Porém, como boa parte das entrevistas envolvem questões extremamente pessoais, para preservar as mulheres e evitar constrangimentos desnecessários em suas vidas, nem todos as citações terão sua fonte identificada. Por outro lado, todos os relatos identificados falam de histórias e opiniões que dialogam com a obra específica de cada fotógrafa citada, merecem ser reconhecidos e foram devidamente autorizados.

Após as entrevistas, no mês de dezembro de 2016, foi aplicado um questionário elaborado por mim (e anexo a esta tese) a vinte e seis fotografias (dentre as quais seis também estão entre as entrevistadas). Deste grupo, com o qual há um acordo de anonimato, vale

destacar, nove mulheres possuem entre 20 e 29 anos, outras nove estão na geração entre os 30 e os 39 anos e oito mulheres têm a partir de 40 anos de vida. Assim, temos uma amostra equilibrada entre diferentes gerações.

Questionário e entrevistas foram decupados e sistematizados posteriormente (janeiro e fevereiro de 2017), para serem analisados (março de 2017).

Após as análises, me ocorreu de pensar em organizar esta tese como Euclides da Cunha fez ao escrever *Os Sertões*, dividindo meus capítulos em *A Terra* (este Recife), *O Homem* (uma ironia com as mulheres e as relações de gênero que atravessam seus percursos como tais) e *A Luta* (suas histórias, obras e enfrentamentos), mas creio que teria sido uma divisão demasiadamente formalizada dentro de um logos masculino. As questões, então, serão pouco a pouco apresentadas e desveladas pelas vivências aqui partilhadas, através de uma escrita mais orgânica, menos formal, com um vocabulário menos acadêmico. Contação de histórias. A oralidade é uma forma de conhecimento, e, em muitas culturas ancestrais, ela está associada às mulheres.

Há poucas mulheres heroínas nas histórias escritas. A escrita surgiu dentro de contextos já no movimento patriarcal (as primeiras datam do neolítico). As mitologias matricêntricas são sobretudo de conhecimento e transmissão oral. Os arquétipos femininos positivos foram quase sempre apagados pelas produções escritas patriarcais, pelas mitologias mais recentes. O resgate da cultura oral é, assim, inclusivo às mulheres e sua ancestralidade positiva, e me veio como um exercício importante sobretudo durante as entrevistas, mas também na tentativa de uma escrita menos engessada.⁵⁵

Este é também certamente um modo mais fluido para a compreensão de processos, contextos e questões. Assim, os capítulos que se seguem foram ao fim (março, abril e maio de 2017) sistematizados e escritos a partir do que foi discutido com ambos os grupos, nas entrevistas e nos questionários. Eu me adaptei a eles.

As discussões dialogam diretamente com o que já foi conceituado teoricamente nos capítulos anteriores, mas aqui deixo a linguagem acadêmica mais oculta, as análises serão permeadas por mitologias, situações arquetípicas e/ou históricas, provenientes de outros contextos, com fins comparativos e analíticos, para somar à reflexão. Também farei uso de termos e expressões utilizadas pelos movimentos feministas, no intuito de refletirmos mais amplamente sobre as experiências aportadas pelas mulheres que compõem o *corpus* de análise.

⁵⁵ Ver Hampaté Bâ (2010) e Pierre Bourdieu (2014)

4.1 QUEM TEM MEDO? | LOBAS E LOBOS

Na sexta-feira eu participei de uma reunião, e aí dois homens que estavam nessa reunião disseram assim: “qual o medo do presidente e do governo? Dos secundaristas, das mulheres e dos artistas”. Sei lá, isso me confortou de alguma maneira, sabe? (Tuca Siqueira)

Quando eu estive pela primeira vez na exposição *Quem tem medo das mulheres fotografadas?*⁵⁶, que foi ponto chave para a condução desta última proposta do projeto da tese, lembro de uma fotografia que, de imediato, me chamou a atenção:



Figura 1 – Olga Spolarics – Lil Dagover em Mme Blaubart de Conrad Wiene, Munique, cerca de 1930

Na imagem, em preto e branco, uma mulher de pele muito clara, nua (exceto pelo salto preto que calça), de cabelos muito curtos e escuros, encara, de pé, o expectador com um sorriso enigmático e segura delicadamente contra seu corpo, como se acariciasse, uma grande espada de lâmina curva, limpa e brilhante, que encobre seu umbigo, seu ventre e sua púbis e segue do seu ombro esquerdo ao joelho direito. Aos seus pés, no chão, repousam sete cabeças masculinas enfileiradas.

⁵⁶ *Qui a peur des femmes photographes?*, Paris, museus d’Orsay e de l’Orangerie, de 14/10/2015 a 24/01/2016, com curadoria geral de Ulrich Pohlmann.

Lembro que a imagem me intrigou e fui pesquisar sobre ela. Trata-se de uma fotografia de autoria de Olga Spolarics, que teve um estúdio fotográfico – o Atelier Manassé – em Viena, na Áustria, com seu marido, Adorján von Wlassics, de 1922 a 1938. A foto é um retrato da atriz Lil Dagover, que na época protagonizava um filme de Conrad Wiene, chamado *Madame Blaubart* (1931), que, em português, traduz-se como *Madame Barba-Azul*. O filme é uma versão invertida do conto de Charles Perrault, também analisado no livro *Mulheres que correm com os lobos*, de Clarissa Pinkola Estés (1999, pp. 32-56). No conto original, um cavalheiro muito rico e feio mata suas esposas como punição por sua curiosidade (algo que lembra a curiosidade indisciplinada da Mulher bíblica, que come do fruto da árvore proibida do conhecimento, na mitologia cristã da qual já falamos). A clichê e arquetípica submissão e obediência femininas são subvertidas na fotografia de Spolarics para além da ideia de mulher-objeto passiva, obediente. A estranheza se dá ao ver uma figura feminina que mistura e confunde, com um humor sórdido, em uma só imagem, ideias de sedução, inocência, crueldade, empoderamento, beleza, auto-defesa. “Misandria!”, a acusariam, talvez, quando por séculos a misoginia do conto foi naturalizada. Desnaturalizemos.

Diante dos meus olhos, esta imagem resume sozinha o mote da exposição inteira: quem tem medo? O que há de ameaçador? *Quem tem medo das mulheres fotógrafas?* é um título claramente emprestado da peça teatral *Quem tem medo de Virginia Woolf* (1962), de Edward Albee (que em 1966 virou filme, por Mike Nichols), que fala da relação decadente de um casal de meia idade, mas também invoca o nome da escritora britânica feminista Virginia Woolf, que reivindicava a importância para as mulheres de terem, entre outras coisas, um quarto para elas mesmas, para poderem criar (comer o fruto proibido da mesma árvore do conhecimento). O nome de Woolf (que talvez não por acaso foi sobrinha da célebre e pioneira fotógrafa Julia Margaret Cameron) lembra, em inglês, a palavra lobo (*wolf*), e, por isso, o trocadilho com a famosa frase do conto dos três porquinhos: “quem tem medo do lobo mal?” (“Who’s afraid of the big bad wolf?”).

A associação do lobo mau a mulheres autônomas, que se expressam e produzem linguagem, que se colocam de forma ativa no mundo, como fotógrafas ou escritoras, também não deve ser lida de forma despretensiosa. Há pelo menos um lobo mau na história de cada mulher, sejam aqueles que a ameaçam de fora, sejam os que a colocam como ameaçadora perante a sociedade. O medo provocado e sofrido por seres abjetos. Sujeitas abjetas. Misoginia.

Os lobos podem ter fama de ameaçadores, mas não foi uma loba que, segundo contam, amamentou os gêmeos Rômulo (o fundador de Roma) e Remo, quando esses foram jogados

no rio Tibre? No sudoeste dos Estados Unidos, conta Estés (1999, p.24), há uma lenda sobre uma velha sábia das florestas, conhecida como *La Loba* ou como *La Que Sabe*. A história diz que ela sabe tudo sobre as mulheres e que, mais do que isso, ela mesma criou as mulheres a partir de uma ruga da sola do seu pé (nada que lembre a tal costela do Homem bíblico) e que, por isso, as mulheres são criaturas cheias de sabedoria e sensibilidade (a pele do pé é extremamente sensível). A loba é o arquétipo da Mulher Selvagem, não domesticada, não docilizada, não servil, não colonizada, instintiva, dona de si, um arquétipo que o inconsciente coletivo (para continuarmos por agora nos servindo de termos junguianos) da sociedade patriarcal ocidental transformou em ameaçador. Loba má.

Porém “a Mulher Selvagem como arquétipo é uma força inimitável e inefável que traz para a humanidade um abundante repertório de ideias, imagens e particularidades. O arquétipo existe por toda a parte e, no entanto, não é visível no sentido comum da palavra” (ESTÉS, 1999, p.25). Ideias. Imagens. Particularidades. Como promover viabilidade e visibilidade?

Nos apropriemos da loba. Não no sentido de encontrar uma essência feminina ou um *self* (ou qualquer ideia ontológica que haja nele) perdido neste arquétipo animal, ou em qualquer outro arquétipo que dite padrões, mas para resgatar, de alguma forma, nosso empoderamento, nossa autonomia, nossa liberdade, esse ser selvagem enquanto sujeitos que não se permitem subjugar (docilizar, domesticar, dominar, colonizar) tão facilmente. Ou ao menos não o desejam. Compreendamos o que nos ameaça e o que nos coloca como ameaçadoras. Quem tem medo? Por que? De que?

Tem homem que não chega na porta da minha casa! Tem medo! Não chega pro diálogo. Se eu ficar quieta, ele chega. Eu estou vivendo isso aqui! Eternamente! Todos os dias. Então, ninguém tem coragem de afirmar uma frase absurda dessa, tipo: “fotógrafas ou mulheres que produzem arte põe medo!” É uma transgressão! Ainda hoje! Em pleno século XXI! Não deveria ser! Mas é! E é uma transgressão que é silenciada. É uma questão de controle.

As palavras acima foram ditas por uma das entrevistadas desta pesquisa. Vamos aos lobos: das vinte e seis mulheres que responderam ao questionário, apenas seis afirmam não ter sofrido abuso ou assédio na sua vida pessoal por parte de homens (eles, por sua vez, talvez, os lobos maus). Uma delas ainda comenta: “por incrível que pareça, nunca sofri”. Uma sétima diz não saber responder se já foi assediada, porque “são questões muito profundas”. De todo modo, cerca de 75% dizem que sim, que o fato de serem mulheres as colocou diante de situações deste tipo em suas vidas pessoais e 80% destas dizem que isso, de alguma forma consciente, influenciou na sua prática fotográfica, de diversas maneiras, como: ter se tornado mais dura e defensiva; ou ter trazido essas experiências para as imagens que produz; ou ter

usado a própria fotografia como instrumento terapêutico para curar certos traumas relacionados a isso; ou mesmo sentir insegurança para se afirmar/se realizar como fotógrafa (questões de autoestima) ou para assumir certos trabalhos; ou diminuir a quantidade da sua produção fotográfica; ou até na maneira com que lidam com os homens ao redor. Porém o fator mais citado é o medo. Após vivenciarem certas experiências de agressão (físicas e psicológicas) em suas vidas pessoais, elas carregam o medo consigo em suas práticas fotográficas.

Uma das entrevistadas relata que, quando tinha cerca de 10 anos de idade, foi assediada sexualmente pelo namorado de uma tia, com quem teve que conviver em ambiente familiar, sentindo medo e constrangimento. A experiência provocou nela um asco, um nojo por homens de modo geral, mesmo quando ainda não havia desenvolvido sua sexualidade ou descoberto suas preferências. Era uma criança.

Outra fotógrafa entrevistada diz que foi assediada fora de casa, também aos 10 anos, enquanto passava com as amigas na frente do banco da cidade em que morava. Um homem “deu um tampa na minha bunda”, conta. O que mais a chocou: todos que presenciaram a situação pública acharam engraçado. Ela só pensava: “Por que esse homem está pegando no meu corpo e as pessoas riram disso?” Segundo ela, foi a primeira vez que sentiu conscientemente o seu corpo sendo invadido. Primeira de muitas.

Relatos que resgatam experiências marcantes e traumáticas na infância são frequentes. A rua é um grande espaço de violência. Porém, por outro lado, primos, tios e amigos de outros membros da família são comumente citados como abusadores. Uma das entrevistadas diz que se sentia meio “terra de ninguém” entre os parentes, porque era filha de “mãe solteira”⁵⁷. Seus tios mandavam os filhos tocarem o seu corpo, quando não eram eles mesmos que o faziam. “Pega ali na bunda dela!”. Como consequência, para se defender, ela diz que se “enfejava muito”, propositadamente. “Eu queria estar feia para eles”, diz. “A minha relação com os homens em geral não é tranquila. É tenso, sempre. Com homem mais velho ou que esteja em posição de autoridade, eu meio que me infantilizo pra eu poder relaxar. Para não confundir. É uma defesa. Porque eu tenho muito medo da decepção da hora em que você é assediada”, complementa.

⁵⁷ Coloco o termo entre aspas para preservar a fala da fotógrafa, mas ressaltando que o debate feminista atual denuncia o caráter pejorativo e machista desta expressão. A maternidade não está vinculada ao estado civil de uma mulher. Não se fala « pai solteiro », por exemplo. É possível ser casada, solteira ou divorciada, sem que isso assegure ou deixe de assegurar a presença de pais e/ou mães na relação familiar de um indivíduo. Para referir-se a mulheres que criam seus filhos sozinhas, sem a presença efetiva da figura paterna, utiliza-se hoje o termo « mãe solo ».

Se esconder, se “masculinizar”, se “enfeiar” e se infantilizar são mecanismos de defesa citados por várias mulheres. Outra fotógrafa me relatou que “para me esconder dessa violência masculina, fui me descuidando, fui engordando”, como uma medida protetiva, na intenção de criar uma repulsa aos homens, devido à quantidade de assédio que sofria no cotidiano, neste caso, fora de casa. Assustamos de propósito, como uma reação ao tanto que nos assustam. Defesa-ataque. Outra entrevistada resume: “você se sente desprotegida. E é justificável, né? Porque toda mulher, especialmente sozinha, está na eminência de um assédio.”

4.1.1 O meio

Se no histórico pessoal fomos nos construindo dentro desta dinâmica de violência, não é diferente em ambientes profissionais. Especialmente na fotografia. Uma das entrevistadas comenta:

A fotografia é, sem dúvida nenhuma, um meio extremamente masculino. Eu acho que a gente tem a tendência, como mulher, pra se defender, de se masculinizar um pouco. Eu me masculinizei muito, assim, eu não podia ir com qualquer roupa. Parece uma bobagem, mas não é. Eu não podia falar qualquer coisa sobre qualquer assunto. Eu tinha que me botar no meu lugar e esse lugar era um lugar bem fechado. E eu tinha medo, sempre tive medo de estar dentro de um ambiente fechado com homem.

Enquanto fotógrafas, mais de 60% das que responderam ao questionário sofreram abuso ou assédio enquanto trabalhavam. Uma área profissional que se revela inóspita são os eventos sociais, quando clientes e convidados dificilmente tratam a fotógrafa mulher com profissionalismo. Muitos não levam a sério a capacidade das mulheres em realizar o próprio trabalho. Há também relatos de perseguições e de homens que fazem propostas inconvenientes, abusivas e constrangedoras (geralmente de teor sexual), durante e após os eventos. “É raro fotografar em paz sem alguém me intimidar”, afirma uma delas que trabalha na área.

A ideia da fragilidade feminina é um fantasma que assombra as fotógrafas constantemente. Muitas relatam terem sido rejeitadas para alguns trabalhos por serem consideradas fisicamente inaptas, pelo fato de serem mulheres. Além de presenciarem chantagens entre colegas, em que propõe-se que certos trabalhos só se tornem acessíveis caso haja envolvimento sexual sugerido como moeda de troca. Profissionalmente, as mulheres são muito menos valorizadas e reconhecidas, como pontua uma das entrevistadas:

Eu acho que Recife ainda rebaixa muito as fotógrafas. Rebaixa muito. Jornal, por exemplo. Eu vejo que os “caras” são muito mais exaltados. Quando o “cara” faz

uma foto “foda”, a foto repercute muito mais. Tá entendendo? Aí, às vezes, uma menina faz e, ou porque é nova ou porque é mulher, ela não tem a mesma repercussão. O espaço mesmo é muito limitado para mulher. E, tipo: “ó, tem um monte de mulher que tá aí fazendo umas coisas e vocês não reparam!”, sabe?

As redações de jornal, de fato, de acordo com os relatos, parecem ser o ambiente mais ameaçador e hostil para uma mulher fotógrafa no Recife trabalhar. Jornalistas, motoristas, fotografados, colegas fotógrafos e chefes. Lobos. Há vários constrangimentos morais, de teor de gênero, mencionados nas respostas ao questionário, como: pautas que são restringidas para as mulheres, fotógrafas que são colocadas em segundo plano pelas editorias (ainda hoje majoritariamente compostas por homens), infantilizadas ou que recebem comentários depreciativos, que sugerem incapacitação. Além disso, redações de jornais são afirmadas como um ambiente que estimula uma prática extremamente competitiva e limitadora da liberdade criativa. “O tempo no jornal foi custoso, deixei de fotografar o que acreditava [linha editorial], a redação estuprou minha fotografia e até hoje eu e a câmera não temos uma boa relação”, desabafa uma fotógrafa. E outra comenta: “você começa a ficar muito mecânico, né? Você corre o risco de ficar mecânico demais”.

Além dos abusos morais, há relatos de constrangimentos de teor sexual: “cantadas”, insinuações e até contatos corporais invasivos, em ambiente de trabalho. “Uma vez um colega fotógrafo tentou me agarrar”, relata uma das mulheres ao responder ao questionário. “Não me parece acaso que hoje, na editoria de fotografia de um dos jornais da cidade, chefiada por um homem, exista apenas uma mulher: a estagiária”, comenta outra.

Não é de hoje que os jornais se mostram pouco receptivos às mulheres fotógrafas. O trecho a seguir fala do contexto europeu do entre-guerras:

Os preconceitos existem e é raro que as mulheres façam parte oficialmente da equipe do jornal, já que os editores preferem empregar homens. É preciso, então, que elas negociem constantemente suas tiragens, de modo independente. E, na ocasião de possuírem um emprego, suas fotografias aparecem frequentemente sob outro crédito, quando não são anônimas ou assinadas como “fotógrafo da redação”. Muitas acham mais simples e mais satisfatório trabalhar por conta própria. (BRANNAN, 2015, p.216)⁵⁸

Nas entrevistas, algumas mulheres mencionam o quanto estar nas redações foram experiências dolorosas. Muitas têm dificuldades em falar sobre o assunto. Atentemos para alguns relatos e comentários.

⁵⁸ Do original : « Mais les préjugés persistent, et il est rare que les femmes fassent officiellement partie de l'équipe du journal, tant les éditeurs rechignent à les embaucher de préférence à un homme. Il leur faut donc souvent négocier elles mêmes leur tirages, à la façon d'une argent indépendant. Et lorsqu'elles ont bel et bien un emploi, leurs photographies (comme celles de leurs congénères masculins) paraissent souvent sous un autre nom, quand elles ne sont pas “anonymes” ou portées au crédit du “photographe de la rédaction”. Beaucoup trouvent plus simple et plus satisfaisant de travailler à leur compte: elles peuvent ainsi fixer elles-mêmes leurs tarifs et s'assurer que les photographies, rémunérées, paraissent sous leur nom », tradução minha.

Assim como na fotografia de evento, a questão da suposta fragilidade feminina também é presente como fator abusivo no fotojornalismo. Há, nas entrevistas, quem cite ter sido empurrada por colegas concorrentes homens em pautas de esportes, por exemplo, sobretudo futebol e corrida. O intuito: fazê-las caírem ou derrubarem suas câmeras, reforçando o estereótipo de fraqueza.

Além da fraqueza física, há, segundo os depoimentos, a sugestão, por parte dos homens, de uma fraqueza de competência profissional. Várias mulheres afirmam terem sido diminuídas enquanto profissionais por colegas e chefes homens. Uma delas relata: “eles me tratavam como se eu fosse eternamente uma ‘menininha estagiária’. Eu senti muito isso, principalmente dos chefes. Essas coisinhas, assim, de sentir que não é capaz, sabe? Que não é 100% capaz de estar fazendo aquilo”. Por outro lado, muitos dos trabalhos considerados menos interessantes eram pautados para as mulheres: plantões de final de semana, feriados, cobertura de eventos mais cansativos, etc. “Teve um carnaval que eu trabalhei quatro dias. Eu fiz a abertura todinha do carnaval. E aí trabalhei três dias e ainda me botaram na quarta-feira de cinzas. Senti muito que foi tipo: ‘ó, tenta ela aí, porque é besta’, sabe?”, completa.

Uma outra entrevistada afirma:

É claro que aquilo era um lugar hostil pra uma mulher fotógrafa. Era muito esquisito. Existia competição, existia uma coisa meio misógina. Sabe? Assim, de tipo: “você não vai, menina”. Existia um botar pra baixo também, porque eu era mulher. E existia um uma objetificação, tipo: “você é legal porque você é gostosa”. E, assim, você é jovem, né? Aprendiz.

A objetificação é citada pela grande maioria das fotógrafas, seja no questionário ou nas entrevistas. Uma reclamação constante é o constrangimento provocado por conversas conduzida entre homens. Os colegas costumam falar sem censura de outras mulheres na frente das fotógrafas. Comentários sobre corpos e comportamentos femininos estão sempre em pauta no ambiente de trabalho. Ali, elas são sexualizadas e julgadas. Se sentem humilhadas, ridicularizadas, invisíveis. Agredidas.

Eu sempre me sinto, né? Desrespeitada. Tu não se sente, não? Quando começam esses papos de “safadeza”, eu me sinto. Eu acho que é diferente quando é um palavrão ou, então, quando você quer comentar. Acho que eles não me enxergavam. Eu sou a minoria, sozinha. Não tinham constrangimento. Conversavam mesmo, assim, à vontade. Tinha um que chegava com umas fotos – que ele adorava fazer foto de mulher de fio dental – e aí “pow!”, botava na parede, entendeu?

Era diariamente piada machista, recorte de edição machista, comentário... Se a gente fazia ensaio de biquíni, aí juntava a “macharada” todinha para ir lá ver. Quando iam fazer as pautas, os homens “davam em cima” mesmo das mulheres. Os fotógrafos casados e no “passa aí o telefone!”. Tem “altas” histórias. Viajar para o sertão? Os meninos se estapeavam para ir, porque era “putaria”. E tinha motorista que era péssimo de andar, eu sempre me sentia mal. Passava uma menina na rua, ele baixava o vidro e soltava “gracinha”.

Muitas vezes, as “gracinhas” vêm direcionada à própria colega ali presente e, quase sempre, com o apoio (ou o silenciamento) dos outros. “Chamei meu chefe e falei tudo o que acontecia. Ele escutou tudo e falou que ele era assim mesmo”, conta outra entrevistada. O constrangimento também vem de abordagens mais físicas:

Eles têm um comportamento aqui na cidade, mas depois que entrou no carro, passou cem quilômetros de Recife, já acha que pode pegar na sua coxa. Isso aconteceu comigo, aconteceu também com outras colegas. Da parte também de outros colegas. De sofrer assédio. Aconteceu. E aí você fica pensando, né? Em que momento que você permitiu? Nenhum. Não estava perto da mulher, não estava perto dos filhos, não estava perto da família, aí acha que pode tudo.

Algumas fotógrafas denunciaram os abusos que passaram, outras, a maioria, escolheram ficar caladas. O medo. “Me incomodou muito. Eu me senti sufocada, porque, na minha cabeça, eu tinha um negócio que era assim: eu estou aqui no jornal é pra trazer solução. Sabe? Eu queria tanto provar que era capaz, que eu não queria trazer problemas”, diz uma delas. Uma outra fotógrafa, de uma geração anterior, também traz a mesma preocupação em não demonstrar “fraquezas”, por insegurança de ser julgada incompetente ou de perder o emprego. Além disso, ela chega até mesmo a se responsabilizar pelos assédios que sofreu. Ela culpa seu próprio modo de se vestir e sua suposta ingenuidade. Esta percepção, que traz para a vítima a causa das violências que sofreu (simbólicas ou físicas) é bastante comum na sociedade patriarcal e “naturaliza”, silencia, relações de poder, abusivas, cotidianas, na vida de muitas de nós, muitas vezes em cima de uma ideia suspeita de liberdade e autonomia:

Eu acho que tinha uma coisa de um olhar meio assim, tipo: “deixa essa menina bonitinha fotografar”. Era como se eu fosse uma bonequinha. E eu era sempre muito braba, eu brigava pelas coisas que eu queria. Então, as coisas acabavam tomando outro rumo, né? Eu fui assediada muitas vezes. Com certeza. Com certeza. Com certeza. Mas eu acho que não era por conta da profissão, não, era por conta dos meus decotes, meus vestidos... Eu acho que eu era exibida, no sentido de que era natural, aquilo, de minha parte. Se era uma exibição, talvez, por infantilidade ou juventude, eu não sei, né? Eu me achava bonita. Mas quando as pessoas me achavam só bonitinha, eu queria sempre mostrar que eu não era só bonitinha, que eu ia fazer fotografia. Tu estás entendendo? Isso o tempo todo. Você tem que se colocar. Se você se fragilizar, você tomba. E eu não podia perder o trabalho. Eu tinha essa coisa, eu tinha que manter a minha dignidade e manter o trabalho. Então, eu não dava motivo pra ninguém dizer: “hoje você está dispensada, porque você ‘farrapou’”. Eu sempre fui muito rigorosa com o trabalho. Porque, quando você quer lutar pela sua liberdade, ser mulher independente, você tem que passar por essas coisas. Entendeu? E aí você tem que ser autônoma de você mesma, você tem que cavar onde você vai trabalhar, o que você quer fazer... Esses caminhos da profissão. É você que tem meio que ir atrás, escolher, ou, se não tiver chance de escolher, tentar fazer o que mais lhe deixa feliz.

Entre as gerações de entrevistadas, nota-se que o sentimento de vulnerabilidade, por mais que persista, vai diminuindo, à medida em que com o tempo mais mulheres vão ingressando na carreira profissional. As mais novas, de modo geral, denunciam mais.

Gleide Selma foi a primeira mulher fotógrafa a exercer um trabalho profissional em um jornal no Recife, como falaremos mais adiante. Roberta Guimarães, quando entrou na editoria de fotografia, também era a única mulher ali presente (por mais que outras poucas já tivessem passado pelo posto antes). Esta solidão de gênero gera um recuo: há muito o que provar enquanto mulher desbravando aquele espaço. Os enfrentamentos se transformam. Alcione Ferreira ficou 15 anos na redação como repórter fotográfica e diz ter visto muita coisa mudar: “Eu acho que, de uns oito anos pra cá, mudou bastante. Quando eu entrei, tinham três mulheres na Folha, três mulheres no Diário... Hoje, eu já vi estágio ter duas meninas. Aí você vai vendo, assim, como as mulheres foram entrando muito nesse mercado”, comenta.

Apenas um dos casos de assédio com que me deparei nas entrevistas veio a se tornar público. Houve processo judicial contra o jornal no qual a vítima, na época sub-editora de fotografia, teve ganho de causa (a empresa foi condenada). A fotógrafa narra como era sua rotina:

Eu passava o dia escutando besteira, né? Conversa de homem. Assim, até os nossos colegas legais. Eu já escutei altas coisas absurdas. Tipo, eu estava lá, editando, e aquela conversa “merda” atrás de mim, né? Esse era meu meio, eu ouvia isso o dia todo. Era falando de mulher o tempo inteiro, inteiro, a dizer coisa, a dizer que “comeu fulana”, que “comeu cicrana”... Isso de homens casados. Eu ficava só escutando, eu ficava horas muda. O chefe criava apelidinhos, assim, pra mim, sabe? Todos depreciativos. Era “a doida de Casa Forte”, “arroz”... Aí eu virei “Zira”, macaca Zira, de *Planeta dos Macacos*, que era a macaca cientista. Ele chegava pra mim e dizia, ironizando: “você é muito inteligente, tudo você quer dar um jeito, tudo você resolve...”.

Ao ser promovida, intensificou-se o comportamento proativo da fotógrafa e consolidou-se um perfil de chefia, solucionador de problemas, que se tornou mote para práticas abusivas, regadas por comentários irônicos, conforme relatou a fotógrafa. Foi neste contexto, ao propor a solução de uma demanda real da equipe, que ela acabou sofrendo o abuso (que incluiu uma demissão inesperada, sem causas claras), que a levou a entrar com o processo judicial:

Comecei a receber pra isso, aí comecei a dar soluções pras coisas. A frase era essa: “para quê você está inventando a roda?”. Eu digo: “porque eu sou paga pra inventar a roda, eu acho que é a minha função, né?”. Eu comecei a produzir uma escala, porque “os meninos” estavam me pedindo. Era casamento acabando, o povo todo deprimido, todos chateados. Porque eles não tinham folga. Qual é a esposa que aguenta isso? Aí eu comecei a fazer a escala assim, ó: “metade aqui vai trabalhar um sábado e um domingo e a outra metade no outro”. E fiz a escala, assinei embaixo e disse [ao chefe]: “eu quero te apresentar uma proposta”. Eu pesquisei lei, pesquisei tudo e fiz exatamente como deveria ser. Estava perfeita a minha escala, por três meses de funcionamento. Ele não gostou. Quando eu apresentei pra ele, ele disse: “você está louca? você tá inventando a roda?”. Aí eu digo: “não, estou não. Vamos fazer o seguinte? Se der errado, você ‘pede minha cabeça’”. Aí ele teve a primeira conversa comigo em público, que foi a que eu gravei. Eu usei inclusive no processo. Eu gravei porque eu estava sendo assediada, eu comecei a ser trancada em estúdio. Ele me levou para o estúdio, ficou em pé, com o “dedo na minha cara”, e ele

cuspiendo assim: “você é arrogante e prepotente!”. Nunca me esqueço. Entrei gravando. Ele me chamava pra conversar a sós, trancada num lugar. Tu acha que eu ia ficar sendo assediada? Tenho duas ou três conversas gravadas. Foi quando rolou toda a confusão, que eu fui demitida. Só que, quando eu estava saindo, eu fui aplaudida durante um tempão, todo mundo em pé assim. As pessoas ficaram aplaudindo. Durante 5 minutos as pessoas ficaram em pé. Todo mundo aos prantos, aquela loucura. Eu era a mais normal. Eu estava rindo, fazendo piada. Eu sou uma pessoa muito leve. Eu não vou no juiz “choramingar” e dizer como eu fui assediada. Eu vou dizendo com raiva o que eu sinto, eu vou do jeito que eu sou. E isso pra um juiz é muito arrogante, entendeu? Eu fui arrogante, porque eu sou. Eu aprendi a ser. Se você não for, você só “se fode”. Entendeu?

As experiências partilhadas são parecidas. Muitas fotografas deixaram as vidas que viviam nas redações de jornal sob medicação controlada, por conta de assédios ou humilhações, ou por receber ameaças e punições que influenciam diretamente na vida pessoal. Depreciação. Ironia, sarcasmo. *Gaslighting*⁵⁹. Abuso de autoridade. Demonstrações gratuitas de raiva ou comportamentos fisicamente violentos (como segurar nos braços de forma agressiva). Criação e uso de apelidos constrangedores. Todas situações nas quais é muito difícil testemunharmos ou mesmo imaginarmos um fotógrafo homem vivenciando enquanto vítima. Os relatos abordam a realidade claramente como uma questão de gênero. Misoginia. Uma das entrevistadas diz que: “o que me restou disso tudo foi uma enorme insegurança. Eu fiquei insegura na profissão. O assédio é uma coisa muito nefasta, porque ele destrói de uma forma que você não pode ver, nem provar, nem mostrar. Entende? Isso mexe com a minha segurança. Logicamente, né? Mexe com a minha autoestima”.

Sair do jornal ou mesmo começar por outros caminhos vêm sendo opções mais viáveis e preferidas pelas mulheres fotógrafas, quase que como uma libertação:

Depois que eu saí do jornal eu gosto muito mais de fotografia do que eu gostava lá. Porque virou uma coisa tão burocrática, tão cheia de condições, que ficou chato. Hoje eu sinto a mesma coisa que eu sentia quando era criança: quando eu fotografo, me sinto a dona do mundo. Eu não sei e não quero saber mais de jornal. Jornal pra mim só serve pra botar embaixo da areia dos meus gatos.

Eu quero ficar tranquila. Ficar correndo, ficar com o cabelo horroroso, ficar com a pele ressecada: não. Quero mais não. Eu estava até pensando: “poxa, eu estou fotografando muito pouco, né?”. Mas eu acho que estou fotografando mais parecido com o que eu sou mesmo, desde que eu saí do jornal, porque aí eu não fico com aquela coisa, todas aquelas lentes. Eu uso uma lente só e pronto. Ali era uma “fábrica de salsicha”. Muito industrial, a produção. Você fica doido ali dentro.

Graças a Deus que ninguém está afim de fazer jornal mais. É um atraso de vida. É bom pra você aprender, mas depois... Tchau, né? Não dá pra ficar a vida toda.

⁵⁹ Termo da língua inglesa (consta nos dicionários do idioma desde 1960) que se refere à violência exercida por meio de manipulação psicológica, sugerindo que a mulher é louca, exagerada ou incapaz, fazendo-a duvidar da sua própria sanidade mental, do seu senso de realidade, de suas percepções, memórias e capacidade de raciocínio. A expressão é bastante utilizada pelos movimentos feministas.

Mesmo sendo estes os ambientes de trabalho apontados como os mais hostis, as situações de assédio sofridas pelas mulheres fotógrafas (principalmente por parte de chefes) ultrapassam os eventos sociais e as redações dos jornais. Chegam às galerias, às agências publicitárias, aos órgãos de gestão pública do setor fotográfico, entre outros lugares de atuação profissional. Há uma cultura da misoginia.

Uma das entrevistadas narra que, em ambiente do mercado artístico-cultural, um ex-chefe se declarou, inesperadamente, apaixonado por ela (fato não correspondido) e, a partir daí, passou a ter comportamentos abusivos: aumentou a carga de serviço para que ela passasse mais tempo no local de trabalho (e desafiava seu profissionalismo, caso ela questionasse o fato), fazia chantagens emocionais (se vitimizando), tinha crises de ciúmes e agia com possessividade.

Ainda no meio artístico, uma das fotógrafas me contou que, certa vez, um curador/produtor de festivais reconhecido nacionalmente lhe disse que ela nunca seria uma fotógrafa, ao ler seu portfólio. Segundo ela, ele afirmou tal sentença com intenções claras de desmerecê-la, desestabilizá-la, desmotivá-la, por puro exercício de poder. Acreditamos que ele não diria da mesma forma a um artista fotógrafo homem, mesmo que não apreciasse o trabalho apresentado.

Outra entrevistada viveu situações constrangedoras enquanto fazia campanha política, dentro de uma agência de propaganda: o chefe se sentia na liberdade até mesmo de dar beijos nos pescoços das mulheres com quem trabalhava. A situação era tão abusiva que havia um trato com a secretária para alertá-las quando o chefe chegava. Elas se escondiam, dentro do banheiro, embaixo da mesa, etc., até que ele partisse. “Cada uma que corria pra um lado. Era uma coisa louca. E eu ainda chegava em casa e falava para o meu companheiro na época e ele dizia: ‘mas também, né? Olha o tamanho do vestido que tu usa pra trabalhar!’.”

A fotografia publicitária é, ainda hoje, um campo resistente à ocupação de mulheres e, assim, algumas fotógrafas (as poucas que ocupam este espaço) narram situações de machismo muito similares àquelas experimentadas nas redações de jornal.

Quando as fotógrafas ocupam cargos de chefia e gestão, elas comentam, por exemplo, momentos em que tiveram a voz interrompida (*manterrupting*)⁶⁰ ou a liderança furtada. “Eu lembro que eram três mulheres e um homem, e, nas reuniões, quase sempre o homem tomava a frente. Entendeu? Pra falar as coisas. Mesmo tendo mais três mulheres e mesmo a chefe

⁶⁰ Termo utilizado pelo movimento feminista para referir-se à situação de violência simbólica de quando uma mulher não consegue concluir sua fala por ser interrompida por um homem.

sendo uma mulher. A gente estava lá discutindo as coisas e ele passava por cima”, relata uma das entrevistadas. A prática do *mansplaining*⁶¹ também é comum:

Eu já cheguei a subir em um desses tipos de guindaste, com o dono da fábrica, e ele começar a querer se meter na minha foto, quando eu ia fazer o ângulo, aí eu disse: “olhe, se você quisesse fotografar, você não precisava me chamar, não é?”. Eu disse, assim mesmo. Eu disse: “eu entendo muito mais de fotografia do que você. Se você deixar eu fazer da minha forma, eu tenho certeza de que vai lhe agradar no final”. Aí, ele: “tudo bem, desculpe”. Aí ficou mudo. Se fosse outro fotógrafo homem, ele não tinha feito. Disso aí eu não tenho dúvida! Não tenho dúvida!

Também em reuniões políticas abertas, para definir diretrizes de gestão pública do setor, os lobos atacam:

A gestão estadual de fotografia (que está na mão de homens há “quinhentos anos”!) é instituída. Não há voto, nem nada, para eleger os gestores. E, assim, em uma reunião, a única coisa que um desses homens dizia pra mim era que tinha me visto de biquíni na avenida boa viagem. E eu dizia: “eu não entendo porque você não me vê dentro do meu espaço de trabalho! Isso eu não consigo entender”. Então, eu vou fazer o quê, né? Cheio de homem na reunião! A gente fica constrangida e não tem o que dizer. É homem em cima de homem, que em cima de um homem, que em cima de um homem, que em cima de um homem... Primeiro não acreditam na gente quando a gente conta. Essa é a primeira coisa. Diz que a gente estava dando em cima do outro, que a gente estava facilitando. Porque eles partem do princípio não de que você é uma profissional, eles partem do princípio de que você está pedindo pelo amor de Deus que lhe ajudem. E sou chamada de radical total. Eu acho isso um absurdo. O que é radical é que o fazem com nossas vidas. Você ir levar um trabalho, mostrar, conversar, e acabar numa cantada deslavada, esquisita.

As entrevistas deixam flagrante a misoginia, que vem de uma angústia nova: aquela dos homens diante da independência crescente das mulheres e da ocupação por elas dos espaços profissionais. Medo?

Parece que no ambiente de trabalho há ainda um estranhamento em relação à presença da figura feminina desenvolvendo o mesmo tipo de trabalho que o colega lá. Eu acho que é uma ideia torta de segurança. É uma autoestima tão, assim, torta, que acha que pode tudo.

Esta angústia, este estranhamento, este medo, esta insegurança, da parte dos homens, traduzidos em “autoestima elevada, torta”, em exercício de poder, em violências, não é novidade. Desde que as mulheres se moveram para fora dos espaços domésticos, enfrentando e ocupando lugares até então entendidos e estabelecidos como unicamente masculinos, que testemunhamos reações de resistência. Se no Brasil e em grande parte dos países chamados “colonizados por exploração” o movimento é mais recente, já vimos boa parte desta história ser escrita (com diversas particularidades, vale salientar) em países economicamente dominantes. Uma coisa é certa: o processo é lento.

⁶¹ Termo utilizado pelo movimento feminista para referir-se à situação de violência simbólica de quando um homem se coloca a explicar para uma mulher algo que ela sabidamente já domina, como se duvidasse da sua capacidade e/ou inteligência.

4.1.2 O acesso

Vivemos nos países latino-americanos alguns processos que nos remetem aos que as mulheres europeias e norte-americanas viveram cerca de um século atrás. Na virada do século XIX para o século XX, surgiu um padrão de comportamento feminino que ficou conhecido como a *New Woman* ou *Nouvelle Femme* (ADKINS, 2015). Esta “nova mulher” confrontava os papéis tradicionais impostos pela sociedade masculina às mulheres. E, durante as primeiras décadas do século passado, ela reivindica sua própria carreira profissional, seus direitos, a liberdade de viajar e de exercer uma sexualidade menos regrada, questionando a maternidade, o casamento e a associação da mulher exclusivamente à vida familiar. As mulheres fotógrafas entram internacionalmente neste contexto de embate, de assumir uma prática profissional que lhes promete uma vida independente, uma relação com o mundo das artes, da moda, do teatro, dos esportes, do jornalismo, da política, etc. Uma relação ativa com a vida urbana, o espaço público. E esse enfrentamento é composto por uma luta cotidiana contra o patriarcado e os papéis de gênero. Feminismo e ser mulher na fotografia caminham lado a lado.

Na Inglaterra anterior à Primeira Guerra Mundial, cerca de mil sufragistas foram presas por “ofensas provocativas”, ao chamar a atenção pública à sua causa. Entre elas, destaco a canadense Mary Richardson, que, em março de 1914, entrou com um cutelo na National Gallery de Londres e esfaqueou a tela da *Vênus ao espelho*, de Velázquez, em uma ação militante iconoclasta. Em nota divulgada pela imprensa, ela diz que tentou destruir a imagem mitológica símbolo da maior beleza feminina na intenção de protestar contra a prisão da líder Emmeline Pankhurst (“a mais bela figura da história moderna”, define ela), alegando que a justiça é um elemento da beleza, tanto quanto uma obra de arte, criticando a hipocrisia e reivindicando justiça às mulheres. (ADKINS 2015, p.148)



Figura 2 – Diego Velázquez, Vênus ao espelho, 1647-1651, óleo sobre tela. Acervo: Londres, National Gallery.

Uma ação direta contra um nu (idealizado) feminino, pintado por um homem e legitimado por um público masculino durante seus, até então, 250 anos de existência, foi um golpe simbolicamente potente por parte de Richardson e contempla questões ainda pertinentes, que abordaremos ao longo desta tese. Seu gesto se sintoniza ao da profissão da mulher fotógrafa, cuja existência por si só já reivindica para si um papel ativo na criação de imagens. Ao invés de serem fetiches ou objetos passivos submetidos aos desejos e olhares dos homens, podemos produzir outros discursos sobre nós mesmas e sobre os outros. Mas isso será abordado mais adiante.

Neste mesmo contexto de início do século passado, as fotógrafas eram engajadas nas lutas das mulheres: estar na profissão já era um enfrentamento, como foi dito, mas muitas também fotografavam as manifestações, as passeatas e outros atos feministas, como Kate Pagnell, Christina Broom, Lizzie Caswall Smith e Lena Connell.

Com a chegada da primeira grande guerra, a militância das sufragistas fica suspensa, mas a autonomia feminina acaba reforçada, já que a população masculina dos países envolvidos no confronto vai à luta militar, deixando as ocupações civis nas mãos de suas mães, esposas, irmãs e filhas. Essas experiências pertencem a uma consciência ideológica que orienta as mulheres fotógrafas, sobretudo nas décadas de 1920 e 1930, onde, no pós-guerra, uma outra geração feminista (pós-*New Woman*) experimenta novos meios de expressar sua independência, inclusive jogando com sua identidade de gênero.

Ao formular o questionário, perguntei: “Você acha que fotografia é uma prática masculina e/ou feminina? Por quê?”. Algumas fotógrafas, ao responderem, enveredaram pelo caminho de tentar classificar um tipo de fotografia mais feminina que outro ou mais masculina que outro, ou mesmo, em oposição a isso, outras tentaram negar que haja diferenças no olhar a partir do gênero. Esta abordagem veremos mais adiante, no capítulo 4.6. Para este momento da discussão, destaco que 85% das fotógrafas levaram a questão para um lugar mais social do que estético, sobretudo para reforçar e reiterar que todas as pessoas estão aptas e autorizadas a praticar a fotografia.

Quase que em um movimento de defesa e legitimação de sua própria escolha de vida – ser fotógrafa –, frases como “é uma prática humana, qualquer um pode fazer”, “tanto faz, é de quem quer se expressar através da imagem”; “é universal”; “é ageneral”; “a capacidade não depende de gênero”; “é de ambos”; ou “é para todos” palpitam entre elas. Porém, 40% dentre todas destacam que a fotografia é uma prática dominada por homens: “há mais homens na fotografia”; “o meio fotográfico ainda tem resquícios de ser algo masculino”; “as mulheres ainda são minoria”; “podemos refletir sobre o machismo existente no universo da fotografia”; “por muito tempo ela se restringiu aos homens”; “é um meio, um mercado, um universo masculino até hoje”; ou mesmo “foi desenvolvida por homens”. O movimento das respostas vai em direção a, em um primeiro momento, autorizar e afirmar a legitimidade da prática fotográfica por mulheres (ou seja, por todos, não só pelos homens) e, logo em seguida, a denunciar e destacar o machismo presente neste campo.

Destaco duas respostas, que merecem uma atenção maior em termos reflexivos e que desdobraremos ao longo desta tese: “socialmente [a fotografia] é tida como uma prática principalmente de homens. Por sua relação com viagens, aventuras e exploração e com o conhecimento técnico e habilidades e sensibilidades artísticas dominadas por homens”; e “minhas referências são mais masculinas. As mulheres ao longo da história não tiveram a mesma visibilidade que os homens”.

Quando vamos às entrevistas, vários depoimentos caminham lado-a-lado aos dados coletados e analisados a partir do questionário. Roberta Guimarães, que começou sua carreira ainda na década de 1980, relaciona o fazer fotográfico a mais uma prática estabelecida como masculina, mas que a atraía, entre outras, e que ela assumiu como enfrentamento. E conta:

Desde pequena, eu sempre gostei de “brincadeira de menino”. Assim, eu brincava de boneca, mas eu brinquei de carrinho, do meu primo, eu jogava bola, eu andava de bicicleta, entendeu? Eu sei que quem subia no pé de jambo, lá em cima, para mandar os jambos pro povo que ficava embaixo, era eu. Talvez eu tenha buscado a fotografia um pouco por isso, talvez eu não me adaptasse a um trabalho dentro de

escritório, e esse lado da fotografia eu sempre peitei, sabe? Eu nunca fui um a pessoa submissa!

Tuca Siqueira desmonta as dificuldades e as possibilidades postas para uma mulher, quando ela decide ser fotógrafa:

O caminho que a gente tem disponível pra gente é completamente diferente. É muito mais complexo, muito mais difícil. A gente tem que provar. Entendeu? E o lugar que foi apresentado pra mim é um lugar que eu não quero. O que estava para mim colocado e posto fora de casa, no ambiente em que eu estudei, no namoro que eu tive, nas relações, nos vizinhos e tudo, era o que se reproduz pra toda mulher, que era a construção de matrimônio e patrimônio e de maternidade. Que até hoje eu não sei se eu quero. Mas era um lugar que estava dentro dessas três caixinhas: matrimônio, patrimônio e maternidade. Eu poderia fazer da maneira que eu quisesse, mas dentro disso aí. Então, eu acho que a fotografia ela meio que reproduz isso, assim. As pessoas ficam sempre esperando que você tenha um olhar mais sensível, porque você é mulher. E aí, que olhar sensível é esse? Que parâmetro é esse? As pessoas acham que você não vai aguentar um equipamento tão mais pesado, que você não vai ter tanta resistência... E é muito chato ter que ficar provando isso o tempo inteiro! E é muito chato ter que ficar provando isso no momento em que você tem que provar socialmente que você quer esse caminho pra você: quando eu estava entrando no mercado de trabalho, eu estava saindo da universidade, quando ninguém confiava em mim... É puxado “pra caralho”! Se eu fosse um homem, eu tenho certeza de que teria sido mais fácil pra mim. Certeza absoluta, eu não tenho dúvidas. E aí os homens podem achar, e eles sempre acham, que é um pouco de exagero. Mas, assim, essa certeza eu tenho. Absoluta.

Quando Tuca fala de “matrimônio, patrimônio e maternidade”, ela resume – mais do que um percurso – um estilo de vida estimulado e oferecido às mulheres, como meio para realização pessoal e felicidade: a dedicação total à vida familiar patriarcal, esta instituição-base da vida supostamente ideal. Colonizaram-se as mulheres. Mulheres fotógrafas, em certa medida (umas em mais instâncias que outras), escolheram entrar no movimento de descolonizar-se.

Madame Yevonde, fotógrafa britânica que viveu entre 1893 e 1975, dizia que, se precisasse escolher entre casamento e carreira, ela optaria por uma carreira sem renunciar a ser mulher (1940, p.284). Ao afirmá-lo, a fotógrafa questiona certa compulsoriedade dos papéis de gênero, ao mesmo tempo que se reforça enquanto mulher. Ela reivindica que se traga às mulheres a possibilidade de outros caminhos (para além do “matrimônio, patrimônio e maternidade”). Não é que ela vá se “masculinizar” enquanto fotógrafa, que ela vá se inserir em um universo que é próprio “do homem”. Pelo contrário, é como se ela afirmasse que a fotografia não é uma profissão somente masculina, mas também feminina. E que, para ser fotógrafa, ela não precisaria necessariamente se atrelar aos velhos papéis de gênero, nem muito menos negá-los ou deixar de reconhecer-se enquanto mulher. Assim como as fotógrafas que responderam ao questionário, ela reforça que a fotografia é uma prática “ageneral”.

Porém, os fatos históricos mostram que sempre fomos vistas como “o outro”, no caso, “as outras”, não apenas do gênero, como também da prática fotográfica. Em fevereiro de 1896 a Associação nacional de fotógrafos amadores da França anuncia o primeiro concurso de fotografia exclusivamente reservado às mulheres. Os membros do júri eram todos homens. (GALIFOT, 2015, p.43). Não era de se esperar menos quando em 1851 foi fundada a primeira associação de fotografia na França (*La Société héliographique*) da qual nenhuma mulher participou. A publicação periódica *La Lumière*, lançada pela associação e que teve sucesso até os anos 1860, também não falava em mulheres. A impressão que temos, pelos registros institucionais que há, é a de que não havia nenhuma mulher entre as grandes personalidades da fotografia francesa no século XIX (FONT-RÉAULX, 2015, p. 56). Se pensamos que a prática é para todos, ou deveria ser, e que em nada deveriam diferir as possibilidades de escolhas dadas a homens e a mulheres, não foi a partir desta lógica que nossos percursos se consolidaram historicamente, nem mesmo nos países em que os movimentos feministas já atuam há bastante tempo.

Dando continuidade à mesma reflexão, também no questionário, fiz outra pergunta, próxima à anterior, porém com caráter mais elucidativo: “Você acha que a fotografia é uma profissão diferente para homens e para mulheres? Por quê?”. 60% das mulheres que responderam ao questionário dizem firmemente que sim, que a fotografia é uma profissão diferente para homens e para mulheres. Algumas delas citam que a diferença está em questões como o preconceito contra as mulheres; o machismo; a falta de segurança e o medo de ocupar espaços urbanos para fotografar; a vulnerabilidade e suscetibilidade; a facilidade de acesso a espaços, que é maior para os homens (como em ambientes de conflito, por exemplo); e maiores oportunidades e abertura dentro do mercado (sobretudo no jornalismo e na publicidade). Outras falam de espaços de diferença mais simbólicos, como o domínio masculino sobre a história da fotografia, o desenvolvimento técnico, a ocupação de espaços de legitimação, como curadoria de exposições e avaliação de editais ou cargos de chefia. E algumas falam que tudo isso faz parte de uma dinâmica social maior, que privilegia homens em relação a mulheres em todos os campos e todas as instâncias da nossa sociedade, não só na fotografia. O que percebemos é que as mulheres precisam constantemente estar se afirmando neste universo, enquanto para os homens tudo é mais naturalizado, mais simples, mais fluido e mais orgânico.

Nas entrevistas, temos reflexões parecidas. O meio fotográfico, instituído por homens, é fechado às mulheres. Homens priorizam homens nos campos social e profissional – provavelmente pelo tal medo ou estranhamento do qual viemos falando. O que vemos é que

para que uma mulher seja “acolhida” nos espaços estabelecidos e legitimados, há de haver ou submissão ou muito enfrentamento. Mila Souza afirma:

O fato de as mulheres fotografarem não quer dizer que elas acessem muita coisa, não! Não acessam! Eu estou dizendo a você, porque eu não acesso. A gente não acessa dinheiro, a gente sente dificuldade em acessar os festivais. A gente tem dificuldade acessar a fala. Mesas. A gente tem dificuldade em acessar muita coisa. O fato de as mulheres estarem com a câmera na mão e estarem fotografando muito só diz da vontade delas de fazer coisas. Mas, que tenha acesso, não.

Assim como Mila, Pri Buhr também fala de acesso e de resistência:

Uma coisa que me incomoda muito é essa disparidade dos festivais na quantidade de mulheres presentes. Mulher ainda é tratada como cota, né? É muito isso e isso me incomoda demais. Isso me abusa. Mas é preciso fazer resistência. Só que é a gente vive de fazer resistência, sabe? Será que um dia eu não vou precisar?

“A fotografia é um homem branco, heterossexual, classe média e nascido no Sudeste. Vejo isso quando penso nos principais curadores e produtores culturais da área, a imensa maioria homens. Existem fotógrafas, milhares, porém a voz de legitimação (de autoridade) em geral é do homem descrito acima”. Esta frase, de uma das fotógrafas que responderam ao questionário, deixa claro os lugares de privilégio dentro da prática fotográfica e de quem a ocupa. É histórico.

“A fotografia é uma prática elitista”, acima de tudo, como mencionou outra fotógrafa. A lógica de produção vinculada à ideia de utilização de equipamentos de ponta, estudos técnicos elaborados, cursos de aperfeiçoamento, deslocamentos rumo ao desconhecido distante, é uma engrenagem apenas possível para modos de existência privilegiados, sobretudo por modos de existência masculinos. A rua, como tenho reforçado, também não é um lugar ocupado historicamente por mulheres nesta nossa sociedade moderna. Nossa circulação foi por séculos reservada ao espaço doméstico. Como, diante de tantos obstáculos, desenvolver, ocupar e se apropriar de uma prática atrelada ao espírito desbravador, aventureiro, curioso, como a fotografia se estabeleceu?

Fotografar tem sido pouco acessível para as mulheres, principalmente como prática profissional. Mais ainda para as mulheres negras, periféricas, mães, trans, etc.

Profissionais que atuam da porta de casa pra fora enfrentam duplamente resistências: ao se apossarem da câmera e ao saírem do meio privado e encararem o espaço público. Girardin (2015, p.263) diz que as viajantes possuem um olhar dinâmico e observador, até para os pequenos detalhes, pois, se um viajante deve estar constantemente atento, uma viajante deve ainda, além disso, se situar também enquanto mulher, muitas vezes em uma cultura que não é a sua. Isso provoca um observar constante a respeito das diferenças, o que acaba transformando também o seu olhar. O autor (2015, p. 266) destaca também a própria

ambiguidade no emprego do termo aventureira. Quando falamos em homens aventureiros, nos referimos aos heróis de ficção, que não tiveram equivalente feminino por muito tempo. Já as mulheres aventureiras são aquelas sedutoras, mundanas, predadoras, aquelas que nutrem anedotas e fantasias. Lobas.

O desenvolvimento técnico e tecnológico também nunca foi um saber direcionado ao público feminino. Na verdade, o próprio direito à educação nos foi por muito tempo negado – o já conhecido fruto proibido da árvore do conhecimento –, por isso os costumes e saberes transmitidos através da oralidade, em muitas civilizações que escapam ao logos ocidental-patriarcal-capitalista-colonizador (poucas resistiram hoje em dia), se estabeleceram como um “conhecimento feminino” e a civilização escrita se fez tão “masculina”: a história escrita é uma história de pensadores homens, pois, às mulheres, nem mesmo a alfabetização era acessível. Até 1827 (data bem próxima àquela da “invenção” oficial da fotografia), as mulheres eram proibidas no Brasil de frequentarem as escolas elementares. E só em 1879 as mulheres brasileiras foram autorizadas a estudar em instituições de ensino superior – as que tiveram condições de o fazer e que o fizeram, à época, foram bastante criticadas. Enfrentamento. Até hoje, a maior parte das mulheres do país, as mulheres negras, não têm acesso à educação, especialmente à universidade.

Também fomos roubadas do poder de consumo (somos historicamente financeiramente dependentes dos homens, sobretudo por conta do dispositivo do “combo casamento+maternidade” que nos encaminha à vida doméstica), mais ainda ao consumo tecnológico. Os estímulos e as possibilidades são outras,

As mudanças decisivas que favorecem o acesso das mulheres à fotografia, em todas as suas formas, estão relacionadas à sua emancipação de modo geral. Até que as mulheres burguesas tivessem acesso à uma formação profissional, elas não puderam encontrar emprego nas carreiras ou empreendimentos reservados aos homens, nem controlar seus salários ou assinar um contrato ou adquirir propriedades sem a permissão dos seus maridos ou dos seus pais. (SOLOMON-GODEAU, 2015, p.16)⁶²

Enquanto não nos fosse autorizado o acesso à educação, antes de tudo, uma vida longe dos padrões de “matrimônio, patrimônio e maternidade”, usando os termos trazidos por Tuca Siqueira, não poderia ser deslumbrada, menos ainda as possibilidades de investir em uma carreira profissional. Isso, que fique claro, serve para as mulheres burguesas, em sua maioria brancas, que foram as primeiras a terem acesso à prática fotográfica. As histórias das

⁶² Do original : « les changements décisifs qui favorisent l'accès des femmes à la photographie sous toutes ses formes ont partie liée avec leur émancipation en général. Tant que les femmes issues de la bourgeoisie n'ont pas accès à une formation professionnelle, qu'elles ne peuvent trouver d'emploi dans des carrières ou entreprises 'réservées' aux hommes, ni contrôler leur salaire ou signer un contrat, qu'elles n'acquièrent de propriété qu'avec la permission de leur mari ou de leur père ». Tradução minha.

mulheres periféricas percorrem outros meandros, mais complexos (propriedade e casamento não necessariamente são valores que atravessam suas vidas, educação tampouco é caminho facilmente acessível). Com esta consciência, do percurso de uma compreensão dita liberal para falarmos de fotografia, continuemos à discussão.

Na França, segundo Font-Réaulx (2015, p.58), foi preciso esperar 1907 para que uma lei enfim permitisse que as mulheres que trabalhavam pudessem dispor livremente de seus salários (antes, eles pertenciam a seus maridos ou pais, no caso de ela ser solteira). Também lá, a academia de Belas Artes e a Escola de Belas Artes se mantiveram fechadas às mulheres até o fim do século XIX.

Se a França adentrou no século XX com algumas conquistas, até 1915, no Brasil, uma mulher casada ainda não podia ter conta bancária em seu nome (a partir desta data, a abertura da conta era autorizada apenas caso o marido não se opusesse, vale salientar). Só em 1962 a legislação brasileira permitiu que mulheres casadas não precisassem mais da autorização dos seus maridos para trabalhar, por exemplo. Também no Brasil, antes do casamento, as mulheres estavam sob responsabilidade dos seus pais. Independência e crescimento financeiro não foi historicamente um caminho institucionalmente aberto para as mulheres. Na sociedade patriarcal, o casamento é a regra oficial, na qual, para as mulheres, reserva-se a dependência financeira e a manutenção do lar. Até hoje, mesmo com algumas conquistas legais que foram chave para novas possibilidades, vivemos estas heranças. São movimentos bastante recentes.

Ao partilhar a história das mulheres de sua família, a fotógrafa Ana Lira diz que:

Todas elas eram donas de casa. Cozinharam a vida inteira. Minha avó e minha tia-avó tiveram um processo também de os pais morrerem super cedo. A família delas tinha muitos irmãos e cada um deles foi morar num lugar com uma pessoa diferente. Era assim: várias irmãs e meu tio. E, não sei se culturalmente, conscientemente ou inconscientemente, o homem, o meu tio, foi o único que foi ser criado por uma família classe média, tá entendendo? Se formou em jornalismo, entrou no partido comunista, foi para Moscou, tá entendendo? E elas não. Todas as mulheres foram trabalhar em cozinhas, foram criadas pelas partes pobres da família. Então é um histórico. Ele tinha formação intelectual. Elas não tiveram essa oportunidade, eram quase semi-analfabetas. Todas elas. Mas elas tinham uma formação pessoal e política muito forte. Sabedoria mesmo, assim, sabedoria política e sabedoria social. Você conversava com a minha avó, ela discutia política com você como ela discutia com o governador do Estado, mas tinha dificuldade de escrever. Mas escrevia os cadernos de receita dela. E eram mulheres muito talentosas, porque tudo que elas decidiram fazer elas fizeram muito bem. Minha avó, quando entendeu que a cozinha era o território dela, de espaço, ela foi uma das melhores cozinheiras que eu já conheci na minha vida. No São João elas faziam tachos e tachos de canjica e distribuíam para a vizinhança. Sempre teve essa coisa muito das mulheres, da coletividade.

A avó de Gleide também era analfabeta, mas tinha muita facilidade com números: “engraçado, que vovó não sabia ler nem escrever. Vê, que mulher incrível, essa mulher! A mulher não sabia ler nem escrever e administrava tudo! Era impressionante aquela mulher! Eu

acho que meu avô nunca pegou em dinheiro, porque ela é que fazia tudo, quem resolvia”, conta.

Uma das entrevistadas fala que sua mãe acabou estimulada a seguir o caminho da submissão. Ela largou o emprego estável que tinha, logo depois de casar-se com o pai da fotógrafa (de quem é separada há mais de 20 anos) e, se algo ia errado no casamento, ela recebia conselhos da própria mãe para não reagir.

Minha avó meio que mandava ela calar a boca e não reclamar da vida que ela tinha, porque ela tinha um homem que era muito bom e que dava o tecido, pra ela comprar a roupa, que dava a comida dela. Tinha todo esse discurso de que o homem provedor é tudo o que uma mulher precisa. E que foi um discurso que foi carregado tanto por essa minha avó, quanto pela minha outra avó, a vida inteira, né? Eu escutei várias vezes na minha vida: “minha filha, você precisa arrumar um homem rico que lhe sustente”. Tá entendendo?

Assim, nos deparamos com um contexto em que poucas mulheres conseguiram ingressar em qualquer formação profissional, sobretudo nas que se dão fora de casa, o que inclui a prática fotográfica⁶³, em que menos ainda elas conseguem, quando ingressam, ser reconhecidas ou legitimadas.

O que uma mulher deve fazer para ter uma vida “tranquila”, segundo a lógica vigente, é arrumar um marido provedor e, no máximo, ocupar-se de afazeres que se realizam no âmbito familiar e que não exigem uma formação escolar, como cozinha e costura, por exemplo. Raras são as fotógrafas entrevistadas cujas avós e/ou mães não cozinham nem costuram, inclusive como fonte de renda.

Quando passaram a ter acesso a uma educação mais formal, muitas mulheres seguiram como professoras, já que os cursos de pedagogia foram se estabelecendo como metiê feminino (educadoras do lar, tornaram-se educadoras na escola, quase que como uma extensão da maternidade).

Uma das entrevistadas diz que sua avó fazia bolo para vender e costurava. Na geração da sua mãe, ela e as tias quase todas são professoras. “São trabalhos muito ligados ao feminino, mas não tem uma pessoa que viva só disso”, observa. Outra fotógrafa diz que a avó paterna costurava para se sustentar, quando se separou do seu marido, o avô da fotógrafa, o que a colocou numa rotina muito dura.

As relações com suas ancestrais influenciaram bastante a formação das fotógrafas entrevistadas. Muitas das avós acabaram por desenvolver, de certa forma, uma produção

⁶³ Nem toda prática fotográfica, sabemos, se dá fora dos ambientes domésticos, mas, por muito tempo, esta era a única forma de se pensar a fotografia fora do amadorismo, ou seja, permitindo a geração de alguma renda ou a independência financeira.

estética, ou mesmo artística amadora, dentro do âmbito da vida privada, do doméstico. Mila Souza faz questão de reforçar:

Eu acho que a minha avó foi a minha maior influência positiva nas minhas escolhas. Ela era uma mulher pobre. Mas tinha um senso estético incrível! Era uma mulher que dormia em cima das flores do jambeiro. Vê que lindo! Quando fazia aquele tapetinho do jambeiro vermelho no chão, ela puxava um colchão e dizia: “filha, vamos deitar embaixo das flores do jambeiro.” Aí a gente deitava no chão depois do almoço. Uma mulher que não sabia assinar o nome! Laura Lira Souza era o nome dela. Mas ela ia para a cozinha. Então, ela me ensinou a cozinhar. Ela tinha um pé de carambola, porque ela dizia que, quando fazia a batida de limão, tinha que botar aquela estrela dentro. O copo ficava mais bonito! Ela fez todas as minhas roupinhas de carnaval. Ela costurava, então, aprendi a costurar com ela. Ela bordava. Eu aprendi a bordar com ela! Então, as artes manuais, que a gente chama assim *arts & crafts*, que é um campo das artes visuais, não foi algo que eu fui aprender ontem em um curso de bordado. Eu aprendi em casa, com minha avó. Eu cresci fazendo isso, pregando botão. Minha avó fazia roupa para os militares, pra ganhar dinheiro. Então, eu ajudava ela. Eu vivi numa máquina Singer com minha avó.

Priscilla Buhr também fala das habilidades manuais da sua avó materna:

Eu lembro que ela fazia curso de *Ikebana*. Sabe? *Ikebana*, que é arranjo de flor japonês. Ela ia toda semana lá fazer esse curso. E costurava. Ela, no espaço dela. Tinha tipo uma salinha que ela pintava. Ela pintava roupa, pintava quadrinho. Ela sempre foi muito dessas coisas de trabalho manual. Aí a memória que eu tenho é dela muito assim. Ela adorava cuidar das plantas. Aí ficava no quintal arrumando as flores. Minhas duas avós costuravam, minha mãe costurava e eu não costuro. Morro de vontade de costurar.

A avó e a mãe de Roberta Guimarães também desenvolveram habilidades artesanais:

Minha avó foi a fonte de arte na família. Ela tinha uma casa na Madalena, na beira do rio. Então, a infância da gente, a gente passou toda lá. Solta no quintal, né? E ela estava sempre no ateliê. Tinha um quarto que era o ateliê... E pintava muito. Então, já naquela época, a gente reciclava e pegava resto de cadeira e fazia as molduras pro quadro, ela pegava tecido, ela fazia tudo. Eu me lembro dela, cabecinha branca, e dentro do ateliê, sempre dentro do ateliê. Ela, quando viajava com o marido, ele ia pra cidadezinha dele e ficava revendo os amigos, e ela comprava tela e ficava pintando. Enquanto ele estava na praça, nos bancos, conversando com os amigos, nos cafês, ela comprava as telas e ficava pintando dentro do hotel. Ela fazia uma exposição grande, chamava muita gente. E tudo o que ela vendia era revertido pra FEBEM⁶⁴. Minha prima disse que corria, fazia o dever, pra poder entrar no ateliê de vovó. Aí, ia começar a pintar, e quando ela errava, ela dizia: “Vó, errei”. Aí vovó: “não, minha filha, veja, não é erro, disso aqui você faz um acerto”, aí puxava um negócio, inventava uma planta, uma coisa. Ela diz que isso, pra vida dela, foi como se fosse um ensinamento. As mulheres pegaram essa coisa dela. Mamãe não comprava vestido, ela mandava fazer e pintava os vestidos dela. Todos os vestidos de festa dela eram pintados. Papai é arquiteto. Mamãe não foi pra faculdade. Mas, assim, ela pintava e ela até hoje faz toalha. Adora colar. Então, pra mim, veio tudo da raiz dela, porque a gente estava junto, convivia.

A base inicial do trabalho artístico de intervenção fotográfica de Thaisa Figueiredo vem de uma herança de sua avó:

⁶⁴ A Fundação estadual para o bem-estar do menor (FEBEM), atualmente denominada Fundação centro de atendimento socioeducativo ao adolescente (Fundação CASA), é um espaço de detenção direcionado a promover e aplicar medidas socioeducativas a jovens infratores menores de 18 anos, que cumprem pena no Estado de São Paulo (Brasil), de acordo com o Estatuto da criança e do adolescente (ECA).

Minha bisavó e minha avó. Foram elas que me criaram. Meus pais viajavam muito e eu ficava com elas. Minha bisavó era costureira e a minha avó ainda hoje é costureira. Minha avó tem uma caixa de muitas fotos, porque ela, na época, guardava tudo. E ela trocava foto com as amigas, pra mandar foto dos filhos. Então, ela tem muitas fotos de crianças que ela já não sabe mais quem são. Ela ainda tem essa caixa. E, na primeira vez que eu mexi nesse arquivo dela, foi costurando. E ela se desprende e disse: “pode costurar as originais”.

Ser fotógrafa mulher joga com todos estes contextos históricos e familiares. É impossível desassociar uma produção estética de todo esse processo de construção subjetiva e política ao mesmo tempo. Esse jogo entre as questões do doméstico, com as questões do mundo, sobretudo da independência e da dependência, atravessa a formação de toda mulher e pode ser que esteja de alguma forma presente em seu fazer fotográfico. A inserção das mulheres na fotografia traz uma carga de arquétipos e resistências. Por outro lado, ser fotógrafa pode ser visto como algo libertador para muitas delas.

Em um artigo intitulado *As mulheres fotógrafas*, publicado em 1856, na revista *La revue Photographique*, lê-se: “à medida em que a fotografia cresce em estima do público, veremos mais e mais belos dedos a manipulá-la. Não está longe o dia em que as pobres moças encontrarão no exercício da fotografia uma ocupação menos dolorosa e mais lucrativa do que aquela de costureira, de secretária, de empregada doméstica ou de professora”⁶⁵. Na França do final do século XIX falava-se sobre muito do que hoje podemos colocar em questão no Recife.

Nos países economicamente dominantes, a prática fotográfica iniciou-se como um *hobby*, uma distração para as mulheres no espaço do lar (provavelmente exercendo as mesmas funções que o curso de *ikebana* da avó de Pri ou o ateliê de pintura da avó de Roberta), sobretudo para as mulheres provenientes de classes mais altas. “Em certos casos, a fotografia se trata de um lazer de mulheres ricas muito antes que a Kodak democratizasse a prática”, diz Solomon-Godeau (2015, p.21)⁶⁶. Como exercício profissional, fora da vida privada da dependência dos maridos, sempre foi uma batalha.

Se o acesso ao metiê já foi um processo difícil e lento para as mulheres ricas de países economicamente desenvolvidos, em países periféricos e que foram colonizados, como o Brasil, o acesso popular à fotografia e a qualquer outro meio de produção de linguagem,

⁶⁵ Do original : « À mesure que la photographie gagnera dans l'estime publique, nous verrons de plus en plus de jolis doigts s'exercer à ces manipulations. Le jour n'est pas loin où de pauvres jeunes filles trouveront dans l'exercice de la photographie une occupation moins pénible et plus lucrative que celle de couturière, de femme de chambre, de gouvernante ou d'institutrice ». (*Des dames photographes*, In : *La revue Photographique*, Paris, nov. 1856, p.196). Tradução minha.

⁶⁶ Do original : « Dans certains cas, la photographie s'avère un loisir, un hobby de femme riche, bien avant que le Kodak ne démocratise sa pratique ». Tradução minha.

expressão ou comunicação, informação, e à difusão desta produção, é ainda mais restrito. Muitas vezes inacessível para as mulheres. E quase sempre inviável para as mulheres negras.

Assim, quando ocorrem as oportunidades de trabalho, os homens, brancos, cis-gênero, heterossexuais e com certo poder financeiro possuem acesso privilegiado. Quando vemos mulheres alcançarem certos espaços, elas são, em sua maioria, brancas, cis e de situação sócio-econômica também mais privilegiada. Isso é histórico: “a maioria das mulheres atravessam as barreiras do gênero por meios convencionais: elas utilizam seu prestígio social, seus amigos influentes ou seus esposos para estabelecer relações” (BRANNAN, 2015, p.216)⁶⁷.

Mulheres periféricas, pobres e negras precisam atravessar várias e várias camadas de impedimentos sociais impostos à sua condição, sendo assim extremamente difícil seu acesso ao universo da fotografia: da prática, do consumo e da difusão. A abolição da escravidão oficializou-se no Brasil com a Lei Áurea, de 13 de maio de 1888, e a população negra ainda hoje sofre as consequências da sua subjugação social. Ser fotógrafa mulher, negra e periférica, no nordeste brasileiro, é um estado de existência que, por si só, é um ato de luta e resistência, de enfrentamento em diversos setores. Uma das mulheres que responderam ao questionário diz que sente que ser pobre dificultou muito mais seu estabelecimento no campo do que o fato de ser mulher, por exemplo. Outra diz que se sentiu pouco representada por esta pesquisa, já que não me debruço no questionário sobre questões que contemplem essas diferenças sociais tão importantes quando pensamos as mulheres que ocupam esses espaços. E, de fato, ao projetar a coleta de dados, pensei em recortes etários e de áreas de atuação, desconsiderando naquele momento questões sociais que, durante a análise, se mostraram muito presentes.

“O racismo institucional é tão opressor quanto o machismo. Não estou fazendo um *ranking* de opressões, mas há marcadores sociais claros. O machismo precisa ser olhado de forma interseccional. Recife é perversa com as pessoas, mas as mulheres negras estão na base da pirâmide e é importante não esquecer disso”, reivindica uma das fotógrafas que respondeu ao questionário, Val Lima. “Ser o estereótipo da mulata é algo bem complicado de se viver. Eu tinha a sensação de que havia uma porta invisível que não me permitia avançar na cidade”, complementa a mesma fotógrafa, recifense e negra, que hoje mora em São Paulo e que, aqui, excepcionalmente e autorizadamente identifico, como forma de assegurar seu lugar de fala enquanto mulher negra. Não identificá-la ao tratar desta questão pode cair na manutenção do

⁶⁷ Do original : « La plupart des femmes surmontent les barrières du genre par des moyens conventionnels: elles utilisent leur prestige social, leurs amis haut placés ou leurs époux influents, pour se faire des relations ». Tradução minha.

status quo, no silenciamento, que tanto critico. Aqui, neste momento do discurso, e a fotógrafa está de acordo, é preciso apontar identidades, ainda mais diante da falta de representatividade que pode ser questionada, ao fim, tanto dentro do campo legitimado da fotografia como dentro do *corpus* de análise desta tese.



Figura 3 – Val Lima, sem título, 2015

De todas as trinta e seis fotografias que participaram desta primeira etapa da pesquisa, seja nos questionários ou nas entrevistas, apenas duas se colocam como mulheres negras neste enfrentamento. Duas negras entre trinta e seis fotografias. Menos de 6% do meu *corpus* de análise, enquanto, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2014, os negros representam quase 54% da população brasileira⁶⁸. Camadas e camadas de barreiras. Camadas e camadas de enfrentamentos. É preciso outra tese inteira para se debruçar sobre este fenômeno que tanto fala sobre Fotografia, sobre o Nordeste brasileiro, sobre a Academia, sobre relações de poder.

Além de Val Lima, a outra fotografia negra aqui presente é Ana Lira. E, sobre a questão, ela fala:

Eu não tenho um histórico de saber o que é zona de conforto. Entendeu? Esse termo “zona de conforto” na minha vida não existe, sabe? A relação do circuito fotográfico tradicional comigo é muito complicada. O que eu tive, na verdade, foi dificuldade de conseguir espaço pra mostrar meu trabalho. Quando a gente se refere a, por exemplo, galeristas e figuras dessa natureza, de comércio mesmo, que, por não enxergarem a gente nesse lugar de proeminência, muitas e muitas vezes, uma menina negra feito eu, que nunca “se arrumou” muito, que não tinha a “pinta” da

⁶⁸ Dado coletado no portal de notícias UOL. Disponível em : <https://economia.uol.com.br/noticias/redacao/2015/12/04/negros-representam-54-da-populacao-do-pais-mas-sao-so-17-dos-mais-ricos.htm> >. Acesso em : 05 de julho de 2017.

galeria, como eu não tenho um perfil de princesinha, muitas vezes o meu lugar foi do tipo: “ah, quando você quer criar barulho, você chama Ana Lira”. Tá entendendo? Quando você quer desestabilizar o sistema, você chama, que ela vai chegar, que ela vai trazer as perguntas certas, que ela não vai deixar a plateia sem perguntar. E ela sempre vai “causar”, trazer alguma informação que desestabilize. Entendeu? Mas, fora desse circuito aí, você não precisa chamar Ana Lira. Entendeu?

Elas me ensinam que há diversos estereótipos e fantasmas que rondam a mulher negra brasileira. Lidar com eles, quando se deseja ocupar um espaço que historicamente nunca foi ocupado por seus pares, é uma luta cotidiana. Ver descendentes de mulheres africanas escravizadas, periféricas, se tornarem fotógrafas é um fenômeno ainda raro diante de todo um campo insólito de atuação. Se pensarmos nas mulheres indígenas, por exemplo, praticamente aniquiladas pela colonização capitalista, ainda em sua fase atual, não consigo lembrar de nenhuma que seja visibilizada enquanto fotógrafa (mas não faltam pessoas brancas fotografando povos indígenas). A sua situação social é tão violentada, que ainda não se percebe nem ao menos condições de possibilidade de se conceber esta luta. Vemos uma grande alienação da fotografia em relação aos sujeitos abjetos, marginalizados. A fotografia entra no Brasil como filha do logos colonizador e ainda hoje funciona sob esse programa historicamente estabelecido.

4.1.3 O papel

De volta ao questionário, seguindo a mesma linha de perguntas, indaguei se elas acham que o fato de ser mulher mudou em alguma coisa o seu percurso profissional. Quase 75% respondeu objetivamente que sim. Apenas quatro delas disseram que, particularmente no caminho delas, conscientemente, nada mudou (não que alguma não mencione resistências). As outras dizem não saber/poder responder. E como essas rotas foram alteradas? Elas citam estímulos e direcionamentos familiares para (outras) áreas específicas, resistências de parentes; citam homens com quem se relacionaram que acabaram atrapalhando o desenvolvimento profissional; citam novamente a falta de abertura para mulheres e excesso de preferências por homens nas oportunidades que surgem, sobretudo em meios de fotojornalismo; citam o preconceito; citam o medo e o risco constante, a insegurança, a falta de liberdades; as exigências sociais – como maternidade, casamento e a própria exigência do mercado em ter que se mostrar muito melhor, mais destacada, para poder ter espaços mínimos, o que exige desprendimento e um investimento de esforços muito maior do que o dos homens; e citam as dificuldades em legitimar seus trabalhos. Algumas mencionam, inclusive, que as mulheres são encaminhadas para setores mais específicos, que exigem mais

docilidade no trato com clientes, por exemplo. Algumas falam que ocuparam certos lugares profissionais justificadas por premissas como “mulher é mais sensível” ou na defesa de um “olhar feminino”.

Madame Yevonde, fotógrafa inglesa que já citamos anteriormente (ela, vale reportar, fez uso pioneiro da cor na fotografia e teve seu estúdio frequentado pela família real britânica), decidiu em 1940 publicar sua autobiografia. Em 1921, em sua conferência em um congresso de fotografia em Londres (no qual foi a primeira mulher conferencista), ela apresentou uma análise do retrato fotográfico do ponto de vista feminino, “ela exaltou a superioridade das mulheres na prática, em razão de suas qualidades *inatas* – tato, paciência e intuição –, do seu melhor contato com crianças e de um maior conhecimento sobre vestimentas e acessórios. Ela se dizia convencida de que as mulheres são mais aptas a tratar de cores, porque elas fazem um uso pessoal mais intensivo delas no cotidiano” (ROBERT, 2015, p. 159)⁶⁹. Ainda hoje supõe-se o que Yevonde defendeu. Mas será que essas “habilidades”, como tato, paciência, talento para detalhes e na comunicação com crianças, são qualidades realmente inerentes? Ou foram pedagogicamente adquiridas ou, até mesmo, impostas através de uma educação social que reproduz os papéis de gênero?

Cecília Urioste, em sua entrevista, me disse ter certeza de já ter sido contratada para um trabalho porque era mulher. Eram férias em Ibiza e o “*approach*” de uma fotógrafa caía melhor na função, atraía mais clientes. Juana Carvalho diz que não acredita em “olhar feminino”, que ninguém fotografa igual por ser mulher, mas que várias vezes teve que lidar com esse estereótipo. Maíra Erlich, enquanto fotógrafa de casamento, afirma que muitas noivas preferem uma fotógrafa mulher, porque se sentem mais à vontade ou porque acham que há uma sensibilidade maior. Ela discorda de que deva ser assim e, inclusive, fala que tenta não repetir a fórmula de deixar a noiva como protagonista e o noivo como coadjuvante nas fotografias.

Quando as mulheres são priorizadas para um trabalho, isso não acontece por suas reais competências particulares enquanto fotógrafas, mas por supostas características “femininas” que as tornariam profissionais mais interessantes, como qualquer exemplar do gênero, para um trabalho específico. Charme, delicadeza e graça não são méritos profissionais e muito raramente estarão importando em um vocabulário atrelado ao trabalho de um homem. Cria-se

⁶⁹ Do original : « elle y vantait la supériorité des femmes dans l'exercice, en raison de leurs qualités innées – tact, patience et intuition –, de leur meilleur contact avec les enfants et d'une connaissance plus fine du vêtement et de l'accessoire. [...] Elle s'y disait convaincue que les femmes sont plus aptes à traiter de la couleur puisqu'elles en font un usage personnel intensif au quotidien ». Tradução minha.

um nicho, um perfil específico, uma ideia de fotografia “feminina”, e só ali elas poderão se apropriar da profissão com certa tranquilidade. Isso não é uma “facilidade”, mas uma prisão.

Uma das maiores dificuldades das mulheres no exercício profissional é a resistência familiar. Uma das entrevistadas afirmou que teve vários enfrentamentos no seu percurso até se encontrar em seu caminho profissional enquanto fotógrafa:

Eu queria fazer arquitetura e meu pai não deixou. E aí eu fui fazer engenharia civil, meio que pra suprir a minha vontade de fazer arquitetura. Porque eu não queria fazer direito, que era o curso que ele queria que eu fizesse. E, para a minha sorte, eu fui cursar uma disciplina de geometria analítica com uma turma onde tinham 120 homens e eu. E o professor pra dar aula pra 120 homens, a maneira que ele tinha de segurar esses meninos em sala, era fazendo piadas machistas e pedindo pra os meninos levar *playboy*⁷⁰ lá pra sala. Ele não me enxergava. E aí eu comecei a ficar cada vez mais triste, cada vez mais deslocada daquele lugar. E aí pela primeira vez, ao invés de sentar na primeira fila eu sentei na última cadeira. E aí, quando eu vi aquele teatro acontecendo na minha frente, eu me levantei da cadeira e fui-me embora, nunca mais voltei. Aí meu pai quase “pirou o cabeça”. E aí, eu decidi que queria fazer jornalismo. Meu pai ficou me perguntando quem é que ia pagar o curso, mesmo ele tendo dinheiro pra pagar. E aí minha mãe começou a pagar com a minha pensão alimentícia que ela recebia dele. Não tenho que ficar seguindo esse sistema que não tem nada a ver comigo, tá entendendo? Somente porque todo mundo diz que eu tenho seguir, entendeu? A minha mãe ela vibra muito com o caminho que eu tomei. Mas ela morre de medo do que os vizinhos pensam de mim, tá entendendo?

Outra fotógrafa diz que a família, até hoje, não leva a sério o que ela produz profissionalmente há anos enquanto fotógrafa e que isso a deixa se sentindo diminuída no espaço familiar. Uma terceira fotógrafa entrevistada diz:

Eu tive um histórico de relação muito difícil com meus pais, de não aceitação mesmo das minhas escolhas, que foram escolhas que não estavam muito encaixadas no ideal de mulher que eles tinham na cabeça deles, né? Mesmo meu pai sendo artista, que ele era poeta, nada disso evitou machismo. Eu fui negociando as coisas e fui construindo a minha vida da forma como eu pude. É uma pena, eles gostam muito de arte. Adoram arte! Contanto que não seja a filha. Papai me ensinou mexer numa câmera, né?

Os parentes têm dificuldade em aceitar que suas filhas mulheres se enveredem em um campo tão incerto e tido como “masculino” como a fotografia. Para elas, esse é um dos desafios. Segundo Mila Souza:

Papai disse que eu não ia entrar em laboratório, porque laboratório era coisa de homem! E aí, depois que ele disse isso, eu fiquei curiosa, né? Um negócio que é proibido pra mulher! [Risos] Foi ele virar de costas, que eu corri atrás dos químicos. Aí passei anos da minha vida tentando aperfeiçoar. Pra mim, deixou de ser, assim, uma questão de meramente revelar um filme ou de fazer uma cópia. Eu queria fazer *fine print*! Eu queria trabalhar com cópias fotográficas enlouquecedoramente lindas! Eu queria experimentar, no campo da fotografia, dentro do laboratório fotográfico.

No questionário, perguntei sobre as relações de poder e desejo presentes na fotografia. Uma das fotógrafas disse que não vê relações de poder, mas acordos entre partes interessadas. Outra disse que vê uma ilusão de poder, que é fortalecida pela vaidade. Duas delas preferiram

⁷⁰ Revista dita “masculina” cuja fama está em ensaios fotográficos de mulheres nuas publicados em suas edições.

não se pronunciar. Todas as outras afirmaram que há, sim, relações de poder e desejo na dinâmica fotográfica. “Mais do que qualquer outro meio, a fotografia é apta a expressar os desejos e as necessidades das camadas sociais dominantes, a interpretar ao seu modo os eventos da vida social”, diz Gisèle Freund. (1937).⁷¹

Essas relações atravessam questões que envolvem o desejo de consumo, o fetiche, o capitalismo. Uma fotógrafa, no questionário, cita que o patriarcalismo influencia bastante no universo fotográfico, em que os homens são levados a serem mais aliados às questões técnicas, enquanto as mulheres acabam focando em setores mais afetivos (pela própria relação histórica, repito, da mulher com o universo do doméstico).

O arquétipo da figura do fotógrafo, no imaginário coletivo, está bem apresentado como personagem em vários filmes, como o *Blow Up* (1966), de Antonioni. Um homem, branco, sedutor, que usa a câmera para dominar quem é fotografado, sobretudo para seduzir mulheres. Uma das fotógrafas que responderam ao questionário atribui a esse aspecto o fato de muitas mulheres terem se “masculinizado” para se impor. “A câmera é um falo que vive tocando o entorno”, afirma outra, resgatando uma ideia semelhante àquela desenvolvida pela teórica Susan Sontag, em *Sobre a fotografia* (2004), quando esta fala da câmera como uma arma e da figura do fotógrafo como um caçador. A figura do caçador é arquetipicamente extremamente masculina. A câmera dá um certo poder ao fotógrafo e envolve o ato de fotografar de uma energia de sedução, conquista, domínio e, muitas vezes, opressão.

Este olhar ativo, até mesmo agressivo, é desde sempre uma prerrogativa masculina. Na medida em que a câmera fotográfica, capaz de gerar imagens, era percebida nos anos 1920 como um potente suplemento à visão humana, prolongando o olhar limitado do homem, associando-o ao domínio e lhe conferindo uma virtude fálica implícita, é relacioná-la às celebrações universais da tecnologia, da indústria e da ciência nas culturas. (SOLOMON-GODEAU, 2015, p. 22)⁷²

O poder que se adquire ao portar uma câmera fotográfica parece ser tão real, que algumas fotógrafas chegam a dizer que se sentem protegidas, enquanto mulheres, pelo fato de serem fotógrafas. Elas têm menos medo ou se sentem mais livres quando estão fotografando em determinados contextos do que se sentiriam caso estivessem vivendo as mesmas situações apenas enquanto mulheres desprovidas de equipamento fotográfico. O gesto de fotografar

⁷¹ Do original : « Plus que tout autre moyen, la photographie est-elle apte à exprimer les désirs et les besoins des couches sociales dominantes, à interpréter à leur façon les événements de la vie sociale ». Tradução minha.

⁷² Do original : « Ce regard actif, voire agressif est depuis toujours une prérogative masculine. [...] Dans la mesure où l'appareil photo, capable de générer des images, était perçu dans les années 1920 comme un puissant supplément à la vision humaine, prolongeant le regard borné de l'homme, l'associer à la maîtrise et lui conférer une vertu phallique implicite, c'est le rattacher aux célébrations universelles de la technologie, de l'industrie et de la Science dans les cultures ». Tradução minha.

confere uma espécie de escudo ou mesmo um caráter mais ativo de se impor, uma arma. Carol Pires conta de sua experiência ao fotografar as torcidas de futebol:

Eu fiz foto das torcidas de Recife, das torcidas organizadas e torcidas em geral de futebol. E aí fazia um comparativo com a época dos gladiadores e da arena. Eu queria fotografar a massa, eu queria fotografar a “galera” do futebol. Não o futebol, mas a “galera”. Eu não estava nem aí. Eu, de um metro e meio. Eu acho que a câmera é uma desculpa para tudo, né? Eu, com a câmera, vou até o inferno. Tenho medo de multidão, tenho medo de show, tenho medo dessas coisas todas, porque eu sou pequena, fico sufocada. Mas, com a câmera, eu vou. Eu lembro que teve uma torcida lá, em que teve arrastão. Menina, os homens me colocaram na parede, assim, botaram os braços por trás de mim, e eu só falava assim: “segura a câmera, segura a câmera”. Eles me protegendo, né? Aí eu fui para as torcidas organizadas conversar com os líderes de todas elas. Eu ia, conhecia todo mundo das torcidas organizadas. Bandidos, as pessoas com arma, com tudo, e nada acontecia comigo, eu era protegida de todos eles. Mas eles não podiam saber que eu também era protegida das outras torcidas. [Risos] Psicologicamente, eu acho que muitas pessoas me respeitavam por estar ali fotografando. Mas se eu estivesse sozinha, por exemplo, eu não iria ficar ali no meio da torcida de um monte de homem, porque eu ia ter medo. Eu ia ter medo do machismo.

Além da proteção que sentem pelo poder de fotografar, há também a sensação de autonomia. Maíra Erlich diz que:

A fotografia foi uma coisa que eu descobri que me dá essa liberdade de fazer o que eu quero, na hora que eu quero. Me deu um conforto financeiro, me deu lugares e pessoas, viagens, tanta coisa e tanto aprendizado sobre a vida, sobre as pessoas. Fotografia é um estilo de vida. Mesmo se eu for fazer outra coisa da minha vida, eu vou continuar sendo fotógrafa.

Liberdade e proteção não são uma questão quando tratamos de fotógrafos homens. É como se eles já tivessem este poder dado. Muitas fotógrafas entendem que este lugar ativo, poderoso, é um lugar masculino. E reconhecem o risco que ele possui de se tornar um lugar opressor, mesmo quando exercido por mulheres. Contudo, como já falamos anteriormente, tornar-se uma mulher que fotografa não deve ser visto necessariamente como um exercício de “masculinização”. Se trata mais de um empoderamento, da ocupação de espaços possíveis, do que de uma vontade de agir sobre o outro. A luta é por uma transformação simbólica e prática. Uma das fotógrafas entrevistadas comenta: “Eu não sei se me masculinizei para me destacar profissionalmente, mas para me fazer ouvir, com certeza. Na fotografia, eu ando tentando me afirmar enquanto mulher e fotógrafa. Então eu acho que é justamente essa coisa de estar enfrentando essas naturalizações, de estar batendo nessas teclas”.

A necessidade de se assumir ativamente dentro do campo é urgente. Não podemos falar que as mulheres, ao se entenderem capazes e destacadas, estejam necessariamente agindo como “homens opressores”. Isto seria uma lógica regada pela “falsa simetria”⁷³, em

⁷³ Expressão utilizada para indicar quando se colocam como equivalentes duas realidades socialmente diferentes, sob o argumento de que pode acontecer opressão reversa. Por exemplo, quando alguém diz que sofre racismo por ser branco ou quando se coloca o feminismo como o oposto do machismo, como algo que oprime os homens.

que se distorce o fenômeno social da opressão estrutural de homens sobre mulheres, tão claramente presente na fotografia e nas diversas instâncias sob o patriarcado, compreendendo o empoderamento das fotógrafas como uma espécie de machismo às avessas. A insegurança e o desestímulo são barreiras corriqueiras no percurso de uma mulher. Logo, se entre elas há uma autoestima que se eleva, ela não é opressora, mas corretora de um *déficit* histórico, é um reconhecimento de competência e igualdade de direitos e poderes. Esse empoderamento não reforça subjugações reproduzidas socialmente através das gerações, mas, ao contrário, inaugura novas possibilidades, materializa realizações, desperta desejos e esperanças de outras mulheres. Nos reconhecemos umas nas outras. Mila Souza vai por esse caminho:

Eu sou artista. Sou uma artista incrível! E não tenho porque dizer menos. Eu lutei por isso. Eu fiz um mestrado e um doutorado em Estética. Eu me dediquei quinze anos da minha vida em um laboratório fotográfico. Talvez uma das poucas mulheres. Se você pegar qualquer livro de história da fotografia do Brasil, ou de arte contemporânea brasileira, não tem uma laboratorista. É porque elas não existem no Brasil? Obviamente que elas existem! Elas são muitas? Não! Historicamente o laboratório fotográfico foi um lugar de homem. Era um lugar de racionalismo extremo; era um lugar de ordenação; era um lugar onde quanto menos emoção existisse, melhor. Então, em toda a história da fotografia, ela determina um perfil para o laboratório fotográfico, no qual a mulher não se encaixa.

Historicamente, a manipulação laboratorial não é bem vista para uma mulher: “a manipulação do material pesado necessita de verdadeiros esforços físicos e químicos, implicam manobras delicadas de substâncias mais ou menos perigosas, frequentemente malcheirosas e particularmente provocadoras de manchas nas roupas e na pele” (GALIFOT, 2015, p.40)⁷⁴. Em 1857, em um artigo intitulado *Envenenamento por fotografia* (p.70), a revista *La Lumière* publica uma advertência sobre os riscos de utilização dos químicos, sobretudo a respeito do envenenamento por cianeto de potássio, por parte de todos aqueles que “empregam as soluções sem conhecerem suas propriedades (o que acontece frequentemente com os amadores, sobretudo às mulheres)”⁷⁵, dizem eles.

No mercado profissional da fotografia, as mulheres começaram a ser aceitas enquanto recepcionistas, por exemplo. Algumas publicações europeias, inclusive, sugerem que as esposas dos fotógrafos seriam ideais para exercer este tipo de função: “não há dúvidas que na

Racismo e machismo são sistemas de opressão, são relações de poder institucionalizadas, que conferem privilégios sociais a um grupo (brancos e homens, consecutivamente) em detrimento de outro. Negros e mulheres sofrem opressões e violências históricas que os excluem. Não se pode comparar o erguer-se do oprimido com opressão. É uma falsa simetria.

⁷⁴ Do original : « La maniabilité du matériel, lourd et encombrant, nécessite en revanche de réels efforts physique et en chimie, impliquant des manipulations délicates de substances plus ou moins dangereuses, souvent malodorantes, et particulièrement tâchantes pour les vêtements et la peau ». Tradução minha.

⁷⁵ Do original : « qui emploient des solutions sans en connaître les propriétés (ce qui arrive souvent aux amateurs, surtout aux dames) » (*Empoisonnement par la photographie*, In : *La Lumière*, 2 de maio de 1857, p. 70). Tradução minha.

recepção, uma mulher convém mais que um homem. O ideal é que a mulher do fotógrafo exerça ela mesma este papel; os fotógrafos casados saem em vantagem em relação aos solteiros” (STOLZE, 1899, p.4)⁷⁶. Ter uma mulher atuando como sua assistente também parecia um bom negócio para os homens fotógrafos: “as assistentes eram bem-vindas porque as mulheres são pior remuneradas, além disso as mulheres que se metiam na fotografia profissional eram geralmente filhas de boas famílias, muito respeitadas” (MOHOLY, 1939, p.129)⁷⁷.

A misoginia está dentro dessas divisões de funções e dessas servidões, pois “as mulheres são mencionadas no melhor dos casos como assistentes, mas é preciso saber que sua presença nos estúdios de fotografia traz marcadores misóginos: as mulheres daguerreotipistas não são reconhecidas em seus postos, vistam elas calças ou não” (POHLMANN, 2015, p. 279)⁷⁸. Recepcionistas, assistentes. Nenhuma função criativa. Muito menos qualquer papel de chefia.

A mão de obra feminina era empregada nos ateliês de fotografia, na Europa, ainda no século XIX, principalmente porque era uma mão de obra barata (POHLMANN, 2015 p. 279), geralmente como recepcionistas, como vimos. Em determinado momento, elas começaram a trabalhar também dentro dos laboratórios – na preparação das placas, revelação, tiragens, retoques e montagens das cópias. “São elas frequentemente que estão encarregadas das revelações, dos retoques, das tiragens e de outros processos posteriores ao ato fotográfico” (SOLOMON-GODEAU, 2015, p. 21)⁷⁹. Porém ainda sem nenhuma liberdade criativa. Era um trabalho basicamente manual, mas passivo, de cumprir ordens do fotógrafo, autor das imagens.

Elas permaneciam silenciadas e invisíveis. Para as mais educadas artisticamente, eram reservados o retoque dos negativos e a coloração das cópias. Às vezes as esposas e as filhas de proprietários dos ateliês tinham o privilégio de, algumas vezes, sair do anonimato e ser associada publicamente ao *status* de assistente. Galifot (2015, p. 36) diz: eram trabalhadoras

⁷⁶ Da publicação francesa: « Il ne fait aucun doute qu'à l'accueil une dame convient bien mieux qu'un homme. [...] L'idéal est que la femme du photographe joue elle-même le rôle de l'hôtesse d'accueil ; les photographes mariés ont en l'occurrence un gros avantage sur ceux qui ne le sont pas ». Tradução minha.

⁷⁷ Do original : « les assistantes étaient les bienvenues parce que les femmes sont moins bien payées, plus se mettaient à la photographie professionnellement étaient généralement des filles de bonne famille, très respectables ». Tradução minha.

⁷⁸ Do original : « les femmes sont mentionnées dans le meilleur des cas comme assistantes, mais il faut savoir que leur présence dans les studios de photographie donnait lieu à des remarques misogynes: les femmes daguerréotypistes ne sont généralement pas à leur place [dans le studio], qu'elles portent ou non la culotte ». Tradução minha.

⁷⁹ Do original : « Ce sont elles, souvent, qui sont en charge des développements, retouches, tirages et autres processus, suivant l'exposition ». Tradução minha.

das sombras. O acesso das mulheres, amador ou profissional, ao *status* de operadora da câmera, ou seja, à função “nobre” da fotografia propriamente dita, de ser vista enquanto fotógrafa, era sempre abordada com reticências.

Quando Daguerre (1838) lançou na França o seu invento, rapidamente patenteado e comercializado, afirmando que “este pequeno trabalho”, a daguerreotipia, ou seja, a fotografia, “poderá agradar bastante às mulheres”⁸⁰, foi uma forma de dizer que não era complicado fazê-lo. “Uma associação foi então rapidamente imposta entre a nova técnica e as qualidades tradicionais atribuídas ao sexo feminino (habilidade manual, delicadeza, senso de detalhe, paciência, etc.). Mas ela apenas transpôs a divisão ‘natural’ dos papéis de homens e mulheres para a indústria fotográfica nascente” (GALIFOT, 2015, p.35)⁸¹.

Na Grã-Bretanha inicialmente não foi tão diferente. Logo quando Talbot publicou *The Pencil of Nature* (1844-1846), a fotografia “foi, então, tomada como digna de ser praticada, como *hobby*, pelas mulheres desta boa sociedade, à qual pertencem Lady Hawarden ou Julia Margaret Cameron. Ela vem, assim, a se unir, como nos mostram os álbuns de família lindamente decorados, à aquarela e ao desenho, no *hall* dos lazeres femininos” (FONT-RÉAULX, 2015, p.55)⁸².

Associar o fazer fotográfico às mulheres envolve historicamente uma relação com: uma prática amadora, não profissional, realizada no lar, como um passatempo, uma distração; uma experiência artesanal, manual, delicada, que lembra os afazeres domésticos, como a culinária ou a costura; uma atividade sem muitas complicações técnicas, ou seja, fácil de fazer e que não exige competências muito elaboradas.

Quando a Eastman-Kodak lançou as primeiras câmeras fotográficas automáticas e mais compactas, as mulheres passaram a ser de fato entendidas como um público-alvo potente, um mercado mais direcionado para a prática fotográfica. É com as campanhas publicitárias da empresa sobre as mulheres, lançando em 1893 a *Kodak Girl* – atrelando a imagem libertária da *New Woman* à de tradicional mantenedora da memória familiar e consumidoras promissoras –, que a “feminização” massiva da fotografia vai acontecer.

O *slogan* “você clica, nós fazemos o resto” com sua emblemática Kodak, símbolo da democratização, se endereça as mulheres através da grande campanha publicitária da

⁸⁰ Do original : « ce petit travail pourra plaire beaucoup aux dames ». Tradução minha.

⁸¹ Do original : « Un rapprochement s’était pourtant très tôt imposé entre la nouvelle technique et les qualités traditionnellement prêtées au sexe féminin (habileté manuelle, délicatesse, ses du détail, patience, etc.). Mais celui-ci n’avait abouti qu’à transposer la division ‘naturelle’ des tâches entre hommes et femmes à l’industrie photographique naissante ». Tradução minha.

⁸² Do original : « fut donc jugée ensuite comme digne d’être pratiquée, comme hobby, par les femmes de cette bonne société, à laquelle appartenaient Lady Hawarden ou, à un moindre degré, Julia Margaret Cameron. Elle vint ainsi rejoindre, comme en témoignent les albums de famille joliment décorés, l’aquarelle et le dessin, au rang des loisirs féminins ». Tradução minha.

Kodak Girl, construída sobre o ícone da mulher amadora. Eastman retoma a figura moderna da *Gibson Girl* e a transforma simplesmente em uma jovem mulher fotógrafa. Sorridente, aventureira e independente, esta *Kodak Girl* parece aqui encarnar os valores positivos da emancipação feminina e se propunha como uma variação distrativa da *New Woman* na fotografia. A fotografia se torna um procedimento fácil e qualquer pessoa pode pretender produzir arte” (CHENE, 2015, p.113)⁸³.

Esta aparente emancipação é logo desmascarada: a prática, agora instantânea, foi basicamente considerada a vitória do progresso e da técnica baseada na suposta incompetência e superficialidade femininas (GALIFOT, 2015, p.42).



Figura 4 – Peça publicitária da Kodak no Brasil, 1920

⁸³ Do original: « Le slogan “you click, we do the rest” avec son emblématique Kodak, symbole de démocratisation, vient s’adresser aux femmes à travers la large campagne publicitaire de la Kodak Girl, érigée en icône de la femme amatrice. [...] Eastman reprend la figure moderne de la Gibson Girl et la transforme tout simplement en une jeune femme photographe. [...] Souriante, aventureuse et indépendante, cette Kodak Girl semble ici incarner les valeurs positives de l’émancipation féminine et se propose comme une distrayante variation de la New Woman en photographie. [...] La photographie est devenue un procédé facile, et n’importe qui peut désormais prétendre produire de l’art ». Tradução minha.

Pela grande redução do peso e do volume dos equipamentos de uso cotidiano, pela facilidade e pela elegância mesma do seu uso, enfim, pela preciosa simplificação das operações de laboratório, a fotografia de amador se colocou à porta das mulheres mais elegantes, as mais delicadas... e as menos competentes. (GASTINE, 1896, p.49)⁸⁴

O mesmo Louis Gastine (1896, p.49) sentencia às mulheres, a partir do “acesso” que lhes é oferecido agora através da fotografia instantânea: “é muito mais às mulheres do que aos homens que a fotografia amadora convém”⁸⁵. O autor diz ainda que a fotografia amadora seria ótima para a economia do lar, pois distrai as mulheres, o que favorece a tranquilidade dos pais e dos maridos.

Apenas no início do século XX, uma década depois, é que os franceses, por exemplo, vendo o caminho profissionalizante das fotógrafas nos Estados Unidos, começaram a aceitar as mulheres praticando fotografia de forma não-amadora, mas guardando ainda grande carga do seu papel, dito “natural”, dedicado à família.

Albert Reyner, em 1900, já ironiza a inserção das mulheres nos laboratórios: “muito melhor do que nós poderíamos fazer, a mulher saberá colocar ordem no laboratório, verificar a limpeza dos aparelhos. Em vez de uma classificação racional baseada nas propriedades ou na natureza dos produtos, talvez veremos uma classificação simétrica com base no tamanho dos frascos”⁸⁶ (apud GALIFOT, 2015, p. 43). Ele também categoriza as fotografias de mulheres em dois interesses: um lado sentimental (para registrar a vida dos filhos, um bordado, um buquê de flores, etc.) e um lado utilitário (decorar a casa). Certamente o logos patriarcal queimou não só as próprias, mas também as memórias das bruxas, das alquimistas, das curandeiras, entre outras mulheres ancestrais, com domínio e sabedoria alquímica, em tempos e espaços em que não se separa(va)m cozinha e medicina, arte e ciência, pessoas e natureza, público e privado.

O protagonismo histórico (e pré-histórico, se consideramos a civilização escrita como marco divisor) de mulheres em diversos campos de conhecimento foi ofuscado, quando são os homens que constroem a História escrita enquanto disciplina e instituição. Na fotografia, não

⁸⁴ Do original : « Par l'excessive réduction du poids et du volume des instruments d'usage courant, par la facilité et l'élégance même de leur emploi, enfin par la précieuse simplification des opérations de laboratoire, la photographie d'amateur s'est mise à la porte des femmes le plus élégantes, les plus délicates... et le moins capables d'application ». Tradução minha.

⁸⁵ Do original : « c'est plutôt à la femme qu'à l'homme que la photographie d'amateur convient ». tradução minha.

⁸⁶ Do original : « bien mieux que nous le pourrions faire, la femme saura mettre de l'ordre dans le laboratoire, entretenir la propreté des appareils. Au lieu d'un classement raisonné basé sur les propriétés ou la nature des produits, peut-être verrons-nous un classement symétrique basé sur la taille des flacons ». Tradução minha.

é preciso ir tão longe. Anna Atkins desenhista botânica, utilizou pedaços de algas secas para construir o que foi posteriormente reconhecido como o primeiro álbum publicado de fotografias. *British Algae* teve várias edições a partir de 1843. Logo em seguida, com Anna Dixon, ela publicou outro fotolivro consagrado às flores. *The Pencil of Nature*, de Henry Talbot, é ainda hoje louvado como primeira publicação de fotografias, mas sua primeira edição só se deu um ano após a de Anna, a partir de 1844. (DI BELLO, 2015, p.66).

Na Grã-Bretanha, com a supracitada invenção de Henry Talbot, o calótipo, surgiu uma prática chamada “álbuns de mulheres”, que não se tratavam de *scrapbooks* privados ou sentimentais, mas de álbuns a serem partilhados de forma comunitária, baseada na afinidade da troca de poemas, desenhos e fotografias entre mulheres da época (década de 1840). Esses álbuns criaram uma espécie de rede feminina de fotografia e virou um tipo de distração visual da moda, na corte inglesa e também nas casas burguesas. Constance Talbot, em seu álbum, usou um papel fotográfico inventado por seu marido (o inventor Henry) para reproduzir versos escritos à mão por Thomas Moore. Os poemas foram copiados fotograficamente por ela, um experimento bastante original para reprodução de texto, que alia a intimidade do manuscrito com as potências de difusão da cópia fotográfica. (DI BELLO, 2015, p.66) Também foi uma mulher, ao que há de registros, chamada Elizabeth Eastlake, historiadora da arte, que escreveu o primeiro ensaio a aprofundar sobre a fotografia como novo meio de comunicação, em 1857 (DI BELLO, 2015, p.66).

Historicamente a fotógrafa entra em cena atrelada à figura da amadora, praticando fotografia sobretudo dentro do seu universo familiar e doméstico. O poder profissional, externo, é reservado aos homens. Inclusive, os concursos de fotografia exclusivos para mulheres são focados em temas do mundo privado:

É claro, então, que nada na figura da mulher fotógrafa que se construiu deve perturbar uma concepção patriarcal, conservadora e burguesa que, fundada sobre a polarização entre o masculino e o feminino, indicou a prática amadora como o meio ideal para manter as mulheres afastadas da esfera pública. O arsenal de temas desenvolvidos para elas apenas valorizavam seus papéis tradicionais de mãe, esposa e dona de casa. [...] O concurso de 1896 tinha dois prêmios especiais: para a “melhor cena entre bebês” e para o “menu fotográfico mais bonito”. (GALIFOT, 2015, pp.43-44)⁸⁷

Pascaline, em 1902 já denuncia esta situação:

⁸⁷ Do original : « C’est donc entendu, rien dans la figure de femme photographe qui se construit alors ne doit venir troubler une conception patriarcale, conservatrice et bourgeoise qui, fondée sur la polarisation du masculin et du féminin, en es finalement venue à conseiller la pratique amateur comme le moyen idéal de maintenir les femmes à l’écart de la sphère publique. L’arsenal de sujets élaborés à leur intention ne vise d’ailleurs qu’à les valoriser dans leur rôle traditionnel de mère, d’épouse et de maîtresse de Maison [...]. Le concours de 1896 prévoyait deux récompenses spéciales: pour la “meilleure scène entre bébés” et le “plus joli menu photographique ». tradução minha.

Cada vez que uma entre nós tenta se consagrar a outra coisa que não seja à fofoca, aos cuidados do lar ou ao repovoamento, ela está exposta a ser rejeitada do seio daquilo que comumente nomeamos como “mulheres honestas”. [...] Nós ainda não estamos prontas para isso ; nossa educação restrita, nossos princípios ultrajantes de moralidade e de virtudes nos criam uma falsa situação quando se trata de empregos ou de profissões exercidas isoladamente, de maneira independente. (p.130)⁸⁸

Pascaline foi líder de uma iniciativa coletiva e solidária que ela chamou de “féminisme photographique” (feminismo fotográfico), através da qual ela orientava e incentivava mulheres à prática fotográfica, na virada do século XIX para o século XX. Aqui, a ideia de sororidade (que será abordada no capítulo 4.3) ainda não era nomeada, mas já estava presente.

Saindo do contexto europeu, nos EUA, na mesma virada de século, a fotografia se torna, para as mulheres estadunidenses, um verdadeiro lugar de empoderamento. Foi lá onde apareceram as primeiras mulheres fotógrafas formada pelas Belas Artes e reconhecidas profissionalmente. Em 1897, Frances Benjamin Johnston, fotógrafa profissional e instigadora da prática, publica seu artigo *What a Woman Can do with a Camera*, (*O que uma mulher pode fazer com uma câmera*) no *Ladie's Home Journal*, consagrando a mulher também à prática comercial (CHENE, 2015, p. 109). No texto, ela defende que a fotografia pode ser uma prática lucrativa e incita as mulheres a abraçarem a carreira. Ela também organizou uma mostra com mais 31 outras fotógrafas americanas para a Exposição Universal de Paris, em 1900 (BECKERS e MOORTGAT, 2015, p. 176), que inclusive ajudou na abertura dos franceses a uma percepção das mulheres enquanto fotógrafas.

A partir daí, despontam, em um contexto universal ainda bastante restrito à realidade de países economicamente dominantes, mulheres fotógrafas pioneiras na defesa da presença feminina profissional na fotografia. Imogen Cunningham publica, em 1913, um manifesto pela promoção da fotografia como uma profissão para as mulheres, intitulado *Photography as a Profession for Women* (Fotografia como profissão para mulheres). Gertrude Käsebier conclama no *New York Times* a prática fotográfica como um trabalho compatível com a vida doméstica (a associação arbitrária da mulher à vida do lar ainda não é combatida, mas também deixa de ser defendida como caminho obstrutivo). E Anne Brigman defende liberdade absoluta com suas fotografias de nu a céu aberto e a sua separação do marido em 1910 (CHENE, 2015, p.119). Enquanto a *Kodak Girl* era uma figura que via a fotografia como diversão, Brigman apresentou também uma outra imagem da mulher fotógrafa: uma

⁸⁸ Do original : « Chaque fois que l'une d'entre nous essaye de se consacrer à autre chose qu'à la popote, aux soins du ménage ou à la repopulation, elle s'expose à être rejetée du sein de ce que l'on nome communément les femmes honnêtes. [...] Nous ne sommes pas encore mûres pour cela ; notre éducation étroite, nos principes outranciers de morale et de vertu nous créent une fausse situation quand il s'agit d'emplois ou de professions exercés isolément, en toute indépendance ». Tradução minha.

figura mais concentrada, que considera a prática fotográfica como uma introspecção mais do que como um frenesi ou uma distração. A fotógrafa “dá uma imagem mais calma da fotografia, sugerindo às mulheres utilizarem as câmeras com um olhar mais analítico e observador” (CHENE, 2015, p. 115)⁸⁹. Essas mulheres são um contraponto ao amadorismo estimulado pela Kodak.



Figura 5 – The Kodak Girl, 1910

⁸⁹ Do original : « donne une image plus calme de la photographie, suggérant aux femmes d'utiliser leur appareil avec un regard plus analytique et observateur ». Tradução minha.



Figura 6 – Anne Wardrope Birgman, *The Spirit of Photography*, 1908.

Assim, sobre os exercícios de poder e a concretização de desejos na fotografia, há um perfil atrelado ao profissional desta prática, “o fotógrafo”, que não é o mesmo associado às figuras das “mulheres que fotografam”. As fotógrafas profissionais, então, trazem para si um certo poder ativo, do “ser fotógrafo”, até então atrelado aos homens, para se afirmarem com legitimidade e credibilidade na prática.

“Fotografia é sedução pura. Mas há uma ética nisso. É importante que haja”, diz uma da fotógrafas que respondeu ao questionário. “A foto nasce do encontro de desejos”, afirma outra. A imagem final está nas mãos deste encontro, em que quem fotografa quer que o fotografado (e, posteriormente, o leitor das fotografias) jogue seu jogo e vice-versa, como já foi desenvolvido no capítulo 3.2. A imagem final, que irá circular, é de interesse de todos, mas só o fotógrafo, ou, no nosso caso, a fotógrafa, amarra este processo. É uma prática que joga com a vaidade, com construção de imagens em que o fotografado (ou a fotografada, já

que as mulheres possuem um devir-imagem mais culturalmente estabelecido, o qual retomaremos mais adiante) acaba se tornando a parte mais vulnerável.

Outra fotografia no questionário cita o *glamour* que envolve a profissão, o que acaba estimulando uma certa disputa por concorrência no mercado, sobretudo entre os homens que ocupam esses espaços. Há também relações de poder entre quem já está estabelecido no mercado e quem é novato, ou novata, no caso das mulheres, já que só recentemente acabamos por começar a ocupar espaços na fotografia que antes eram apenas ocupados por homens. No viés competitivo, as fotógrafas se tornam uma ameaça. A loba. “É difícil entrar no meio”, desabafa mais uma.

Entre os relatos das entrevistas, além das dificuldades no âmbito familiar e das provenientes da associação direta da mulher fotógrafa a uma prática fútil e amadora, das quais já falamos, encontramos também outras barreiras e desestímulos, sobretudo já dentro do meio profissional. E é visível não só a modéstia, pois muitas se mostram pouco pretenciosas, como muita insegurança, apreensão e desenhaixe. “Sou simples quando estou trabalhando, porque não tenho aquela coisa de estrelismo de fotógrafo. Porque, às vezes, tem fotógrafo que se acha, né?”, comenta uma das entrevistadas. Para além da humildade, o processo de reconhecimento e valorização de si é lento, como mostram alguns depoimentos, mas está em desenvolvimento:

Eu queria fazer fotografia artística, conceitual, escrever sobre fotografia. Não estou me sentindo muito estimulada, porque eu fico achando que é muito difícil entrar nessa área. Aí eu desisto antes de tentar. Sempre tenho ideia, sempre estou escrevendo. Escrevo, escrevo, escrevo e fica lá. E quase não faço nada.

Imagina que coisa horrível seria, se a gente tivesse esse falso entendimento do mundo dos holofotes, né? Porque é isso: deslumbramento. Existe o circuito, então obviamente que existe um mapa aí. Existe a gente, né? Mas eu não acredito que eu fosse capaz de operar bem nisso aí. Então, eu acho que eu desconheço. Eu desconheço o mundo da fotografia, desconheço o mundo das artes visuais, desconheço o mundo do cinema. E, assim, talvez eu só consiga estar à vontade porque eu me sinto aprendendo e experimentando. Eu gosto muito desse não saber. Eu gosto demais desse “não”. Sabe? E, na verdade, eu me protejo muito. Eu quero proteger meu trabalho. Eu “me fodo” por causa disso. Eu não tenho o menor interesse em entrar no circuito e deixar o trabalho funcionando. Não dá pra estar comprometida com instituição “x”, pessoa “y”, galeria “z”, não dá. Acredito que tem gente que consegue fazer, mas, pra mim, não dá.

Aqui em Recife, eu tinha uma certa desconfiança. Ainda tenho, mas estou mais acostumada. Mas eu acho muito “escrotas” as relações no meio da arte aqui. Parece que você nunca se encaixa, sabe? Parece que você nunca é boa o suficiente para estar por ali. E eu vi que tinha muito trauma, de lá atrás, que a coisa não era tão grave quanto eu sentia. Mas também vi que tinha muita coisa que era real, só que, de repente, não ficou tão importante pra mim.

O poder passa também pela “circulação de imagem, a produção de discursos e narrativas, em grande parte controlada por velhos esquemas de dominação e opressão”,

segundo uma das fotógrafas que responderam ao questionário. E esses velhos esquemas são patriarcais. Outra fotógrafa diz que eles

São microcapilares. As mulheres dependem muito do aval masculino para ocupar lugares na economia das imagens. Chefes, avaliadores, gerentes, curadores, críticos, sempre homens brancos e de classe média. O Brasil é um país com índices alarmantes de violência contra a mulher, não seria diferente no campo da fotografia. As poucas mulheres que tem são cis e brancas. Experiências de assédio são sempre vividas e nunca comentadas. Isso foi considerado normal. Os próprios homens não se enxergam nesse lugar perverso.

Talvez perversão seja mesmo uma palavra para se pensar ao nos referirmos a esta dinâmica estabelecida e que envolve questões tão fortes de gênero (entre outras).

4.1.4 O lugar

Se a experiência da cidade é um fator muito importante no exercício de existência de qualquer pessoa, o é mais ainda para quem fotografa. Aqui, considero fotógrafas do Recife as mulheres que se afirmam como tal, independentemente de onde nasceram. Eu mesma não nasci neste lugar. Cheguei ao Recife aos 8 anos de idade, porém esta é a cidade de origem das famílias dos meus pais, onde eles se conheceram, e onde moravam meus avós no tempo em que estive longe. É o que tenho de mais próximo da ideia de pertencimento, mesmo não tendo fincado raízes. É onde me formei fotógrafa. Como eu, outras três fotógrafas que responderam ao questionário não nasceram em Pernambuco, e outras cinco nasceram em outras cidades do Estado, fora da capital. Atualmente, oito delas moram fora da Região Metropolitana do Recife e, entre essas, três moram fora do Brasil. Porém, somos todas fotógrafas do Recife.

Das entrevistadas, Carol Pires é carioca e morou por muito tempo em Salvador e Brasília, e hoje mora no Rio de Janeiro; Gleide é nascida em Natal, mas olindense por “adoção”; Thaisa é sertaneja de Custódia; Ana Lira é nascida em Caruaru; Mila e Alcione nasceram em Camaragibe. Mas a fotografia tem uma ligação profissional, para todas, com a cidade do Recife.

Recife é um território, se o entendemos através da noção deleuziana que o enxerga como agenciamento. Território é um espaço vivido no qual pode-se sentir-se “em casa”, é apropriação, são conjuntos de representação que atravessam comportamentos, experiências, tempos, espaços, relações culturais, estéticas, cognitivas. São signos compartilhados. São corpos que transitam. Para Deleuze e Guattari (2012a), território tem a ver com pensamento e com desejo. Territorializa-se a compreensão do Recife. E ele mesmo se desterritorializa e se reterritorializa o tempo todo, porque é dinâmico, aberto, escapa e cria novos agenciamentos.

“A plurivocidade passa pelos corpos, seus volumes, suas cavidades internas, suas conexões e coordenadas exteriores variáveis (territorialidades).” (DELEUZE e GUATTARI, 2012a, p. 47)

A relação de cada uma delas com a cidade é complexa e, por vezes, controversa. Há algumas entrevistadas que, por exemplo, se entendem como fotógrafas “de lugar nenhum”, que há algo de mais universal e menos regional na sua prática. Já outras, como Máira Erlich, reforçam e afirmam o pertencimento como uma postura política: “sou fotógrafa do Recife. Me sinto representante daqui. Os congressos são muito concentrados no Sul. Tem muito fotógrafo do Rio Grande do Sul e São Paulo, Rio [de Janeiro] e Minas [Gerais]. Do Nordeste tem pouca gente. E tem pouquíssima mulher, ‘pouquíssima’ mulher”, diz.

Metade das fotógrafas que responderam ao questionário afirmam ter uma relação positiva ou tranquila com a cidade, seja por razões afetivas (nascer, crescer, ter laços de família e amizade), seja por questões de trabalho (por ter se formado ou se estabelecido profissionalmente no local). Porém, 25% das fotógrafas afirmam, no questionário, possuir sentimentos antagônicos em relação à cidade – “amo, apesar das incongruências”; “amor e ódio”; “afeto e frustração”; “adoro, mas o dia-a-dia é difícil” –, definindo o Recife como um lugar de pertencimento, mas também de luta e enfrentamento de dificuldades cotidianas. Os outros 25% das fotógrafas trazem uma carga negativa ao se referirem à cidade – “se eu pudesse, não moraria aqui”; “sai pela violência, tenho medo de voltar”; “tenho uma relação mal-resolvida”; “cidade infame e machista”; “bem complicada, a dinâmica de Recife me sufoca e reflete na minha produção”. Algumas dessas cargas negativas estão diretamente associadas ao forte patriarcalismo presente na cidade.

“Recife é uma cidade conservadora, machista, que só se permite extravasar no carnaval. Eu me acho mais independente do que a cidade pede”, diz uma das fotógrafas que responderam ao questionário. Sair da cidade também não é atitude incomum entre as fotógrafas daqui. Na verdade, o próprio espírito viajante é constantemente atrelado à prática fotográfica. A fotógrafa e escritora suíça Ella Maillart, em 1935, quando estava na estrada entre Pequim e Caxemira, disse que carrega um sentimento de tempo eterno, com o sentimento libertário de “não pertencer a nada”. (GIRARDIN, 2015, p. 267). Mas, diante dos nossos contextos, podemos nos questionar: libertadas ou deslocadas? Desapego ou desencaixe? Desbravar ou fugir?

Os atravessamentos que permeiam as situações de sair e voltar, de sair e não voltar e de não sair são múltiplos e diversos. Muitos se associam a uma busca pessoal, outros a uma formação profissional, alguns funcionam mais como um exílio, um escape ou um “respiro”,

outros como uma forma de olhar e de se ver “de fora”. Carol Pires, que atualmente mora no Rio de Janeiro, explica seu processo de migração:

Tudo era o Sudeste. Entendeu? Hoje em dia muita coisa vai pra Recife, mas, na época, não ia. Eu tinha medo, porque existe um preconceito contra o nordestino. Eu senti, sim, preconceito quando eu vim. Eu acho que eu fui mostrando o trabalho e fui fazendo, né? Foi acontecendo. Eu não estou abandonando nada. Entendeu? Eu senti que, na verdade, eu ia acrescentar. Minha história em Recife é minha, ela continua comigo.

Percebo nos relatos que há uma busca muito forte por formação. Principalmente por uma formação intelectual. Adelaide Ivánova, por exemplo, foi para Berlim buscando complementar seu repertório crítico:

Sou jornalista, mas meu interesse era em pesquisa da linguagem fotográfica. Aí fiz outra graduação, de fotografia, fora do País. Foi maravilhoso: era fazer pequenos projetos e muita discussão. Cada um trazia suas fotos, botava na parede. Falar, falar, falar, discutir, discutir, discutir. Então, foram as melhores críticas que eu recebi na minha vida. Me fez crescer muito. Demorou muito tempo ainda para eu entender qual era minha pesquisa, qual era minha voz. Estar fora do Brasil me ajudou.

Thaís Figueiredo também deixou o Recife por um tempo, em busca de formação. Seguiu para um mestrado em Madri. Antes ela se sentia limitada. “As possibilidades que eu tinha quando eu estava terminando a faculdade eram: ou tentar um estágio em um jornal ou ser assistente de um fotógrafo – homem – de publicidade. Não eram as opções que eu queria. Minha necessidade era: eu preciso estudar mais, conhecer mais coisas, abrir minha cabeça”. Na volta do mestrado, Thaís seguiu para São Paulo, para integrar um grupo de estudos: “Fui para me enxergar enquanto artista. Eu tinha feito mestrado, tinha feito umas exposições, mas não me entendia enquanto artista, não me posicionava enquanto tal. Lá eu precisava me impor, no sentido de ser nordestina, de ser mulher. Tive que assumir determinadas posturas”. Como dificuldade, assim como Thaís, várias fotografias entrevistadas falam que sofreram resistências e opressões por serem nordestinas ao migrarem para outras regiões brasileiras.

Cecília Urioste diz que saiu porque não encontrava muita oportunidade no Recife. “Eu fui viajar. Eu não conseguia estágio aqui, a faculdade estava de greve e eu tinha uma graninha, que eu tinha juntado. Aí fui. Nômade”, conta. Em suas experiências no exterior, começou a fazer fotografia, a princípio nos Estados Unidos, para se manter financeiramente, em um trabalho extremamente comercial: “qualquer macaco fazia, porque era tudo meio no automático. Eles te davam as poses, o ângulo... A única coisa que você tinha que ser era simpática. E, depois, você tinha que fazer a pós-venda. Fiz rios de dinheiro!”, narra a fotógrafa. Depois, ela entrou diretamente em um mestrado na área, também em Madri. Ela continua:

E aí, quando eu voltei para o Brasil, eu tentei vir pra Recife. Eu era muito boa em tratamento, então, eu cheguei aqui e disse: “eu quero trabalhar com tratamento”. Na época, a galera ria da minha cara, porque “quem trata é o fotógrafo. Não existe isso de terceirizar. O fotógrafo fotografa e o fotógrafo bom não trata, não precisa tratar”. Aí, eu comecei a ver que eu estava propondo uma coisa que ainda não tinha demanda aqui. Eu comecei também a cansar de tanta reunião que não dava em nada, que não era reunião. Eu não conseguia conhecer as pessoas certas, sabe? Recife é uma cidade muito fechada. Eu achava que não tinham senso crítico. Eu comecei a ficar muito desesperançada, porque eu não conseguia me introduzir no meio da fotografia, mas eu não gostava do que era produzido aqui. Fui-me embora de novo. Em São Paulo, eu fui fazer um grupo de estudo de fotografia autoral. Foi super importante, eu acho que foi a época em que eu mais desenvolvi o meu trabalho. Aqui em Recife eu nunca coube em canto nenhum. Eu acho que a geração da gente tem um inconformismo de olhar lá fora e de perceber que tem coisas muito mais interessantes do que o que é produzido aqui. Uma das coisas que me incomodam muito no Recife é a auto-referência. Me incomoda. Auto-referência num sentido de só ter auto-referência. Sabe?

É como se fosse preciso sair para ir além das referências locais, mas também para reconhecê-las. “A gente tem, sim, uma cultura muito forte. O que me irrita é a gente achar que a gente é massa e OK. Isso me irrita profundamente. E eu acho que atrapalha. Vamos estudar, galera, vamos estudar”, comenta Tuca Siqueira. Várias outras entrevistadas mencionam certa arrogância no meio fotográfico local, em se supervalorizar e em não desenvolver senso de autocritica ou ampliação de repertórios.

Há também um certo jogo, uma certa cena, segundo as entrevistadas, em que muitas mulheres afirmam se sentir deslocadas, desencaixadas, não aceitas. “É como se fosse uma condição que eu ainda não consigo muito quebrar, sabe? Eu chego nos lugares e acho tudo tão teatral. As pessoas encenam demais”, desabafa uma das entrevistadas.

Por outro lado, a maioria possui vínculos afetivos significantes com a cidade. Algumas citam, inclusive, uma certa dependência afetiva do Recife, principalmente por conta das relações familiares. Adelaide Ivánova, a partir das mais recentes configurações políticas no cenário nacional, sentiu-se impelida a sair de Berlim e vir ao Brasil:

O dia 31 de agosto [de 2016] foi o dia da cartada final do golpe de Dilma. E eu estava acompanhando tudo pela internet ao vivo, lá, da votação dos golpistas. Eu, quando deu seis horas da manhã, comprei uma passagem para o Brasil. Não sabia se era a decisão certa. Por outro lado, queria estar aqui nesse momento. Sabe? Fotografar as ocupações. Entrevistar gente. Agora eu tenho certeza de que foi a melhor coisa que eu poderia ter feito, do que ter ficado lá quando começasse o inverno. Aqui me recarrego: já vou chegar lá recarregada.

Há fotografias que se reconhecem melhor enquanto moradoras do Grande Recife. Gleide Selma começou a desenvolver um trabalho mais autoral depois que retornou à Olinda, por exemplo:

Quando eu vim pra fazer a campanha de 1986, eu não vim pra ficar e acabei ficando. Eu estava muito bem, nessa época, em São Paulo, mas, quando eu me vi dois anos aqui, eu descobri que é esse lugar onde eu queria viver. Eu ficava mais perto da minha família, aqui, né? E outra coisa: São Paulo era trabalho, trabalho, trabalho,

trabalho, trabalho, trabalho. Eu sofri porque eu disse pra mim mesma: “eu não consigo mais morar em outro lugar que não seja este”. E quando eu voltei pra cá, comecei a fazer uma fotografia mais autoral, comecei a fotografar os quilombolas lá em Conceição das Creoulas, no Castainho, e outras comunidades.

De todo modo, a falta de oportunidades no Recife é um ponto importante. A falta de liberdade é outro. Sobre sua experiência fora do País, Cecília comenta: “eu gostava muito da liberdade que eu tinha. Eu não tinha noção do quanto eu era reprimida, até não ser! Foi super libertador! Muito”. Thaisa diz que é o que mais sente falta, depois que voltou:

Me faz falta a liberdade que eu tinha de andar pela cidade, de me locomover. Me sentia muito segura voltando pra casa tarde, sozinha. Essas liberdades que, pelo fato de eu ser mulher, não tenho aqui. Eu odeio Recife. Eu tenho uma relação de amor e ódio com Recife, na verdade. Quando eu estou fora, eu sinto muita falta. Mas, quando eu estou aqui, eu me sinto muito limitada, muito presa. Eu me sinto sufocada aqui.

O constante medo da violência urbana, sobretudo enquanto mulheres, são fatores mencionados por muitas delas na relação com a cidade. Lobos. Uma das fotógrafas que compõe o *corpus* desta pesquisa deixou o Recife após sofrer um estupro.

Era pavor! Era pavor, pavor, pavor! Eu não queria vir pra cá. Passar na rua e ter o risco de encontrá-lo. Não somente com o agressor, mas com as pessoas ao redor. Pavor. Eu perdi a cidade. Esta Recife que eu tenho hoje em dia é outra. E eu saio pouco quando eu venho, porque eu tenho muito medo. Tem o medo primordial, que é o medo de ser mulher numa cidade que a gente sabe que é brutal. Então, eu já teria esse medo de todo jeito. Aí vem o outro, que é o medo dos gatilhos, né? Que me fazem lembrar do que aconteceu. E aí esta relação com a cidade muda completamente. Porque a paisagem urbana é cheia de significado. E muda também como você se movimenta na cidade. O seu universo fica bem restrito. Eu fiquei com pavor da humanidade. Eu não saía mais de casa pra esbórnia. A primeira vez que eu saí foi libertador demais. Salvação é poder voltar pra o meu corpo.

São relações complexas com a cidade. Juana Carvalho, que desde a infância foi assaltada várias vezes, fala que esta vivência com a cidade foi mote para um de seus trabalhos fotográficos, o *Habite-me*:

Aquela silhueta branca falava muito sobre todo esse processo de me sentir ausente. Ausente tanto nas relações quanto nos lugares que eu andei, sabe? Eu acho que há uma onda de todo mundo de despertamento, sabe? Eu acho que isso dificulta muito, apesar de ser um processo meio recíproco, tanto do abandono da cidade, quanto do abandono das pessoas, sabe? E aí isso vai fazendo com que cresça a violência. Senso de coletividade, união, empoderamento: acho que o pertencimento gera isso tudo, dá voz e dá movimento. Recife deixou trauma. E ele foi sendo associado às ruas, aos lugares, sabe? Do lugar que eu não podia sair de noite porque era perigoso, porque eu era mulher. E eu amo sair na rua e não ter rumo. Eu gosto de estar perambulando pelas ruas. E isso, pra mim, quase não era possível, por causa do medo. Isso foi me tirando cada vez mais de Recife, apesar de nunca ter me sentido pertencida, sabe? Quando fui assaltada pela última vez, que foi na minha rua, eu olhei pra minha companheira e falei: “a gente vai pra Curitiba”. Quinze dias depois eu estava aqui, mas ainda com um pouco de medo. E eu ainda tenho medo de tudo, porém, bem menos agora. Mas eu não ando tranquila na rua, sabe? Eu não acho certo que você tenha que recorrer ao medo pra se proteger de alguma coisa. Então, eu tenho medo de ser estuprada, eu tenho medo de uma arma, uma faca na cabeça, eu tenho medo de que levem minhas coisas... Bandido sempre prefere pegar uma

mulher, porque parece que mulher passa uma imagem mais de indefesa e insegura do que homem. Talvez ainda seja muito ausente essa minha percepção de mulher, inserida em qualquer lugar, sabe?



Figura 7 – Juana Carvalho, *Habite-me*.

Segundo a Organização Mundial da Saúde (OMS)⁹⁰, o Brasil tem a quinta maior taxa de feminicídio⁹¹ do mundo e, só no Estado de Pernambuco, nos três primeiros meses deste ano de 2017, foram assassinadas 58 mulheres, de acordo com a Secretaria de Defesa Social (SDS) do Estado⁹². No mesmo período, foram oficialmente denunciados 497 estupros no Estado, dos quais 160 aconteceram na Região Metropolitana do Recife⁹³. Supõe-se que, no máximo, são registrados oficialmente 35%⁹⁴ dos casos de violência sexual que realmente

⁹⁰ Dado coletado no site nacional da Organização das Nações Unidas (ONU). Disponível em: <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>. Acesso em : 05 de julho de 2017.

⁹¹ Feminicídio é o homicídio intencional de uma ou mais mulheres por parte de um ou mais homens, em contextos em que se configuram causas associadas a questões de gênero.

⁹² Dado coletado no portal de notícias G1. Disponível em: http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/vida-urbana/2017/04/11/interna_vidaurbana,166464/gleide-angelo-em-nova-missao-na-policia-civil.shtml>. Acesso em: 05 de julho de 2017.

⁹³ Dado coletado no site do jornal Diário de Pernambuco. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2017/04/17/interna_vidaurbana,699463/pernambuco-soma-497-casos-de-estupro-de-janeiro-a-marco-deste-ano.shtml>. Acesso em: 05 de julho de 2017.

⁹⁴ Dados coletados no site da revista Época. Disponível em: <http://epoca.globo.com/tempo/noticia/2016/05/apenas-35-dos-casos-de-estupro-no-brasil-sao-notificados.html>>. Acesso em: 05 de julho de 2017.

aconteceram (muitos órgãos de pesquisa indicam índices ainda menores), o que nos leva a deduzir que, de fato, foram pelo menos 1,5 mil estupros no Estado, cerca de 500 na Grande Recife, apenas entre janeiro e março de 2017, podendo ser ainda muito mais. O medo das mulheres vem de uma realidade concreta de opressão.

O medo e a opressão envolvem também questões regionais. Nos depoimentos anteriores, vimos que algumas fotógrafas que deixaram o Recife para morar em outra região brasileira, mencionam o fato de serem nordestinas como fonte de dificuldades extras. Segundo o Centro Internacional de Políticas para o Crescimento Inclusivo (IPC-IG)⁹⁵, o Nordeste é a região mais pobre do Brasil, o que gera mais violência e, consequentemente, provoca uma espécie de pânico urbano. Ana Lira conta:

Todo dia saía na Folha de Pernambuco um relato de menina em ônibus. Eu lembro que eu desmaiei dentro do ônibus de medo. E os estupros aconteciam sempre quando o motorista passava por determinados bairros. E, se algum homem batesse na porta, ele tinha que abrir, porque o cara estava armado e o cara entrava e escolhia a vítima. E aí, em um desses dias, eu era a única mulher que estava dentro do ônibus e o motorista parou por algum motivo. E eu achei que era um cara entrando. Tá entendendo? Na hora que ele abriu a porta, eu desmaiei.

Vivemos diversos problemas trazidos pela pobreza urbana associada a uma herança histórica coronelista, extremamente patriarcal. Em outra pergunta, voltando ao questionário, indaguei às fotógrafas como elas enxergam os homens do Recife. Quero começar destacando duas respostas: “O Nordeste brasileiro é um dos lugares em que o machismo mais mata”; e “o peso do machismo é intenso. Ser homem nordestino tem componentes culturais que acentuam o machismo, tanto no convívio público quanto íntimo”. Os homens são vistos como provincianos, que vêm de um “ranço” coronelista, se sentindo donos das mulheres. Segundo várias delas, eles foram mal-acostumados em seus privilégios socioculturais.

As demais respostas sobre os homens da cidade também não foram amenas: “Trogloditas que fingem não ser. Misóginos, castradores, violentos”, disse uma delas. Muitas falam das “panelinhas” e “brodagens”, usando expressões locais, que se referem à camaradagem que há entre eles, sobretudo em atitudes opressoras e excludentes com as mulheres. Elas mencionam que os homens da cidade “variam entre machistas, misóginos, sexistas, preconceituosos, ‘esquerdomachos’ desconstruídos, e em alguns o profundo desejo de mudar”, como resume uma delas. Muitas falam que eles são muito egoístas, dizem que eles, de forma geral, constroem relações utilitárias e descartáveis. Algumas citam que os homens de Recife são apáticos, muitas vezes os comparando às mulheres da cidade,

⁹⁵ Dados coletados no site nacional da Organização das Nações Unidas (ONU). Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/pobreza-permanece-concentrada-no-norte-e-no-nordeste-do-brasil-diz-estudo-centro-onu/>>. Acesso em: 05 de julho de 2017.

consideradas pelas mesmas como sendo interessantes e fortes. E não é raro ouvir das fotógrafas heterossexuais que preferem se relacionar com homens de fora da cidade. “Os homens estão perdendo o tempo da vida presente. As mulheres estão cada vez mais conscientes do machismo e de como essa opressão molda nosso cotidiano. Há uma transformação feminina. Tenho a sensação que em pouco não haverá muitos relacionamentos duradouros no Recife”, arrisca prever uma delas. Ana Lira, uma das entrevistadas, concorda: “Hoje em dia eu acho que ninguém consegue manter uma relação por muito tempo”.

Muitas das outras entrevistadas sustentam a mesma ideia. Uma delas diz que os pernambucanos em geral são complicados. “Eu sou uma pessoa que luto o tempo todo, desde que nasci. Acho que, por conta do meu pai, eu já nasci lutando contra esse poder do homem sobre a mulher. Crescer em um lugar assim me deixou bastante traumatizada”, diz. A fotógrafa diz que costuma se apaixonar por mulheres, apesar de já ter namorado homens, justamente porque o machismo os torna desinteressantes.

Outra entrevistada afirma que sempre se sentiu presa em seus namoros com brasileiros, especialmente com pernambucanos. “Eu não podia ser um ser sexual e nem podia ser dionisiaca. Cerceavam minha liberdade de pensar e de me expressar”, conta. Os seus parceiros recifenses costumavam controlar e censurar seus horários, suas roupas e, inclusive, seus ensaios fotográficos. “Vai fazer autorretrato pelada por quê?”, perguntavam, segundo ela.

Outro fator negativo mencionado pelas fotógrafas é a forma com que os homens se referem às outras mulheres: “uma coisa que me incomoda deveras aqui é um discurso que se repete: chamar uma mulher de doida”, explica uma delas. O machismo parece ser uma dinâmica que move as relações na cidade.

Roberta Guimarães está casada há 26 anos com um italiano, e diz:

A liberdade que eu tenho com Mário não sei se eu encontraria com algum homem de Recife. Porque, por exemplo, ele divide tudo comigo, quem faz a compra de feira e tudo é Mário. Mário que cozinha, que sabe cozinhar bem. É difícil você achar um homem pernambucano que faça isso. Viajar! Quantas vezes eu fui pro sertão, Rio São Francisco? Passei um mês, trinta dias no sertão... Um dos cunhados que eu tenho olhava pra mim, quando eu voltava, e dizia: “tu arrumasse foi um pescador lá!”, eu digo: “‘oxe’, se eu te mostrar a foto, tu nem acredita, de lindo que ele é!”. Eu brincava com ele. Mas é preconceito, porque a mulher está só, trabalhando. Eu nunca vou escutar isso de Mário, porque ele sabe separar.

Carol Pires já foi casada com um pernambucano e é atualmente casada com um carioca, pai do seu filho. Trabalhando no ramo da fotografia de família, ela afirma que percebe diferenças:

Eu acho que no Rio é menos machista. Mas depende da amostra, né? Mas, por exemplo, aqui eu vejo muitos pais dividindo mesmo as coisas. É mais equilibrado. Mas, veja bem, é a minha amostragem. O meio que eu vivi em Recife eu acho que é mais machista do que o meio que eu vivi aqui no Rio de Janeiro. Mas, não tem

como, entendeu? Não tem como. É muito intrínseco na sociedade. É uma coisa muito forte. Mas eu dei um curso pra pais de fotografias de filhos. Olha a diferença: aqui, no Rio, tinham casais, tinha homem sozinho e tinham algumas mulheres. Aí, em Recife: só mulher! Tipo, não tem como eu dizer que não tem diferença. Tem! Curso para pais, aqui teve dois casais que fizeram! Os dois casados, as duas estavam grávidas. Teve mulher que foi e o marido não foi porque ficou com o filho em casa pra ela fazer o curso. E em Recife: só mulher!

Algumas fotógrafas entrevistadas citam que a autoestima dos pernambucanos é muito alta, o que os faz enxergar mal certos contextos, geralmente de um viés autocentrado. Segundo as fotógrafas, para eles, as mulheres funcionam como “tietes”: eles partem do pressuposto que elas estão sempre interessadas. “É ‘broxante’. Tanto é que pouquíssimos aqui eu acho interessantes. Eu tenho amigos que são muito meus amigos, mas, quando eu vejo duas, três meninas interessadas, a vontade é de alertar: tudo ‘donzelo’⁹⁶. Eu acho que, pra estar mal acompanhada, é melhor ficar só”, diz uma delas.

Outra característica muito mencionada é a hipocrisia dos homens que se dizem mais igualitários. Com a chamada “primavera feminista”⁹⁷, no contexto desta terceira onda feminista, e, logo, com o fortalecimento dos movimentos políticos de mulheres mais recentemente na cidade, muitos homens afirmam estarem se transformando e abraçando a causa das mulheres. Porém, cerca de 20% das fotógrafas que responderam ao questionário mencionam que há uma falsidade entre aqueles que se afirmam pela igualdade de gênero na cidade. “O homem recifense que conheço é machista, faz banca de feminista e piada disso tudo”, resume umas delas. Em Recife, este perfil foi popularmente apelidado como “esquerdomacho desconstruidão” e é foco de memes nas redes sociais da internet. Contudo, esperançosamente, 30% dizem acreditar que ocorre, sim, um processo de desconstrução do machismo, tanto nas mulheres como nos homens, sobretudo entre as gerações mais novas. Tuca diz que “a gente, querendo ou não, lida não só com essa geração que é mais velha e com a nossa geração, mas a gente lida também com os mais novos, que tem uma cabeça melhor”.

Outra entrevistada narra, por exemplo, o processo de acompanhamento da “desconstrução” de um amigo:

A gente saiu pra conversar e ele ficou questionando muito o machismo dele. E ele tinha muito uma necessidade de aprovação, sabe? E aí ele se apaixonou por uma menina muito feminista. Ele estava começando a entender que o que ele fazia não era o caminho legal, que não era saudável e que ele precisava parar e ouvir as mulheres. Aí eu lembro que ele falou uma coisa assim: “é difícil você ver que a mulher está a fim de você, curte você, quer estar com você, mas você não é o centro

⁹⁶ Expressão local utilizada para dizer que o homem é desinteressante.

⁹⁷ 2015 ficou conhecido como o ano da primavera feminista no Brasil, quando os movimentos de união de mulheres cresceram, com iniciativas que associam diversas frentes de ação, sobretudo nas redes sociais da internet, mas também na militância política das ruas e nas universidades. Considera-se a partir daí uma reorganização e uma ampliação do movimento feminista. Uma nova geração de ativistas, atravessada por questões internacionais, mas também inteseccionais.

do universo dela”. Quando ele falou isso, “caiu a ficha”: ele era o perfil dos homens com que eu me relacionava, o macho recifense de esquerda. Com a autoestima “lá em cima”. E eu conversava com ele os dramas todos das minhas relações e eu conseguia ter o entendimento perfeito das coisas que eu estava vivendo, sabe?

Quando perguntadas sobre como é ser mulher no Recife durante o questionário, 70% das mulheres destacam a dificuldade: “é ter medo, viver em estado de contenção de espontaneidade. Uma eterna luta para simplesmente ser”, desabafa uma delas. São citados os constantes assédios, as diferenças salariais, o machismo, a luta diária para sair de casa, desde escolher uma roupa à escolha dos trajetos, o desamparo e a vulnerabilidade, a luta para se impor. O medo. Sempre o medo. “É padecer no inferno”, comenta outra.

Ser mulher fotógrafa no Recife, para muitas delas, é estar em um meio “pau-cêntrico” (expressão utilizada por uma delas para se referir ao falocentrismo), ou seja, um mundo feito por e para os homens, onde as mulheres muitas vezes são desrespeitadas e secundarizadas e onde lhes faltam oportunidades.

Por outro lado, 30% das mulheres que responderam ao questionário fazem questão de mencionar alguma esperança no futuro, baseada na atual e forte união entre as mulheres na cidade. Há hoje várias comunidades de mulheres e isso é destacado como algo bastante positivo, como um sinal de acolhimento e fortalecimento. Elas se referem uma às outras como mulheres potentes e inspiradoras.

Ao serem perguntadas sobre suas relações de amizade, apenas 20% das mulheres que responderam ao questionário dizem ter uma relação de amizade equilibrada entre homens e mulheres e apenas uma informa que tem mais facilidade de fazer amizade com homens – “cresci numa fazenda e havia poucas meninas por lá”, explica esta. 45% delas afirmam ter, desde sempre, mais amigas mulheres do que amigos homens. Elas comentam que: tiveram péssima experiência com homens ao longo da vida (sobretudo no meio familiar); os homens assustam; os amigos homens heterossexuais são casados e isso dificulta a proximidade; os poucos amigos homens que têm são mais novos e/ou gays; têm medo de se sentirem inferior em relação aos homens; sentem maior identificação, ficam “mais à vontade com mulheres”, pois “experimentamos o mundo de forma mais próxima, compartilhamos experiências, desejos, sentimentos, aspirações, angústias e isso cria laços”; as mulheres costumam ser mais interessantes; acham que os homens que foram amigos acabaram por atrelar um desejo sexual unilateral da parte deles à relação.

Entre as entrevistadas, a proporção corresponde com a média das respostas ao questionário. Os homens amigos mais próximos a essas mulheres geralmente seguem por três caminhos: ou eles fogem aos padrões de masculinidade opressora estabelecidos (são gays ou,

de alguma forma, considerados “femininos”); ou eles são amantes e/ou ex-amantes; ou são parentes.

Porém, são as amigas mulheres que são mencionadas como aquelas que estão presentes nos momentos mais importantes. “Na hora do ‘pegapacapá’, é com essas que eu conto”, diz Cecília, ao referir-se às suas melhores amigas. Além disso, no meio fotográfico, o movimento de acolhimento e abertura entre as mulheres também é considerado pelas entrevistadas como sendo mais forte do que com os homens: “Quando eu cheguei em Recife, as primeiras pessoas com quem eu fui falar foram vocês [do coletivo 7fotografia]. Conheci Pri [Buhr], Liana [Vila Nova]... Sempre mulheres. Sabe? Liana me deu lugar pra ensinar, eu conheci Pri, depois eu sai conhecendo vocês. Então, meu contato aqui sempre foi com mulher”, complementa Cecília.

Thaís foi criada em área rural, rodeada por meninos. Ela é, inclusive, assim como outras fotógrafas, muito próxima ao seu irmão. Mas hoje, segundo Thaís, que posteriormente se aproximou de muitas mulheres por conta da profissão, fica tudo mais equilibrado. Apesar de se identificar como uma pessoa que faz o perfil “isolada”, ela diz que tem muitas amigas fotógrafas. Alcione também se reconhece como uma pessoa um tanto solitária, mas diz que tem um grupo de amigas que são como irmãs, além de ter também uma amizade forte com outras fotógrafas. Priscilla diz que hoje suas amizades são predominantemente femininas e que, pelo menos, metade delas atuam no campo da imagem. Gleide vai no mesmo caminho: “eu tenho muito mais amigas mulheres. Eu tenho amigas fotógrafas no Brasil e no mundo. E tenho amigas filósofas e de várias profissões. O que é muito legal. Eu acho que os amigos são essa outra família, que você vai construindo durante a vida.”, diz. Mila também associa suas amigas mulheres aos laços afetivos que construiu ao longo dos anos:

Minhas amizades são amizades assim de, no mínimo, 10 anos. Perdura, fica, fica, fica. Eu vejo tudo: elas engravidarem, terem filhos, casarem, chorarem, arrumarem trabalho. É quase um acompanhamento psicanalítico, sabe? A gente fica uma do lado da outra e isso é muito forte. Eu acho que estou viva por conta das mulheres que estiveram do meu lado, que não são da minha família, que pertencem a outro mundo, mas que sempre estiveram comigo.

O que posso perceber, a partir das respostas tanto dos questionários como das entrevistas, é que os universos de gênero são construídos muito separadamente, binariamente (sexismo), como vimos nos primeiros capítulos desta tese, e pautados em cima de uma heteronormatividade, que, além de bloquear o convívio afetivo entre homens e mulheres, ou seja, de não favorecer misturas sociais (já que cada um deve cumprir seus papéis em atmosferas diferentes), pauta este mesmo convívio em cima das relações sexuais. É assim que somos socializados no patriarcado.

E esse mesmo modelo de socialização, proveniente do sistema sexo-gênero-sexualidade, provoca, além do sexismo e da submissão feminina ao poder masculino, a partir do estabelecimento dos papéis de gênero, um padrão nocivo de competição entre as mulheres. Se fomos pedagogizadas para servir aos homens e conquistá-los para fins matrimoniais, sendo esta basicamente a meta de vida que nos cabe (vendida como modelo de felicidade e realização), acabamos, como método, sendo também educadas para entrar em disputa com outras mulheres. Assumimos o modo de vida machista e misógino que o patriarcado nos faz consumir e, muitas vezes, agimos com preconceitos e julgamentos pré-formatados umas com as outras.

Observei que os outros 30% das mulheres que responderam ao questionário relatam que houve uma transformação: antes (sobretudo na infância e adolescência) tinham mais amigos homens, mas atualmente isso mudou. Havia uma resistência da parte das próprias mulheres com outras mulheres: “eu achava que meninas falavam sobre besteiras”; “como sou lésbica, sentia preconceito das meninas”; “eu me sentia mais compreendida pelos meninos”. Se processa um preconceito duplo: das fotógrafas em relação às outras mulheres e das mulheres em relação às fotógrafas. Como muitas das fotógrafas fogem ao padrão de feminilidade normativa construído culturalmente – sendo mulheres com perfil independente, enfrentador, fora dos estereótipos padrões, que muitas vezes, desde crianças, se entenderam dentro do espaço reservado ao masculino ou não se identificaram dentro do que é estabelecido como feminino –, elas acabam se isolando e sendo isoladas do pertencimento à própria categoria “mulher”. Ao mesmo tempo que nunca foram totalmente acolhida no outro lado, o lado dito “masculino”. Mas isso também vem se transformando: “houve uma mudança de mentalidade das mulheres, da necessidade de se unir”, diz uma delas.

Há o mesmo movimento entre as fotógrafas entrevistadas. Priscilla Buhr costumava brincar com os amigos do seu irmão mais velho. “Eu tinha aquela coisa de eu ser mais ‘maloqueira’. E aí eu percebia essa coisa da diferença das meninas pra mim. Eu subia em árvore, andava de *skate*”, conta. Já outra entrevistada diz que o que provocou sua resistência a uma aproximação maior com outras meninas foi que

Eu sempre senti que as mulheres faziam muita intriga entre si. Sabe? Minha mãe, minha avó e minhas tias brigavam. Minha prima também dava em cima dos namorados da minha irmã. Era muita “treta” sempre entre mulheres. Eu me dava melhor com meu irmão. Brigava mais com a minha irmã. Eu nunca parei realmente pra pensar nisso, mas eu acho que isso vem de que a mulher tem que ser perfeita. E aí cada uma que fica tentando ser mais. Sabe? Mais perfeita no modelo de mulher para o homem. Ainda ando mais com homem do que com mulher, mas hoje em dia eu tenho mais amigas mulheres.

Outra entrevistada diz que o que a fez repensar a lógica de se integrar ao universo do masculino foi uma paixão:

Quando eu conheci o meu primeiro namorado, eu entendi que eu precisava rever o meu lugar feminino nesse processo. Eu não podia mais continuar com aquela configuração física de um menino, experimentando sempre a vida partir de uma lógica masculina. Depois de um tempo, eu entendi que era porque eu me sentia muito melhor acompanhada pelos meninos do que pelas meninas, que eu não tinha muita paciência com mulheres, nunca tive muita. Porque eu achava os papos fúteis, e os “caras” traziam coisas que me desafiavam. E eu tinha amigas que tinham esse perfil de disputar o “boy”. Tá entendendo? Eu não queria fazer isso. Eu não tinha isso dentro de mim. Então, eu era sempre a esquisita.

Uma das fotógrafas entrevistadas me contou que tinha mais amigos homens porque não gostava de se sentir “menos mulher”, e que, com outras amigas, ela sentia como se elas tivessem uma coisa do “feminino mais”, que ela não tinha.

Este histórico desgastante de disputa é muito cruel com a manutenção das relações de amizade entre as mulheres. Ouvi o relato de quem perdeu, na adolescência, uma amizade de 10 anos com a melhor amiga por conta de um rapaz que manipulava as duas, jogando uma contra a outra em uma estratégia de sedução completamente abusiva. Ouvi também, de uma das entrevistadas, que, ao ser traída pelo seu ex-marido com uma mulher mais nova, ela ficou completamente perturbada, com a autoestima abalada, o que serviu como catalisador de um processo depressivo: “ele acabou casando com essa menina com quem ele estava, que era ‘a menina mais bonita da escola’. Eu tinha vinte e cinco anos e fui trocada por uma menina de vinte e um. Na época, eu já pensava: ‘fui trocada por uma pirralha!’. Eu tinha vinte e cinco anos! Mas eu estava me sentindo a velha”. Crescemos nos comparando o tempo inteiro, nos observando, nos avaliando, nos julgando, entramos em disputa. Nos tornamos ameaçadoras também umas para as outras. Entramos no jogo do patriarcado, reforçando-o.

Com o tempo, os enfrentamentos da vida jovem e adulta colocaram as fotógrafas a unir-se diante das dificuldades cotidianas reservadas às mulheres. O reconhecimento do pertencimento a uma mesma categoria social e os laços criados através disso não foram escolhas realizadas a partir de simples gostos, afinidades ou preferências. A identificação com outras mulheres vem sobretudo por conta das dificuldades em comum partilhadas no dia-a-dia e, logo, pela necessidade de união com fins de acolhimento e fortalecimento. Um movimento de defesa e ação estratégica. De resistência, enfrentamento e solidariedade.

Uma das entrevistadas, por exemplo, diz que sempre teve uma relação conflituosa com as próprias irmãs, mas que, quando uma delas passou por uma dificuldade maior, as diferenças se dissolveram e todas se uniram em suporte:

Eu entrei muito numa dinâmica mesmo de conversar, de conversar comigo mesma, de entender maneiras com que eu podia tentar valorizar o que elas faziam. E de dar

força pra elas fazerem coisas melhores na vida delas. Competição entre irmã sempre existe, né? Eu acho que todas nós, que somos filhas de casas que tem muitas mulheres, sabemos disso. Mas nenhuma família cresce, nenhuma relação cresce dentro dessa família, se você ficar desmerecendo o lugar do outro ao invés de potencializar o lugar do outro. Depois do nascimento do meu sobrinho a gente se aproximou mais, entendeu? A gente se aproximou mais, inclusive, porque a relação dela com o ex-marido era uma relação muito instável. A gravidez dela não era uma gravidez desejada, ela descobriu que estava grávida por acidente. E, na verdade, ela segurou a onda da gravidez porque nós ficamos apaixonadas pela ideia de ter um sobrinho. A gente tratava a barriga dela como se fosse nossas barrigas.

4.2 PRA CASAR? | SEXUALIDADE E MATERNIDADE

Ao longo de muitas viagens na primeira metade do século XX, o papel das mulheres foi logo tomado como excepcional por conta da dificuldade dos seus projetos, mas também pela afirmação de sua liberdade de corpo e espírito. Aquelas que assumiram o controle do seu próprio destino de maneira exemplar, o fizeram ao preço de sacrifícios consideráveis, especialmente em termos amorosos e familiares. (GIRARDIN, 2015, p. 267)⁹⁸

Em novembro de 1914, a artista e poeta Mina Loy redige um manifesto feminista que só foi publicado em 1982 (quase setenta anos depois). Nele, ela diz para as mulheres que paremos de perguntar aos homens na intenção de saber aquilo que nós não somos e que busquemos em nós mesmas quem realmente somos. Ela fala também que a maternidade é uma escolha de cada mulher e que não devemos distinguir entre “mães solteiras” e “mães casadas”⁹⁹. Ela também conclama que cultivemos nossas personalidades, nossa curiosidade, nossa coragem e nosso individualismo. (ADKINS, 2015, pp. 148-149).

Há várias questões pessoais que atravessam o “ser mulher” e que influenciam diretamente na prática profissional e artística das fotógrafas. Muitas dessas questões envolvem sexualidade e relações familiares – ancestralidade, parentes, casamentos e relacionamentos amorosos, além da maternidade. Há vários atravessamentos no ser fotógrafa.

4.2.1 Ser mãe

Para entendermos melhor esta rede de relações, começemos pela maternidade. Quase 30% das mulheres que responderam ao questionário são mães. Perguntei entre as que não o são, se elas querem ser. Cerca de 20% delas dizem que não o desejam, sobretudo pela intenção de manter uma certa liberdade que a maternidade supostamente lhes tiraria. Metade destas usa a palavra “egoísmo” ao justificarem sua opção, como se carregassem uma certa culpa ou vergonha, um julgamento com certa carga de negatividade sobre si mesmas, ao negarem o que seria o caminho padrão para o que se espera de qualquer mulher.

Cerca de 40% ainda das que não são mães dizem querer, sim, um dia, seguir o caminho da maternidade. Para a maioria delas, este desejo existe na intenção de experimentar a vivência da maternidade como uma experiência rica, tanto biologicamente como, para algumas, de adoção. Elas dizem gostar de crianças, mas não sabem explicar direito de onde

⁹⁸ Do original: «Au cours des nombreux voyages de la première moitié du XXème siècle, le rôle des femmes est apparu d'emblée exceptionnel en raison de la difficulté de leurs projets, mais aussi par l'affirmation de leur liberté de corps et d'esprit. Celles qui ont pris en main leur destin de manière si exemplaire l'ont aussi fait au prix de sacrifices considérables, notamment en termes amoureux ou familiaux». Tradução minha.

⁹⁹ Ver nota de rodapé número 57, no capítulo 4.1.

vem tal vontade maternal. Apenas uma delas diz ter consciência da influência forte dos padrões sociais agindo na engrenagem desse desejo.

Mais de 35% das fotógrafas que não são mães afirmam não saber ao certo se desejam o caminho da maternidade: “não tenho coragem, a vida é dura e está ficando pior” ou “tenho medo, o mundo não está fácil”, dizem algumas; “não sei se realmente quero ou se me impuseram isso”, confessa outra; “tenho outras prioridades” ou “não penso muito nisso, pois quero ser muitas coisas, entre elas, mãe, mas o momento não é agora”, afirmam outras, adiando este possível projeto de vida.

A maternidade é uma experiência transformadora na vida de qualquer mulher, o que vai certamente influenciar na sua prática fotográfica, seja em uma dimensão que envolve a gerência de prioridades e tempo de dedicação ou influenciando mais diretamente o próprio processo de criação. Entre as mulheres que responderam ao questionário e são mães, há quem lide com a questão de forma mais poética: “maternidade e fotografia tratam da luz. A maternidade também traz uma sensibilidade diferente, assim como a fotografia. Ambas falam de comunhão com algo maior e são viscerais”, ou “a maternidade me trouxe serenidade, o que ajudou a produzir um trabalho mais profundo e reflexivo”. Mas também há quem destaque as limitações: “o processo é difícil. Gravidez e puerpério criam questões físicas que dificultam fotografar”, ou “a maternidade me tirou a liberdade de sair fotografando o mundo”, ou mesmo “acabou restringindo minha relação com fotografia ao trabalho, sobrou pouco tempo pra me dedicar à fotografia autoral e conceitual ou para divulgar meu trabalho. Investi tempo na educação e criação dos filhos”.

Por outro lado, muitas fotógrafas incorporaram à sua prática fotográfica a relação com os filhos, de forma mais orgânica, a interferir diretamente na construção da própria obra – “amo poder registrar o desenvolvimento do meu filho de forma sensível, divertida e amorosa”. Há também aquelas que começaram na fotografia quando já eram mães – “a maternidade e a profissão sempre andaram juntas na minha vida. Em alguns momentos me dediquei a uma ou a outra. Procuro equilibrar. Nunca vi como empecilho” ou “a maternidade me transforma constantemente. Meu filho é bastante presente em minhas imagens. Fotografá-lo me ensinou a esperar o tempo da criança e me deu mais segurança para dirigir fotografados”.

A estadunidense Barbara Brooks Johnson (conhecida como Barbara Morgan, não por acaso, seu sobrenome de casada), começou como aquarelista, gravurista e *designer*, mas o nascimento de seu segundo filho, em 1935 (ela nasceu em 1900), foi decisivo para a escolha da sua carreira enquanto fotógrafa, que, para ela, se mostrava mais compatível com a

maternidade do que a que tinha como pintora. Ela realiza fotomontagens, que ela mesma define como poemas visuais e metáforas, que exprimem suas convicções políticas (as legendas também dizem muito).

A fotógrafa desenvolveu por mais de dez anos uma parceria com a coreógrafa Martha Graham, e fez ensaios fotográficos sobre dança. Ela também trabalhou com desenhos luminosos abstratos, em torno de 1940, que são experimentações com a técnica do *lightpainting*. Ela defende a fotografia experimental e as abstrações. A câmera, para Barbara, é uma ferramenta a ser usada com imaginação e inteligência (ROBERT, 2015, p. 167). Foi a maternidade a principal responsável pela decisão da sua carreira enquanto fotógrafa, mas os caminhos tomados dentro da profissão são ainda muito particulares e diferenciados em relação ao que é praticado pela maioria masculina.



Figura 8 – Barbara Morgan, “Pure Energy and Neurotic Man (light drawing)”, 1945. Acervo: Chicago, Bank of America

Diferentemente das proporções obtidas com os questionários, entre as dezesseis fotógrafas entrevistadas – e somente duas entre elas possuem menos de 30 anos –, apenas outras duas são mães. Trabalhando nas redações de jornais, são raras as que conseguem conciliar ser mãe com a profissão. Independente de o desejarem ou não, a maternidade não

parece ser uma escolha simples ou comum para as mulheres que estão na prática fotográfica.¹⁰⁰

Ser mãe pode ser o padrão normativo reservado às mulheres, mas não é a regra quando se é fotógrafa. Carol Pires e Priscilla Buhr são as duas entrevistadas que têm filhos. Ambas foram mães entre os 30 e os 35 anos e possuem apenas um filho cada uma. Nas duas situações, as gestações não foram planejadas, mas foram acolhidas.

Conciliar a profissão de fotógrafa com o exercício da maternagem¹⁰¹ exigiu de ambas uma desaceleração e algumas pausas na prática. Carol Pires conta:

Eu dei uma pausa quando o Francisco [filho] nasceu. Aí eu fiquei quatro meses com ele, sem fotografar, e depois fui voltando aos poucos. Na maioria das vezes, quando eu vou fazer casamento, tem que ter alguém para ficar com ele. Meu marido também trabalha sábado, ele também é fotógrafo de casamento, então, às vezes é difícil. Essas coisas todas são as mais complicadas quando ele é pequeno. Porque, agora que Francisco está com dois, quase três anos, ele já fica com as pessoas, já brinca, corre. Mas quando ele era bebezinho ele só me queria, né? Só quer a mãe. E eu estava amamentando, só no peito. Aí, quando eu fui fazer o casamento, quando ele tinha quatro meses, eu tive que treinar ele com a mamadeira. Mesmo que fosse com o meu leite, tinha que treinar ele, porque ele não queria mamadeira

Quando a fotógrafa engravidou, ela estava se relacionando com seu companheiro há apenas um ano e fazia menos de um mês que eles moravam juntos. Ela narra que

foi “tudo ao mesmo tempo, agora”. Eu fiquei frustrada quando Francisco nasceu, porque eu achava que eu ia fazer um curso quando ele tivesse quatro meses, que ele ia ficar super bem. Mas eu tive que dar uma parada grande em cursos e coisas, e isso me dava muita agonia, porque eu trabalho muito em casa. E é difícil ter filho em casa com isso. Você fica sempre naquela culpa de: “ele tá em casa, eu também estou, eu quero brincar, ele quer brincar e eu tenho que entregar um trabalho. O que eu faço?”. Entendeu? E aí eu paro, vou entregar o trabalho. Mas ele tem o tempo dele. E ele me requisita o tempo inteiro. Então, eu não cogitei essa possibilidade de parar de trabalhar, porque eu gosto de trabalhar. Mas é uma vida louca você conseguir conciliar a casa com filho e com trabalho, né? A opção que eu fiz é continuar trabalhando, porque eu gosto muito do que eu faço. Inclusive, aqui em casa a gente brinca. Eu falo assim: “mamãe vai trabalhar, porque o trabalho é muito...?”, aí ele fala: “importante!” [risos]. E, hoje de manhã, ele falou assim: “ah, você não vai trabalhar, eu não deixo, não pode”, e eu falei: “querido, está pra nascer a pessoa que vai dizer isso pra mim. Vai deitar agora que eu vou trabalhar, sim!”.

Questões legais, como a duração das licenças maternidade e paternidade, ainda influenciam diretamente nas dificuldades colocadas às mulheres enquanto mães e na manutenção de um sistema opressor, por mais que em alguns contextos haja parceria com os pais das crianças. Carol continua:

Quando Francisco nasceu, Túlio trabalhava fora, como fotógrafo. E aí ele ficou um ano e oito meses nesta empresa e eu ficava sozinha com Francisco em casa. Sozinha de madrugada, sozinha de manhã, sozinha de tarde, sozinha de noite. Porque ele

¹⁰⁰ O mesmo não podemos afirmar em relação à paternidade, quando a maioria dos homens fotógrafos são pais e não passam por questões profissionais semelhantes.

¹⁰¹ Maternidade é a condição biológica de ser mãe, enquanto maternagem é o processo de criação participativa dos filhos por parte das mães (biológicas ou não).

estava no trabalho. Entendeu? Enquanto não houver uma licença paternidade maior, tu vais exigir o quê? Que ele “mate” o trabalho? É difícil.

A fotógrafa diz ainda que a maternidade é tema que a interessa enquanto fotógrafa:

Eu tenho um trabalho em que eu fotografo mulheres que se superaram na maternidade. E aí eu fui lá no sertão fotografar a Taís. Eu fui também fotografar, em Brasília, a Luanda, de Recife. Ela já tem três filhos e ela meio que parou de trabalhar pra cuidar dos filhos. E eu fui lá saber como era ser mãe *full time* e se ela sentia falta do trabalho dela anterior. E eu descobri que ela se redescobriu na maternidade. Não foi uma realização dela. Na verdade, ela foi meio que obrigada pelas circunstâncias da vida. Porque, eram três filhos, uma confusão! Mas aí, dentro dessa confusão, ela foi se redescobrir, e ela está estudando pra ser doula. Ela faz encontros de maternidade com outras mães. Aí, fotografei outra que o sonho era ser mãe, tentou inseminação por muitos anos e finalmente conseguiu. Eu fotografo e conto a história.

Carol também fala sobre os laços com as sua mãe e avós e sobre como é ser mãe depois de ser filha:

As minhas avós faleceram, mas eu tinha uma relação muito próxima com as duas. E minha mãe também, sou bem próxima a ela, ela me ajuda com Francisco. Quando você vira mãe, você revisita a maternidade. Você revisita sua mãe, revisita sua história. É muito interessante. Eu revisito, na verdade. Não sei se todas as pessoas revisitam. Mas é uma coisa bem interessante de você olhar como é que você foi como criança, como é que você quer agir com seu filho, como é que seu pai fez, sua mãe, o que é que você quer repetir, o que é que você não quer repetir, e o que é que você repete sem saber que repete.

Priscilla também vive a maternidade e a fotografia de forma muito misturada. Vida pessoal e vida profissional não são instâncias estanques, separadas. Ser mãe não era mais um objetivo de vida da fotógrafa (chegou a ser, em um momento passado). Porém, quando ela descobriu um problema de saúde que provavelmente a impossibilitaria de engravidar, o “não-poder” de escolha se tornou uma questão. Ela, então, começou a desenvolver um trabalho sobre o assunto:

Quando a médica falou da possibilidade de eu não poder ter, eu fiquei pensando nisso. Não no fato de não ter, mas na falta de escolha. Eu estava em pré-menopausa. Eu estava sem ovular por dois anos. Pré-menopausa, dois anos sem ovular e ainda com ovário policístico grau três. Tudo junto. Então, era um tratamento meio complexo que eu tinha que fazer. Era um processo caro, demorado e doloroso. Aí, ela perguntou: “você tem plano de ter filho em pouco tempo?”. E eu disse: “não”. “Então, vamos relaxar”. Mas me incomodava muito isso de eu não poder escolher. Essa falta de autonomia sobre meu corpo. Sabe? E aí resolvi transformar isso em fotografia e veio o *Não Reagente*. Não era não só um não poder engravidar, eram essas questões sociais em torno da maternidade. Tem essa pressão em torno da mulher de ter filho, de constituir família. Tinha entrevistado algumas mães sobre como elas se sentiam mães e como elas se imaginavam, caso elas não fossem mães. E aí eu comecei a perceber um peso muito forte em como elas se diminuía não sendo mãe, sabe? A pergunta era: “como você se imagina, se você não tivesse sido mãe?”. E aí todas as respostas eram muito péssimas, tipo: “fracas” e “incompletas”. E era uma galera empoderada, feminista. Só que a maternidade estava no centro do universo e isso me deixou tensa. Eu conversei também com mulheres que optaram por não ter filho. Tentei conversar com as mulheres que não podiam ter filho, mas não consegui muito. O trabalho estava praticamente pronto. Eu estava finalizando a parte de imagem, criando conceito, escrevendo, fazendo parte das entrevistas.

Quando Priscilla finalizava seu trabalho sobre maternidade, a partir do seu próprio processamento da notícia de que ela provavelmente não poderia biologicamente ser mãe, uma surpresa aconteceu:

Eu descobri que estava grávida. Quando a minha menstruação atrasou, “mainha”¹⁰² tinha acabado de fazer a cirurgia. Ela já estava fazendo químio[terapia], passou mal e foi internada. E eu fiquei doida com tudo isso. Não só achei que era emocional, como eu, por muito tempo, não me dei conta de que a menstruação estava atrasada. Eu não estava preocupada com isso, mas entrei na farmácia, e comprei um teste. E aí deu positivo. Aí bateu um desespero, fiquei desesperada. Eu não pensei “vou abortar”, mas eu pensava muito no “e agora?”. Meu maior conflito, agora, é em relação ao meu profissional, sabe? Como ser fotógrafa sendo mãe? Eu não acho que atrapalhe. Eu acho que tem um preconceito, tem um machismo muito grande no mundo fotográfico. Você não vê um homem, pai, fotógrafo, que deixou de lado alguma coisa. Fotógrafas mães, no universo mais artístico da fotografia, ainda é uma exceção. E aí eu sinto, de certa forma, um medo de ser excluída do circuito, sabe? E eu quero criar Artur. Eu não quero terceirizar a criação de Artur. Eu acho importante, até porque eu quero criar um homem bom. E aí eu fico muito com medo disso, de como conciliar ser uma mãe presente e uma mãe que desconstrua o que a sociedade tem construído, de como dar conta do meu trabalho. Logo quando eu engravidei eu fiquei achando que o *Não Reagente* tinha morrido, mas ele está só começando. Ele vai ter várias fases. Vai ser um trabalho grande. Não vai ser um trabalho mais só fotográfico, ele vai ser um monte de coisa. É um *Não Reagente* que não é só da questão biológica, mas uma questão social também. De como é ser mãe, mulher, artista, fotógrafa. Como é viver tudo isso nessa conjuntura toda. Eu fiz umas fotos, mas eu estou amadurecendo o conceito, sabe? Eu estou tentando, nos poucos intervalos que eu tenho, dar uma pesquisada. E aí, meu desejo é muito ser um trabalho de representação. Sabe? É um trabalho que eu quero que seja uma exposição. É um painel enorme dessas palavras e dessas vozes das mães, que são tão silenciadas, de modo geral.

Priscilla menciona a questão do poder de escolha em seu trabalho e a criminalização do aborto atravessa esse debate. Eis outro tema institucionalmente bastante discutido como mecanismo de controle dos corpos das mulheres por parte de um Estado patriarcal. A conciliação da maternidade com a profissão atravessa o enfrentamento de várias questões legais. Uma fotógrafa que integra o *corpus* desta pesquisa me confessou que já realizou um aborto, prática ainda não legalizada no Brasil, mas bastante recorrente. De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), mais de um milhão de mulheres abortam todos os anos no País e uma mulher morre a cada dois dias vítima de complicações causadas por procedimentos feitos em sub-condições. São 200 mil mulheres que recorrem ao Sistema Único de Saúde (SUS) para tratar sequelas.¹⁰³ A fotógrafa que falou do aborto, teve apoio da família para realizá-lo com assistência financeira, médica e sanitária garantidas, contexto privilegiado, quando a maioria da população que o pratica, geralmente mulheres negras e

¹⁰² Palavra utilizada no Recife (e em outras cidades do Nordeste do Brasil) para se referir à própria mãe.

¹⁰³ Dados coletados no site do jornal Estadão. Disponível em : <<http://economia.estadao.com.br/noticias/releases-ae,aborto-mata-uma-mulher-a-cada-dois-dias-no-brasil-e-inspira-filme-premiado,10000095744>>. Acesso em : 05 de julho de 2017.

periféricas, pouco ou nada assistidas e com dificuldades para sustentar (financeiramente, psicologicamente, etc.) uma família, se submetem, por necessidade, a procedimentos precários. Isso marca mais uma vez que a fotografia realizada por mulheres ainda se trata de uma prática elitista e privilegiada, mesmo diante de todas as dificuldades impostas pelo gênero.

Muitas mulheres abortam porque são abandonadas pelos pais dos seus filhos ou porque vivem em relacionamentos abusivos. Foi o caso da entrevistada, que vivia uma relação conflituosa na época com o então parceiro. “Ele chegou ao ponto de perguntar se o filho era dele e me pressionou muito para eu ter o filho, mas eu tinha muito certo que eu não queria”, conta.

Outra entrevistada também destaca que as relações afetivas e as privações que as mulheres vivenciam atravessam e são atravessadas intensamente pela maternidade e pela maternagem:

Minha mãe teve um outro parceiro três anos depois que se separou do meu pai. Mas a minha irmã se sentiu muito desamparada. Ela tinha muito ciúme, sofria muito quando a minha mãe se ausentava. E minha mãe decidiu interromper a relação pra ficar dentro de casa com a gente. Ela abandonou a relação e hoje em dia, de vez em quando, nas brigas familiares, isso vem à tona, sabe? E aí, no meio desse processo, o meu ex-namorado, perguntou se eu queria ter um filho. Eu disse que não, que eu não queria ter um filho com ele de jeito nenhum. E ele ficou sem entender porque uma pessoa que o amava tanto não queria ter um filho com ele. Tá entendendo? Depois, ele acabou o namoro, porque é como se eu estivesse querendo um caminho que era completamente o oposto do dele. Mas eu sempre pensei em ter filhos. A minha questão com ter filhos, especificamente, é que eu tinha medo de ser mãe. Eu tinha medo do parto e eu tinha medo de não dar conta de criar uma criança nesse mundo que a gente vive.

Outras fotógrafas entrevistadas, muitas delas, dizem que nunca pensaram em ter filhos. Algumas citam justificativas baseadas em questões biológicas, como a aversão a estar grávida ou a amamentar. “Eu só penso na dor, no inchaço”, diz uma delas. Outras questionam essa ideia de que há um desejo fisiológico na mulher por ser mãe, mas sempre colocando as questões sociais como as mais cruéis:

Esse negócio de dizer que sente um desejo imenso de ser mãe, que tem uma hora, que tem um relógio biológico... Eu acho tão estranho isso. Eu não sinto nada disso. Nem de adotar. Maternidade é pesado. E é um nó que aperta e é um nó que a sociedade toda fica calada, né? Fica aquele grande silêncio, como se nada de excepcional estivesse acontecendo na casa daquela mulher. E, no entanto, tudo de excepcional está acontecendo na casa daquela mulher. Desde a transformação do corpo dela, a dimensão psicológica, as práticas cotidianas, tudo muda! Entende? A relação com o marido, a relação com a própria mãe, tudo vai sendo revirado. Entende?

Uma das entrevistadas fala claramente que a profissão inviabiliza muito a maternidade e que, lado a lado, há o medo de perder a liberdade:

Parece que eu sempre acho assim: “isso vai atrapalhar”. Se eu quiser, simplesmente, fechar aqui a porta e sair, eu não vou poder. É a mulher que fica com medo de engravidar. O homem não fica com medo de engravidar a mulher. Eu morro de medo de engravidar! Eu sempre achei que iria atrapalhar meu lado profissional e minha liberdade. É perfil de um fotógrafo estar disposto a sair, a ir fazer seus projetos, seja em arte, seja em documentação, seja em qualquer campo. Principalmente quando eu estava no jornal, eu achava que isso era totalmente inviável.

Outras entrevistadas planejavam ser mães, mas hoje questionam e repensam a maturidade das escolhas. Uma delas confessa:

Era uma coisa muito certa, mas hoje em dia eu não sei. Porque é uma responsabilidade para o resto da vida. É um ser que depende de você. É uma mudança para sempre. É uma coisa que é muito séria. Antes eu tinha uma ideia muito romântica. Não era uma coisa realista. Eu tenho receio. Sabe? Do quanto eu sofreria por essa pessoa. Eu fico pensando: e se fosse uma menina? Tenho medo de ter uma filha, por exemplo. Porque, eu acho que só tem piorado. Assim, não sei se é justamente porque tem se falado mais que a gente tá sabendo mais, né? Mas tenho receio.

Poucas vivem o procedimento inverso:

Hoje em dia eu tenho vontade de ter filho. Mas até um ou dois anos atrás, eu não tinha vontade nenhuma. Eu acho que também é muito essa questão de estar me enxergando não enquanto aquela mulher que a minha mãe foi, sabe? Mas estar podendo me enxergar em uma mulher com possibilidades. Sabe? Essa figura do ser mãe é muito limitada, encaixotada, na ideia das mulheres da minha família, que casaram, tiveram filhos, etc. Sabe? E eu acho que é de como se criam os filhos também.

O que se questiona é o roteiro pré-escrito de como ser mãe. Outra entrevistada diz que, a partir de uma certa idade, sua própria mãe passou a lhe cobrar um neto: “ela chegava pra mim dizendo: ‘você não precisa casar! Tenha e eu ajudo’”, conta. É como se, quando o “calendário de metas do ser mulher” começasse a “apertar”, elas fossem autorizadas a abrir mão de parte do roteiro. A fotógrafa explica:

Eu não sei se quero ter. Poucas coisas eu não sei na vida, mas essa é uma delas. Eu não vejo espaço pra uma criança na minha vida. Mas, ao mesmo tempo, eu acho que eu não tenho “frescura”. Nunca nada foi muito planejado, pra mim. Então, se aparecesse uma criança também, eu acho que iria me divertir, de verdade. Eu achava que eu, aos 37, já teria todos os filhos, já estaria super bem casada e teria uma casa própria. E não foi nada disso.

Uma das fotógrafas, da primeira geração, escolheu que não queria filhos. Hoje, ela reflete sobre a decisão:

Eu ficava pensando na responsabilidade do educar, sabe como é? E foi passando. Eu não me via com a barriga grande. Eu adoro criança! Mas não quis. Mas, às vezes, me arrependo, porque eu acho que a experiência de você passar tudo aquilo que você aprendeu me falta. Sabe como é? Eu acho que é um legado que eu não dei pro mundo. Muita gente diz: “a fotografia não deixa de ser um filho”. É, um pouco. Acho que é uma coisa interna, mesmo. Pode ter sido medo, falta de coragem. Não sei. Mas nunca tive o instinto materno, o relóginho biológico. Isso não existe! Eu acho que o “cuidar”, o “educar”, é muito mais grandioso do que o “gerar”. Se você

não tem cuidado, não tem amor, que educação, que criação foi essa, que você deu? Isso me dava medo. Eu não sei se, também, a separação dos meus pais, se isso me fez ter medo. Papai foi uma pessoa muito ausente. Eu sou corajosa pra várias coisas, mas, pra isso, não fui.

Outra fotógrafa, da mesma geração que a anterior, fala que pensou em adoção:

Não ter tido filhos passou a ser uma escolha, porque eu tinha muita dificuldade de engravidar e era muito complicado. Cheguei a tentar, mas depois eu agradei muito por não ter engravidado, porque se namorava muito na minha adolescência e eu podia ter engravidado aos quinze anos de idade, não é? Então, por dificuldade de engravidar, eu acho que eu tive sorte. Eu pensei em adotar uma criança. Depois eu fui vendo que a minha vida era muito autônoma pra criar uma criança. E aí eu disse: eu vou ter que arranjar um emprego, eu vou ter que ter uma vida mais estável. É muito trabalhoso ter um filho. Você faz dedicação total, né? Se eu tivesse uma situação financeira melhor, eu talvez topasse isso. Mas eu acho que precisa de um pai. Eu acho que é importante pra dividir. Não que esse cara vá morar comigo, não que eu vá me casar. Mas, já que é adotivo, pode ter um pai adotivo. Um pai ou uma outra pessoa que divida, sabe? Eu não tenho isso de relógio biológico, não. Agora quando eu vejo as crianças na rua, me dá logo vontade de adotar.

Ambas as fotógrafas falam da complexidade que é criar e educar uma outra pessoa, da necessidade de dividir as funções, e, principalmente, da importância, para elas, de uma presença paterna ativa. Muitas destacam (assim como Mina Loy, citada no início deste capítulo) que esta presença não precisa estar atrelada a um casamento entre os pais, por exemplo.

Outra entrevistada quer tanto ter filhos biológicos, que, para não passar por dificuldades de fertilidade e arrependimentos futuros, por conta de idade, decidiu congelar os óvulos.

O que eu queria da minha vida era ter filhos. Eu já estava pronta pra isso, mas está faltando um elemento aí [o pai]. Eu tenho meus óvulos congelados desde os 35 anos. Acabei com meu corpo, porque a carga de hormônios foi muito grande. Uma mulher madura dois óvulos por ciclo, no máximo. Só que não vale a pena pegar dois óvulos, porque as chances de dar errado são muito grandes. Então, na verdade, você toma hormônios para você amadurecer vários óvulos. Você toma uma quantidade de hormônio enorme para você ter uma hiperovulação. Só que eu tive uma hiper hiper ovulação. O normal são 20 óvulos e eu tive 33. Pra mim, foi um processo também de apropriação do meu corpo. Muito forte, né? Porque tem essa coisa: “meu corpo minhas regras”, mas, quando se faz uma coisa que é artificial, vem todo um “caga-regrismo” de “não tome pílula”, “parto humanizado” e tal... E eu, eu botei tudo que é manipulação médica possível dentro do meu corpo. Mas não é “meu corpo, minhas regras”? Então, eu quero. E aí eu me senti muito empoderada por conta disso, assim: “eu tou fazendo o que quero”. Mas foi pesado. Reclamo, porque ninguém me avisou a quantidade de efeito colateral que eu poderia ter. O ciclo menstrual ficou todo louco, eu comecei a ter cólicas, eu comecei a ter cisto hemorrágico, eu comecei a ter um monte de coisa, dor, que eu nunca tive. Enjoo. Depressão. Um monte de coisa. Hormônio é horrível. Eu nunca consegui tomar pílula, porque pílula me derrubava. E eu quero ter filho, mas eu tenho todo um processo de não cair na repetição de mamãe fazendo produção independente. Eu quero um pai. Não necessariamente casado comigo, porque eu acho absolutamente desnecessário. Mas eu acho importante ter um pai. Eu acho que fez falta pra mim. E eu não quero repetir isso. Mas o pai pode ser um amigo. E, assim, entre uma separação traumática e nascer dentro de uma separação já estabelecida, eu acho que nascer dentro de uma separação estabelecida é muito mais saudável.

Identifico algumas questões pertinentes, a partir dos depoimento: todas afirmam que a maternidade não é instintiva. A maioria concorda que ser mãe promove uma perda da liberdade e da independência, o que vai de encontro com o perfil da profissão, do qual já falamos anteriormente, que implica um pouco este aventurar-se. Porém, a própria maternidade e a maternagem são experiências, uma matéria-prima, uma aventura, segundo as que são mães. As transformações do corpo com a gestação também assustam. A responsabilidade em se educar uma criança é colocada como um desafio para as mulheres, assim como a relação com o possível genitor. Muitas trazem vivências que tiveram enquanto filhas, com seus pais e suas mães, na construção dos seus medos, angústias, expectativas, desejos e escolhas.

4.2.2 Ser esposa

Perguntei, então, de volta ao questionário, sobre casamento. Metade delas são casadas (não necessariamente no sentido tradicional do termo, mas partilham uma vida familiar com um companheiro ou uma companheira) e mais de 25% são separadas.

Entre as casadas, 15% delas destacam que são casadas com homens estrangeiros. 40% vê a companheira ou o companheiro como um incentivador, alguém que apoia, mas que não interfere diretamente no trabalho. 25% tem o parceiro ou a parceira da relação afetiva também como um parceiro ou parceira da vida profissional, alguém que auxilia e/ou possui uma cumplicidade na prática fotográfica, acompanhando o trabalho de perto e influenciando. E outros 15% comentam que, muitas vezes, veem o casamento, por mais harmônico que seja, agindo de forma opressora, já que provoca um deslocamento de prioridades, tirando-as de si mesma e as colocando no outro ou na relação; ou veem que a profissão pode ser vista como uma rival na relação a dois, que pode ser decisiva para o fim.

Entre as separadas e solteiras, perguntei se elas pretendiam se casar. 35% delas disseram que não. Outros 35% dizem que sim (metade destas destaca que isso não é um plano para um futuro próximo). E os outros 30% dizem que talvez se casem, pois gostam de namorar, de se relacionar, mas não pensam em formatos tradicionais e nem acreditam em compromissos que durem para sempre.

Também perguntei às fotografas no questionário como é sua relação com os homens e as mulheres da família. De forma geral, cerca de 45% delas tem uma relação no mínimo amistosa com ambos. São convivências que podem envolver alguns embates e desgastes cotidianos, sobretudo por conta de machismos, mas que prezam por tranquilidade e respeito, e

até envolvem certa intimidade e cumplicidade (principalmente com as outras mulheres). Por outro lado, cerca de 50% delas destacam processos problemáticos, conflituosos e/ou dolorosos com os homens da família, como pais agressivos e violentos ou completamente ausentes, por exemplo; ou abusos e assédios sofridos, sobretudo por parte de primos; ou mesmo incompreensão, distanciamentos, silenciamentos e submissões femininas. Os outros 5% das fotografas relatam situações familiares atípicas, como homens muito tímidos e/ou ditos “femininos” e/ou parceiros.

O casamento com homens é uma instituição historicamente complicada e confusa para as mulheres, principalmente por conta de como os papéis de gênero se estabelecem nas relações. Assim concluímos ao escutarmos as fotografas entrevistadas. Ao partilharem suas vivências e histórias familiares, podemos traçar um perfil sobre o que implicam certas escolhas posteriores. Veremos que muitas histórias são fundamentadas em casamentos que aconteceram sem amor, por exemplo:

Então, no caso, por exemplo, da minha tia mais velha: um cara quarenta anos mais velho se apaixonou por ela e jogou um pacote de bombom pela janela. Na época ela tinha catorze anos. E aí o meu avô entendeu que, se ele jogou o pacote de bombom, é porque ela tinha dado “cabimento”, e fez ela casar com ele. Tá entendendo? Ela conta uma história que o primeiro ano de casamento era ele tentando transar com ela e ela correndo. Eu nunca ouvi uma versão do meu pai sobre o casamento dele com a minha mãe. A versão que eu sei é a da minha mãe: ele tinha sido um oficial de justiça que foi trabalhar na cidade dela. E sempre existia essa cultura de encanto das pessoas pelo forasteiro, pelo homem da lei, né? Ele era colocado no perfil sócio-cultural-econômico, como uma figura interessante. É aquele cara que vai prover as necessidades básicas de uma moça de interior, que precisa se casar. Então, o que ela diz é que ele cortejava ela e que ela não levava a sério. E que, um belo dia, ela chegou para trabalhar e descobriu que estava casada no civil com ele. Ela ganhava na época um salário que era quase equivalente ao dele, se não fosse maior [depois de casada, ela deixou o emprego]. E aí o que ela diz é que a minha avó entregou a ele os documentos dela para fazer o casamento. Ela foi casada antes de saber. Entendeu?

A avó de outra fotógrafa também diz ter se casado em um “casamento surpresa”, no qual, o noivo, o avô da fotógrafa, também tinha o perfil do “forasteiro”:

Não posso dizer que é verdade, nem dizer que é mentira. Mas existe aí essa conversa. Ele era caixeiro viajante comerciante. Eu sei que vovô era bem mais velho que vovó, uns cinco anos no mínimo, e aí tem uma história de que eles fizeram um casamento surpresa. Ela disse que naquela época tinha uma tradição de casamento surpresa, que era assim: suas amigas chegavam na sua porta e diziam: “fulaninho está te esperando lá no altar pra casar contigo”. Vê que história! Tu já ouviste falar de casamento surpresa?

Casamentos arranjados e indesejados não eram incomuns às mães e avós das fotografas entrevistadas. “Na época dos meus pais, as famílias é que se conheciam, né? Apresentavam os filhos e os filhos se casavam. Era uma coisa meio arranjada. Meu pai talvez, não fosse o homem que minha mãe escolheria pra casar, entendeu? É tanto que eles se separaram. Mas ela teve quatro filhos com esse homem”, relata uma das entrevistadas.

Nota-se também uma resistência histórica à separação por conta de uma suposta obrigação social de manter-se casadas, mesmo que infelizes. O divórcio era tido como um fracasso. Muitas mães e avós das fotografias se separaram, porém tardiamente, depois de um longo processo de sofrimento e até mesmo encarceramento dentro de casa. “Minha avó sofria muito. Ela pensava muito por causa dos filhos. Tanto que, pra sair de casa, ela sentou com os filhos e perguntou se queriam que isso acontecesse. Só que meu avô era rico e não deixava minha avó estudar nem trabalhar”, conta outra. As mulheres não foram socializadas para serem as próprias condutoras de suas escolhas.

A avó de uma das entrevistadas, quando estava morrendo, chegou a pedir para a sua irmã casar-se com o próprio marido. E, para que o homem, que era cunhado, não ficasse “desamparado, sem mulher para cuidar dele, para servi-lo”, a irmã casou-se.

Já a avó de outra teve que mudar de cidade e casar-se com um desconhecido porque havia engravidado quando ainda estava solteira:

O meu bisavô não é o meu bisavô. Minha bisavó teve quatro filhas. Só que a primeira, que é a minha avó, não é filha do meu bisavô. Em 1920, minha bisavó achou por bem engravidar de um namorado que engravidou várias mulheres na mesma época. Eles moravam em uma outra cidade. Na época, era uma coisa muito feia a mulher engravidar fora do casamento. Era uma desonra enorme pra família. E ela tinha 3 irmãos, ela era a única mulher. E aí, minha tataravó disse: “a gente vai embora daqui” e foram. Meus tios, os irmãos da minha bisavó, foram antes para tentar conseguir um casamento pra minha avó, que ela já estava grávida e ela não podia ter o filho sem estar casada. Arrumaram um que estava querendo casar e aí pronto. Ela já casou grávida e meu bisavô sabia. Minha avó odiava meu bisavô. Ela não fala sobre o assunto. Inclusive, ela fica super ofendida se tocar nesse assunto, porque para ela é uma desonra ela não ser filha de um casamento. Ela não chamava ele de pai, mesmo tendo sido criada por ele. E aí eu não sei se ele fazia alguma distinção ou se a maltratava.

Outras fotografias contam que suas mães, antes de viverem o casamento com seus pais, viveram romances com outros homens, com quem nunca se casaram. Uma delas conta:

Mamãe foi apaixonada por uma outra pessoa, e os pais desse homem se separaram. Aí vovô não queria esse namoro. Então, ficou um amor proibido. Mas foi uma paixão enorme e proibida. E papai era bonitão e começou a paquerar mamãe, que já estava desiludida. Aí pronto. Começou a namorar, casou, mas não casou apaixonada.

Os pais dessa fotografia também acabaram se divorciando.

A mãe de outra fotografia foi cortejada sempre por homens muito mais velhos, inclusive o pai da fotografia. Não era incomum casos de relacionamentos que hoje configurariam como pedofilia ou como abuso sexual de menores, sempre com homens muito mais velhos e mulheres novas demais.

“Eu não via amor. Eu via uma mecânica do casamento”, define uma das fotografias ao falar das histórias de sua avó e de sua mãe. Essa mecânica, que não preza pelo afeto, pelo

desejo e nem pelas livres escolhas das mulheres, é a base de muitas das construções familiares na realidade nordestina das fotógrafas entrevistadas.

Também há relatos de histórias de amor familiares, de casamentos que trouxeram felicidade, de parcerias que deram certo. Porém, eles são a exceção. E vale destacar que mais de um deles envolvem uniões que aconteceram após uma primeira separação, de um casamento infeliz.

Quando perguntamos às fotógrafas entrevistadas, o que elas acham do casamento enquanto instituição, os depoimentos são muito variados. Contudo, há um entendimento em comum no que diz respeito ao rompimento com a estrutura normativa, ao menos na cultura padrão recifense (de forte influência católica). Todas as entrevistadas fogem à compreensão tradicional, que estabelece o casamento na compreensão patriarcal como fórmula a ser seguida.

Algumas entrevistadas, em consequência a um (ou mais) relacionamento danosos que tiveram, preferem evitar compromissos. Além disso, as cobranças sociais também provocam uma certa aversão. Uma das fotógrafas diz que seu primeiro namorado de adolescência hoje já é pai de muitos filhos, enquanto ela não tem nenhum. Para ela, ver que ela não seguiu aquele caminho ao lado daquele homem é um alívio. Outra fotógrafa comenta que sente uma pressão por parte da família: “Com a minha idade, a minha irmã já tinha filha e a minha mãe já era casada. Sinto muito essa cobrança”, desabafa. Uma terceira entrevistada, por exemplo, me relatou que seu primeiro namoro durou muito tempo. “A gente achava que ia envelhecer junto. Com vinte anos, eu pagava apartamento”, conta. Ela diz que, ao romper com esta primeira relação, ela rompeu também com uma certa idealização do casamento. “As famílias ficaram muito sentidas, tanto a minha quanto a dele. Foi um rompimento, assim, com essa estrutura mais normativa”, complementa. Depois deste primeiro namoro, ela se envolveu em uma relação que tinha uma dinâmica oposta: “pareciam dois hippies, a falta de limite dele me soava como muita liberdade. Só que essa falta de limite e essa liberdade que eu experimentei, tão intensa, virou minha prisão”, diz, ao narrar como viveu um relacionamento, segundo ela mesma, extremamente abusivo.

Uma das entrevistadas, diz que em um primeiro momento, resistiu a se envolver e se relacionar, depois de algumas decepções dentro do seu próprio núcleo familiar: “Quando meus pais se separaram, eu fiquei adolescente meio revoltada com esse papel do homem na concepção de família, sabe? Adolescente, eu botei na cabeça que eu nunca casaria, nunca teria filho e fiquei um ano sem falar com o meu pai”. Depois de um tempo, tudo mudou e ela também se viu dentro de um primeiro namoro muito longo e idealizado: “a gente pensava em

casamento, a gente tinha um roteiro bem ‘comercial de margarina’. Família. Tinha os nomes dos ‘pirralhas’. ‘Vamos ser felizes para sempre’. Era bem o ideal romântico dos relacionamentos”. Hoje ela se sente mais tranquila: não há ansiedades nem para estar só e nem para estar acompanhada.

A vivência de relações não só frustrantes, mas violentas, com homens, é muito comum nos relatos. Porém, há aquelas que acreditam, acima de qualquer instituição, em uma parceria que pode ressignificar o casamento: “eu acredito em união, eu acredito em cumplicidade. Acredito que a pessoa pode achar outra com quem as ideias batam. Eu acho que deve nascer de uma amizade.”, diz uma delas. A ideia, segundo elas, é que o que aprendemos historicamente sobre casamento, enquanto instituição (sobretudo religiosa), deveria se tornar outra coisa, mais leve e amorosa:

Meus pais se casaram no religioso. Existem essas fotos. São muito singelas, muito bonitinhas mas que, pelo menos eu, que analiso as fotografias hoje, vejo ali nitidamente uma execução de um papel social. Tá entendendo? Eu não acredito que você vai na frente de um padre fazer uma promessa de parceria com alguém, quando, na verdade, essa parceria é uma construção diária. E outra: o que é esse cerimonial do casamento, né? O pai entregando a filha pro marido, quase transferindo uma titularidade. Eu não me vejo nesse lugar. Eu nunca quis casar. Porém, eu achava que a minha existência se potencializaria muito se eu tivesse alguém com quem eu pudesse dialogar, alguém que fosse quase cúmplice. Entendeu? Alguém que lhe entendesse e que você entendesse.

Essa entrega a uma tentativa de parceria, de modo geral, é frustrada, não porque as relações podem ter fim, mas porque os parceiros não entendiam a relação da mesma forma. O machismo e o controle predominam nas relações heteroafetivas experimentadas pelas mulheres fotógrafas do Recife, que costumam ser abusivas. As histórias positivas de casamento relatadas envolvem homens de fora do Recife (muitas vezes, de fora do Brasil).

Uma entrevistada, que está casada, diz que a sua experiência positiva envolve amizade e colaboração com o marido: “a gente já era amigo antes, melhores amigos, a gente se gostava como pessoas”. Todas que mencionaram o desejo de construção de uma estrutura familiar baseada no casamento, esperam que esse seja um lugar de respeito e diálogo, de flexibilidade e confiança, mesmo que sempre haja diferenças.

Por outro lado, muitas entrevistadas deixam claro que não simpatizam com a ideia de casamento em si. Uma das fotógrafas que nega o casamento enquanto instituição, inclusive, nunca casou-se:

Vê que coisa: eu, muito criança, ia visitar os meus avós, e existia o quarto da minha avó e o quarto do meu avô. Eles não dormiam no mesmo quarto. Eram super educados um com o outro, sabe? Mas não havia carinho. Meus pais também. Então, achava o casamento, já ali, criança, uma coisa totalmente falida, uma coisa antiga. E até hoje. Quando eu tinha oito anos, eu dizia que, quando eu fosse adulta, casamento seria uma coisa de antigamente. Eu sou romântica até demais. Só essa instituição, o

casamento, que eu acho ultrapassada. Eu sou amadora demais em termos de relação. Todas as minhas relações foram muito pequenas. A relação mais recente que eu tive foi de um ano. Um ano em que, no final das contas, não ficou configurado nada.

Outras atualmente acham que o casamento não é uma boa ideia após vivenciarem algumas experiências. Uma das entrevistadas, por exemplo, casou-se ainda muito nova sem ter uma boa compreensão do que estava fazendo:

Eu não quero casar e não quero ter filhos. Essa foi a primeira questão que me afastou muito das mulheres da minha família. Eu me “ajuntei” – como a gente diz aqui, né? – por 14 anos. Mas eu não fiz porque eu amava. Hoje eu tenho total consciência. Eu fiz porque eu queria sair de casa, como muitas meninas fazem. E, quando eu percebi que eu não tinha mais vida, e minha vida estava completamente submetida a um homem. Ele era muito mais velho do que eu. Eu tinha 17 anos, ele tinha 32. Foi absurdo.

A fotógrafa Mila Souza, diz, brincando, que, desde que conheceu o laboratório fotográfico, decidiu que vai “casar com um pote de nitrato de prata”, ou seja, o trabalho é a prioridade da vida dela. Há quem, mesmo tendo casado mais de uma vez, diga que sempre rejeitou o casamento e continua rejeitando:

Eu sabia que eu não ia casar. Era uma coisa que eu sabia. Desde criança. Tinha uma escola chamada Escola Doméstica, onde as mulheres iam pra se preparar pro seu esposo. E eu tinha medo de passar até na frente dessa escola. Eu não aprendi nem a bordar nem a costurar por conta dessa escola, porque eu tinha medo de me tornar uma dona de casa. Eu casei quatro vezes, mas nunca de papel. Aí já começam as cobranças, já não é mais essa liberdade toda. Dá muito trabalho casar! Deus me livre!

Outra fotógrafa narra, com bom humor que, após acompanhar por anos o seu ex-marido, pautada principalmente nos planejamentos dele, foi traída de forma dramática: “no meio da minha depressão, rolou um ‘chifre clássico’, em que eu fui encontrar ele sem avisar e eu peguei ele com outra na cama. Na época, eu escrevia muito. Aí ele começava a chorar e dizia: ‘isso vai virar um curta!’. E eu: ‘vai!’”, conta, aos risos, mesmo destacando que o ocorrido desencadeou uma série de situações traumáticas. Ela percebeu que o casamento a tinha deixado em uma espécie de solidão e dependência emocional: “eu não tinha pra quem ligar. E eu ligava pra ele, pra me consolar. Muito por conta dessa história, até hoje eu tenho uma certa dificuldade de me relacionar por mais tempo com pessoas, porque foi muito traumatizante eu perceber que eu não tinha vida. Eu não sabia o que eu queria da minha vida”. E conclui: “eu não acredito em casamento. Felizes para sempre não é algo de que eu comungue. Até porque eu trabalhei muitos anos com fotografia de casamento e é uma grande farsa. Eu acredito em viver um dia após o outro. Eu acho que pode durar muito e acho que pode durar muito pouco”.

Assim como ela, outras fotógrafas entrevistadas possuem suas experiências no ramo da fotografia de casamento e não pretendem se casar. Uma delas diz: “nunca tive vontade de

casar. Desde que comecei a fotografar casamento que todo mundo pergunta: ‘e, quando tu vai casar, quem vai fotografar?’ Não aguento mais ouvir isso. Nunca pensei, eu nunca tive vontade”, diz.

Várias fotógrafas, ao falarem sobre casamentos, abordam a experiência de trabalhar fotografando as cerimônias. Maíra Erlich e Carol Pires, as mais especialistas no ramo, falam das suas relações com os clientes. Ambas ficam amigas das noivas que fotografam. Carol já teve festa de aniversário surpresa organizada pelas “ex-noivas” que fotografou. Maíra conta que, durante eventos, já foi surpreendida, por exemplo, por uma refeição vegetariana feita exclusivamente para ela, que não come carne, e por um bolo personalizado no dia do seu aniversário.

Quase todas as fotógrafas que participaram da pesquisa fotografam ou já fotografaram casamentos. A experiência desta prática está vinculada ao modo de compreender a instituição. A cerimônia possui uma carga social muito significativa, que as faz rever e repensar seus lugares dentro desse sistema familiar em que fomos postas. Uma das entrevistadas conta:

Se eu chorei nos casamentos? Milhares de vezes. Todas as vezes. Seis meses antes de eu me separar, meus pais se separaram. Então, eu chorava por tudo. Eu chorava porque minha família tinha acabado, eu não tinha mais pai com mãe, não tinha mais marido, não tinha nada mais. Me sentia completamente sozinha em Recife. Tinha as minhas amigas, mas eu me sentia muito só. Meu pai estava com outra mulher e minha mãe com ciúme e machucada, com razão. Eu digo que eu não fotografava casamento, eu fazia terapia. Eu ia lá fazer terapia nas igrejas. Fotografar casamento era uma cura e foi uma cura muito importante pra mim, porque casamentos dão certo e não dão certo, depende das pessoas, depende das histórias. Depende de muitas coisas, né? De boa vontade, paciência, de os dois quererem que funcione, essas coisas. Mas eu acredito em casamento, tanto que eu casei de novo.

Contudo, a maioria das fotógrafas, mesmo gostando de fotografar cerimônias, destaca que é difícil manter-se positiva ao notar que muitos noivos e noivas ainda estão se casando como exercício de um papel social, atuando como um personagem. Quando isso acontece, essa mecânica influencia diretamente (de forma negativa) na prática fotográfica e nas imagens. Além disso, há também quem destaque os limites postos pelos protocolos do cerimonial. Uma das entrevistadas diz que deixou de fotografar casamentos porque:

Primeiro, eu não acreditava em casamento; segundo, a minha falta de crença ia aparecer na imagem. Aí eu preferia não fazer. É melhor você ter um fotógrafo que finja que goste ou aqueles que gostem mesmo. Eu acho que fotografar casamento não é brincadeira. Tem um mercado muito específico, tem um aprendizado muito específico, tem uma dinâmica de relação com as noivas muito específica, que eu não estou afim de fazer. Foto de família eu faria. Porque a instituição família é uma coisa que me interessa pensar enquanto relação política. Então, talvez eu fizesse.

4.2.3 Ser autônoma

Autonomia, na língua portuguesa, é um substantivo feminino. Vem etimologicamente do grego: *autós* significa “próprio, si mesmo” e *nomos* quer dizer “normas, regras”. Autonomia é, assim, poder gerir a própria vida valendo-se de seus próprios princípios. É o direito de liberdade que nos torna aptos a tomar nossas próprias decisões. É ter independência (jurídica, financeira, entre outras). Em tecnologia, um sistema autônomo é aquele que não depende de outra conexão para funcionar. Em linguística, uma unidade autônoma é aquela que não sofre alteração de sentido, mesmo quando se localiza em lugares de enunciação diferentes. Na filosofia, vários pensaram a autonomia enquanto conceito, de Immanuel Kant a Paulo Freire. Mas acredito que a mais concisa compreensão já é bastante potente para pensarmos a questão do gênero, a mulher enquanto autônoma: “diz-se de pessoa livre e independente”, define o dicionário¹⁰⁴.

Não é difícil perceber que a maior dificuldade entre as fotógrafas (principalmente entre as que se relacionam afetivamente com homens) é conciliar a vontade de uma relação estável, quando há, com esse desejo por liberdade e independência. Ser livre vai muito além dos relacionamentos afetivos que uma pessoa mantém. Contudo, tratando-se de mulheres, em nosso contexto social, a autonomia é um poder atravessado (e muitas vezes comprometido) por essas relações.

Para além do casamento, muitas citam relacionamentos abusivos ao longo de suas experiências de vida e das de seus familiares. Essas vivências ativam e desativam comportamentos e expectativas. Promovem transformações. Frustram, criam mecanismos de defesa ou mesmo instigam envolvimento com causas maiores.

As entrevistadas também relatam diversos tipos de abusos vivenciados e presenciados, sobretudo envolvendo manipulações psicológicas por parte direta dos parceiros. Muitas vezes, elas se sentiam presas em uma dinâmica opressora, sem visualizar saídas possíveis: “para eu me livrar disso foi muito custoso. Eu só me liberei dele quando eu fui-me embora”, diz uma delas. Ainda sobre esta prisão psicológica, outra diz que: “tem pessoas que fazem uma espécie de lobotomia na sua cabeça, né? Perverso. De um nível de perversidade muito alto, aliás. Manipulação! Fica, ali, prendendo. Ele não está preso. Quem está presa é você”.

¹⁰⁴ Definição da palavra « autônomo » a partir do dicionário brasileiro da língua portuguesa online Michaelis. Disponível em : < <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=autonomo> > . Acesso em 05 de julho de 2017.

A prática de *gaslighting*¹⁰⁵ também é frequentemente relatada dentro das dinâmicas das relações afetivas:

Ele falava uma coisa e eu tinha certeza de que ele tinha falado aquilo e ele me dizia que não tinha falado. E eu começava a achar que eu estava doida. Ai eu começava a ficar com dor de cabeça, passava mal, era horrível. Mas eu estava certa. Eu acho que, se ele não tivesse terminado comigo, eu nunca terminaria e iria continuar sofrendo eternamente. Quando eu fiquei bem, eu comecei a olhar as fotos. Eu não fazia mais piada, eu saía com a cara meio triste nas fotos. Eu chorava, minha mãe chorou. Meu pai chegou a proibir ele de entrar lá em casa.

A mesma fotógrafa relata que, socialmente, enquanto ela namorava, ela era frequentemente vista como antipática, porque estava sempre retraída, em estado de opressão, enquanto o parceiro era sempre visto como muito simpático por todos. Outra fotógrafa conta que sua avó sofria de forma parecida com as atitudes do seu avô. Eles brigavam porque ele descumpria acordos e, enquanto ela argumentava e tentava dialogar sobre as consequências do gesto dele, ele se sentava e tocava sanfona pros netos: “Ela ficava enlouquecida, falando sozinha. A gente gostava mais de vovô do que de vovó, a gente estava do lado dele, porque a gente achava que ele era legal. Depois, só na fase adulta, é que eu fui compreender mais ela”, diz.

Ana Lira destaca também as dificuldades enquanto mulher negra. Ela conta que, em vários momentos da sua vida, homens lhe disseram que haviam sido apaixonados por ela, mas que não tiveram coragem de enfrentar a concretização ou mesmo a verbalização do que este sentimento, e desejo, movia na época. “Eu fui entendendo que era uma questão de preconceito racial, a família deles não iria aceitar. E eram meninos, em geral, classe-média-alta, cujos pais não conseguiam lidar com uma figura com o meu perfil. E eu tinha mesmo, sempre tive, um perfil muito diferente de existência, em relação às coisas em que eu acreditava. Eu era militante, ativista”, conta, dizendo que, ao mesmo tempo que poucos tiveram coragem de encarar, ela mesma foi se acomodando neste lugar, o que gerou um movimento de isolamento afetivo, do qual poucas vezes ela se sentiu segura para sair.

A fotógrafa diz que, por muito tempo, ela enfrentou opressões racistas em nome de relações. Sobre um dos relacionamentos, ela conta: “a mãe dele achava que eu morava na favela e ela não aceitava isso. Ela não me deixava sozinha na casa dela. Eu tinha o meu cabelo *black* e ele várias vezes me contava que as pessoas na casa dele diziam que eu tinha uma samambaia na cabeça”.

Outros tipos de comportamentos agressivos por parte dos parceiros são relatados, como xingamentos, que, por muitas vezes, foram tolerados porque as fotógrafas tentavam

¹⁰⁵ Ver nota explicativa de número 4, no capítulo 4.1.

justificar suas personalidades “exaltadas” a partir do perfil de masculinidade em que eles foram criados.

Após pedidos arrependidos de desculpas, as fotógrafas costumavam perdoar e as agressões geralmente reincidiram. “Eu fui engolindo, engolindo, engolindo, até que eu fui definhando, né? Eu dei um basta quando ele começou a ficar mais agressivo comigo, gritando coisas horríveis. Eu estava já zero energia. E aí teve todo o processo de me recuperar e ressurgir. Hoje eu estou bem, mas isso afetou também meu trabalho, tudo”, conta uma das entrevistadas, que também atualmente prefere se proteger de envolvimento e compromissos afetivos.

Outra entrevistada viveu uma longa relação abusiva, que terminou em uma denúncia policial formal:

Foi tão complicado, tão destruidor, tão difícil. O fim foi muito ruim. Ele me perseguia, ele me ameaçava. Ele já não podia entrar na minha casa, mas teve uma vez que ele pulou a grade. Me ameaçava. Enviava várias mensagens. Há pouco tempo, eu passei duas semanas assim com muita raiva! Um sentimento de injustiça, sabe? Veio depois de muito tempo. E com certeza veio por conta do avanço que a gente teve nos últimos três anos discutindo feminismo. Porque a informação vem. Eu não pedi, mas ela vem. Entendeu? Eu me lembro de que, quando eu fui na delegacia, eu levei uma “maçaroca” deste tamanho de e-mails impressos. O meu telefone, eu deixei em cima da mesa e a delegada queria botar Maria da Penha¹⁰⁶. Várias ameaças! Quando eu terminei, ele não aceitou. Passei um ano tentando terminar e não consegui. Porque sempre era uma confusão. Tinha muita coisa envolvida, né? Tinha trabalho envolvido, tinham famílias envolvidas. Até que eu fui chegando no limite, no limite, no limite... Eu ficava achando que ali tinham problemas que eram patológicos, que ele precisaria de ajuda. Eu lembro que a delegada falava: “isso aqui é Lei Maria da Penha. Você tá pensando que Maria da Penha é só violência física? É violência psicológica, minha filha. Como é que você consegue viver?”. O tempo que meu telefone passou em cima da mesa dela, ele ficou ligando, ligando, e descarregou. A delegacia foi um santo remédio. E aí ele se aquietou, de vez em quando surgia uma ligação, de meses em meses. Mas era um negócio que começava a mudar. “Desculpa, me perdoe” e eu: “vá viver sua vida”. Então, para sair disso, eu abri o que eu estava vivendo, pra minha família e pros amigos. Uma vez, depois de uma briga, eu disse: “eu não vou dormir aqui”. Ele puxou chave, trancou todas as portas, janelas... Cárcere privado. Então foi uma coisa que mexeu muito com a família toda. E isso me dói muito e ele sabe. Ele foi exatamente onde ele sabia que ia me machucar. Até o final.

Ela diz que outras mulheres passaram pela mesma coisa com o mesmo homem e a procuraram para desabafar e pedir ajuda. A fotógrafa comenta também que atualmente está “treinada” para identificar relacionamentos abusivos: “caio fora logo, meu nível de tolerância diminuiu muito”. Há uma preocupação clara da parte dela e de outras entrevistadas em conscientizar outras mulheres, que passam ou possivelmente podem vir a passar por uma situação de abuso parecida com a sua.

¹⁰⁶ Lei Maria da Penha é a Lei federal de número 11340, de 7 de agosto de 2006, que visa, sobretudo de maneira penal, a coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher.

Muitas entrevistadas relatam que suas mães e/ou avós eram fisicamente agredidas pelos maridos. “Minha mãe, ela tinha um marido grosso. Ele batia nela, na minha frente. E ela engravidou acho que perto de dezesseis anos. Com dezesseis anos, eu era uma adolescente sonhadora”, conta uma delas. Algumas das entrevistadas sofreram elas mesmas agressões físicas e muitas mencionam problemas sérios de alcoolismo na família, por parte dos homens agressores.

Uma diz que o avô, bêbado, chegava a apontar arma de fogo para a esposa e filhos. Outra narra que lhe contaram que seu pai, também alcoolizado, uma vez, bateu muito nela enquanto bebê e que, depois disso, sua avó a tirou de casa. São histórias trágicas, reais e frequentes. Uma das entrevistadas fala, inclusive, sobre a morte do seu avô associada à dependência de álcool e ao momento do seu próprio nascimento:

Meu avô bebia muito, bebeu muito até o final da vida. E ele morreu uma semana depois que eu nasci, justamente porque a minha avó tinha combinado com ele que iriam, os dois, me visitar juntos e ele chegou em casa e ela tinha ido sem ele, porque eu nasci com risco de morte. E aí minha avó foi lá me visitar para poder ajudar meu pai na dinâmica, porque minha mãe estava na UTI. E aí ela foi e deixou meu avô. Quando ele chegou em casa, que não encontrou com ela, bebeu loucamente e, nessa história, o fígado atacou, parou e ele faleceu.

A masculinidade construída pelo patriarcado envolve violências e adoecimentos e ainda hoje assombra principalmente as relações heteronormativas. A presença de homens viciados (geralmente em álcool, mas drogas ilícitas e jogo também foram mencionados) e agressivos, nas narrativas de muitas mulheres, seja no questionário ou nas entrevistas, repito, é comum. A maioria das mulheres envolvidas se separara depois de muitos anos convivendo cotidianamente com o opressor.

Assim, várias fotografias (a grande maioria delas) também vêm de vivências em ambientes de separações conflituosas dos pais e/ou avós, envolvendo violências, traições e ciúmes, por exemplo.

Das 16 entrevistadas, 11 têm pais separados. Mesmo assim, nota-se uma resistência por parte das mulheres que protagonizam essas histórias familiares ao divórcio, mesmo muitas vivendo em relacionamentos abusivos ou falidos. “Apesar de mamãe ser bem ‘prafrentex’, eu acho que ela era muito atrasada em muitas coisas. Em algumas oportunidades que talvez ela quisesse se separar, ela não se separaria, mesmo sendo uma mulher que trabalhava. Ela não se separava porque ela achava horrível ser uma mulher ‘desquitada’”, conta uma entrevistada. O não direito à autonomia de uma mulher é muitas vezes prático (por questões principalmente de dependência financeira), mas também simbólico.

Uma das entrevistadas conta que:

Meu avô se separou da minha avó mais velhos, acho que minha avó estava com quase setenta anos. Vô, há muito tempo, nunca se restringiu a nada. Mas minha avó definhou. Foi muito triste a morte da minha avó, muito triste. Eu percebi que, depois que eles dois se divorciaram, ela foi entrando em um processo de demência. Ela, como mulher, definhou. Meu avô durou muitos anos depois que minha avó morreu. Minha avó morreu que eu não reconheci! Eu fiquei com raiva dele por um tempo.

O peso da carga social negativa que uma mulher “separada” carrega, a frustração, a culpa, o sentimento de falha, de obrigação e submissão, o apego afetivo às relações familiares que atravessam o casamento, e sobretudo a dependência financeira são empecilhos para a separação, que muitas vezes funciona como uma libertação. É complexo e paradoxal: a ideia de casamento está, a partir da prática, associada à ideia de infelicidade, contudo, teoricamente, é uma infelicidade aceitável, pois está dentro dos modelos de conduta social. Modelos esses que, por princípio, se propunham a trazer felicidade.

Quando meu avô e minha avó se separaram, ela começou a fazer uma faculdade de letras e depois virou professora. Quase todas as mulheres da minha família acabaram se separando. Elas poderiam se fortalecer e ir continuando tranquilas. Mas sei que tem muita dependência. Parece que só pode ser família se tiver um marido também. O ruim não é o fato de estarem separadas, mas, sim, como elas se colocam diante disso, sabe?

É comum entre as fotografias uma composição familiar que acabou se configurando como composta apenas por mulheres:

Coincidentemente, o núcleo familiar que a gente tem hoje são de várias mulheres, que nenhuma delas tem nenhum parceiro. Tá entendendo? Uma nutre dentro dela um desejo de casar, tinha uma ideia ainda de um papel importante do casamento. Outra eu sinto que ela tem uma independência em relação às figuras masculinas. Mas ela sente falta de ter um parceiro que ajude nessa convivência de vida mesmo, sabe?

Sobre as vivências das separações, há quem relate que o divórcio dos pais, por exemplo, tenha sido uma experiência traumática (sobretudo pela ausência paterna), mas há aquelas que afirmam que a união, antes da separação, é que era perturbadora. O divórcio veio como um respiro, um alívio, uma paz, uma libertação.

Relatos de traição por parte dos homens que fazem parte da convivência íntima das entrevistadas também são bastante frequentes nas suas narrativas:

Meu histórico familiar é um histórico bem padrão das famílias: de homens traindo as mulheres. Meu avô paterno tinha outra mulher quando estava casado com minha avó ainda, tinha outra família inteira. E meu pai, quando ele estava casado com minha mãe ainda, estava noivo de outra mulher. Ainda é mais complexo, porque ele estava noivo de uma mulher e acabou ficando com a prima dela.

Esta mesma fotografia também conta sobre uma traição vivida em um dos seus próprios relacionamentos, que envolve também mentira por parte de um parceiro: “Ele teve caso com outra pessoa e a gente acabou. Aí ele negou, negou, negou, até que viu que não tinha como negar. Na verdade, ele não admitiu, mas pediu desculpa, aquele chororô. Aí a

gente passou um tempo separados”, diz. As mentiras que os homens contam também são um fator recorrente nos relatos.

Outras traições se encaixam dentro do padrão normativo de masculinidade imposto pelo patriarcado. Em nossa cultura, confirmamos, a partir dos relatos desta análise, que, para o homem, é permitido e estimulado trair. E, para a mulher, cabe suportar e perdoar.

Em todos os depoimentos, vale destacar, com as separações dos pais, nenhuma filha (ou filho) passou a ir morar com o pai. São comumente as mães e, por vezes, as avós que cuidam da educação dos filhos, quando o núcleo familiar padrão se dissolve. Muitos pais se tornaram figuras ausentes na vida das entrevistadas. Outros, inclusive, e não são poucos, sumiram por um período indeterminado e sem aviso prévio, mesmo sem que necessariamente tenha existido um processo configurado de separação dos casais. Que autonomia é possível para essas mulheres que ficam?

Uma das entrevistadas diz que seu avô passou dois anos em exílio político, enquanto sua avó desconhecia seu paradeiro e teve que resolver sozinha o funcionamento da vida familiar. O pai de outra também desapareceu por razões políticas: “Quando mamãe engravidou, ela engravidou no primeiro semestre da faculdade e aí trancou pra cuidar de mim. E papai foi pra o exílio. Eu tinha seis meses quando ele foi. Ele viajava, morava nos cantos. Ele não fez parte da minha primeira infância”. Uma terceira fotógrafa diz que, quando ela era muito criança, seu pai realizava pequenos sequestros: “meu pai às vezes sumia de casa, passava três dias sem voltar, e às vezes sumia comigo e não dava notícia”.

Ainda nas relações mais contemporâneas, há também relatos de abandonos de parceiros, porém com outras configurações. O “descuido” ainda é bastante autorizado socialmente por parte dos homens, em diversas instâncias, mas sempre condenado às mulheres. Dependar (mesmo que apenas emocionalmente) de um parceiro instável compromete a autonomia das mulheres.

O ciúme por parte dos homens é outro fator recorrente nas relações conjugais. Uma das fotografas diz que o avô literalmente morreu de ciúmes, além de manter a esposa praticamente encarcerada enquanto ainda estava vivo:

Ele chegou a conclusão de que minha avó estava interessada por outra pessoa e que não queria mais ele na vida, e ele parou de comer. Ele fez uma greve de fome até morrer. Ele tinha um ciúme doente dela. Quando ele saía pra tocar, que ele levava ela pras festas, ele trancava ela num quarto, enquanto ele estava tocando, pra nenhum outro homem chegar junto dela. E aí quando ele terminava de tocar é que ele ia e tirava ela do quarto pra ela ficar do lado dele.

As mulheres são tidas, pelos homens, como um objeto, uma propriedade. Prisão domiciliar e exigências de que as mulheres parem de estudar e de trabalhar são narrativas

frequentes. Esse modelo de relacionamento, que compõe o repertório das fotografias do Recife, vai de encontro a qualquer ideia de independência e liberdade. Uma das fotografias conta que:

Minha mãe sofreu muito porque meu pai pediu para ela parar de estudar. Depois, bem mais tarde, ela voltou a estudar, fez faculdade. Eu já estava na faculdade quando ela foi fazer. E ela se sentia muito mal com isso, porque se sentia meio que rebaixada, sabe? Ele ainda é muito ciumento. Se ela chegasse tarde, ele brigava com ela. Ciumento mesmo.

Percebo também que há uma certa romantização do ciúme, quando ele vem associado a um excesso de amor, de zelo, de cuidado, ou a uma grande admiração e reconhecimento da beleza da mulher. Namorados que censuram as roupas das namoradas porque estão “muito bonitas”, por exemplo, são relatos comuns. E muitas vezes o ciúme vem acompanhado da desconfiança e das ofensas. Mulheres não podem ter outros amigos homens, não podem ser destaque e nem sair sozinhas, pois são censuradas ou castigadas. Uma das entrevistadas conclui:

Na minha cabeça era: “isso é ciúme”. E eu não tinha essa noção, sabe? A expressão “relacionamento abusivo” não fazia parte, sete, nove anos atrás. Então, assim, na minha cabeça, eu tinha consciência de que vivia uma relação com um cara muito possessivo e ciumento.

Ao entrarem em uma relação heteronormativa, é comum que as mulheres percam o protagonismo das próprias vidas. Que se anulem em prol da manutenção de papéis pré-estabelecidos e sigam abastecendo a engrenagem desta submissão, ao propagar o que lhe ensinaram de geração em geração. E isso assusta as fotografias e as coloca em conflito com as outras mulheres próximas ou mesmo consigo mesmas, com os próprios machismos que a educação que receberam acaba reproduzindo.

Uma das entrevistadas resume:

A gente é machista, né? Porque foi criada desse jeito. Eu vivo brigando comigo mesma. A gente passa o tempo inteiro dentro desse sistema, né? Se achando muito moderna, mas, quando você vê... Eu estava conversando com uma amiga um dia desses na praia, e eu disse: “a culpa dos machistas é da mãe”. Aí ela disse: “olha aí que machismo! Você está culpando de novo as mulheres”. Aí eu pensei: “é mesmo”. Entendeu? É. Vê como a gente é criada! Eu vejo as mães: “não, meu filhinho, vá pra ali, vá. Sua irmã que vai me ajudar a lavar os pratos”. Elas não têm noção! Minha prima levanta da mesa e faz o prato do marido. Antes eu era bem combativa, hoje eu sou irônica. Mas não brigo mais, entendeu?

Optar por não brigar mais publicamente com mulheres, por não expô-las, não julgá-las ou condená-las pela manutenção de um sistema em que elas mesmas são oprimidas, é uma postura que vem tendo cada vez mais aderentes no atual momento do feminismo. Fortalecer-se internamente e entre mulheres tem sido a estratégia adotada, como falarei mais adiante.

Mulheres perdem nome, perdem emprego, perdem a oportunidade de estudar, de sair de casa, de vestir-se como querem, perdem a liberdade. Mesmo nos meios menos conservadores, o patriarcado opera com sucesso em seu projeto castrador e misógino. Anti-autonomia.

A pintora e fotógrafa Dora Maar, cujo verdadeiro nome é Henriette Theodora Markovitch, vê sua carreira, mesmo enquanto mulher livre que se afirmava, ser constantemente bloqueada pelo seu amante, o famoso Pablo Picasso, que a obrigou a deixar a fotografia de lado (CAWS, 2000, p.4, p. 148, pp. 171-172).

O projeto do patriarcado, proposto pelas instituições, vem se mostrando historicamente falido em uma suposta intenção de trazer felicidade à rotina das mulheres. Uma das fotografias diz que “no fundo, é uma grande ilusão. É uma cultura que se prolifera, mas que não traz felicidade pra ninguém”. A própria fórmula para a felicidade é problemática, achatando a multiplicidade de pessoas em caminhos compulsórios padronizados. O caminho é industrial: patrimônio, matrimônio e maternidade, como falamos anteriormente. Para as mulheres, ele é posto dentro de uma engrenagem problemática:

Mamãe sempre acreditou num amor eufórico. Um amor romântico e eufórico, Romeu e Julieta. E ela viveu uma vida de muitas paixões. Só que também de muitas frustrações, porque cada paixão de que ela acordava, que ela percebia que não era aquilo que ela tinha sonhado, era uma frustração enorme. Mamãe foi pra *Finishing School*, na Inglaterra. *Finishing School* era uma escola onde você vai aprender a forrar cama, lavar roupa... Tipo “Escola de Princesas”. Minha mãe namorava desde os onze anos, e minha avó, quando mamãe tinha quinze anos, mandou ela pra Inglaterra, pra acabar o namoro. E aí mamãe foi pra Inglaterra, pra aprender a forrar cama e comer tomate. A questão é que, até hoje, ela acha que esse namoro que ela tinha com quinze anos era o homem da vida dela, e que ela nunca foi feliz porque ela não casou com ele. Até hoje. Ela sempre projetava a felicidade dela nos homens. Ela não conseguiu viver de outra forma, ela estava sempre em busca de um príncipe encantado que nunca chegava. Ela tinha uma ilusão muito grande de que ela ia achar a felicidade em algum cara. Mas ela também não se contentava com essa não-felicidade. Sabe?

Mesmo vivendo essas dinâmicas que se repetem – dentro do padrão de classe média alta, que é o contexto da maioria das mulheres entrevistadas e que puderam investir e se dedicar a uma carreira, mesmo que penosa, na fotografia –, encontramos algumas linhas de fuga, algumas mulheres que burlaram o sistema a seu modo, umas mais radicalmente, outras menos. A medida se dá principalmente dentro das condições financeiras: como há dependência, as que conseguiram recorrer a ajudas mais efetivas, puderam alçar voos mais altos e mais livres. A ligação com o controle institucional, sobretudo religioso, também funciona como um regulador.

Mas tais mulheres inspiram ao seu modo a trajetória das fotógrafas. Uma das entrevistadas fala sobre as mulheres da sua família que, mesmo limitadas pelos machismos da

doutrina católica, conseguiram liderança dentro de casa. Outra fala dos enfrentamentos de uma avó que acolheu o filho homossexual e se divorciou ainda na década de 1970, e de como esta avó viveu sua própria vaidade e sua sexualidade de forma autônoma, mesmo depois de idosa. São muitas mulheres que conseguiram, em algum momento, geralmente após a separação, tomar as rédeas da própria vida e recomeçar.

Conseguir novos parceiros, por exemplo, para muitas das mães e avós das entrevistadas, já era uma grande vitória. Já para as próprias fotógrafas, o desafio parece ser manter uma certa distância, que permita desde cedo a base da independência, financeira e psicológica, de um parceiro, para que consigam desenvolver seus próprios projetos de forma “livre e desimpedida”.

No Recife, as primeiras mulheres a se divorciarem eram socialmente estigmatizadas e rechaçadas por novos parceiros, enquanto os primeiros homens divorciados rapidamente conseguiam novas “pretendentes”. Eles seguiam na manutenção da lógica do casamento, formando “nova família”, mas elas assumiam um outro lugar social: de forma geral, ficaram sem vida conjugal (o que para muitas significava frustração), criando os filhos e cuidando da manutenção da vida doméstica, ao mesmo tempo em que precisaram enfrentar uma inserção tardia no mercado de trabalho ou inventar formas de garantir uma renda familiar mínima.

Me pego refletindo: caso a fotografia fosse uma prática mais acessível às gerações de mães e avós das entrevistadas, à realidade sócio-histórico-cultural do nordeste brasileiro, não teriam essas mulheres tentado sustentar suas famílias através da prática fotográfica? O que fez Gertrude Käsebier, no Brooklyn da década de 1880, quando a saúde de seu marido ficou muito debilitada e ela decidiu abrir seu primeiro estúdio profissional (CHENE, 2015, pp. 111-112), parece uma solução, ainda hoje, bastante improvável para uma mulher comum recifense, para quem as dificuldades de estabelecimento profissional (e de acesso à estrutura necessária) são concretamente inviáveis.

É no contexto das famílias mais ousadas, mas também mais ricas, que a fotografia nasce como uma possibilidade profissional. Enquanto para umas algumas mães e avós das fotógrafas dirigir um carro foi a grande revolução, as possibilidades de ruptura de outras estava em enfrentamentos performáticos:

Minha avó disse que, uma vez, meu avô fez uma raiva a ela, aí ele desceu e foi pra esquina ficar conversando com uns colegas dele. Aí ela botou a calça comprida dele, a camisa social dele, o suspensório dele, pegou o cachimbo dele, botou o cachimbo dele na boca, acendeu e saiu, foi pela rua. Aquilo foi uma afronta muito grande, vestir a roupa do homem e fumar. Aí ele ficou horrorizado.

Para outras a subversão estava em desobedecer normas às escondidas. “Qual era o caminho mais fácil pra se ter uma vida tranquila? Ela era submissa só pela frente, entendeu?”, comenta uma das fotógrafas ao dizer que sua mãe, vez ou outra, omitia coisas para o seu pai. Também não são raros relatos de fotógrafas que dizem que suas mães viajavam sem os maridos. “Ela dizia: ‘se ele não quer ir, eu vou!’”, conta uma delas.

Esse perfil de enfrentamento feminino funciona como um estímulo, um incentivo, mas também como uma carga, um peso:

Eu venho de uma família de mulheres muito fortes. As referências são muito fortes. Há dois anos é que eu comecei a entender que eu posso ser frágil. Mas, até então, não. No ano passado é que eu comecei esse exercício de aceitar ajuda. Minhas avós eram muito firmes. Eu vi as duas enterrando filhos. Enquanto estava todo mundo mal, elas seguravam a onda.

Muitas das fotógrafas, como temos visto, fogem às normativas do que se espera de uma mulher, do papel de gênero pré-estabelecido como feminino. Esses rompimentos se dão, segundo os relatos, desde a infância. Elas se descrevem como crianças “maloqueiras”¹⁰⁷.

Teve uma época que meu pai construiu uma casa na árvore pro meu irmão. Meu irmão tinha uma casa na árvore, eu tinha uma casinha de boneca. A casinha de bonecas ficou fechada e virou a casinha dos cachorros. Eu sempre fui a “doidona” mesmo. Achavam que eu não ia “dar pra gente”. Sabe? Mas eu não era irresponsável, eu era, e ainda sou, muito livre.

Uma outra fotografia diz que, sendo sua mãe e sua irmã também muito conscientes, o irmão foi o único homem criado em seu ambiente familiar, o que provocou questionamentos sobre os mecanismos de construção da masculinidade opressora estabelecida:

Ele morava com três mulheres revoltadas com os homens. Então eu via o impacto disso tudo nele. E, às vezes, eu ficava com pena. E, ao mesmo tempo, essa pena que eu sentia me fez entender um pouco desse papel de privilégio dos homens, né? Porque, uma vez na vida, o homem não estava como o dominante da história. E eu estava com pena disso. E aí eu comecei a me dar conta de que ninguém estava maltratando ele, ninguém estava fazendo nada de errado com ele. Só não estamos deixando passar as opressões. Estamos ensinando ele a ser um cara “massa”. Então, ele fez tudo em casa. Todo mundo sempre ajudou muito, não tinha essa coisa de menina faz isso, menino faz aquilo.

Já nas relação com as irmãs, percebo muitas vezes um choque entre uma (ou mais) que segue a linha mais normativa e a outra (ou mais) que quebra os padrões dos papéis de gênero. Isso pode configurar um conflito ou uma cumplicidade.

Terminamos o capítulo 4.1. falando sobre competição entre mulheres e o capítulo 4.3. vai abordar a sororidade. Acredito que neste percurso de reflexão seja importante entender como se dá a relação entre as mulheres nos contextos familiares das fotógrafas entrevistadas.

¹⁰⁷ Expressão regional que indica pessoas jovens que gostam de estar nas ruas, que desenvolveram uma certa “malandragem”, e não se prendem a regras de etiqueta (como o uso de roupas, gestos ou vocabulários supostamente mais adequados que outros)

Percebo que há uma relação por vezes delicada entre noras e sogras, por exemplo. Esse conflito se dá basicamente na disputa pela atenção do homem em questão, como se houvesse uma transferência entre a mãe e a esposa das responsabilidades em prestar os serviços de “manutenção e bem estar” do filho/marido. Muitas vezes, por conta desta dinâmica do patriarcado, uma ainda acaba agindo como fiscal da outra. Não são raros os relatos de problemas entre mães e avós das entrevistadas, por exemplo. Porém essa ideia se mostra em desconstrução: não houve nenhum relato deste tipo envolvendo as gerações mais recentes.

Enquanto historicamente as sogras repassariam os deveres e as cobranças em relação ao cuidado com as atividades domésticas às esposas, os sogros repassariam o controle sobre suas filhas para os genros, e a necessidade de sustentá-las financeiramente. Sobre essas relações das fotógrafas com seus pais, há muito o que refletir a respeito de paternidade e masculinidade. Como se dá a construção desses papéis e a imagem do homem que elas chamam de pai? Os atravessamentos que passam por essa relação são muito complexos e não cabe a esta tese desenvolvê-los. Porém, sem dúvidas, são questões que estão diretamente relacionadas à formação das fotógrafas, a como elas enxergam os homens e o lugar do masculino, a como elas se relacionam com outros homens e com as mulheres que as rodeiam. Todas elas reforçam a pertinência das reflexões que desenvolvemos aqui, sobretudo a importância do questionamento da cultura patriarcal.

4.2.4 Ser sexual

A autonomia em relação à dependência emocional e financeira de parceiros influencia diretamente no trabalho das mulheres, assim como na forma de conduzir sua sexualidade. Perguntei no questionário sobre a orientação sexual das fotógrafas. Metade delas se afirma objetivamente como heterossexuais e apenas uma fotógrafa se define como homossexual. Ou seja, há, por parte de muitas delas (quase a outra metade), um interesse em demonstrar certa fluidez no quesito sexualidade. As orientações são nuançadas e estão atravessadas por uma teia de questões, inclusive relativas à afetividade e ao desejo por experimentações.

25% entre todas dizem possuir uma orientação heterossexual, porém de forma não objetiva, destacando ressalvas: reforçando a falta de preconceito com outras práticas, por exemplo; ou demonstrando abertura – “a princípio, hétero”, disse uma – e inclinações declaradas à bissexualidade; ou mesmo usando expressões que sugerem um contexto possivelmente mutável – “atualmente, hétero”. E mais de 20% entre todas declaram exercer

outras formas, menos normativas, de sexualidade: algumas se dizem bissexuais; outras dizem gostar de “todas as orientações” ou se definir como “curiosa”; outra fala em uma orientação simplesmente “afetiva”; e uma se diz literalmente “confusa”, por exemplo.

Entre as entrevistadas, a sexualidade possui um perfil similar a este traçado através do questionário: a maioria se afirma heterossexual, porém muitas se mostram abertas a experimentações ou já experimentaram outras práticas. Uma delas menciona que teve duas namoradas mulheres, mas que não costuma paquerar ou se relacionar com pessoas do mesmo gênero. “Eu acho que eu tive tesão por essas duas mulheres em especial, sabe?”, diz, justificando que de modo geral se relaciona afetiva e sexualmente com homens. Outra narra que se relacionar com mulheres fez parte de um processo de descoberta, de explorar possibilidades: teve uma namorada na adolescência por curiosidade. “Foi uma fase, bem pontual”, diz. “A mulher jovem hoje liberta-se porque o controle da sexualidade e a reclusão ao domínio privado formam também os dois pilares da opressão feminina”, comenta Muraro (2015, p.17).

Da mesma maneira com que algumas fotografas ditas “hétero” já passearam por experiências “homo”, uma entre as que se declaram como lésbicas diz que também esta não é uma categoria estanque para definir sua sexualidade: “Não sei se eu sou homossexual. Eu acho que eu sou bissexual, na verdade. Mas aconteceu de as pessoas interessantes terem sido mulheres. Eu não me considero ‘gayzíssima’. Acho que, se tivesse aparecido algum homem muito interessante, provavelmente, eu teria namorado, casado, tanto quanto com qualquer mulher”, conta. O problema, segundo ela, é que todos os homens, olhados mais de perto, decepcionam com posturas machistas.

Sobre o desenvolvimento da sexualidade, as entrevistadas relatam o início de seus processos e suas experiências. A virgindade ainda foi um tabu para muitas. Há uma “dinâmica de vigilância, essas estratégias de controle”, como diz uma delas. A pedagogia é proibitiva e se reforça através do medo: medo de ficar grávida, medo de adoecer, medo de ficar mal falada na vizinhança e na família. Muitas entrevistadas, por mais que o perfil da fotógrafa seja desbravador e aventureiro, que preza por autonomia, como abordado em vários momentos nesta tese, consideram que tiveram um início tardio da vida sexual, geralmente com o ingresso na vida universitária.

Uma das entrevistadas contextualiza:

Essas coisas de sexualidade, eu sou uma pessoa que descobriu muito tarde. Até mesmo para perder vergonha. Isso foi muito tarde, porque a educação era muito rígida. Eu sempre fui muito observadora e sempre gostei de olhar capa de disco,

desde criança. Então, eu passava horas olhando essa contracapa¹⁰⁸. Esses beijos, que são superintensos, né? E aí minha mãe estava passando pano na casa, esse disco estava tocando e eu olhando a contracapa. Eu cheguei para ela e disse: “mãe, isso aqui é que é sexo, é?”. Aí levei uma bronca. E uma vez, também, eu fui muito repreendida porque eu passei o batom da minha mãe. Ela veio dar um tapa em mim, né? Aí meu pai: “tá parecendo uma meretriz!”.



Figura 9 – Contracapa do disco Álíbi (de 1978), de Maria Bethania

Outra fotógrafa diz que, apesar de ser muito “descolada”, nunca colocou as questões de sexualidade em lugares muito centrais da sua vida. Há, por parte de muitas, o entendimento de manter uma vida sexual um tanto preservada da vida social, além da tentativa de encontrar prazer em outras atividades (como o próprio trabalho, para muitas delas). “Às vezes eu passo uma época meio louca, mas eu sou muito discreta. Quando eu dava aula, um amigo achava que eu era lésbica. Ele disse: ‘é porque eu nunca te vejo com ninguém’. Então, eu tenho essa coisa de ‘meu mundo, minhas relações’”, conta uma das entrevistadas.

Do mesmo jeito que é preciso considerar questões interseccionais ao falarmos sobre o lugar particular da mulher negra¹⁰⁹, por exemplo, como tentamos mencionar ao longo desta tese, é preciso destacar também que, as causas das mulheres, além de serem atravessadas por

¹⁰⁸ Do álbum Álíbi (1978), de Maria Bethania

¹⁰⁹ E, apesar de não terem sido relatadas especificamente pelas fotógrafas negras que fazem parte desta pesquisa (provavelmente por falta de uma pergunta mais direta da minha parte enquanto pesquisadora), questões com abordagens próprias à sexualidade da mulher negra são temas de grande importância dentro do debate feminista, como a objetificação sexual, o estigma da promiscuidade e a solidão.

questões étnicas, raciais, regionais, culturais como um todo¹¹⁰, etc., elas também passam pela complexidade que envolve as próprias questões sexuais e de gênero não normativas. Mulheres lésbicas e pessoas trans, por exemplo, partilham processos que destacam reflexões importantes dentro do feminismo. Não é o foco desta tese abordar essas questões específicas. No *corpus* de análise principal desta pesquisa, por exemplo, não há a presença de pessoas trans, o que pode (e deve), enquanto ausência, ser um dado de análise e crítica contundente a ser trabalhado em outro momento.

Eu desconheço homens trans no meio fotográfico do Recife. A única mulher trans, com quem tive contato através desta pesquisa, Mel Castro, deixou a fotografia durante o processo de transição. Ou seja, ela era um fotógrafo homem (homossexual), mas, hoje, enquanto mulher (heterossexual), trabalha em outra área. Em nossa conversa (que não configurou uma entrevista no mesmo molde das outras), ela me informou que a mudança na profissão se deu atrelada à sua transição.

Mel, antes de iniciar a transição, fez faculdade de Fotografia e trabalhava na equipe de fotógrafos de um jornal, quando entendeu que sua identidade de gênero era feminina. “Eu já era um gay afeminado”, conta. Assumir sua identidade de gênero enquanto mulher trans, naquele contexto, a deixou com medo. No início da transição, com o processo hormonal, ela tentou disfarçar, mas a necessidade de se assumir “sem máscaras” falou mais alto. “E eu não conseguiria estando naquele ambiente”, complementa. Mel, então, deixou a fotografia por conta dos receios que a atravessavam trabalhando na redação do jornal, que, como já abordado no capítulo 4.1., é considerado um ambiente hostil em relação às questões de gênero. “Naquele momento eu ainda não tinha a confiança necessária”, diz.

O medo não era injustificado, pois aconteceram episódios claros de homofobia, como o dia em que exigiu-se que ela (na época, ele) fotografasse uma modelo de biquíni para um conteúdo de apelo sexual. “Era constrangedor. As coordenadas de como as fotos deveriam ser feitas me foram passadas da pior maneira possível, exigiam, com palavras obscenas, os ângulos que eu deveria usar. Foi bem traumático. Eu sabia que estava naquela situação porque seria um motivo de chacota”, relata, “foi quando eu saí de lá que pude ser quem sou”. A família e os amigos acolheram o processo. Quando ela deixou a empresa, ainda trabalhou como *freelancer* com pós-produção de fotografias, mas não durou muito tempo. Deixar a fotografia para trás fez parte de se entender dentro da sua nova identidade. “Eu exclui anos de

¹¹⁰ Como a sexualidade da mulher gorda ou da mulher idosa, por exemplo.

trabalho de fotografia dos meus arquivos digitais, apaguei tudo. Hoje em dia o que eu tenho foi o que consegui recuperar de uns CDs que achei. Me arrependi muito”, confessa.

Não conhecer nenhuma outra pessoa trans na fotografia, para ela, gera uma insegurança. Recomeçar em outra área pareceu mais fácil do que ter que resgatar um portfólio assinado com seu antigo nome, por exemplo. Mel diz que, hoje, sete anos depois, amadureceu muitos medos: “acho que conseguiria me ver dentro da área”. Vasculhando gavetas, achou algumas fotografias reveladas em processos analógicos, o que despertou nela uma vontade de voltar a fotografar e, no caso, de passar a existir enquanto fotógrafa mulher.

Sobre a sexualidade, Mel diz que tem dificuldade de se relacionar publicamente com homens cis héteros. “São muito machistas. Os dois namorados que tive, me colocaram a condição de não revelar aos seus amigos e família sobre minha situação de pessoa trans”, conta. Mel hoje não pensa em casar-se, mas já pensou. Também já pensou em adotar uma criança, mas a maternidade deixou de ser um plano. “Eu não sei se conseguiria ser mãe e mulher trans. Eu precisaria de alguém para dividir o peso psicológico disso tudo e penso que provavelmente não conseguiria isso com um homem cis hétero. Eles não dão conta. Talvez com um homem trans”, analisa. Neste momento, ela quer focar em si mesma, pensa em estudar fora do País. “O Brasil anda a passos lentos nos direitos das pessoas trans: é extremamente burocrático e somos tratados como doentes”. Há três anos ela deu entrada no processo de mudança de nome, por exemplo, e até agora não teve resultados. Até para assinar os documentos que autorizam seus depoimentos nesta tese, houve o constrangimento (violência) de ter que usar seu nome antigo, masculino.

Já a questão das mulheres lésbicas tem uma presença mais marcante entre as fotógrafas que compõem o *corpus* de análise desta tese. Assim como uma fotógrafa anteriormente citada mencionou que seu amigo supôs que ela era lésbica, simplesmente porque ela não se relacionava publicamente com homens (nem com mulheres, vale destacar), é comum que, muitas mulheres (independentemente da orientação sexual), no meio fotográfico, por terem um perfil que rompe com os padrões de feminilidade (gestos e figurino, por exemplo), sejam constantemente tomadas por homossexuais, conclusão que desconsidera grosseiramente a complexidade das questões de gênero e as de sexualidade. Nem toda mulher que foge às normativas patriarcais (como vida doméstica, casamento e maternidade) é lésbica, assim como nem toda mulher lésbica vai necessariamente assumir uma postura que rompe com as estruturas normativas dos papéis de gênero. Há muitas lésbicas dentro da performatividade visível do feminino, assim como muitas mulheres hétero que atuam dentro do padrão aparente da masculinidade.

Lembro que quando entrevistei uma das fotógrafas, que é lésbica, ela brincou comigo dizendo que eu iria encontrar muitas “sapatões”¹¹¹. E, na verdade, juntas, ali mesmo, descobrimos que ela caiu na armadilha do senso comum. A fotografia não é um reduto de mulheres lésbicas. Mas, sim, ela existe enquanto um lugar de mulheres que batalham pela sua própria liberdade. E essa liberdade inclui, também, uma liberdade sexual, o que atravessa, mas também transcende, a questão da orientação homoafetiva.

As experiências sexuais com pessoas do mesmo sexo fazem parte da experiência de muitas mulheres que participam desta tese, independentemente de possíveis rótulos:

Eu pensei que pudesse ser homossexual. Eu sempre tive uma admiração muito grande pelo corpo feminino. Eu tinha uma referência de corpos de mulheres. Sempre gostei muito de ver mulher nua. É uma coisa, até hoje, que eu acho linda. Então, teve uma época que eu comecei a me questionar sobre isso. E eu estava frustrada com os meus relacionamentos com homens. Mas não tentei nada, acho que eu tinha um certo medo. Também não senti encantamento por ninguém e nem tesão. Aí, quando passou essa dúvida, eu fiquei com uma menina. Já foi bem depois. Não estava pensando, não estava achando, não estava nada. E aí também não fiquei me questionando depois. Estava muito segura. Não me fez entrar em crise.

Aquelas que se dizem lésbicas (e assumem a importância do rótulo principalmente como uma postura política identitária de enfrentamento, transcendendo a questão pura e simples da materialidade de uma orientação sexual-afetiva) possuem experiências de descobertas muito variadas. Algumas anunciaram em casa, outras nunca precisaram. Algumas foram acolhidas pela família, outras menos. Mas todas elas já sentiam atração por mulheres desde crianças, além de uma forte resistência aos homens, seja por acharem eles, de forma geral, desinteressantes, seja por terem passado por experiências muito negativas com eles, sobretudo dentro de casa e principalmente com os próprios pais.

Algumas entrevistadas, independentemente da orientação sexual, relatam que o início da vida sexual se deu de forma traumática, por conta de abusos sofridos na infância. Uma das lutas dos movimentos feministas é desassociar a ideia de estupro à ideia de sexo, por exemplo, no intuito de que não se confundam práticas de violência/assédio com práticas do desejo/afeto. “Eu fui abusada na infância. E aí eu comecei a ter ódio de homem, por uma fase. Depois eu fui trabalhando nisso, sabe? De superar mesmo. Eu já não tenho raiva de homem. Hoje é tranquila a minha relação. Até demais, na verdade”, relata uma fotógrafa.

Outra diz que demorou para entender os assédios sexuais que sofria quando criança e que, depois de entendê-los, passou a ter nojo de homens.

Eu me dei conta do que estava acontecendo e aí fechei. Eu não queria brincar, comecei a jogar meus brinquedos pela janela. E aí era muito doido pra mim, porque eles [os abusadores] estavam lá, sempre presentes. O conflito maior: eu achava que

¹¹¹ Expressão (usada pela fotógrafa) regional que faz referência às mulheres lésbicas.

eu tinha culpa. Por um tempo, eu não quis me relacionar com homem nenhum: não vou casar nunca, não vou ter filho. Mas eu comecei a viver as coisas meio que na pressão da sociedade. Só que, talvez eu não percebesse, eu estava passando por cima das coisas. Era a forma que eu estava usando pra superar. Foi um começo de vida sexual meio traumático.

Por mais que muitas fotógrafas viessem de famílias menos conservadoras, que tivessem liberdade para trazer parceiros e parceiras para dentro casa, por exemplo, falar sobre sexualidade com os pais, não é fato frequente. Numa cultura em que as mulheres são constantemente cobradas e oprimidas, forçadas a se encaixar em padrões, o mal estar com o próprio corpo e com as práticas sexuais é comum. “Eu não me sentia segura, eu não me sentia bonita, eu não me sentia bem”, diz uma das entrevistadas, sobre a dificuldade de despertar a sua sexualidade. Várias trazem depoimentos parecidos. Outra fotógrafa fala da escola como ambiente castrador e da libertação que foi o contato com a cultura mais alternativa da cidade:

Quem me salvou foi o Recife Antigo, salvou minha vida ao ver que existia beleza lá fora. Eu ganhei o concurso de menina mais feia do colégio. Como é que eu ia me apaixonar por alguém? Só que eu achava que o mundo era o colégio, né? E aí a coisa da sexualidade, pra mim, por um lado, tinha uma atração por um masculino, e uma aversão. Porque o masculino pra mim era um mistério, né? A figura masculina sempre foi coisa que faz mal. Assim: homem tá aí pra fazer mal. O mundo dos meninos, da paquera, era tão estranho pra mim. Porque eu era tão excluída, tão maltratada no colégio, sofria tanto *bullying*¹¹², que eu não sabia paquerar. Até eu descobrir o Recife Antigo. Aí, foi quando eu conheci um menino e eu fiquei apaixonada por uns bons dez anos. Ele foi super importante, uma pessoa, assim, muito “abridora”, muito importante na minha vida. Foi ele que me apresentou um outro masculino, de certa forma.

Os enfrentamentos das fotógrafas das primeiras gerações foram ainda maiores. Gleide Selma fala como o processo de busca por liberdade (inclusive sexual) na sua vida passa pela busca por autonomia, logo, pela profissão que escolheu.

Eu era atleta, jogava handebol. Então, conheci o Brasil muito cedo, pois jogava pela seleção do Rio Grande do Norte. Com dezesseis anos eu fiz uma viagem do Rio Grande do Norte ao Rio Grande do Sul, de ônibus. Com dezoito, dezenove anos, eu vim fazer o vestibular aqui em Recife. Eu comecei a trabalhar com quinze anos de idade, eu acho. Eu trabalhava num escritório de arquitetura, eu atendia telefone. Com dezessete, eu queria trabalhar em jornal. Então, eu era uma pessoa muito ocupada, porque eu trabalhava, eu estudava e eu jogava. E ainda ia à praia todo dia. Mas, de noite, eu vivia na rua. Eu estudava no colégio estadual, porque o meu negócio era sair daquele colégio de freira. E aí eu fui expulsa. E eu me lembro que eu fiz o exame de admissão para essa escola, e eu tive que estudar. Pela primeira vez na minha vida, eu tive que estudar muito, para poder ir pra escola pública. Eu comecei a namorar muito cedo. Eu namorava muito escondido, né? Eu não queria me casar e, quando fosse maior de idade, eu ia sair de casa, viver independente. Aí eu tinha uma grande amiga que vinha fazer o mestrado aqui [no Recife], a irmã dela era da minha idade e veio fazer o vestibular também, como eu. Moravam as três. Eu cheguei aqui e no outro dia eu estava trabalhando no Diário de Pernambuco. E eu fazia crochê. Eu fazia uma bolsa entre a minha ida da Várzea até o Recife [centro da cidade]. E aí eu vendia a bolsa, que era uma forma de tomar cerveja, fazer uma

¹¹² Atos intencionais e repetidos de agressão física ou psicológica, exercidos visando a destruir a autoestima da vítima, causando sofrimento.

gracinha. Eu não tinha quase dinheiro nenhum! Comecei a trabalhar no Diário, depois eu fui pro Jornal do Commercio. Até hoje, tudo o que eu tenho a agradecer é à fotografia, porque ela me trouxe tudo na vida, sabe? Essa liberdade! E eu percebi logo que eu não podia ser funcionária de ninguém. Fui ser *freelancer*. 1978, 1980, era uma vida muito tranquila. Se fazia super8, teatro, tudo... Tá entendendo? Era uma efervescência muito grande, culturalmente. Eu me lembro que Pernambuco, Recife, sempre foi um polo cultural e artístico muito forte. Eu me lembro que eu saí de Natal muito por conta disso, né? Aqui aconteciam as coisas e eu queria viver isso, queria participar disso. E aí tinha a coisa do movimento estudantil, dos protestos... Eu era muito engajada. Eu levei cantada, mas eu também dei cantada, né? Eu acho que eu tinha um negócio que era assim: eu que escolhia as pessoas que eu queria. Eu não era escolhida, eu escolhia.

A trajetória de Gleide é um exemplo de como a profissão de fotógrafa sempre atraiu um perfil de mulher que foge às normas, inclusive às normas sexuais. O modo com que ela se colocou na fotografia me lembra um depoimento de Madame Yevonde, em que ela afirma que se meteu com fotografia para se tornar independente, nem mais nem menos. Ela dizia que queria apenas ganhar a vida (YEVONDE, 1940, p.283). Na Europa e nos Estados Unidos, durante o modernismo, era basicamente este o perfil das fotógrafas: “a maioria dessas mulheres trabalham como fotojornalistas para pagar seus aluguéis... e para poder mostrar ao público seus objetivos artísticos, menos comerciais”¹¹³ (BRANNAN, 2015, p.216).

A independência que buscam as mulheres fotógrafas funciona como um passaporte também para a liberdade sexual. Mergulhamos nessas histórias porque esses são fatores bastante atrelados à realidade de uma mulher. Assim como o tipo de profissão que ela exerce. Então, a prática fotográfica passa por tudo isso, seja de forma direta ou indiretamente. A sexualidade dialoga com a autonomia, o que coloca as mulheres face a face com os modelos patriarcais de esposa e mãe, todos temas discutidos neste capítulo. Este debate nos leva, então, a uma reflexão a respeito da solidão.

4.2.5 Ser só

Sacrifiquei a minha vida sexual e os meus namoros pra poder conquistar a liberdade de ir pra onde eu quisesse. Então, eu não tive nenhum relacionamento praticamente a adolescência inteira. Para poder viajar, pra poder estudar o que eu queria, para poder fazer os cursos que eu queria, para poder voltar pra casa. Para deixar minha mãe tranquila, para ela dormir e eu poder dormir também, e não ficar com ninguém no meu “pé de cabresto”, eu abri mão disso. Não foi a melhor escolha, eu confesso. Até hoje, na verdade, eu acho que reverberam muitas coisas em mim dessa dinâmica, mas me trouxe outros caminhos também de reflexão sobre o que era existir enquanto mulher dentro desse meio. Você abre mão das suas relações afetivas pra poder continuar transitando. E quando você está em uma fase feito esta, você não consegue namorar, porque os meninos não olham para você como mulher. Porque você, além de não ter uma dinâmica “princesinha”, já tinha conseguido ser independente o

¹¹³ Do original : « La plupart de ces femmes travaillent comme photojournalistes afin de payer leur loyer... et de faire part au grand public de leurs visées artistiques, moins lucratives ». Tradução minha.

suficiente pra não aguentar papo idiota. Eu era uma figura extremamente seletiva. Então, eu fiz uma escolha, que é uma escolha que eu estava mantendo até alguns meses atrás, de ficar sozinha. Eu precisava entender quem eu era sem nenhum tipo de parceria masculina. Eu precisava gostar da minha companhia, precisava entender minha energia, precisava entender como é que eu funcionava só. Porque antes eu tinha ficado só por uma série de consequências, mas eu não tinha feito essa escolha de ficar só. Não era uma questão de celibato, era uma questão de que eu sou muito loba solitária. O meu direito de deriva e o meu direito de silêncio são coisas que eu não negocio. E é muito difícil você entrar dentro de um processo de casamento tradicional. Do tipo: durante dois meses eu quero ficar só. Tá entendendo? É muito difícil chegar e explicar isso para as pessoas. Todas as últimas paixões que eu tive eram paixões que, em um determinado momento, pareciam que iam interferir nesse lugar que eu estava construindo para mim. Porque, na verdade, isso é um grande desafio.

Esse direito à deriva e o direito ao silêncio, citados por uma das entrevistadas neste relato, é uma reivindicação, ou melhor, uma necessidade, muito comum entre as fotógrafas que fazem parte do *corpus* desta tese. Ele já foi pontuado por várias outras colegas como um pré-requisito para que tenham uma vida tranquila, centrada, no eixo, sob o domínio de si mesma. “Eu me sinto só, mas eu gosto de ficar só. Às vezes eu passo a semana inteira em casa sem sair. E, assim, eu tenho liberdade. Eu faço um trabalho que eu durmo na hora que eu quero, acordo a hora que eu quero. Eu faço as coisas na hora que eu quero. Às vezes fico lá trabalhando o dia todo pelada”, comenta uma. Outra diz: “Eu não convivo muito com ninguém. É da minha natureza ser isolada”.

O isolamento se dá sobretudo nos momentos em que estão trabalhando, criando, pensando projetos, produzindo e finalizando fotografias. Ele entra como fator crucial à produção fotográfica e me lembra a reivindicação (brevemente mencionada no capítulo 4.1) da escritora inglesa Virginia Woolf, que, já em 1928, ao ser convidada para falar sobre mulheres e literatura, focou, em sua palestra, não em fazer uma genealogia das principais autoras e obras do seu entorno, mas na promoção de uma reflexão a respeito do fazer literário enquanto mulher.

Quais as condições que possibilitam que uma mulher escreva? E por que as mulheres escrevem do jeito que escrevem? Woolf, em sua fala, publicada posteriormente no ensaio *A room of one's own*¹¹⁴, disserta sobre a criação artística de mulheres. As duas perguntas acima, que parecem fundamentar o texto de Woolf, atualizadas para o contexto das fotógrafas do Recife, também conduzem esta tese. A escritora afirma que a produção é diretamente vinculada à vida cotidiana da mulher. É necessário um contexto de possibilidade: tempo, tranquilidade, estudo, dinheiro, espaço. “Um quarto para si”¹¹⁵, diria ela, onde a mulher possa

¹¹⁴ Disponível como e-book publicado pela universidade australiana de Adelaide, através do link: < <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html> >. Acesso em 05 de julho de 2017.

¹¹⁵ Tradução do título do referido ensaio para português.

se isolar e desenvolver sua obra. Por isso a literatura, a fotografia, a arte ainda são espaços que, mesmo quando acessível às mulheres, se mantém elitizado.

Se os romances das escritoras inglesas analisadas por Woolf mostravam como a literatura de mulheres estava associada às condições das autoras, destacamos também aqui, ao longo desta tese, que a produção das fotógrafas (método e conteúdo, como será abordado no capítulo 4.4.) se vincula às condições de possibilidade postas pelas suas vidas. A liberdade para criar, quando falamos de mulheres, já destacaria Woolf, parece estar ligada à possibilidade de transgredir. E estar só, diante do padrão normativo de gênero, para uma mulher, é também uma transgressão.

A fotógrafa suíça Ella Maillart, por exemplo, “confere às suas imagens o senso de solidão, de imensidade, de sentimento de um tempo eterno”¹¹⁶, diz Girardin (2015, p.267). No Recife, entre as entrevistadas, o trabalho de Mila Souza, é completamente regado por esse processo de produção isolada, no laboratório e no ateliê. Exige tempo e silêncio. Ela conta:

Às vezes, eu passo dois meses com as minhas coisas e eu não quero saber de ninguém! É minha relação com a prata. E, pelo amor de Deus, não me tirem! É muito difícil, pra mim, me afastar. Ai depois eu volto. Sempre foi assim: uma coisa espontânea e muito misturada com outros prazeres. Me acalma a alma, sabe? São prazeres incríveis! O cheiro do laboratório, a experiência tátil...



Figura 10 – Mila Souza, fotografias de processo (costura e nanquim sobre cópias fotográficas)

A solidão vem, para muitas delas, também como um alívio da carga que imaginam que teriam, caso seguissem os padrões normativos dos papéis designados às mulheres. “A

¹¹⁶ Do original : « elle sait donner à ses images le sens de la solitude, de l’immensité, du sentiment d’un temps éternel ». Tradução minha.

fotografia dá uma independência ao mesmo tempo intelectual e prática”¹¹⁷, diria Adkins (2015, p.155). Ou, seria justamente a independência que viabiliza a fotografia?

“Fiquei quatro anos solteira. Foi maravilhoso. Foi extremamente necessário em tudo, tanto na minha vida afetiva, na minha vida profissional, nas minhas decisões, ter saído de casa, ter conquistado o meu espaço. Sabe? Minha independência”, conta uma das entrevistadas. Porém, autonomia e liberdade, para muitas delas, aportam uma solidão que também é difícil de enfrentar. “Eu acho que eu não sei lidar muito com a solidão. Eu sempre fui meio solitária, mas eu sabia que tinha alguém, sabe?”, confessa outra fotógrafa. Uma das fotógrafas entrevistadas, entre outras, fala da sensação de deslocamento dentro do meio: “Eu gosto das pessoas, mas eu não me sinto inserida, às vezes eu me sinto apagada mesmo”. Por outro lado, estar só não necessariamente é estar solitária.

A solidão, para algumas, resgata também o medo do qual já falamos no capítulo 4.1.:

Logo quando acabou o namoro, eu senti uma insegurança. Sabe? De andar sozinha na rua, completamente sozinha. Não tinha ele pra “me defender”, se alguma coisa acontecesse. Sentia medo. Aí depois eu comecei a mudar isso. Aos pouquinhos. Se um cara falava alguma coisa na rua, eu já estava acostumada a ele responder. Mas, agora, não tinha ele para responder e eu tinha que me impor. Aí eu comecei a responder. Porque eles são covardes, né? Eu descobri que eu sou muito mais forte do que eu achava que era. Acho que são os homens mesmo que colocam a gente nessa, né? De que a gente é frágil. Descobri que eu não era frágil. Aí, eu volto mesmo e olho pra cara dele.

Tentar reduzir a solidão que a profissão demanda, mantendo a autonomia desejada, pode sugerir que um caminho possível seja a união com parceiros fotógrafos. Poderíamos supor que estar em um relacionamento com um homem da mesma profissão pudesse ser um facilitador para solucionar as questões mencionadas como obstáculos. Mas, segundo os relatos, não é isso o que acontece.

Algumas mulheres fotógrafas que participam desta pesquisa, sobretudo por circularem nos mesmos espaços, se relacionam ou se relacionaram com homens fotógrafos. Há algumas particularidades nessas relações específicas as quais acho importante pontuar. Perguntei a respeito no questionário e cerca de 65% das mulheres que o responderam afirmam que tiveram relacionamentos afetivos com homens fotógrafos. 60% destas relatam experiências negativas. “Era uma relação de poder intensa. Sai com profundas feridas emocionais”, desabafa uma delas. “A relação era catastrófica, por ele ser egoísta”, complementa outra. “Parece que mulheres fazendo trabalhos muito bons deixam-os com medo”, pontua mais uma. “Homem não sabe lidar com eu ser melhor fotógrafa. Eu tinha que me fingir de burra pro

¹¹⁷ Do original : « La photographie leur procure une indépendance à la fois intellectuelle et pratique ». Tradução minha.

outro se sobressair. Não me feria, mas não funcionava a longo prazo” e “havia muita insegurança”, disseram outras. Apenas cerca de 15% das que se relacionaram com fotógrafos relatam experiências positivas, de parceria e incentivo (em que a maioria dos parceiros fotógrafos não eram do Recife, vale destacar). As restantes trazem depoimentos de neutralidade.

Também entre as entrevistadas eu trouxe questões que abordam essa relação afetiva com homens dentro da mesma profissão, na tentativa de compreender como se dá a dinâmica de gênero na fotografia, quando elas ultrapassam os ambientes profissionais e chegam nas relações de intimidade. Uma das fotógrafas destaca:

A gente vive numa cultura muito nefasta. E eu sinto que às vezes existe uma “meritocracia” nas relações. O que é muito engraçado de um ponto de vista de observação, embora não seja engraçado na prática. Tá entendendo? O que eu observo aqui, na verdade – e isso é uma dinâmica que eu percebo não só na fotografia, mas é uma dinâmica que eu acho que é cultural da gente mesmo –, é de que os homens não conseguem conviver com mulheres que são destacadas, principalmente no mesmo meio. Mexe com o ego.

Passamos constantemente por essas situações constrangedoras. São situações de opressão, que, independentemente de virem do medo ou da insegurança por parte dos homens, colocam as mulheres em um contexto nada tranquilo dentro da profissão e das relações afetivas.

Não é por acaso que, quando as mulheres se inseriram mundialmente na fotografia, foi justamente em ambientes familiares – “as esposas ou as filhas eram facilmente associadas ao trabalho de seus maridos e pais”¹¹⁸ (FONT-RÉAULX, 2015, p.53) – vinculadas, predominantemente, aos papéis de gênero normatizados socialmente, de arrumadoras, cuidadoras, não-protagonistas, como abordado no capítulo 4.1.. Trabalhar com homens (mesmo e sobretudo havendo uma relação de intimidade com eles) envolve quase sempre se esconder sob sua sombra, sob seu nome. Poucas são as mulheres que conseguiram se destacar profissionalmente quando trabalhavam na mesma área com seus irmãos, pais ou maridos. O oposto é a regra: quando trabalham longe deles é que finalmente conseguem protagonizar suas histórias dentro da prática. Solidão é solução?

Esse distanciamento entre os gêneros, na fotografia, vem por diversos motivos, todos citados por várias das mulheres que compõem o *corpus* de análise desta tese. Uma das fotógrafas entrevistadas observou o comportamento na relação de convivência entre um

¹¹⁸ Do original: « les épouses ou les filles étaient associées aisément au travail de leur époux et de leur père ». Tradução minha.

colega fotógrafo e outra colega fotógrafa: “ele tinha raiva, inveja, sei lá o que é que ele tinha. Ela já tinha começado doutorado ou mestrado e ele nem era formado”, comenta.

Outra entrevistada diz que nunca namorou com fotógrafos do Recife porque não se sente atraída por eles:

Eu não acho ninguém interessante! Eu acho que tem alguns fotógrafos que são meio “pavões” e eu tenho um “bode” sério com fotógrafos que usam a câmera como extensão do “pau”. E eu vejo uma insegurança muito grande. Eu acho que durante muito tempo eu não me relacionei com pessoas do meu meio, não só fotógrafos, mas artistas como um todo, porque eu não conseguia. Mas eu achava a fotografia masculina daqui pobre. Então, eu não me sentia nem competindo. É até meio prepotente, mas eu achava trabalhos desinteressantes. Eu sempre achava que estava faltando alguma coisa. Eles chegam e é assim: chegou aqui num cantinho confortável, dominou luz, muita técnica, mas não sabem como ir além. E no trabalho das mulheres existe uma inquietação, em todas as mulheres quase que eu conheço, há um não conformismo, que gera uma potencialidade muito maior. A impressão que eu tenho é que os homens fotógrafos são todos meio acomodados. Eu acho que as mulheres pensam um pouquinho mais. Mas é a impressão que eu tenho dos meninos fotógrafos daqui, de que eu não me sinto e nunca me senti ameaçada por eles em canto nenhum. Eu nunca quis esse espaço de trabalho em que eles estavam, porque eu achava desinteressante. Era até meio esnobe, sabe? Tipo assim: não me interessa mais. Eu faço outras coisas.

Uma terceira fotógrafa complementa:

Os homens fotógrafos estudam pouco, se garantem nos privilégios da masculinidade. Entende? E eu fui estudar, eu fui ler, eu virei “um mulherão danado”. Como é que eu não consigo conversar cinco minutos? É “broxante”. Compro a minha cerveja e saio de fininho, linda, vou conversar com as minhas amigas em outro lugar. Eu não sou obrigada a aguentar machismo, sexismo de ninguém. Aqui e ali encontro um ou outro homem, é raro.

O incômodo, segundo muitas das entrevistadas, é proveniente de um espírito de competitividade, de disputa, muito estimulado pelo patriarcado, e que atravessa inclusive as relações amorosas. Uma das entrevistadas relata que, quando namorava um outro fotógrafo, ele a desestimulava a participar de seleções de emprego: “você não vai aguentar o tranco”, ouvia. Quando ela foi premiada, o desestímulo se manifestou novamente:

Um monte de gente começou a me seguir nas redes sociais. Aí eu comentei e ele já ficou meio esquisito, começou a me tratar estranho. E dizia: “não sei se esse negócio vai dar certo, não”. Era muito persuasivo. Sabe? Eu começava a achar: “será que eu devia me expor desse jeito?”. Ele sempre me fazia pensar. E eu, muitas vezes, acreditava que não era bom mesmo, como ele estava dizendo. Ele não dizia que meu trabalho não era bom. Ele fazia umas críticas embutidas. É um jogo psicológico. Eu acho que era uma competição profissional e pessoal. Ele queria me ofuscar mesmo. Sabe? Eu só percebi isso depois que o relacionamento acabou. A gente tentou fazer coisas juntos, mas não deu certo. Eu fiquei com medo de me relacionar com fotógrafos. Até hoje eu ainda acho que não dá certo.

Algumas fotógrafas, que também tiveram um relacionamento amoroso com uma dinâmica negativa com um colega de profissão, dizem que procuraram os “ex” posteriormente para falar sobre o assunto:

Era extremamente machista, extremamente competitivo. Ficava incomodado porque eu comecei a ter sucesso dentro da fotografia, extremamente incomodado. Depois que a gente acabou, ele sempre falava: “ah! Admiro muito”, mas não era assim no dia-a-dia. Entendeu? Eu acho que, se fosse um amigo homem, ele ia competir como homem e, como era mulher, ele competia da maneira dele. Entendeu? Então, era uma pessoa extremamente da paz, extremamente gente boa com todo mundo, mas era uma pessoa extremamente difícil de se conviver. A gente se reencontrou, falou tudo. Lavamos tudo que precisava ser lavado, a gente se amava. Tudo que eu tinha pra falar falei pra ele. Entendeu? E ele concordou com tudo que eu falei. Ele pediu desculpa, inclusive, por todas as coisas que ele fez. Falando da fotografia, eu acho que ele me ajudou muito, a gente conversava sobre foto, a gente conversava sobre luz, a gente via uma cena e falava: “‘porra’! Olha essa luz, olha aqui!”.

Eu não quero que ninguém passe pelo que eu passei, de novo, né? E aí falei e foi um “baque” pra ele. E aí ele pediu mil desculpas e até hoje ele se sente super mal por ter me feito mal e não percebia que me fazia tão mal. Ele assumiu que tinha inveja de mim, que ele achava que eu era melhor fotógrafa que ele, e aí ele não queria ficar por baixo. A forma como ele lidava com isso era me colocando pra baixo. Então, era assim: ele via uma foto minha e dizia que era ruim. Tudo que eu fazia era ruim. A gente começou a trabalhar juntos e aí, se eu fazia uma foto boa, eu me sentia mal, sabe? Eu já nem falava nada. Porque ele é tão inseguro por causa de tudo, que ele tem uma necessidade de aprovação muito grande. E aí, se ele fazia uma foto boa, ele ficava achando maravilhoso, e eu fazia: “é, boa mesmo!”. Se tivesse uma tremida na minha voz, ele já ficava chateado comigo: “você não gostou, você não achou tão boa”. E aí rolava competição da parte dele e da minha parte eu tentava amenizar isso o máximo possível. Uma vez ele começou a brigar comigo no meio de um trabalho. E eu vi que eu ia começar a desabar. Aí eu virei as costas e saí, fui lá pra fora pra respirar. Eu não posso chorar no meio do povo, né? Eu preciso trabalhar. Ele não tem a menor noção. Depois, muito tempo, ele pediu desculpas. Aí, enfim, tiveram algum “zilhão” de situações desse tipo. Eu quis parar e começar a viver um pouco a minha própria vida, sabe?

As fotógrafas dizem que são situações que se repetem em mais de um relacionamento.

Várias entrevistadas narram histórias semelhantes:

Eu achava ele muito bom. Ele é muito bom fotógrafo. E eu me sentia um pouco mediana, assim. Não escanteada por ele. Mas eu sentia que a fotografia dele era melhor do que a minha, sabe? Depois eu parei, aí passou isso, mas foi péssimo. Hoje eu sei que ele provocou essa sensação em mim. Hoje eu sei, porque a mulher com quem ele vive atualmente é fotógrafa e ela deixou a fotografia. Então, eu sinto que ele é muito poderoso, assim, nesse sentido. Ele é estrela.

Outra fotógrafa fala sobre como era difícil trabalhar junto com um “ex” abusador, que também é do meio. Ela conta que ele criava estratégias de escoramento e de sabotagem e como as consequências disso reverberaram na sua vida:

Eu fiz terapia, mas toda essa energia eu joguei no trabalho. E não foi ruim, porque o nome que eu construí hoje tem muito a ver com essa energia. Porque quando a gente estava junto, nos primeiros anos, a gente trabalhava muito juntos. E aí chegou um momento da relação em que dava muito trabalho. A gente tem métodos muito diferentes de trabalho e de compreensão. Foi muito forte a relação porque era uma pessoa com quem eu passava horas conversando sobre estética. A gente tinha essa coisa e isso me instigava muito. Ele é muito talentoso, ele é muito inteligente. Mas chegou uma hora que eu disse assim: “ou a relação ou a relação de trabalho”. Se ele fizesse errado, eu é que segurava a onda. As pessoas confiavam muito em mim e isso era bom pra ele. Aí ele reagiu super mal a isso. Eu me lembro que eu ouvi coisas do tipo: “Fulano de tal só te chamou pra trabalhar porque quer te ‘comer’”. E isso é você acabar com a cabeça do outro, entendeu? Porque é você reduzir o outro a

nada. Então, foi muito *punk* pra mim. Eu tinha que provar dentro de casa e eu tinha que provar para as pessoas que eu era um nome além dele. Então, no final da relação, tudo o que eu sentia de opressão, em termos profissionais, eu reverti. E toda a energia que eu deveria jogar numa religião, sei lá, pra me salvar, foi para o trabalho. E isso reverbera hoje.

A fotógrafa lista, ainda, uma série de situações em que o fotógrafo e parceiro faltou com compromissos com ela propositadamente em situações profissionais, quando eles ainda se relacionavam afetivamente e trabalhavam em parceria: não levar os equipamentos combinados para que ela utilizasse, largá-la sozinha ou até mesmo não aparecer em momentos importantes. Comportamentos a se debruçar, ou, a serem dispensados.

Outra entrevistada diz que namorou com um colega de profissão e sentia que ele tentava traçar os mesmos caminhos que ela, ao longo do percurso profissional. E, além de não desenvolver os próprios passos, ele também estimulava a competição entre os dois, se colocando como concorrência. Quando ela partilhava de uma opinião sobre o trabalho dele, dando sugestões, fazendo comentários, ele se sentia inseguro, assim como se sentia incomodado quando ela tinha boas repercussões do próprio trabalho. Quando ela foi ficando mais segura de si mesma, ela foi entendendo que a relação não era positiva:

Eu precisava viver a minha vida. Era uma angústia. Eu não me sentia confortável de estar na mesma profissão, mas, mais do que isso, eu me sentia mal com minhas conquistas. Eu ficava sentindo culpa de coisas boas estarem acontecendo comigo e não estarem acontecendo com ele. É como se o homem tivesse que, naturalmente, ser melhor. Eu lembro que quando eu ganhei um financiamento eu fiquei quase justificando pra ele, quase encontrando uma desculpa. Eu acho que eu cheguei a dizer: “acho que teve pouca inscrição”. Tipo: “ah, me escolheram porque não tinha outro tão bom”. E era desconfortável, eu ficava me sentindo culpada mesmo. Ao mesmo tempo, eu ficava: “olha, tá aberto tal edital, se inscreve”, “pega teu trabalho, vamos editar teu trabalho”. O que eu fazia comigo, com as minhas coisas, meu movimento, que eu tinha natural de querer fazer, de querer produzir, eu ficava querendo que ele também tivesse, só que ele não tinha. Eu tinha que pegar na mão. Sabe? E levar.

Quando são espaços diferentes que estão em jogo, parece que a convivência e a relação afetiva fica menos comprometida. Uma das fotógrafas comenta:

Acho que não é uma competitividade. Mas é meio que uma coisa de território. Sabe? Tipo: “esse é o meu território”. Acho que é uma perpetuação dessa coisa de ser homem e eles se verem como donos desses lugares. A fotografia sempre foi um território masculino. Eu acho que é insegurança. “Existe esse território meu aqui e vocês estão fazendo demais aí”, sabe? É uma insegurança no sentido de ver mulheres se destacando. Porque, se você for pra o nosso cenário, quem é que está em destaque daqui? Aninha [se referindo a Ana Lira]. E é uma mulher e negra. Sabe? Eu acho que isso mexe um pouco, sim. Deve mexer, já que eles acabam deixando a gente perceber. Isso deve pesar. Mas somos todos amigos, né?

Algumas entrevistadas, mesmo reconhecendo as situações de opressão, conseguem ver aprendizado nas relações que tiveram com parceiros fotógrafos:

Uma das coisas por que eu terminei com ele foi que ele não dava atenção para meu trabalho. Não perguntava. A gente era de áreas muito diferentes na fotografia. Às

vezes, eu tinha a sensação de que ele não levava a sério o que eu fazia, de que no fundo, no fundo, para ele, não era relevante, não era importante. É como se a temática que ele escolheu, que era um fotojornalismo mais clássico e mais duro, fosse mais relevante do que as temáticas que eu escolhia e a minha metodologia. Eu passava muito tempo com as pessoas. Às vezes, eu me encontrava com a pessoa duas, três, quatro, cinco vezes, e não “batia” foto nenhuma. Entendeu? Essa metodologia, ele achava super problemática. E a temática. Mas ficar junto com um fotógrafo, para mim, foi um lado super gratificante. Porque tinha uma troca com um tipo de fotografia e um tipo de fotógrafo que eu nunca teria contato. Porque meus amigos mais ou menos fazem a mesma coisa que eu.

De modo geral, há uma tranquilidade maior nas relações afetivas quando não se depende de uma aprovação ou de uma legitimação profissional proveniente de um olhar do outro ou do desejo do outro, ou mesmo da projeção das expectativas do outro. A vulnerabilidade é o lugar do conflito – sobretudo de gênero –, do medo, da insegurança. É nas relações mais “micro” em que se manifestam mecanismos políticos elaborados de opressão e exercício de poder. É também dentro de casa onde uma engrenagem desigual se constitui e onde os enfrentamentos e as resistências demandam energia para que se avance na igualdade.

Apenas uma das entrevistadas que se relacionaram com parceiros da mesma profissão não trouxe nenhum relato negativo da experiência. E o parceiro não era brasileiro. De modo geral, os mesmos mecanismos que levam as fotógrafas a uma vida solitária, quando nos referimos a parceiros afetivos homens, nas relações heteronormativas, são reiterados mesmo quando se tratam de colegas de profissão.

Contudo, esta solidão e esse distanciamento de gênero podem ser vistos como motor de uma outra conexão: aquela com outras mulheres. Se, por um lado, a autonomia e a liberdade que vêm lado a lado com a profissão de fotógrafa, as aliena dos padrões heteronormativos de relacionamentos afetivos, a resistência e os enfrentamentos que essa independência demanda promove uma rede empática de apoio entre as próprias mulheres.

4.3 PERCURSOS | FORMAÇÃO E MOVIMENTOS

4.3.1 Mulheres em coletividade

Se nos capítulos anteriores falamos do medo, das dificuldades e de algumas relações, sobretudo com os homens, aqui a palavra é sororidade. *Soror*, em latim, quer dizer irmã. Por muito tempo, o nome se limitou ao tratamento dado às freiras católicas, porém, atualmente a palavra (e a irmandade) ganha(m) novos significados. Mais do que empatia (uma consciência solidária em relação ao “outro”), a sororidade é uma consciência de solidariedade entre mulheres, que eu considero a própria engrenagem desta tese, por exemplo.

No questionário, pergunto, então, qual a relação das fotógrafas com outras mulheres e com outras mulheres fotógrafas. Apenas uma delas fala que ainda tem dificuldade de se relacionar com outras mulheres, porque sempre se sentiu acuada com a ideia bastante propagada da disputa, que já foi discutida anteriormente, mas diz que está se “desconstruindo”. Todas as outras dizem ter uma relação boa com as colegas e 85% falam com muita positividade e entusiasmo a respeito. Elas afirmam também ter grandes amigas na fotografia, dizem que se “sentem em casa”, fortalecidas, que apoiam e compartilham ideias, que há sensibilidade e generosidade, respeito e comunhão, uma troca harmônica e positiva, empatia, cuidado, cumplicidade, acolhimento. Muitas se dizem gratas pelas relações que possuem, que são inspiradoras, falam de uma reflexão coletiva que vem sendo construída, de afeto, de desenvolvimento intelectual e político, de parcerias.

Desde que existe fotografia, existem mulheres fotógrafas. Desde que existem fotógrafas, existe resistência a uma lógica patriarcal opressora na fotografia. E, existindo uma resistência coletiva, existe sororidade. A fotógrafa estadunidense Gertrude Käsebier, por exemplo, após a morte de seu marido, em 1909, promoveu a fotografia entre as mulheres. Em 1910, ela funda e preside a *Women's Federation Photographer's Association of America*, onde ela oferece seus conselhos às outras que desejavam seguir seu exemplo abrindo um estúdio próprio (CHENE, 2015, p. 112).

Aqui não é diferente. Há uma rede de apoio mútuo. Em 2003 surgiu, no Recife, as Vixemarias, um grupo aberto que reuniu mulheres da fotografia da cidade, que se encontravam periodicamente para pensar projetos e trocar ideias. A proposta dos encontros e do contato era fortalecer e dar visibilidade aos trabalhos das mulheres. A maior exposição do grupo, chamada *Noite*, ficou em cartaz entre 19 de julho e 13 de agosto de 2005, na Galeria Arte Plural, e reuniu trabalhos de dezesseis fotógrafas: Alcione Ferreira, Bárbara Wagner, Carolina Pires, Daniela Nader, Jaqueline Maia, Juliana Leitão, Luciana Ourique, Márcia

Mendes, Mariana Guerra, Michele Zollini, Renata Victor, Roberta Guimarães, Rosemary Gondim, Teresa Maia, Tuca Siqueira e Yeda Bezerra de Melo. Dentre as quais, várias integram o *corpus* desta pesquisa.

Mariana Guerra, idealizadora do grupo, conta como surgiu a proposta:

Em 2003 eu tive essa ideia: “vamos fazer um negócio de mulher, vamos fazer só mulher, só mulher fotógrafa, vai ser ‘massa’!”. Porque eu sentia falta de representatividade e achava que tinham muitas mulheres, mas que era uma profissão muito de homem. A fotografia era aquela conversa de machista e precisava ter essa representatividade. E aí eu comecei a juntar, chamar o povo, aí fazia a reunião. Começou com pouca gente e depois foi aumentando, chegou a trinta e tantas mulheres. Muita gente. A gente marcava lá na Rua do Bom Jesus, no bar, e discutia fotografia. No começo era mais discussão, livros que leu, vídeos que viu, coisas ligadas à fotografia. E aí foi surgindo ideia de exposição. A gente fez algumas coisinhas bem legais. Começaram a surgir ideias ótimas, fui chamando mais gente. Eu era meio diretora, porque precisa de organização. Ficava muito comigo, sabe? Poucas faziam mesmo. E aí até que chegou essa exposição *Noite*, que foi a grande exposição da gente. A gente investiu. Pagou moldura, foi na lá na Arte Plural, lotou, foi super legal. No primeiro dia, deu umas 500 pessoas. Teve uma super divulgação. A gente arrumou tudo. Enfim, as Vixemarias era pra discutir e fotografar coisas que a gente achasse interessante. O grupo não continuou, tá parado. Mas eu continuo, entende? E eu acho que todo mundo continua, de alguma forma. E é esse o exercício. Essa é a grande viagem: é o processo, é a ida e a vinda, independentemente do que aconteceu.

Roberta Guimarães, que também assumia responsabilidades maiores no grupo, diz que sua maior motivação era o processo coletivo:

Era um grupo legal, porque estimulava. Às vezes, você está fazendo algumas coisas paralelas sozinha, mas o grupo faz com que você converse sobre a sua obra. Eu acho que tem isso, de você mostrar e ser ouvido, e ouvir, né? Às vezes, eu acho que a produção do fotógrafo, quando ele não está em coletivo, é muito solitária. Quando ele está em coletivo é mais instigante, tem mais pertencimento, mais troca, né? E, quando é você sozinha, é você sozinha. Eu acho que o grupo instiga muito.

Tuca Siqueira também foi participante muito ativa no grupo e diz que foi uma iniciativa importante de união entre mulheres:

O texto das Vixemarias era todo meu, de cordel. A gente lançou, acho que, três exposições. A gente montou! Era um grupo muito grande, mas, na realidade, três ou quatro é que trabalhavam muito. Normal, né? Eu me lembro da gente ficar de madrugada, montando vitrine, de carregar coisa de casa. Foi muito importante. Se a gente tivesse a consciência que a gente tem hoje, teria sido mais forte. As Vixemarias foi já uma tentativa de reunir a mulherada.

O grupo nunca foi oficialmente dado por terminado, apesar de há mais de dez anos estarem suspensas as reuniões periódicas. Houve encontros esporádicos de lá para cá. Há um grupo no *facebook*, do qual eu faço parte, com doze fotógrafas, porém atualmente as comunicações são escassas.

Entre o final de 2010 e início de 2011 surgiu na cidade outro coletivo, do qual eu sou integrante-fundadora, o 7fotografia. Enquanto as Vixemarias veio com o objetivo claro e prático de criar uma rede e promover espaços de troca e de visibilidade dos trabalhos das

mulheres fotógrafas do Recife, o 7, apesar de também ser composto só por mulheres, nasceu desfocado das questões de gênero.

Éramos, de início, sete amigas (eu, Joana Pires, Maíra Gamarra, Priscilla Buhr, Val Lima, Ana Lira e Joanna Calazans) com o desejo de discutir, entre nós, sobre fotografia. A finalidade dos nossos primeiros encontros era trocar ideias, desenvolver pensamento crítico, discutir conceitos, analisar imagens. Não por acaso, assim como as Vixemarias, nos reuníamos em um bar, este lugar tão normativamente negado à mulher. Sentávamos na mesa de número sete (daí o nome do coletivo) de um dos estabelecimentos do centro da cidade, para tomar cerveja e falar sobre fotografia. Dos encontros, surgiu a ideia de criarmos um *blog* e alimentá-lo com nossa produção crítica de conteúdos, assim, poderíamos transformar nossos bate-papos em textos escritos e ter o retorno de outras pessoas, engajar conversas para além da mesa de bar e fomentar um debate mais participativo sobre os temas sobre os quais queríamos discutir e sobre os quais já estávamos conversando entre nós. Antes de lançarmos o *blog*, Joanna Calazans preferiu sair daquilo que, logo em seguida, viríamos a chamar de coletivo, pois seria um trabalho de produção de conteúdo que exigiria maior dedicação. E foi. Sendo um coletivo colaborativo, várias pessoas (inclusive a própria Joanna), homens e mulheres, respaldaram a nossa ideia e ajudaram, desde o início, na produção de conteúdo online para o 7fotografia, enquanto nós seis articulávamos o projeto e elaborávamos a maior parte dos textos.

O 7fotografia cresceu, financiamos projetos via editais públicos, produzimos eventos, oficinas, exposições, lançamentos de livro, debates, tínhamos várias seções sendo alimentadas ao mesmo tempo, naquilo que logo deixou de ser um *blog* e se tornou um *site*, cobrimos festivais, palestramos em encontro de coletivos fotográficos ibero-americanos, nossa página nas redes sociais é seguida ainda hoje por quase 4 mil pessoas, ganhamos grande reconhecimento na comunidade fotográfica nacional e algum reconhecimento internacional. E éramos um coletivo formado por seis mulheres fotógrafas do Recife.

Inicialmente (e por muito tempo) não tivemos conscientemente um recorte de gênero na nossa produção. Não nos unimos com nenhuma preocupação focada na questão das mulheres. No início, até negávamos que éramos um coletivo “de mulheres”: “somos um coletivo e calhou de sermos só mulheres”, dizíamos. Um coletivo sobre fotografia, e apenas isso, numa tentativa de apagamento da importância do nosso gênero na construção da nossa

proposta, que me remete a como se afirmava Madame Yevonde: “uma fotógrafa que aconteceu de ser uma mulher”¹¹⁹ (1940, p. 283).

Com o tempo, claramente nossa conscientização do próprio contexto que nos levou a fundar o grupo se transformou, a partir de uma percepção crítica mais aguçada do nosso entorno. Hoje sabemos que não é por coincidência que o 7 nasceu como um coletivo de mulheres. Nos juntamos por isso. Sentíamos uma lacuna, uma falta de espaço. Nos unimos para preenchê-la. E este vazio não existia para os fotógrafos homens da cidade. Queríamos trabalhar de forma mais ativa na construção do campo fotográfico em que nos situávamos, no discurso sobre a fotografia, mais do que na própria produção de imagens¹²⁰.

Sabemos que a ocupação deste espaço era necessário enquanto empoderamento de mulheres na área: a crítica e a curadoria brasileiras eram (e ainda são) minoritariamente colocadas em mãos femininas. “Botamos a mão na massa” por uma causa que nos era cara: promover o debate no campo da fotografia e participar dele. Como protagonistas, como pessoas com opinião e competência. Essa consciência de gênero foi pouco a pouco entrando dentro do processo. Não por acaso vários de nossos textos acabaram por discutir – despretensiosamente, mas, ao mesmo tempo, não tanto – a questão das mulheres na fotografia (fotógrafas e fotografadas) e a última exposição que produzimos, lançada em fevereiro de 2016, já bastante engajada, se chamou Cromossoma X, sendo composta por obras do coletivo Las Niñas, de fotógrafas chilenas. O evento de abertura da mostra, realizada no espaço Casa da Rua, foi protagonizado por várias mulheres da cena cultural recifense, desde a realização de intervenções artísticas com ilustração, passando por mediação poética, performance, apresentação musical e discotecagem. Foi uma celebração política da obra, da presença e da união de mulheres em rede nos espaços culturais recifenses. Sororidade.

Ana Lira, uma das fundadoras do coletivo, em relação à questão de gênero, diz:

Eu acho que o 7 não existiria com homens. Aquele *site* com aquele perfil, aqui, ele não teria sido feito por meninos, é muito difícil. Eu não sei se era uma dinâmica consciente, mas eu sabia que a gente sabia que a gente tinha um diferencial e que esse diferencial, coletivamente, era potencializado e poderia “dar um caldo” interessante. Um caldo no sentido de propor a existência de uma dinâmica para além do texto também. Era importante para a fotografia, pro setor fotográfico, ter pessoas que discutissem experiências vividas no campo da imagem. Não tinha no 7 quem fosse só pesquisador teórico, todo mundo ali vivia dinâmicas e essas dinâmicas eram discutidas na imagem, nos trabalhos que a gente selecionava, nos textos que a gente escrevia, nos trabalhos de arte-educação. O fato de existir um grupo somente de mulheres, ali em Recife, atuando na fotografia, mesmo em outro contexto, balançou.

¹¹⁹ Do original : « A photographer who happens to be a woman ». Tradução nossa.

¹²⁰ Nesse sentido, por mais que tivéssemos pequenas propostas coletivas, que funcionavam mais como exercícios, cada uma paralelamente sempre cuidou individualmente do seu trabalho, o que também nunca foi uma labuta fácil e fez com que algumas integrantes deixassem o coletivo ao longo da jornada, já que o projeto nunca trouxe retornos financeiros e demandava muito tempo de trabalho investido.

Porque aí você está disputando um lugar, mesmo que inconscientemente, de existência, né? Você está disputando um lugar de fala. Quando você não conhece para além do sistema que você vive, você sempre acha que as pessoas vão reproduzir e vão tentar tirar o seu lugar, né? Então, eu acho que aquela primeira reação negativa de pessoas que hoje são muito queridas por nós veio muito nesse sentido. Rolou total insegurança. Os meninos não sabiam exatamente como a gente ameaçava, que tipo de ameaça existia, por parte da gente, para o circuito. Mas eles se sentiam ameaçados por algo que eles nem sabiam o que era. Então, a primeira atitude foi, talvez, de tentar lidar a partir de uma fraqueza que eles achavam que a gente tinha. Tá entendendo? “É que nenhuma delas é uma fotografia técnica excelente”. “Nenhuma delas tem um super equipamento fotográfico como eu tenho”. “Nenhuma delas vai conseguir roubar os meus clientes”. E, para a gente, aquilo era ridículo! Porque a gente não estava querendo roubar cliente de ninguém. Nossos objetivos eram muito mais intensos e maiores. Era existencial. O que é ser bom na fotografia para esses meninos? É você ter um equipamento ótimo. Talvez seja também porque a gente tinha saído do lugar de cortejar. No circuito fotográfico de Recife, o papel da mulher é sempre o papel de cortejar o outro. Quando a gente ia para as exposições que aconteciam, dos fotógrafos daqui de Recife, era sempre a gente nesse papel. E a gente está ali, na verdade, pra dizer que o trabalho do outro é legal. Entendeu? Pra legitimar o outro. Mas, até aquele momento, a gente não tinha a percepção de que, se alguma de nós tivesse no topo dos processos, esse retorno seria da mesma maneira como a gente fazia. Na nossa primeira Mesa7 [evento anual promovido pelo grupo] foram “milhões” de pessoas porque a gente fez uma coisa que era incrível: a gente abriu espaço para a “galera” mostrar o seu trabalho, independentemente de hierarquia. As pessoas queriam ser vistas. Elas queriam mostrar. E elas se sentiram valorizadas por aquele espaço que estava sendo aberto. Então o 7 entra como um diferencial muito grande nesse processo, que é um diferencial que eu acho que depois se perdeu, justamente porque começou a seguir a dinâmica do institucional.

Já Priscilla Buhr fala sobre a importância do coletivo em seu processo pessoal enquanto fotógrafa:

O 7 foi um momento muito importante na minha vida, na minha construção como fotógrafa, porque foi o momento em que eu estava me descobrindo fotógrafa para além da produção da imagem. Eu estava descobrindo que ser fotógrafa era ser além de fotografar. Eu tinha virado minha cabeça, literalmente, e me feito pensar muito na fotografia que eu estava fazendo, na fotografia que eu estava vendo e na necessidade que eu tinha de aprender sobre o que eu estava fazendo e sobre o que estava sendo feito ao meu redor. E trocar. E aí o 7 me deu essa oportunidade de viver isso. Era uma angústia muito grande, pra mim, quando o 7 deixou um pouco de ter essa troca. Tinha sido tão importante, pra mim, aquela coisa de poder conversar, de poder conhecer coisas através de vocês. E, quando estagnou, eu fiquei meio desesperada. De onde eu vou tirar isso? Sabe? Era minha fonte, por eu nunca ter tido uma vida acadêmica de estudo e eu nunca tinha andado com as minhas próprias pernas, no sentido do estudo da fotografia. O 7 era meu motivo, sabe? De ter estudado. A minha muleta. E, quando eu vi que não estava fluindo nesse sentido mais, eu fiquei bem angustiada. Mas aí depois eu comecei a entender que estava na hora da gente caminhar pelos próprios passos mesmo. A coisa continuou, mas foi muito importante nesse processo de descobrir a fotografia além do clique. Enquanto mulheres, acho que não tínhamos isso evidente, de sermos só mulheres. Eu acho que nenhuma de nós tinha tanta força no feminismo naquela época. Mas eu acho que era um prenúncio de alguma forma. No decorrer do percurso da gente, as pautas foram mostrando o que a gente era, foram mostrando, dentro do processo, o que a gente viria a ser. A gente falava muito da representação feminina. Tinha os debates que trabalhavam a questão de gênero. Os meninos nos viam como uma concorrência. E, ao mesmo tempo, mesmo quando eles se deram conta de que a gente não era concorrência direta, era uma concorrência também, porque a gente era “as cabeças pensantes da coisa”. As inteligentes. Então ainda sinto de vez em quando um rançozinho, do tipo: “as meninas estão lá teorizando, fazendo texto cabeça e a gente tá aqui fazendo trabalho”. Sabe?

Assim como nas Vixemarias, houve uma dispersão das forças que moviam a engrenagem do 7 – no final, acaba sendo impossível que todas dediquem a quantidade de trabalho demandada para dar continuidade à produção de grandes projetos coletivos, o que nem sempre se torna viável (sobretudo financeiramente). O projeto se torna praticamente uma militância e muitas vezes toma proporções muito grandes, que se tornam irrealizáveis. Assim, algumas integrantes se desligaram e o coletivo está hoje com a produção suspensa. Porém, não por acaso, atualmente todas que o fundaram estão envolvidas, de forma muito presente, nos debates das questões de gênero.

A coletividade na fotografia de modo geral já é uma questão em si. A prática por muito tempo foi considerada um campo de trabalho individual, como mencionou Roberta, e o debate sobre autoria é desde sempre muito presente. Entender o exercício fotográfico dentro de um contexto coletivo é complexo (sobretudo por conta do “jogo fotográfico” que foi abordado no capítulo 3.2.). Como jogar bem em rede?

Perguntei às fotógrafas, no questionário, se elas percebem a fotografia como uma profissão solitária ou coletiva e cerca de 80% delas entendem que ela se dá de ambos os modos. “Se trabalha muito sozinho, naturalizou-se isso, como uma ode ao individualismo, logo, ao capitalismo. Passei a entender a fotografia de outra maneira depois que ela passou a existir de forma não individual na minha vida”, diz uma delas. A grande maioria das fotógrafas entende que há uma prática fotográfica solitária historicamente estabelecida (sobretudo por questões de reivindicação de autoria), mas que ela pode ser repensada e que há diversas instâncias em que a fotografia pode e vai ser coletivizada. Ela é processo.

As fotógrafas entendem que uma imagem sempre ganhará proporções de coletividade ao ser divulgada, entendem que quem fotografa está inserido em um contexto coletivo, que há expectativas coletivas, que “a arte só existe enquanto rede”, que há um constante diálogo com o fotografado ou quando se interfere em uma determinada cena. Elas entendem também que há um campo de difusão que se dá coletivamente e que esse campo, muitas vezes, é gerido e administrado por homens.

Trabalhar coletivamente, seja no fazer da própria imagem, como uma experiência estética e poética possível, quanto na articulação de um campo de circulação, faz parte da prática fotográfica. Apenas 10% das fotógrafas que responderam ao questionário não possuem uma vivência fotográfica em coletividade, ou por ainda estarem entendendo seus processos individuais para poder se abrir a conexões ou porque simplesmente ainda não encontraram

oportunidades de trabalhar em grupo. Há uma consciência política geral das mulheres da importância de unir-se também neste fazer e neste difundir fotografia.

Por outro lado, entre as entrevistadas, poucas estão acostumadas a trabalhar coletivamente. Ana Lira é uma delas. Ana já participou de vários coletivos, na fotografia, na literatura, no jornalismo. Atualmente, ela está pela primeira vez tentando desenvolver mais intimamente seu processo criativo enquanto artista, porém nunca sozinha.

Eu prefiro trabalhar em parceria. Eu trabalhei mais de vinte anos em coletivos e saí. E depois, em tese, eu estou fazendo minhas coisas só. Eu gosto, mas eu nunca fiz nada efetivamente só. Eu me sinto melhor onde o trabalho reverbera. Se eu estou em grupo e ele reverbera conjuntamente, a experiência que eu tenho com quem está trabalhando comigo é linda é potente.

Mesmo entre as fotógrafas que estão habituadas a trabalhar sozinhas, e é o caso da maioria das entrevistadas, há atualmente uma reflexão sobre as possibilidades. “Meu trabalho é super individual. E essa parte é uma coisa que eu estou melhorando muito. Eu já estou começando a trabalhar com parcerias”, diz Cecília Urioste. Carol de Andrade, que também tem o hábito de trabalhar individualmente, começa a repensar essa prática: “eu acho interessante a ideia de misturar ideia. Eu tinha a cabeça bem mais fechada, queria as coisas do meu jeito. Hoje em dia eu já vejo que aquela pessoa pode trazer uma coisa que eu não estou vendo. E soma e vira uma coisa maior. Mas nunca tive oportunidade de fazer nada com alguém”.

Tuca Siqueira vem nos últimos anos dedicando sua carreira ao cinema, hoje como realizadora. A fotografia ficou um pouco de lado como profissão e as razões que motivaram a troca de linguagem de atuação se deu principalmente por conta do seu interesse pela coletividade. Ela conta que se sentiu atraída por cinema quando foi convidada para fazer seu primeiro *still*¹²¹ de um filme:

Quando entrei no *set*, que eu vi trinta e cinco pessoas trabalhando para o mesmo resultado, eu pensei: quero muito isso. Porque o fotógrafo é muito solitário e eu fiquei muito envolvida. E foi muito bom. E depois eu fiz vários *stills*. Minha entrada no cinema foi pelo *still* e teve o meu projeto experimental, que foi um documentário. Eu gosto muito do trabalho coletivo. Todo mundo que eu chamo pra minha equipe é sabendo que pode colaborar, que pode trocar.

Dentro das parcerias e coletividades que se formam, as questões de gênero não podem ser ocultadas. Thaisa Figueiredo diz:

¹²¹ No cinema, a fotógrafa ou o fotógrafo é como se chama a pessoa que exerce a direção de fotografia do filme (por vezes, a/o cinegrafista também pode ser chamado de fotógrafa/fotógrafo, dependendo do contexto de produção). Chama-se de *still* a pessoa que acompanha as gravações produzindo as fotografias de *making of* (bastidores) do filme, assim como as imagens usadas em peças de comunicação visual da produção (publicidade, imprensa, divulgação de forma geral e registros diversos). O *still* trabalha junto com a/o fotógrafa/fotógrafo do filme, no intuito de reproduzir em imagem fixa a atmosfera visual planejada para o filme.

Eu sempre trabalhei sozinha, mas agora eu estou participando de um projeto lá em São Paulo. É a primeira vez que eu estou trabalhando coletivamente mesmo. E eu estou adorando. E no meu grupo só tem mulher. Estou aprendendo muito! Está sendo incrível construir coletivamente. Quando saiu o edital desse trabalho – uma coisa que tem sido quase automática pra mim é que, quando saem os resultados, eu vou logo olhar a proporção entre homens e mulheres – fiquei muito feliz quando eu vi que só havia dois homens selecionados.

Adelaide Ivánova também destaca este recorte: “meu ex-namorado tinha muita vontade, sempre dizia: ‘vamos fazer alguma coisa: tu escreve, eu fotografo’. E eu estou fazendo só agora, com um amigo, mas é a primeira vez que eu estou fazendo. Ele é um homem homossexual. São fotos e textos dele e fotos e textos meus. Se chama *Boi*. E a gente está juntando, trocando materiais. Mas é a primeira vez”.

A parceria profissional entre homens e mulheres é uma questão complexa. Historicamente, as mulheres são ocultadas, secundarizadas e tem seu protagonismo apagado pelos homens (sobretudo os de orientação heteronormativa) com quem trabalham (mais ainda quando se tratam de namorados ou maridos), como já vimos. Um caso clássico é o da estadunidense Lee Miller, que ficou conhecida como “Madame Man Ray”. Talentosa e bela, ela foi assistente de Man Ray e também sua musa. Sendo considerada modelo perfeita, ela posou também para Steichen, Horst e Hoyningen-Huene, por exemplo, e inspirou Breton e Cocteau. Porém, ela foi invisibilizada como parceira de criação artística de Man Ray (instigadora e também co-produtora de algumas imagens tornadas ícones), inclusive, na descoberta, em um acidente de laboratório, do efeito de solarização, cuja paternidade é atribuída apenas a ele (ROBERT, 2015, p.158). Miller foi fotógrafa de moda (passou de modelo da *Vogue* para fotógrafa da revista) e também integrou o movimento surrealista. Na década de 1940, ela foi uma das primeiras mulheres a cobrir frentes de batalhas de guerra, na França, em Luxemburgo, na Alemanha, na Hungria. Foi, inclusive, uma entre os primeiros jornalistas a reportar os campos de concentração, atestando que o Holocausto não era só um rumor (BRANNAN, 2015, p. 216). Seus textos e fotos desafiavam o conceito de objetividade jornalística: ela escrevia em primeira pessoa. O trabalho estético e a sua marca pessoal são notáveis em suas imagens, mas, até hoje, o que a tornou famosa foi sua beleza física e lhe resta o título de “Madame Man Ray”.

Nossas entrevistadas também possuem algumas experiências nesse sentido. Ana Lira, fala sobre o papel que acabava exercendo em um dos coletivo de que participou:

Fui cuidar das coisas de um coletivo fotográfico e desenvolver os projetos com os meninos, no coletivo. E essa experiência foi bem aguda para mim como fotógrafa. Era uma relação desigual porque, em um determinado momento, eu não me via como fotógrafa, mas quase como uma “assistente de luxo” de um coletivo de fotógrafos. Eu lembro que eu conversei com mais três amigas que participavam de coletivos e todas elas tinham a mesma leitura. Elas se viam sempre “organizando o

meio de campo” para eles criarem seus trabalhos. Eu me via acordando cedo, indo para o escritório e, muitas vezes, escrevendo projetos por dias inteiros. Eu me via perdendo a vontade de fotografar, porque estava cansada demais para criar qualquer coisa. Eu entendi que eu estava me distanciando de mim e das coisas que eu realmente queria fazer. Eles sentiam isso, de alguma forma, e acho que as brigas da gente foram sempre uma tentativa de encontrar uma forma de resolver. Mas não resolve assim, né? As mulheres, no Brasil, estão colocadas neste papel de organizar o caminho dos outros. As mães, as irmãs, as parceiras... Então, eu brigava muito. Eu brigava porque não queria mais aquilo. O auge disso foi quando a gente rompeu. Um dos companheiros falou assim pra mim: “Ana, você é tão boa escrevendo projeto, que você deveria parar de fotografar e viver só escrevendo projetos. Você ia ganhar muito dinheiro”. E eu não sei de onde veio um grito interno meu que eu disse: “jamais!”. Gritei. Me levantei da mesa, bati na mesa e saí. A gente ainda trabalhou junto em um projeto, mas a gente sabia que tinha acabado ali. Eu não podia mais. E aí, mais tarde, quando eu recebi o convite da Bienal de São Paulo e dos projetos que se seguiram, a imagem que me veio na cabeça foi a dessa situação, de que em algum momento da vida tinham me dito para desistir daquilo que eu achava que era minha potência. Eu sempre respeitei minhas dinâmicas internas. Sabe? Eu não vou de novo me sentar para viabilizar as histórias dos outros e deixar minhas coisas engavetadas. Parei. Eu me escolhi.

Outra fotógrafa relata que começou na fotografia em uma empresa em parceria com um amigo, mas que a realização do trabalho se dava de forma desequilibrada. Era ela quem se dedicava a estudar sobre o mercado, quem se relacionava mais diretamente com os clientes, quem cuidava das burocracias. Ele se limitava ao ato fotográfico. Os lucros eram divididos proporcionalmente e, conseqüentemente, ela acabava sempre recebendo muito mais. A fotógrafa passou a não ver mais sentido na parceria e preferiu seguir sozinha. “Era como se fosse uma coisa me prendendo. Tanto que, quando a gente se separou, eu voei, sabe? Eu cresci muito. Eu não preciso pedir a opinião de ninguém, posso fazer tudo do jeito que eu quero. Eu precisava disso de alguma forma. E foi muito bom pra mim. A gente passou um tempo meio sem relação, mas hoje é super tranquilo”, conta.

Tuca, em seu trabalho como realizadora de cinema, hoje assume a chefia da sua equipe. Ela é a autoridade no *set*, o que deve diminuir os lugares de submissão em que ela poderia ser colocada, caso fosse mulher em um contexto de subalternidade hierárquica ou mesmo de igualdade. A fotógrafa e cineasta diz que não tem preferências por trabalhar mais com homens nem com mulheres. “O *Amores de Chumbo* [primeiro longa-metragem da diretora, atualmente em fase de finalização], por exemplo, é um filme em que são duas roteiristas, eu e Renata [Mizrahi], que é do Rio. Três produtoras. Uma diretora de Arte, uma equipe de arte em que a metade era de mulher, toda a equipe de figurino era de mulher. Era muita mulher neste filme”. Mesmo gostando igualmente de trabalhar com homens (e tendo uma sintonia que considera especial com alguns de seus parceiros de trabalho, assim como com algumas parceiras) e assumindo o papel de liderança que é a direção, ela ainda relata, com bom humor, alguns deslizes machistas de seus colegas de equipe.

Maíra Erlich tem uma empresa de fotografia de casamento em seu nome e já trabalhou, ao longo de sua carreira, com vários fotógrafos assistentes: “eu trabalhei pouco com mulher. Eu tenho que desconstruir isso também, mas eu achava homem mais disposto e que reclamava menos”, confessa ela. Mesmo tendo por muito tempo optado por trabalhar com assistentes homens, vale salientar que ela, assim como Tuca, ocupa um espaço de chefia, que compensa, de uma forma mais ativa, as relações de poder. Ou seja: sendo mulher, diante daqueles homens que trabalham para ela, a fotógrafa acaba correndo menos riscos de ser submetida a abusos. Mas situações acontecem. Maíra conta, também de forma bem humorada, que, muitas vezes, se viu assumindo um papel de administradora pessoal de seus assistentes: “Eu falava: ‘tenho que te pagar’, e ele: ‘não pague, senão eu vou gastar’. Aí eu ficava fazendo papel de poupança dele. Ele dizia: ‘tu pode depositar 200 reais aí pra mim?’. Com outro era a mesma coisa. Eu ficava com o dinheiro dele. E ele dizia: ‘não me dê, senão eu vou gastar’”.

Mariana Guerra, em sua experiência como subeditora de fotografia de um jornal, e sendo uma das poucas mulheres em uma equipe de muitos homens, guarda algumas impressões desta coletividade. Algumas delas se dá em relação à fraternidade masculina: “Porque é ‘brodagem’¹²², né? Em Recife tudo é assim”. Logo, enquanto mulher, ela se via no fim da fila de possíveis colaborações, mesmo sendo chefe. Mariana, além disso, se sentia sobrecarregada e associa o fato à sua maior produtividade. Ela também sacrificava sua vida pessoal para cobrir compromissos dos colegas, o que não era recíproco. A fotógrafa sente que a eficiência e o cuidado geral com o grupo é muito mais forte por parte das mulheres do que por parte dos homens. Ela diz que se preocupava com o bem-estar da equipe, característica que não encontra facilmente em chefes homens: “para mim, uma equipe que não tem felicidade não pode render”, diz.

Mila Souza, que é fotógrafa laboratorista, também partilha suas experiências:

A gente não tem curso de laboratório avançado no Brasil. Quem quer fazer daguerreótipos tem que se juntar com quem já sabe e aprender. E, como são homens, as minhas experiências foram bastantes frustradas. Eu me sentia escravizada dentro do laboratório de todos eles. Você faz tudo e mais alguma coisa. Suas ideias também não vão ser consideradas. Entende? É frustrante. Você vai ser destrutada. Fui muito assediada. Aí a gente construiu, eu e minha família, um laboratório onde eu passei a trabalhar só. E eu jurei: “não entra mais nenhum homem no meu laboratório”. Jurei jurado e não entrou nenhum! Só quem entra são meninas. Todas entram! Eu tenho forte diálogo com as meninas trans, inclusive. Estou formando meninas em laboratório avançado.

¹²² Expressão local para referir-se à camaradagem, e que, segundo os depoimentos, funciona sobretudo entre homens. Vem da palavra inglesa *brother*, que significa irmão. E, no Recife, é uma prática estabelecida no meio da produção cultural. A tese de doutorado de Amanda Mansur Nogueira (2014) fala sobre este mecanismo na produção do cinema pernambucano.

Priscilla Buhr lembra de quando eu e ela trabalhamos juntas na cobertura fotográfica de alguns eventos e de como a distribuição das pautas entre nós e os fotógrafos homens era desigual. A escala de horários sempre acabava prejudicando as mulheres da equipe, éramos minoria, subordinadas, e as nossas demandas não eram prioritárias. É o mecanismo da “brodagem”, do qual Mariana falou.

Pri também pontua certos lugares em que somos frequentemente colocadas através das funções que assumimos em projetos de homens para os quais somos convidadas. E analisa:

E aí é sempre nesse papel de “você fala sobre mim”. Eu gosto de fazer isso, eu acho maravilhoso. Mas é sempre nesse papel de admiração. Porque, querendo ou não, você está institucionalizando a admiração que você tem pelo trabalho do outro, né? No final das contas, vai fazer um texto maravilhoso sobre aquele trabalho, você vai ajudar na edição, você vai, enfim, valorizar o trabalho do outro.

Roberta Guimarães é integrante da primeira agência de fotografia do Nordeste, a Imago, na qual era a única mulher entre os sócios. “Muitas vezes eu fui a conciliadora. Porque eram quatro homens, né? Então, quando tinha briga, discussão, eu é que estava no meio. Quando acontecia, eu vinha, conversava, eu apagava o fogo. Éramos cinco, né? Quatro homens e eu”, relata.

A presença de Roberta como única mulher em um negócio coletivo de fotografia me remete ao pioneirismo de Gertrude Käsebier, de quem já falei, e que foi também a única mulher fundadora da *Photo-Secession*, a famosa associação de fotografia surgida em 1902 nos Estados Unidos. Foi a obra de Käsebier que inaugurou a revista *Camera Work*, em 1903.

Podemos observar, através dos relatos, que o perfil de comportamento colocado para as fotógrafas e assumido por essas mulheres, nos grupos com que se envolvem e em que trabalham com homens, passa por lugares que envolvem o cuidado ativo e o serviço da parte delas. Em muitos casos, neste desequilíbrio se configuram o desrespeito e alguns abusos.

Se, quando trabalhamos com homens, há uma série de enfrentamentos dos papéis de gênero pré-estabelecidos, quando trabalhamos entre mulheres, não é diferente. Uma das questões a serem observadas é a competitividade, que já foi abordada. Trazer para a consciência esta reflexão ajuda a transformar relações.

Carol Pires e Maira Erlich são, ambas, fotógrafas de casamento internacionalmente reconhecidas. Casamento é um campo de atuação que envolve um mercado complexo em que circula muito dinheiro, fechamento de agendas, etc. E, mesmo assim, as duas reforçam, em seus relatos, os laços de amizade que criam com as concorrentes. Carol conta:

As minhas melhores amigas daqui são minhas concorrentes, porque a gente trabalha sábado. Você não conhece outras pessoas. Você trabalha em casa sozinha, tratando foto. Você não tem colegas de trabalho. Você não vai pra balada no final de semana, porque você está trabalhando. Entendeu? Aí você quer sair em uma segunda-feira,

por exemplo. Então, por isso, as pessoas acabam se procurando, procurando pessoas do meio.

Maíra diz que a relação com as concorrentes vai além de amizade pessoal e entra em uma parceria também profissional:

Eu tenho várias amigas também fotógrafas de casamento, né? Aqui a gente tem um grupinho de amigos, a gente conversa, fica mandando foto de casamento. E a gente se indica também. Quando eu não posso, eu mando para a “galera”. E tem muita fotógrafa de casamento muito boa, mas talvez os homens sejam os que queiram ser mais vistos, sabe?

Juana Carvalho desmistifica a competitividade feminina: “eu acho que, nessa coisa da competição, na fotografia, a maioria dos relatos que me contam é de homem e não de mulher”. Mariana Guerra diz que sua relação com outras mulheres fotógrafas é excelente. “Eu sou amiga distante, mas acho que a gente tem uma boa relação de entendimento”, avalia.

Mila reforça o que foi dito pela colega, ao falar do entendimento. Como já mencionado, ela tem preferências claras por trabalhar com mulheres:

Meu esquema está sendo procurar mulheres e dialogar com mulheres, o que eu estou achando ótimo, ou procurar a crítica fora, internacional. Eu estou achando essa estratégia muito interessante, porque eu quero muito fazer o festival de fotografia para mulheres, eu quero trabalhar com mulheres. Eu acho muito bom negociar a vida com outra mulher, porque ela passa pelos mesmos problemas que eu. A gente acaba se entendendo melhor.

A prática da sororidade também passa pela construção de referências. Formamos nosso repertório estético, poético, teórico e crítico muito baseadas no que foi produzido por homens. Por mais que haja o entendimento e a consciência, cada vez maior, da valorização necessária de umas pelas outras, a falta de espaços e de visibilidade, inclusive local, das obras das fotógrafas mulheres acaba por distanciá-las entre si enquanto produtoras de imagens.

Perguntei no questionário “o que você conhece da fotografia feita por mulheres no Recife?” e o que pude constatar é que se conhece muito pouco da obra das colegas fotógrafas. Há algumas mulheres cujas obras são mais frequentemente citadas: Pri Buhr é mencionada por 30% das fotógrafas que responderam à questão (“Recife é um lugar de mulheres potentes de um jeito que me expande. Muito fácil chorar sobre uma foto de Pri Buhr”, comenta uma colega). Ana Lira, por 25%. Alcione Ferreira, por 20%. A obra de Barbara Wagner recebe comentários dedicados por parte das colegas que admiram sua obra: “tenho reações viscerais”, “há uma genialidade”, “faz fronteira entre jornalismo, etnografia e arte, com participação ativa do fotografado: acho muito bom”.

No mais, nomes como os de Maíra Erlich, Hélia Scheppa, Teresa Maia, Flora Pimentel, Bruna Valença e Thaisa Figueiredo são mencionados mais de uma vez, além dos coletivos Vixemarias e 7fotografia, já abordados.

O restante são menções soltas e/ou sem muito aprofundamento, que deixam claras a falta de circulação dos trabalhos: “acredito que conheço mais as fotógrafas do que suas fotografias”; “Recife tem um potencial de criadoras muito positivo, precisamos apenas trocar mais”; “tem trabalhos fantásticos, pouquíssimos divulgados”; “acompanho pouco, mas pulsa a garra”; “conheço pouco, o que me faz constatar e rever”; ou “gostaria de conhecer mais”. A tomada de consciência também desta lacuna vem promovendo pouco a pouco novas dinâmicas.

Um dos comentários destaca a riqueza artística do que as mulheres vêm produzindo na cidade: “vejo uma qualidade superior quando comparamos com o que é produzido por homens. Tem pesquisas interessantes, corpo denso e forte”.

No final de 2016, enquanto eu finalizava a realização das entrevistas e montava o questionário, criei o grupo de discussão de Fotógrafas do Recife, no *facebook*, o qual já citei na metodologia da tese (ver capítulo 2.). Paralelamente ao grupo, também no final de 2016, surgiu um movimento nacional chamado Associação Brasileira das Mulheres da Imagem (ABMI), que começou no Rio de Janeiro com intuítos políticos de união parecidos, porém mais amplos, e organizado numa estrutura mais institucional de funcionamento em rede. A ABMI em 2017 mudou de nome para YVY Mulheres da Imagem. Para engajar as mulheres daqui do Recife, o YVY utilizou-se de articulações já realizadas localmente por nós, por exemplo, em nosso grupo *online* Fotógrafas do Recife e no Mape (Coletivo de Mulheres no Audiovisual de Pernambuco), na composição do braço regional da associação e a fim de nos integrar à rede brasileira. As reuniões periódicas do YVY no Recife têm sido férteis e promovido debates, apresentação de obras, contatos e alguns eventos, como o Diálogo das Mulheres da Imagem (que, em 2017, vem funcionando mensalmente).

Cada vez mais conscientes da necessidade política de nos unirmos em rede e nos apoiarmos, os movimentos de fotógrafas se expandem e amadurecem em coletividade, ganham novas roupagens e modos de atuação, dismantelando a ideia de disputa e competição entre mulheres e reforçando a ideia de sororidade.

Estamos cada vez mais unidas, promovendo e estimulando nossas produções, nossos encontros, nos apoiando, ocupando circuitos e fabricando outros. Priscilla avalia o contexto atual de maneira otimista:

Eu acho que o cenário está mudando. Eu vejo, pelo menos na geração que está vindo na sequência da nossa, muitas mulheres. Eu acho que a geração da gente está fazendo um movimento de se colocar, sabe? Mas eu acho que essa geração que está

vindo, de fato, vai fazer uma mudança. O Funcultura¹²³ foi muito feminino este ano. Essa nova geração das fotógrafas está chegando numa cama forrada, sabe? A geração acima da gente foi preparando o terreno, a gente está preparando. Elas vão lá fazer festa. Eu acho que o terreno foi bem preparado. Porque é muito isso de terreno. Se você chegar como a gente chegou, verde, em um ambiente extremamente machista, sem empoderamento... A gente sentia um incômodo, dava uma risadinha e ficava só querendo sair, sem entender bem o porquê. Elas não, elas já chegam se colocando.

Roberta, que começou a carreira no fotojornalismo, em 1987, também vê a situação de uma perspectiva positiva: “Hoje a gente tem algumas chefes de fotografia. Pela primeira vez, a gente tem duas chefes de fotografia em jornal. É uma conquista!”. Gleide, mulher pioneira no fotojornalismo do Estado, também segue na mesma linha de pensamento:

Eu acho que a gente vive numa sociedade muito machista, onde você se impor, profissionalmente, é uma coisa ainda delicada, né? Mas é muito mais fácil do que nos anos oitenta. Foi muito difícil quando eu entrei. Eu entrei num jornal que tinha dez fotógrafos e não tinha nenhuma mulher. Isso foi difícil. Até hoje eu sinto que tem um machismo. Mas eu acho que a mulher, cada vez mais, está conquistando mais espaço no mercado de trabalho e na vida. A mulher é a grande mentora dessa coisa chamada sociedade, né? A mulher é quem cria os homens, a mulher cria as mulheres. A mulher está ocupando muito mais espaço na sociedade, sendo muito mais respeitada. Você não via uma mulher piloto de avião, mulher dirigindo um ônibus, um táxi, né? Isso é tudo muito recente.

Esta pesquisa surge atravessada pela consciência crescente de que, mais do que dar espaço às mulheres, é preciso produzir outros modelos de participação e presença na fotografia. Tal conscientização vem reconhecendo a importância de estarmos unidas para produzirmos juntas, para falarmos de fotografia juntas, para termos visibilidade e voz, para nos encontrarmos, criarmos espaços, ocuparmos outros e nos fortalecermos politicamente. É a sororidade que move essa dinâmica e que alimenta o processo de construção da discussão crítica aqui posta. O exercício coletivo de produção fotográfica, proposto no capítulo final desta tese, também faz parte da compreensão dessa importância estratégica.

4.3.2 Educação e Carreira

É possível perceber, ao longo desta pequena história das mulheres na fotografia recifense, uma certa diferença geracional, com bordas bastante fluidas e porosas, como o são todas elas. Mesmo tendo suas origens estabelecidas muito recentemente – Gleide Selma, a pioneira, começou no final da década de 1970 –, observamos que há mudanças significativas no padrão do percurso seguido por elas.

¹²³ Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura. Funciona através de edital público anual de financiamento de trabalhos produzidos no Estado de Pernambuco.

Entre as mulheres que fizeram parte do Vixemarias e as que fundamos o 7fotografia já é possível perceber uma diferença geracional. Estamos, no momento em que nasce o 7, em uma fronteira entre uma primeira geração de fotógrafas, que se formaram principalmente na prática do fotojornalismo ou em faculdades de comunicação, e outra, que veio em seguida, composta sobretudo por mulheres que ou saíram formadas pelas recentes faculdades de fotografia ou seguiram, de algum modo, uma formação mais teórica, em cursos de pós-graduação.

É impossível desassociar a entrada das mulheres no mercado profissional de fotografia no Recife da sua formação acadêmica. Por isso, relembramos de onde vêm as raízes de uma prática elitista e segregadora, de difícil acesso para muitas, e, ao mesmo tempo, tão cheia de obstáculos mesmo para as mais privilegiadas, que puderam ou conseguiram encarar as searas de uma carreira construída em ambientes misóginos. A entrada das mulheres na prática e no mercado da fotografia no Recife se deu, inicialmente, através das redações dos jornais.

Das dezesseis fotógrafas que participaram em 2005 da exposição coletiva *Noite*, das Vixemarias, mais de 90% integraram alguma equipe de fotojornalismo. Elas são mulheres nascidas até o início da década de 80. No 7fotografia, uma geração logo depois, há um momento de transição. Apenas eu e Pri Buhr passamos pela editoria de fotografia de um jornal, mas seguimos outros rumos: ela no campo das artes e eu nos estudos acadêmicos; Ana Lira veio de uma formação documental e faculdade de jornalismo, mas caminhou por vias alternativas às redações e hoje se insere no meio artístico; Val Lima é graduada em letras, começou ainda na universidade fotografando espetáculos, e seguiu pela arte-educação, a que hoje se dedica prática e teoricamente, tendo concluído um mestrado; Joana Pires se formou em jornalismo e depois se graduou também em fotografia, e se destacou no campo da crítica fotográfica, também concluindo um mestrado na área; e Maíra Gamarra formou-se em turismo e também é bacharel em fotografia, atuou em produção cultural e montagens de exposição e hoje realiza pesquisa de mestrado no campo fotográfico.

Antes que as faculdades formassem jornalistas (e fotojornalistas), os repórteres fotográficos eram todos homens, a grande maioria sem ensino superior e que possuíam uma relação principalmente técnica com a produção fotográfica. Antes que as mulheres adentrassem formalmente nas universidades, não existiam mulheres fotógrafas trabalhando nos jornais do Recife.

O Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) surgiu na década de 1970, com duas habilitações: “Polivalente” e “Publicidade e Propaganda”. A habilitação em Jornalismo só foi implantada em 1984; a de Radialismo, em

1989; e só em 2008 a UFPE fundou o curso de Cinema. O curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) é um pouco mais antigo, datando de 1968. Assim, até a década de 70, não podemos falar em fotojornalistas, homens ou mulheres, com formação superior no Recife. E, ao mesmo tempo, foi a partir da própria entrada de mulheres universitárias nas editorias de fotografia dos jornais, que os homens oriundos das universidades também passaram a ocupar esses espaços (de forma mais lenta, devido à não necessidade desta formação como pré-requisito para eles).

A entrada das mulheres na fotografia recifense se deu com a insistência e o pioneirismo de figuras como Gleide Selma, que veio para o Recife fazer faculdade de Sociologia (na época, o curso de Jornalismo ainda não existia), com a meta já pré-estabelecida por ela mesma de trabalhar como fotógrafa em um jornal da cidade.

Do jornalismo, com certeza, eu fui a primeira fotógrafa mulher em Recife. Era uma profissão para homem. Já tinha, em São Paulo, algumas fotógrafas, mas, no Recife, não. Em Natal [cidade de origem da fotógrafa] não tinha ninguém, por exemplo. Lá eu já trabalhava na parte gráfica do jornal. Só que ficava no prédio da fotografia. Eu vivia na fotografia, minha história era na fotografia. E aí eu levava um monte de “carão” do meu chefe, porque ele dizia: “você não trabalha com fotografia, você trabalha com a parte gráfica”. E aí eu aprendi a revelar, aprendi a fotografar. Eu tinha uma câmera que não tinha fotômetro, era uma Nikon que estava largada e eles disseram: “toma, para você fotografar”. Aí eu vivia fotografando. Se não tinha ninguém para fazer o laboratório, eu já ia lá e fazia. Mas eu também não era fotógrafa, eu era uma menina curiosa que “se metia” lá. Quando eu cheguei em Recife, eu fui procurar trabalho no jornal. Tinham dez homens na fotografia. Eu fui a primeira mulher a trabalhar na fotografia no Diário de Pernambuco. Nessa época, tinha Zenaide Barbosa, que era Chefe de Redação. Então, tinha uma mulher na chefia. E o Camelo, que era o Diretor do Jornal e gostava muito de ter mulheres no jornal. Na Redação, tinham bastantes jornalistas mulheres: Ana Farache, Ana Maria Guimarães, Lêda Rivas, tinham bastantes mulheres para aquela época. No texto. Na fotografia não tinha ninguém. Então, quando Camelo soube que tinha uma mulher interessada em entrar na fotografia, ele mandou me chamar. Eu queria era trabalhar e ganhar meu dinheiro, né? E eu entrei no laboratório como laboratorista, para fazer o estágio. Eu fiquei três meses sem ganhar um “tostão”. Já era sacanagem dos homens, que não queriam mulher na fotografia. Por três meses, eu fiz esse estágio sem remuneração, mas era para ser com remuneração. Só que eu topava qualquer coisa. Eu estava querendo tanto aprender, tanto ficar, que eu achava que ele ia me mandar embora se eu cobrasse, né? Eu fiquei apreensiva. Aí Camelo descobriu que não tinham me pagado, pagaram meus três meses e me contrataram. Minha vida mudou. Fiquei de laboratorista. Só que era o seguinte: iam embora todos os fotógrafos para a rua e chegava uma pauta. Aí lá ia eu! Isso era em 1978. Então, ao mesmo tempo em que eu era laboratorista, eu era fotógrafa. Só que não ganhava como fotógrafa, ganhava como laboratorista. Um ano depois, o Jornal do Commercio já me contratou como “fotógrafa A”, que era um salário chiquíssimo. Depois eu fiquei *freelancer*, viajava muito pelo Nordeste. E depois eu fui morar em São Paulo. Nunca terminei a faculdade.

Para Gleide, a faculdade foi uma escada, um pretexto. Ela nunca quis ser socióloga, sempre quis ser fotógrafa. Mas diferentemente dos outros fotógrafos, que não precisavam de estudos universitários para entrar nas redações, ela sabia que, enquanto mulher, precisaria mostrar uma formação mais elevada para conseguir o emprego que almejava, um estágio. Da

geração de Gleide, passando pela de Roberta, chegando na de Tuca, logo em seguida na minha, e concluindo na de Carol de Andrade, por exemplo, as redações foram deixando definitivamente de ser uma passagem quase que obrigatória para a entrada das mulheres no mercado fotográfico.

Assim como os cursos superiores (sobretudo os de Comunicação) foram imprescindíveis para inserir as mulheres nas redações e, logo, no campo da fotografia, posteriormente as próprias redações deixaram de ser o caminho mais visado por elas. Atualmente, muitas mulheres da fotografia seguem rumos mais voltados para o mercado artístico, documental e para a pesquisa e a crítica, ou ocupam e fabricam outras possibilidades de atuação. Porém, elas continuam possuindo um perfil mais intelectualizado do que o dos homens.

Os jornais, além de não por acaso terem ganhado fama de ambientes inóspitos para as mulheres, também são vistos, nos últimos anos, na cidade, como uma realidade de trabalho instável, repetindo ondas de demissões e redução de custos. Uma ou outra simpatizante do fotojornalismo ainda luta (uso este termo porque, de modo geral, continua um meio masculino e machista, apesar de cada vez mais ocupado por mulheres) por espaço nas redações. Contudo o próprio fotojornalismo está se remodelando e a fotografia documental vem encontrando outras formas de atuação no mercado.

Se falamos de educação e formação das mulheres fotógrafas, é importante também destacar que foram as fotógrafas das primeiras gerações que se empenharam em formar as suas sucessoras. Talvez pela tendência arquetípica que as mulheres carregam, como já foi abordado anteriormente, para se tornarem “professoras” (educadoras, pedagogas e outros perfis associados à maternagem) ou por se dedicarem a uma formação mais intelectualizada, muitas delas acabaram sendo as formadoras das próximas gerações.

Na Europa ocidental e nos Estados Unidos, aconteceu de forma parecida. Rógi Andre e Florence Henri, por exemplo, formaram Ilse Bing, Gisèle Freund, Germaine Krull e Dora Maar (ROSENBLUM, 2010, p.115). No Recife, várias fotógrafas foram monitoras e professoras de fotografia nas faculdades, por exemplo. Gleide Selma não atuou nos espaços universitários, mas fundou o Observatório Arte Fotográfica em fevereiro de 1997, escola gratuita que formou inúmeras fotógrafas e fotógrafos na região. Ela conta:

Eu tenho muita saudade do trabalho social. Quando eu vejo, hoje, os jovens que passaram pelo Observatório, que estão vivendo de fotografia ou que estão vivendo de arte, isso me dá uma felicidade tão grande, sabe? O Observatório existiu de 1997 a 2003, eu acho. Foram 5 mil jovens. Eu fiz um projeto com a lei de incentivo à cultura municipal de Recife, que era fotografar o bairro do Recife, e eu achava que eu tinha que ter um canto pra ficar lá. Aí eu achei esse lugar, a gente alugou, dentro

desse projeto, para ser a base. Aí surgiu a ideia de fazer uma galeria. Eu tinha uma secretária e uma faxineira: meus dois funcionários eram esses. Era uma exposição por mês. E aí, um ano depois, o Observatório já virou uma ONG e eu comecei a trabalhar com os jovens. A Rua do Apollo na época era conhecida como a rua do espaço cultural Observatório. O Observatório Arte Fotográfica foi o primeiro empreendimento cultural do bairro do Recife. Foi muito forte. Foi a primeira galeria de fotografia do Nordeste! Vinham os fotógrafos de Belém do Pará, vinham os fotógrafos de Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte... Queriam ver tudo! Todo dia eu recebia proposta de exposição. Quando passou a ser uma ONG, aí era um trabalho dobrado, porque eu tinha três turmas de jovens por dia, e eu tinha que cuidar da galeria e dos jovens. Não tinha lucro. Era só gasto. Por isso que me cansei: eu pagava luz, água, telefone, aluguel, uma secretária e uma faxineira. Não dava retorno financeiro. Dava muito prazer, que foi por isso que eu fiquei tanto tempo lá. Os meus projetos sempre foram de três a seis meses, nunca teve negócio pequeno, não. Eu coordenava isso, eu chamava os artistas, professores, as pessoas. A base era fotografia, a história era fotografia, mas a gente trabalhava cidadania, direitos e deveres, sabe? Tudo isso dentro da fotografia. Era todo dia. Eu cheguei a ter quatro turmas por dia. Formou muita gente, porque eu criei um negócio novo. Eu cheguei a dar treze oficinas com jovens que estavam fazendo jornalismo e que queriam fazer fotografia como profissão. Eles não pagavam absolutamente nada. Nem filme, nem revelação, nem nada. O Observatório, tecnicamente, ainda existe, mas não tem mais sede. Mas eu não fechei a ONG. Eu não sei o futuro.

Antes do Observatório e dos cursos superiores em Fotografia, o acesso ao aprendizado mais específico do campo e da linguagem fotográficos se dava, de forma geral, a partir de apenas uma ou duas disciplinas que compõem os currículos das graduações de Comunicação e/ou diretamente na atuação prática no mercado.

No curso de Comunicação da UFPE, a professora Nerivânia Bezerra (*in memoriam*), doutora em fotografia pela Faculdade de Barcelona, formou várias fotógrafas no Recife. E, durante o seu período de afastamento por motivos de doença, as entrevistadas Mila Souza e Carol Pires também atuaram enquanto professoras substitutas, lecionando na Universidade Federal de Pernambuco. Sobre Nerivânia, Tuca diz:

Nerivânia Bezerra foi uma pessoa muito importante na minha vida. Ela foi uma das minhas professoras de foto e a gente começou a dialogar muito e, quando fui fazer a minha pesquisa de projeto, eu queria ela como orientadora. Eu entrei como estagiária no jornal e, enquanto isso, eu continuei fazendo o projeto. E Vânia adoeceu nesse meio tempo, mas ela não deixou de me orientar em nenhum momento. Wilma [Morais] ficou como minha orientadora oficial e aí a gente criou uma relação linda de mulheres! Elas eram muito amigas e eu me tornei muito amiga delas. E aí foi lindo, um negócio meio: o que é oficial, o que não é oficial. Muita solidariedade e cumplicidade ali.

Alcione também faz referencia à Nerivânia e à Gleide, suas formadoras:

Nerivânia foi a pessoa que meio que me pegou pela mão e eu fui. Se ela não tivesse me dito, talvez eu só me emocionasse fazendo aquilo que eu estava fazendo. Mas ela me falou de cursos e tal, aí tinha um curso gratuito, que foi o de Gleide Selma, a minha segunda formação, ali, no Observatório. A gente se formou ali. Jacqueline Maia, Cristiana Dias, Bárbara Wagner, eu... Vinte jovens, que foram selecionados. E o curso era gratuito, um financiamento que Gleide Selma conseguiu. Até os filmes a gente tinha de graça. No Observatório foram três meses, todos os dias, inclusive nos finais de semana.

Outra mulher importante, que se empenhou na formação das novas gerações de fotógrafas e fotógrafos, é Renata Victor. Ela foi editora de fotografia do Jornal do Commercio e, por muitos anos, é professora das disciplinas de fotografia dos cursos de Comunicação da Unicap. Assim como Gleide foi pioneira comandando uma escola, o Observatório, que passou a promover uma formação mais extensa e continuada em fotografia, Renata também seguiu desbravando ao fundar o curso superior tecnológico em Fotografia na Unicap, que teve início em 2010, o qual coordena ainda hoje.

As faculdades de fotografia são fenômenos mais recentes e têm papel fundamental na mudança de perfil das novas gerações de fotógrafos. Em Olinda, cidade da região metropolitana do Recife, em 2007, iniciou-se a primeira turma do que foi o primeiro bacharelado em Fotografia do Norte/Nordeste e o segundo do Brasil, nas Faculdades Integradas Barros Melo (Aeso). Ainda não há, no Brasil, até hoje, cursos superiores de graduação em Fotografia em universidades públicas, vale destacar.

Então, no Recife, principalmente esses dois cursos, da Aeso e da Unicap, formaram a mais nova geração de mulheres fotógrafas. Muitas fotógrafas veteranas também resolveram voltar a estudar. Hoje as mulheres não só ocupam os espaços mais formais de educação (seja como alunas ou como professoras), como deixaram de ser minoria. Quando exerci, por dois anos, atividade docente em uma das graduações de Fotografia da cidade, nas turmas em que lecionei, de 60% a 70% dos estudantes eram mulheres.

Carol de Andrade faz parte dessa geração mais nova de fotógrafas formadas por faculdades de Fotografia. Antes de entrar na graduação, ela fez um curso técnico e comenta: “quando eu entrei na faculdade, já era muito ‘moda’ fazer fotografia. Tinha um monte de gente querendo fazer e muitas meninas na minha turma. Mas, no curso técnico, não. Era mais homem do que mulher. E homens mais velhos”.

Roberta complementa:

Há essa mudança, mesmo, por exemplo, o pessoal já não está mais querendo entrar em jornal. Já é uma mudança! Pela quantidade de gente fazendo faculdade de Fotografia. Faculdade! Inclusive por essa possibilidade, né? Na época, você só tinha um caminho mesmo: ou jornal ou jornal, não tinha outra opção. Hoje não. Hoje você tem Fotografia e tem Cinema!

Além da educação institucional, as gerações mais recentes também se dedicam se capacitar através de *workshops*, oficinas e grupos de estudos. E, assim, muitas fotógrafas das gerações anteriores também trocaram conhecimentos através desses novos caminhos, adotando o papel de facilitadoras e instigadoras do fazer fotográfico.

Maíra Erlich, por exemplo, gosta de orientar pessoas mais iniciantes:

Tem muita gente que me ajudou no meu percurso e eu gosto de fazer parte da evolução de outras pessoas também, de repassar o que eu sei. Mas a gente tá sempre se transformando, né? Sempre em processo de eterna mutação. Então, em dois anos eu já mudei muito e já tive que reformular. Eu gosto muito de ensinar. No *mentoring*, por exemplo, tem gente que, um ano atrás, mandou as fotos pra gente e a gente olhava assim: como é que a gente pode fazer essa pessoa ser um bom fotógrafo? E eu vejo hoje e dá um super orgulho.

Cecília Urioste também fala de seu papel enquanto formadora:

Eu estou num grupo de estudo, mais de crítica. Este ano eu dei mais teoria, que foi o edital que eu ganhei da prefeitura. De vez em quando me chamam para ler portfólio. Se a pessoa está ali para me mostrar alguma coisa, eu vejo o que é que pode acrescentar pra ela. Sabe? Eu não destruo trabalhos. Mas eu não tento fazer política, não. Eu não poupo com medo de não ser querida. Eu prefiro não ser querida e fazer a diferença na vida de uma pessoa, e ser útil. Fingir que estou gostando de uma coisa, não. Mas, no geral, as pessoas não se ofendem, não. Não é útil essa cultura do elogio. Não é útil. As pessoas se conformam na mediocridade.

Há uma preocupação notável das mulheres em exercerem bem e de forma crítica a atuação enquanto educadoras. Há também uma preocupação constante em se manterem sempre em formação, se atualizando, aprendendo, pesquisando, se capacitando.

De acordo com as respostas ao questionário, 55% de todas as fotógrafas fizeram graduação em cursos de Comunicação (Jornalismo, Publicidade, Radialismo, Relações Públicas e Design). Entre as fotógrafas com idade a partir de 40 anos: 75% são formadas em Comunicação; e 25% são formadas em Fotografia como segundo curso; uma possui doutorado, outra possui mestrado e duas possuem especialização. Das fotógrafas entre 30 e 39 anos: apenas uma é formada apenas em Fotografia; 25% tem Fotografia como segundo curso; 55% delas possuem mestrado; e 25%, especialização. Já entre as fotógrafas de 20 a 29 anos: 45% são formadas apenas em Fotografia; e outras 45% são formadas em outros cursos, mas seguiram a formação com mestrado.

Há claramente um interesse das mulheres fotógrafas pelo aprofundamento nos estudos. Em todas as gerações. Este interesse também pode se configurar como uma auto-exigência por necessidade. Enquanto é comum ver entre os homens fotógrafos qualificações mais básicas, técnicas e autodidatas (muitos, mesmo de uma geração intermediária, ainda não possuem ensino superior completo), vemos que as mulheres, para conseguirem se estabelecer no meio, precisam intensificar mais sua capacitação. Muitas o fazem porque gostam, certamente, mas não vemos mulheres fotógrafas ocupando espaços sem que tenham o mínimo de formação superior e muitas vezes pós-graduações, o que reforça uma realidade cheia de obstáculos e pré-requisitos, bastantes desiguais entre os gêneros.

Assim aconteceu também na Europa ocidental e nos Estados Unidos, no início do século passado. A legitimação de muitas mulheres na fotografia também coincide com a

permissão de sua entrada nas universidades. Imogen Cunningham estudou química na Universidade de Washington e em 1907 redigiu uma tese sobre os procedimentos modernos da fotografia (ADKINS, 2015, pp.149-150). A Bauhaus, fundada em 1919 na Alemanha, admitia sem reservas alunas mulheres – porém sempre as orientando aos ateliês de cerâmica e tecelagem. Uma exceção foi Marianne Brandt, que precisou de recomendação de László Moholy-Nagy para integrar-se à oficina de metalurgia. As alunas da Bauhaus praticavam a fotografia amadora e de lá saíram muitas fotógrafas, mesmo antes de 1929, quando a fotografia passou a ser integrada como ateliê. Contudo, em toda a história da escola, apenas uma mulher saiu da Bauhaus formada especificamente na habilitação/oficina de fotografia: Lucia Moholy. (ADKINS, 2015, pp. 150).

Vale comentar que Lucia foi colaboradora de seu marido (László Moholy-Nagy) em muitos projetos assinados apenas por ele. Só depois da sua separação, em 1929, que ela vai se arrepender do seu apagamento simbólico (ROBERT, 2015, p. 170). A fotógrafa escreveu o livro *A Hundred Years of Photography* (1939), em que ela originalmente traça uma história da fotografia que não é nem técnica e nem artística, mas uma abordagem simultânea das mudanças sociais, econômicas e culturais induzidas pelo meio. Ela escreveu a história do primeiro centenário da Fotografia considerando seriamente pontos de vista da psicologia, da filosofia, da sociologia e da arte, da ciência política, da economia, da religião, considerando a percepção da vida, da sociedade e da humanidade, com conhecimento de ciência e de literatura e, enfim e sobretudo, levando em conta as relações e suas consequências entre os grupos, os gêneros e as relações (ROBERT, 2015, p. 170).

Além dos Estados Unidos e da Alemanha, em 1933 é criada em Paris, no bairro de Montmartre, uma escola superior de fotografia e publicidade moderna, a Publiphot, na qual a alemã Gertrud Fuld, conhecida como Gertrud Fehr (seu nome de casada), era a diretora. Ali, dois terços dos estudantes são mulheres, provenientes da burguesia e da aristocracia. Gertrud defendia que a independência das mulheres passava pelo exercício de um metiê profissional e via na prática da fotografia a profissão do futuro para as jovens damas. (ROBERT, 2015, p. 161)

Perguntei no questionário em que contexto as fotógrafas começaram a se relacionar com fotografia e quase 80% delas apresentam uma história que vem de um interesse estabelecido ainda na infância ou adolescência, muitas pela acessibilidade ao meio em um contexto familiar. Quase 25% das fotógrafas possuem uma referência direta (todas masculinas, vale salientar) por parte de pelo menos um parente que já fotografava: seja o avô, o pai, primos ou o padrasto.

Mais de 40% das fotógrafas que responderam ao questionário foram apresentadas à fotografia dentro de casa, de forma amadora, sobretudo sendo presenteadas com câmeras. Seja por uma tia, um namorado, os pais, um primo, o padrasto. Muitas começaram crianças com câmeras descartáveis, fotografando passeios em família ou os amigos. 20% associam o início da prática a alguma viagem que realizaram. 10% iniciaram sua relação com o meio como uma forma de terapia para curar problemas como depressão ou síndrome do pânico. 15%, sendo todas das novas gerações, associam sua intimidade com a fotografia ao acesso às plataformas digitais *online*: *blogs*, *photoblogs*, *flickr* ou à prática popular contemporânea de produzir *selfies* – esta espécie de autorretrato feito com a câmera na mão. Duas delas dizem ter começado a fotografar tardiamente, ambas depois da maternidade. Outra fala que começou a relação com imagens olhando álbuns de família.

Também entre as entrevistadas o perfil é parecido: a vida doméstica é fundamental na escolha da profissão. Histórias afetivas e o gosto estético, pela imagem e por outras linguagens, são marcantes no despertar do interesse das fotógrafas pela carreira em fotografia. Priscilla conta que “tinha essas coisas de querer fazer cinema desde pequena. Meu pai era diretor de teatro e a minha mãe era atriz e eles se conheceram em uma peça”, conta. A irmã mais velha da fotógrafa também é artista, da música, das artes visuais e das palavras, o que, inevitavelmente, também a influenciou para uma sensibilidade estética.

Adelaide, que é fotógrafa e escritora, conta como começou:

Eu já escrevia bastante na escola. Quarta série, quinta série. Aí, eu comecei a escrever letra de música. Não era poesia, era letra. Escrevia diário, desde sempre, escrevo até hoje. Aí fotografia foi quando a minha tia me deu uma Zenit 122k. E aí comecei a fotografar meu primeiro namorado. Mamãe já tinha me dado antes uma instamatic, quando eu tinha uns nove, dez anos. Nessa época, eu fotografava vovó. Mas eu só comecei a fotografar vovó com consciência mesmo depois de velha. Enfim, eu comecei a fotografar. Filme era caro, se fotografava pouco. Mas tinha esses primeiros esboços. O primeiro retrato de vovó foi com essa câmera, em 1992. Eu fiz faculdade de jornalismo. Eu queria fazer cinema, mas não tinha, aí todo mundo fez isso. Eu fui me apaixonando cada vez mais pela fotografia. Escrever, eu sempre escrevi, né? Escrevia de criança. O jornalismo é a contação da história do mundo. Enquanto a história está acontecendo, ela está sendo contada pelos jornalistas. É muito bonito.



Figura 11 – Fotografia de Adelaide Ivánova retratando sua avó Adelaide, feita em 1992 com a instamatic



Figura 12 – Fotografia de Adelaide Ivánova retratando sua avó Adelaide, produzida em 2015

Esta influência que a história familiar tem na formação das fotógrafas também pode vir de forma mais sutil, como conta Alcione:

Eu morava num sítio. Nós fomos pra lá, eu tinha quatro anos, e eu me lembro de eu chegando neste lugar: tinha muitas árvores, muitos coqueiros, e só tinha a nossa

casa. Eu morei neste lugar dos quatro anos até os vinte e quatro, ou seja, eu passei infância, adolescência e entrei na idade adulta neste lugar. Eu, meus pais, e meus irmãos. A gente lá tinha a linha do horizonte toda a nosso favor, eu tinha ao meu favor essa coisa da luz, de observar as coisas. Então, eu ficava muito tempo calada, eu ficava observando, foi lá que eu aprendi que o sol, dependendo das estações do ano, vai mudando de lugar, a temperatura da cor vai mudando. Isso eu aprendi lá. Mas eu não fotografava, né? Era observação, contemplação. Aí, na faculdade, a minha professora de fotografia observou que eu tinha um comportamento diferente com a fotografia já no primeiro exercício.

Maíra conta que sua primeira câmera pertencia à sua mãe:

Minha mãe, na lua de mel dela, comprou uma câmera da Nikon, tá ali na prateleira. A gente tem algumas fotos de criança com fundinho desfocado, sabe? Aí, quando eu entrei na faculdade [de Design], teve uma matéria de introdução à fotografia e eu peguei a câmera que era dela, que meu irmão pegou emprestado por um tempo e parou de usar, aí ela ficou comigo até hoje. Então, a fotografia passou assim e ficou.

Assim como Maíra, Mariana também me apontou em uma prateleira de sua casa aquela que foi a sua primeira câmera, que, neste caso, pertencia ao pai da fotógrafa:

Meu pai fotografava, ele tinha aquela câmera ali, uma Praktica. Ele fotografava muito a gente. Desde os seis anos de idade que a gente viajava nas férias, eu já fotografava. Nesta foto, tem uma câmera fotografando a gente, só que eu estou com a minha câmera. Eu já tinha uma. Chegou a época de vestibular e acabei fazendo Jornalismo. E, quando eu comecei as aulas de fotografia, eu me apaixonei. Aí fiquei “impregnando” Renata Victor pra me dar estágio. Aí ela disse: “vai lá no jornal, aí a gente vê”. Aí, na verdade, eu aprendi no jornal.



Figura 13 – Foto de família: Mariana Guerra com sua câmera, ao lado da mãe, diante do ônibus de turismo, em viagem de férias

Thaísa também começou fazendo fotos de suas viagens de férias, usando câmeras descartáveis:

Eu tinha uma certa curiosidade. Nas minhas fotos de férias, assim, pequena, eu estou sempre com câmera descartável. Não tinha ninguém fotógrafo na minha família. Foi uma coisa meio que: tinha uma câmera em casa, isso faz foto e eu quero fazer também. Era uma brincadeira, na verdade. Era uma brincadeira fazer e era uma brincadeira esperar a minha mãe levar pra revelar e voltar. E aí foi quando eu entrei na faculdade [de Publicidade]: “vou mexer com imagem”. Quando eu terminei, eu disse: “agora eu vou fazer um mestrado”.

A história de Ana Lira também vem da infância:

Eu sempre fotografei, desde criança, porque eu tenho uma timidez endêmica que sempre se manifesta em momentos delicados da minha vida. Então, em várias fases do meu processo, eu preferia fotografar a aparecer na imagem. Eu sempre fui fotografando, mas eu nunca tinha escolhido fotografia como um lugar para uma profissão. Eu fotografava com uma camerazinha dessas de filme normal, que eu sempre levava pras minhas viagens e sempre fazia as minhas fotinhas. Quando eu me formei [em Jornalismo] é que eu fui fazer o curso de fotografia no Forte das Cinco Pontas.

Tuca diz que seu interesse em fotografia teve influências do pai e do primeiro namorado:

Meu pai era daqueles que passava horas todo torto pra tirar uma foto da gente. É como se o filme fizesse parte do orçamento da família. Todo mês tinha envelope chegando. Ele tinha uma Yashica EX3. E, quando eu era adolescente, ele me emprestava. Aí eu tive um namorado “massa”, que também adorava. A gente compartilhava muito da fotografia e aí, quando eu entrei em Jornalismo, o presente de aniversário dele para mim foi um curso no Mispé, de fotografia. Ele teve muita sensibilidade de entender que eu queria muito isso, me deu de presente e a gente viajava muito. Mas foi uma grande decepção quando eu entrei em Jornalismo, porque só tinham duas cadeiras¹²⁴ de fotografia. Aí eu fui “correr por fora”. Fiz esse curso, me lembro de ter feito um curso de laboratório em preto e branco e eu demorei um ano para fazer o projeto [de conclusão de curso], porque, no meio disso, eu estava no jornal.

Roberta chegou a fazer outra graduação antes de entrar para Jornalismo, mas, antes disso, ela já havia demonstrado talento para as imagens na adolescência, também influenciada por um namorado:

Quando foi no último ano de faculdade de Administração, eu resolvi fazer Jornalismo. Aí, em Jornalismo, o professor me chamou pra ser monitora dele no laboratório. Eu comecei fotografia mesmo na faculdade, mas, antes, quando eu tinha dezessete anos, mamãe disse: “você vai passar um ano na Inglaterra, estudando”. E nesse colégio tinha curso de fotografia. Ganhei um prêmio com uma foto, que era um *homeless* no metrô. Com um arco-íris... Aí eu fiquei louca! Eu conheci um inglês, que era bem mais velho do que eu e eu fiquei meio apaixonada e ele também. E ele gostava de fotografia, ele tinha câmera. Aí, depois, quando eu voltei, ele comprou uma Canon F1 e mandou pra mim. Foi a minha primeira câmera. Aí, dali, eu comecei já a fotografar por fora. Eu estava querendo entrar no jornal. Passei um ano fotografando na Folha. E aí, entrei no Departamento de Fotografia do Jornal do Commercio.

¹²⁴ Termo local usado para se referir a disciplinas letivas.



Figura 14 – Fotografia de Roberta Guimarães, retratando um *homeless* no metrô de Londres em 1982

Já na vida de Cecília, a fotografia veio quando ela já estava mais velha:

Eu fiz faculdade de Design porque eu queria entrar no CAC¹²⁵. Aí eu entrei no CAC, mas eu nunca me encontrei como designer. Dentro do curso de Design eu comecei a resolver as minhas coisas com fotografia. Mais por uma incompetência, porque eu achava que era o processo mais rápido. Eu não queria ser fotógrafa. O meu negócio era Cinema. E eu queria fazer figurino, dentro de cinema. Eu tive dois problemas com cinema. Aqui em Recife, o meu problema é que eu achava tudo muito hipoeiciente, e eu fui uma jovem “cri cri”, daquelas meio *workaholic*. Eu queria que as coisas andassem. E aí, quando eu fui pra São Paulo, eu senti o extremo oposto. Em São Paulo, as pessoas eram hipereicientes, as pessoas trabalhavam dezessete horas por dia e era num ritmo que eu não dava conta. Aí eu disse: “entre a lentidão e esse acelerar, eu quero ficar mais sozinha, eu não sei trabalhar em grupo”. Eu me matriculei num curso de fotografia, em São Paulo. Aí, quando eu estava matriculada no curso de fotografia, eu conheci um cara que era amigo de uma amiga minha, que conseguiu um trabalho para mim como fotógrafa nos Estados Unidos. E foi aí que eu virei fotógrafa. Não fiz o curso em São Paulo. E eu fiquei fazendo aquelas fotos cafonas, de criança, com o esquizeinho do lado. Depois fiz uns “tramos” em Ibiza nas férias e resolvi fazer o máster. Eu fui fazer Fotografia Documental na EFTI

¹²⁵ Centro de Artes e Comunicação da UFPE.

[Centro Internacional de Fotografía y Cine], em Madri. Até então, eu era uma fotógrafa pragmática. Totalmente voltada para o mercado.

É interessante destacar que, enquanto Tuca foi para o cinema atraída pela coletividade, como já abordado no tópico anterior, Cecília desistiu do cinema porque não conseguia trabalhar em grupo. Depois de ter precisado passar um ano ausente do mestrado na Espanha, resolvendo problemas pessoais no Brasil, Cecília decidiu retomar os estudos em Madri, porém com outro enfoque na formação: “já que eu vou começar tudo de novo, ao invés de fazer o de Fotografia Documental, eu posso fazer o de Fotografia Artística”, pensou. “Então, o pior ano da minha vida se seguiu pelo melhor ano da minha vida. Eram livros e livros e livros, e ver exposição, uma atrás da outra, e referenciar”, diz.

De forma geral, podemos afirmar que a relação das fotógrafas com a fotografia começou de forma despretenciosa e seguiu-se com uma formação profissional acadêmica e crítica atrelada à prática, o que normalmente deixa uma preocupação focada no equipamento em segundo plano. Assim, perguntei também no questionário qual a relação delas com as questões técnicas no processo fotográfico. 40% delas dizem possuir uma relação tranquila, mas desapegada, de instrumentalidade, simplificando o uso do equipamento, afirmando frases como: “conheço o suficiente para minhas necessidades”; “sei o básico para o que me prontifico a fazer”; “faço tudo de forma manual, controlada, mas intuitiva”; “gosto de brincar, mas não sou *expert*, contrato alguém quando preciso e acompanho de perto”; e “tenho pouca técnica, erro muito, mas o erro me interessa”. Também outros 40% delas dizem possuir uma relação forte com o experimentalismo técnico, sobretudo com processos analógicos (químicos, laboratoriais, ou não) e manuais (experimentos com a materialidade: cortar, colar, costurar, etc.), e algumas citam o *smartphone* como uma fonte de experimentação. Apenas 20% delas acham que a relação de controle e conhecimento sobre a técnica (seja química ou numérica) é muito importante e afirmam dominar muito bem as ferramentas e os processos com que trabalham, porém sempre em prol da linguagem, sem reduzir sua prática a isso e esvaziá-la de outros sentidos: “fotografia não é só isso”, ressalta uma delas. E, ainda, 15% das fotógrafas que responderam ao questionário dizem não ser nem um pouco envolvidas com a preocupação técnica. Quero destacar que uma delas, que é negra e de origem periférica, fala que a técnica nunca foi prioridade para ela por nunca ter tido muito dinheiro para investir em equipamentos e que sempre a surpreendeu a facilidade e a velocidade com que os homens fotógrafos trocam de produtos e adquirem novas ferramentas de trabalho. Ela lança uma questão: será que os homens gozam de mais facilidade em se inserir no mercado, logo, trabalham mais e/ou são melhores remunerados e por isso conseguiriam investir mais?

De todo jeito, há em todas elas uma vontade experimental, uma curiosidade criativa. E esse interesse por experimentações vêm desde as primeiras fotografias. A célebre vitoriana Julia Margaret Cameron desenvolveu o que ficou conhecido como “inteligência líquida” da fotografia: “suas fotografias representam um giro crucial no diálogo incessante entre a fotografia como imagem nítida, detalhada, objetiva, livre da interferência humana, e a fotografia como obra, na qual um traço do real, uma pegada do mundo se permite reformular pelo homem ou pela mulher, que marcam o lugar da fantasia, do desejo e da imaginação”¹²⁶ (DI BELLO, 2015 p. 75). A fotografia feita por mulheres parece ser despertada por um processo no qual a técnica não é uma mera ferramenta para o cumprimento de um padrão pré-estabelecido de perfeição fotográfica, mas via de experimento da linguagem.



Figura 15 – Julia Margaret Cameron, *Mrs Herbert Duckworth*, 12 de abril de 1867. Acervo: Paris, BnF.

Entre 1935 e 1958, Berenice Abbott ensina prática fotográfica na *New York School for Social Research* e seu material didático se torna uma espécie de manual, publicado como *A Guide to Better Photography*, em 1941, com vinte e seis capítulos que tratam de questões técnicas. Porém, na introdução, chamada *What is Photography?*, em que a fotógrafa tenta falar sobre uma suposta essência do meio, ela se refere à fotografia usando expressões como ciência, arte, linguagem e recreação, para “homens e mulheres” do seu tempo. Ela defende

¹²⁶ Do original : « Ses photographies représentent un tournant crucial dans le dialogue incessante entre la photographie comme image nette, détaillée, objective, vierge de tout contact humain, et la photographie comme oeuvre, dans laquelle une trace du réel, une empreinte du monde se laissent ressaisir par l’homme ou la femme qui les marque au coin du fantasme, du désir et de l’imagination ». Tradução minha.

que o potencial criativo repousa sobre um saber e uma sensibilidade consolidados com a experiência prática e o saber técnico. Mais na frente, em outro capítulo, chamado *A Point of View*, ela diz crer que a razão de ser a fotografia é seu conteúdo, assim como em todos os métodos de comunicação (ABBOTT, 1941, p.166).

As mulheres costumam demonstrar uma atenção cuidadosa à construção da linguagem da imagem fotográfica. Elas priorizam o uso da técnica de que dispõem em prol daquilo que querem expressar/questionar e não como um artifício de exibicionismo tecnológico esvaziado. Há quem use o telefone celular, há quem faça colagens e costuras, há quem experimente no laboratório químico, há quem dialogue constantemente com outras linguagens: textos, vídeos, músicas. Ana Lira acha que esta complexidade em relação ao processo não é normalmente percebida na fotografia feita por homens. “O que eu sinto é como se o objetivo deles fosse muito mais facilmente alcançado do que o nosso. Do tipo: se um cara chega no jornal e ele vira o repórter especial de fotografia, é como se, pra ele, ele já tivesse dado conta ali. Como se não existisse nenhuma questão existencial ali que ele quisesse resolver”, comenta a fotógrafa. São formas diferentes de dar sentido à prática, das quais falaremos no próximo capítulo.

Para as mulheres entrevistadas, assim como as que responderam ao questionário, o importante também é encontrar a melhor forma de falar aquilo que querem dizer com sua obra, por isso várias delas dialogam com outras linguagens.

Tuca fala que, desde o processo de elaboração do seu trabalho de conclusão de curso de graduação, não era possível categorizar seu projeto em nenhum dos formatos pré-estabelecidos pela universidade:

Eu escolhi quatro personagens e fui fotografá-los a partir da entrevista. A ideia era usar trechos das entrevistas impressos, assim, numa exposição. Eu queria uma exposição. Aí, eu comecei a me apaixonar pelo vício de linguagem, pelo tom da voz, pelo erro. Sabe? Aí eu pensava: ‘as pessoas nunca vão sentir isso que eu estou sentindo, escutando essas histórias’. E eu tive a sorte de que Nerivânia nunca, nunca, me ‘brecou’, sabe? Lá não está como ‘documentário’, o meu projeto. Ele está como ‘audiovisual’. E, segundo a secretaria, não foi fácil que eles aceitaram. Teve uma reunião de colegiado, porque era um negócio que era estranho, um formato diferente.

Em *Homine*, nome dado ao projeto audiovisual citado por Tuca, as imagens são fotografias e o áudio são entrevistas capturadas com um gravador.

Aí eu falei: “eu preciso dar movimento pra essas imagens”. E aí Daniel [Bandeira] foi meu editor. Alê Callado me ajudou a fazer capa. E Peter Noia, que me emprestou o MD [gravador], fez uma composição sonora para cada personagem. Os créditos do filme são esses: só nós quatro. Aí Leo Sette falou pra mim assim: “Tuca, tu fez um documentário”. Aí eu falei: “ah, é?”. E ele falou: “é, tu tem que inscrever isso em festival”. Aí eu saí inscrevendo. Ganhou cinco prêmios. *Homine* foi, então, lançado em 2003. Eu saí viajando e aí um mundo novo se abriu pra mim, como realizadora. Porque até então eu era *still*. Eu parei de fotografar acho que já tem uns cinco anos. Eu vendi o equipamento que eu tinha, porque me doía muito o fato de ele estar

parado. Eu radicalizei, vendi tudo, porque eu tinha decidido que eu precisava me reapaixonar pela fotografia. Aí, agora, eu estou muito a fim de comprar equipamento. Eu não tenho vontade de ir pro mercado. Mas eu tenho muita vontade de voltar a fotografar. Isso está me angustiando. Cada vez que eu vou fazer qualquer trabalho, as minhas referências ainda estão nas imagens estáticas. Ainda é a grande referência pra mim e todos os fotógrafos que trabalham comigo ressaltam muito isso, que eu sou uma diretora que me preocupo muito com estética. E não é só uma questão de estética, é uma questão de pensar junto, quadro, luz, porque o meu olhar está ali. O que me incomoda hoje é não ter equipamento. O que me incomodava era ter um equipamento parado e hoje o que me incomoda é já não ter. Não é só por puro exercício estético e de linguagem. Eu acho que tem muito a ver também com o contexto político que a gente vive, de crise. E a única maneira que eu consigo me comunicar com o mundo é contando história, fazendo filme. Eu entendi que queria contar história e eu contava melhor história com vídeo. A fotografia, era como se ela me impedisse, eu me sentia meio presa. E eu gosto muito de gente, né? E eu acho que tem coisas que você não consegue só com foto. Talvez seja até porque eu não seja tão boa. Se hoje eu fosse uma criança, eu não sei se eu estaria fazendo *selfies* ou com o celular na mão fotografando as pessoas. Já tem uns três anos e eu não tenho mais nada que possa registrar. Eu tinha uma Canon G12. E ela responde, né? Responde, responde rápido. Ela é ótima! Aí tenho que me organizar pra comprar outra pra mim.

A câmera G12 que Tuca menciona é uma câmera compacta da fabricante Canon. Várias fotógrafas preferem trabalhar com equipamentos mais leves, mais portáteis, mais discretos. Ao mesmo tempo, eles devem ser tecnicamente práticos e eficientes. Eu também, depois que sai do mercado mais comercial para me dedicar mais à carreira acadêmica, venho desenvolvendo meus projetos com uma G15, câmera da mesma série da G12, a qual também se tornou, junto ao *iPhone*, meu equipamento fotográfico de viagens. A qualidade da imagem é alta e os parâmetros de controle são sofisticados, apesar de não ter aparência de “câmera profissional”¹²⁷. Este próprio termo é questionado pelas fotógrafas: não é a câmera que é profissional, mas a pessoa que a utiliza. Alcione pensa de forma parecida e comenta:

Só tem uma coisa que me incomoda nessa profissão: carregar peso. Não é comigo. Se eu pudesse, eu usava somente um único corpo e uma única lente, e só. E sem flash. Pronto, tá bom. E o celular, porque eu fotografo muito com celular. Desde que eu saí do jornal, posso dizer que noventa por cento da minha produção tem sido com o celular. Tudo o que eu tenho postado, tudo o que eu tenho colocado no *instagram*, no *facebook*, é basicamente de celular. E aí eu vejo aqueles meninos, com calça camuflada, bolsos dos lados, bota sete léguas, um cinturão cheio de lentes, um *now bomb*¹²⁸, né? Não, desculpe, mas eu não. Primeiro, que eu não acho isso discreto. Segundo, que é muito peso. E se eu tiver que correr, como é que eu faço? Não dá. Eu vou esquecer alguma coisa no meio do caminho, como eu já fiz.

Outra fotógrafa do Recife, Hélia Scheppa, por exemplo, desenvolve seu trabalho artístico também com o *smartphone*: da captura ao tratamento. Em 2013, ela realizou uma exposição individual, chamada *Paisagens Oníricas*, na Galeria Arte Plural, no bairro do Recife (Recife Antigo), composta por vinte e duas fotografias produzidas exclusivamente com

¹²⁷ Termo utilizado no senso comum para referir-se a cameras de pequeno formato do tipo reflex (SLR).

¹²⁸ *Now Bomb* é um colete com muitos bolsos e frequentemente usado por fotógrafos, sobretudo por fotojornalistas.

o celular. Hélia, que possui uma carreira como fotojornalista há quase 20 anos, mostra maestria também na experimentação de tecnologias digitais portáteis para criar imagens que se aproximam de uma estética surrealista.



Figura 16 – Hélia Scheppa, “Paisagens Oníricas”, 2013

A estratégia da formação técnica, para elas, é brincar, jogar, com os equipamentos disponíveis, explorando as possibilidades e olhares, como diz Roberta:

Por exemplo: eu estou ali na praia, aí é um momento de uma luz que entra, um coqueiro, uma rede, uma coisa que é quase como se fosse o meu lado bucólico, que eu trago pra fotografia, nesta relação com o celular. Por exemplo, quando eu viajo, eu não levo equipamento pesado. Agora mesmo, a gente foi pra Amazônia, aí eu levei a câmara e o celular e fui fotografando. Quando voltei, escrevi uma matéria sobre a viagem e eu usei umas duas ou três fotos de celular na matéria. Nas duas últimas exposições, eu botei vídeo também. Eu acho, pra mim, que só foto na parede não é exposição! Exposição hoje é instalação, é áudio com música ou áudio de narração. Talvez eu gostaria de ter feito Cinema, sabe? Mas na época não tinha o curso. Hoje, se eu fosse jovem, eu entraria logo em Cinema, porque eu acho mais completo. Acho fotografia maravilhosa, mas tem muita diferença, porque você está pensando a questão da imagem estática, né? E a imagem em movimento é a imagem que você tem que contar, você não conta uma imagem estática. Uma luz que muda, filmar em um plano, de um ângulo, depois de outro, é outra concepção.

Já Gleide tem uma resistência maior com o diálogo da fotografia com outras linguagens, sobretudo digitais. Sendo seguidora de uma escola de fotojornalismo mais clássica, mais realista, e tendo sido formada dentro do laboratório químico, ela prefere a arte de desenvolver “boas tiragens” analógicas:

Eu não fotografo com celular. Odeio. Essa era digital me incomoda um pouco, sabia? Porque eu não gosto de computador, eu não gosto de celular. Você vai e faz uma foto, aí você passa horas para trabalhar no computador. Tenho saudade do laboratório, tenho saudade de uma boa tiragem, que nunca mais fiz. Eu não quero ser cafona e dizer que eu não sou moderna. Eu tenho que acompanhar o moderno,

senão eu vou ficar lá no passado. Mas não é interessante pra mim. Eu ocupo o tempo com outras coisas na vida. Para mim, é muito mais interessante estar fazendo coisas com a natureza do que estar no computador, ali, tratando uma imagem. Eu acho que essa coisa da tela do computador é o fim.

O que podemos dizer que todas tem em comum é a compreensão da importância da fotografia como experiência, inclusive, de transformação política. A própria Gleide associa sua crítica às novas tecnologias a uma preocupação com o descarte, e desabafa:

Não é possível que, em 2016, eu não vejo ninguém preocupado com o lixo. Às vezes, eu vou na casa das pessoas e elas misturam a garrafa com o plástico, com o lixo orgânico. Vivem na internet e não separam o lixo? E não fazem as coisas com a natureza? Eu fico tão impressionada com isso! Porque a gente tem uma tecnologia tão rápida, mas as pessoas estão consumindo muito e jogando tudo no lixo. E esse lixo está voltando pra elas, e elas não estão percebendo. Tudo o que as pessoas estão botando na sua mesa, está vindo do lixo. Porque, se você joga lixo no mar, você vai comer o peixe do lixo, não é verdade? Daqui a pouco, não vai ter nem mais peixe. Então, é uma coisa muito individualista, muito egoísta. Hoje a gente está em 2016 e você não sabe onde descartar a pilha? As lâmpadas? Então, que evolução é essa, da tecnologia, onde ela não está acompanhando o descarte? É um acúmulo de lixo, lixo, lixo, lixo... E isso volta.

4.4 A OBRA | OS OLHARES

4.4.1 Política-Mística-Terapêutica

Vimos que o domínio técnico esvaziado de sentido não costuma ser a finalidade das práticas das fotógrafas. Seu manejo é um dispositivo que está diretamente atrelado a outros processos e propósitos, a um exercício que passa pela linguagem fotográfica, pela experimentação e por aquilo que essas mulheres se entendem fotografando ou desejam fotografar, ao tipo de fotografia que elas produzem e como as produzem.

Coloquei, no questionário, uma pergunta direta e, ao mesmo tempo, ampla: o que você fotografa e o que você gostaria de fotografar? E as respostas foram as mais variadas. Apenas duas definem seus trabalhos em uma produção comercial, encomendada por terceiros, como fotografia de família, *books* ou gastronomia, por exemplo. A maioria delas, por mais que, muitas vezes, acabe seguindo paralelamente por um caminho também comercial, não o enxerga como o principal, como o que a vincula de fato com a prática fotográfica. Os relatos envolvem, muitas vezes, como veremos, uma compressão espiritual ou mística ou, ao menos, passam por um viés filosófico, existencial, por vezes político, e por uma experiência terapêutica da obra. “A subjetividade vem de fato agir como um guia para a técnica, e não o contrário”¹²⁹, resume Gertrude Käsebier (apud CHENE, 2015, p. 110).

De forma geral, a relação das fotógrafas com a fotografia está atravessada por questões pessoais. O que elas dizem fotografar e/ou gostar de fotografar? “Metáforas e poesia visual, relacionadas a angústias – o ato fotográfico não me é prazeroso”; “um estado de espírito que passa pelo afeto, aquilo que me chama atenção pelo agudo, pela pontada da sensibilidade, de maneira poética”; “gosto muito de fotografar meus processos”; “não lugares, mulheres, a mim mesma. Venho desfazendo traumas, re-significando dores em força”; “gostaria de fotografar o êxtase de um momento. É como se sentir parte de Deus”; “o que me traz sentido e beleza naquele momento”; “é uma terapia, são fotografias singulares, mas de cunho universal”; “diariamente fotografo o que me emociona e me faz refletir, o que me acrescenta alguma experiência estética ou afetiva”; “o que mexe comigo”; “o que desperta o meu olhar, instiga minha curiosidade, me emociona”; “fotografo minha família, que me dá uma relação fluida e prazerosa com a fotografia”; “minha vida, minha família e minhas viagens, valorizo muito essa fotografia pessoal, da alma, da memória”.

¹²⁹ Do original: « La subjectivité vient en effet agir comme guide à la technique du photographe et non le contraire ». Tradução minha.

Podemos perceber que há também uma preocupação em fotografar suas relações com o mundo, com temas que saltam ao seu redor, questões que as intrigam, estranhezas que observam e que querem destacar aos outros através da fotografia, assim como conhecer e se aproximar de realidades que são diferentes das suas: “fotografo temas abstratos, tento encontrar o equivalente material para uma questão imaterial”; “rua e pessoas, histórias. Com a câmera podemos fazer as pessoas enxergarem coisas que elas não veriam”; “busco provocar os outros”; “usar fotografia como ferramenta de questionamento social”; “gosto muito do processo, da imersão das pessoas e da minha, as relações, os relatos”; “fotografo pessoas e suas histórias, me envolvo afetivamente com elas”; “gosto de fotografar gente, mas minha timidez é um obstáculo”; “o que eu vejo, nesse meu jeito *voyeur* de observar”; “gostaria de fotografar lugares de conflitos políticos para entender melhor um mundo diferente do meu”; “valorizo o que vejo e acho que outras pessoas gostariam de ver”; “fotografo o que me incomoda nas representações que construímos. Proponho interpretações que questionem o que está comumente aceito”.

Há, geralmente, uma problematização, uma preocupação consigo, com o entorno e com o outro, o interlocutor. Algumas fotógrafas, ao responderem o questionário, conceituam de forma mais elaborada sua própria prática e pontuam escolhas mais específicas. “Não fotografo realidades, fabrico-as. Também não fotografo objetos, construo-os. Nem pessoas, invento-as. Penso o presente pela memória. Fotografo narrativas”, afirma uma delas. Outra resume seu grande tema na “relação ser humano x cultura x natureza”. Uma terceira fotógrafa diz que fotografa “o corpo como desvio, o devir-corpo ou nuvem”. Outras se situam dentro de alguma questão específica, mas sempre com um olhar crítico: “ancestralidade negra e questões raciais”, por exemplo, ou “o trabalho do homem e da mulher com a terra”. Uma delas diz que fotografa “pesquisas estéticas, narrativas visuais e viagens”. Há também quem defina um campo epistemológico: “Cultura e Antropologia”; ou ações específicas, como “fotografo performances”.

Há um jogo de intenções e interesses que atravessa suas práticas. E também uma rede de motivações. Perguntei, então, o que as motiva a fotografar. Sugiro dividir as respostas em cinco grupos que se misturam um tanto entre si: cerca de 45% delas citam motivações de âmbito íntimo: como a resolução de enigmas existenciais, o desejo, sentimento de prazer e felicidade, ou mesmo para compreender e curar dores e para se colocar em conflitos. Para concretizar pensamentos, para ver a si mesma com mais clareza, para esvaziar o peito e aprimorar o olhar, para ter uma experiência diferente de tempo, viver o presente, se conectar com o mundo e sair do modo automático, para ser uma antena, para provocar a si mesma,

afetiva e intelectualmente, ou mesmo para contemplar. São palavras e expressões trazidas por elas mesmas.

Outros 45% delas falam na comunicação com o outro, na motivação que habita a possibilidade de contar uma história, de se expressar, de mostrar ao outro o que se vê. Elas veem a fotografia como um canal de fala, de ensino, de informação, um lugar de construção de diálogo e narrativas, de partilha.

25% entre todas se referem à fotografia como um pretexto para encontros, como um meio mais do que como um fim, como uma possibilidade de troca, de contatos, de relações com pessoas e lugares que, sem fotografia, não se concretizariam. Mais de 25% entre elas relacionam suas motivações à função política da fotografia como ferramenta de transformação social, de reflexão e questionamento, de denúncia. E 20% das fotógrafas resgatam e destacam a função documental da fotografia, trazendo como motivação o registro de um tempo, a construção de memórias, as possibilidades de guardar o presente para o futuro.

Perguntei, então, “que tipo de fotografia você faz?” e as respostas foram intrigantes. Cerca de 30% disseram que não sabem. Elas simplesmente não sabem categorizar, identificar ou classificar o tipo de fotografia que praticam. Elas se assumem praticantes de uma fotografia livre de encaixes (o que para umas é um incômodo, mas para outras uma libertação). Outras mais de 15% se colocam claramente nas bordas: faço “jornalismo mágico, um documental que se arrisca no ficcional”, diz uma. “Entre o jornalístico, o documental, o artístico e o comercial – me sinto muito mais confortável nas fronteiras do que nessas identidades arbitrariamente estabelecidas”, afirma outra. “Fotografia expandida. Uma interface entre a estética de certo cinema experimental com os suportes clássicos da fotografia”, explica uma terceira. Ou simplesmente naquele lugar, já tão discutido pelas teorias, entre o artístico e o documental, que não são excludentes entre si. Outras 15% nas fronteiras do conceitual, do artístico, da arteterapia. Mais 15% falam de uma fotografia afetiva, emotiva, confessional, vernacular. E ainda 15% se classificam dentro do âmbito do documental ou do fotojornalismo. Algumas fotógrafas preferiram não responder à pergunta e uma delas respondeu, de forma direta, segura e objetiva, talvez a resposta que a maioria delas se sentiria mais confortável em ter dado: “faço fotografia”.

É impossível dizer que fotografia é essa que as mulheres fotógrafas do Recife fazem. Elas não compõem uma categoria uníssona. “Há, pelo contrário, uma miríade de olhares, de opiniões políticas, de modos de viver e de viajar, de interesses etnológicos, arqueológicos,

oceanógrafos, documentários, jornalísticos, políticos ou espirituais”¹³⁰ (GIRARDIN, 2015, p. 266).

Entre as fotógrafas entrevistadas, as respostas seguem por um caminho similar ao que obtive nos questionários acima mencionadas. Roberta tem dificuldade de ver a fotografia como “trabalho”, no sentido mais simples da palavra. Priscilla diz que “todo o meu trabalho, de certa forma, está muito relacionado à minha vida, minhas coisas, minhas questões, tanto pessoais quanto sociais. Essas coisas são muito as coisas que eu estou vivendo”.

A motivação em produzir memórias, por exemplo, é muito forte para quem trabalha fotografando momentos únicos, fatos ou eventos, como Maíra:

As fotos que a gente faz vão se tornar mais poderosas com o passar do tempo. Daqui a dez anos, possivelmente, as fotos que hoje talvez não tenham tanto valor vão ter muito mais valor. A gente não faz ideia do que vai acontecer. Então, eu questiono muito as pessoas em relação a isso. O que eu escolhi fotografar vai ser o que esse povo vai lembrar. E o que eu não fotografei provavelmente eles não vão nem lembrar. Tem isso. Eu considero a fotografia de casamento como sendo um primeiro documento de uma nova família que está surgindo, que é a união de duas pessoas. E eu dou meu maior suor pra conseguir que essas fotos sejam as melhores possíveis e que os momentos importantes estejam registrados da melhor forma possível, do melhor ângulo, que mostre melhor a emoção. A gente não faz ideia do que pode acontecer e as fotos que a gente fez podem se tornar mais poderosas com o passar do tempo e com o passar dos acontecimentos.

Maíra compartilha alguns momentos que viveu, que a sensibilizaram muito em relação a suas motivações enquanto fotógrafa de casamento. Um deles foi quando ela foi registrar uma cerimônia nos Estados Unidos:

Um pouquinho antes de eu ir, eu fiquei sabendo que a noiva tem uma doença degenerativa, na retina, e ela estava ficando cega. Diante de todas as coisas, fiz esse casamento pensando nisso: essa mulher vai perder a visão e, através das minhas fotos, ela vai lembrar do rosto do pai dela, do marido dela. Outra situação foi a mãe de um noivo que uns dois meses antes do casamento descobriu que estava com câncer. E eu sabia. Eu me emocionei muito, porque minha mãe teve câncer também. A gente fotografa quem a gente é. Eu me relacionei muito, eu fotografei aquilo como sendo minha mãe. E aí teve vários momentos assim, na cerimônia, que foi super emocionante e no final o noivo deu um abraço na mãe. Eu fiz essa foto, eu mostro ela e, uns três meses depois, ela morreu.

A fotógrafa diz ainda que as questões existenciais também atravessam as oficinas que ela ministra, que fogem ao padrão nos eventos de fotografia de casamento:

Meu *workshop* foi bem uma terapia, todo mundo saiu de lá com dor de cabeça, sem conseguir dormir. O primeiro dia inteiro foi meio de autoconhecimento. Eu acredito que a gente fotografa quem a gente é, independente de que seja um trabalho autoral, só pra você, um projeto, ou se for um casamento. O que me chamou a atenção é por alguma razão, né? Acho que você se coloca de uma forma inconsciente. O *workshop* é essa provocação, todo mundo saiu meio sem dormir direito. Então funcionou. E eu dei essa palestra, que foi bem de encontro ao que a galera estava fazendo, falando de

¹³⁰ Do original: « Il y a au contraire une myriade de regards, d'opinions politiques, de modes de vivre et de voyager, d'intérêts ethnologiques, archéologiques, océanographiques, documentaires, journalistiques, politiques ou spirituels ». Tradução minha.

prêmios. Eu tenho um *slide* que é bem grande, assim, falando que você é a pessoa menos importante ali, naquele dia, e que sua vontade de ganhar *likes* e prêmios, seu ego, tudo isso, é o que menos importa. É muito doido como eu percebi que a fotografia reflete muito quem a gente é e quem a gente está sendo. Em uma fase que eu tava mal, eu olhava pros cantos e eu não via foto em lugar nenhum, sabe? Eu não tinha vontade de fotografar nada. E, de repente, um dia, eu estava dirigindo e eu comecei a enxergar altas fotos em todos os lugares. Aí eu: “estou melhor!”. A fotografia foi um termômetro pra mim, sabe?

Outras fotógrafas entrevistadas acabaram tematizando seus percursos, talvez mesmo inconscientemente em um primeiro momento, através de projetos que focam nas questões de gênero. Carolina Pires é uma delas:

O meu trabalho, desde o começo, quando eu terminei a faculdade, sempre foi com mulheres. Eu fotografava mulheres. As senhoras em casa de repouso. Aí comecei a fotografar mulher pelada, minhas amigas. Sempre foi buscando o feminino. Eu gosto dessa coisa do feminino, da mulher. Hoje em dia eu trabalho muito com criança e com maternidade, com gestante, com essa parte “mãe” da história, que é parte do feminino também. Eu acho que tudo que é do feminino me interessa. Quando eu faço esses projetos, para mim, eu conto a história dessas pessoas e o que me atraiu em fotografá-las. Eu total me projeto quando estou fotografando. Eu tenho uma frase que eu digo: “eu não sou um alface, eu sou um ser humano, quero sentir tudo, para bom e para ruim”. Eu sinto demais as coisas. Eu me sinto construindo uma crônica, memórias. Eu acho mais literatura do que jornalismo. Eu acho que eu escrevo porque eu gosto, porque eu gosto de ler. Eu, quando era criança, queria ser escritora. Eu gosto de contar história, eu gosto de inventar história para meu filho. Hoje em dia, eu faço muito fotografia de família. Eu ainda não sei o que quero fazer, se não for isso. Entendeu? Eu tenho vontade de dar mais cursos! Eu tenho vontade de dar mais palestras! Eu tenho vontade de falar mais sobre o assunto.

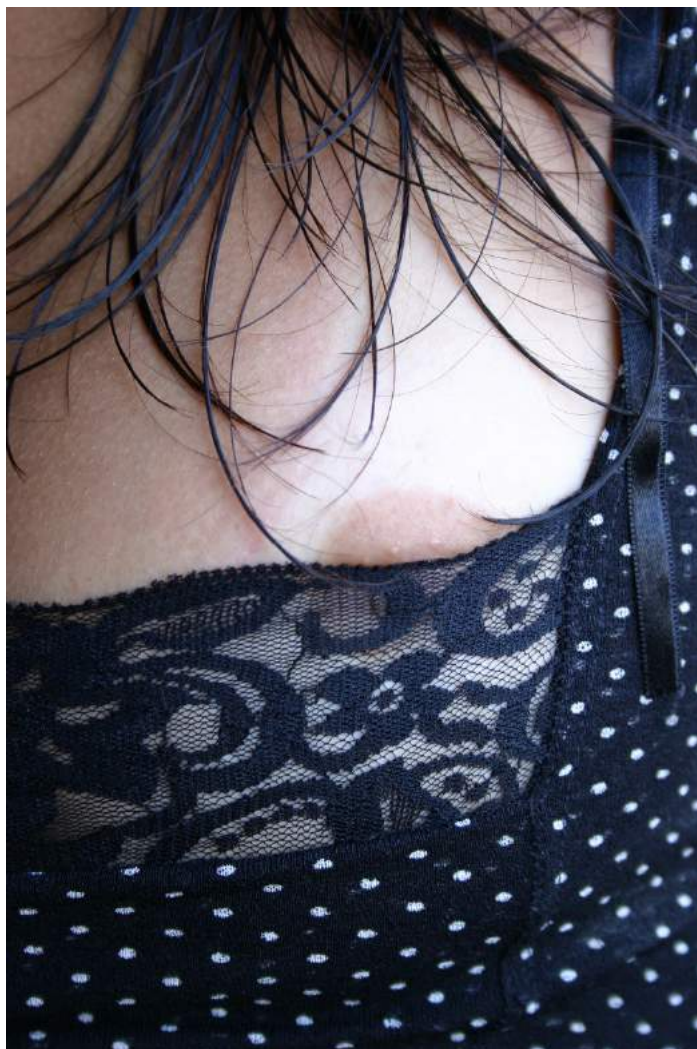


Figura 17 – Carolina Pires, “sem título”, 2004

Carol diz que se interessa por temas ditos “femininos” e inclui, entre eles, os nus que ela fez de algumas amigas. Porém, historicamente, os nus de mulheres foram, por muito tempo, temas do universo “masculino”. Ter uma mulher na autoria, na construção da imagem, reivindicando para si ativamente a imagética do olhar sobre outra mulher, nua, é uma atitude de enfrentamento. A reclamação da construção do corpo nu feminino na fotografia pelas mulheres é um ato que rompe com padrões e objetificações.

Esse gesto também foi observado internacionalmente na história da fotografia de mulheres já escrita: “a *New Woman* não vê na fotografia de nu uma prática que contradiz seus princípios. Ao contrário, o fato de se reapropriar do corpo nu de uma outra maneira contribui bastante em seu processo de emancipação. Com as fotografadas, elas parecem construir um discurso mais natural e espontâneo, liberado dos códigos estereotipados”¹³¹ (ADKINS, 2015,

¹³¹ Do original : « La Nouvelle Femme ne voit pas dans la photographie de nu une pratique qui contredise ses principes. Au contraire, le fait de se réapproprier le corps nu d’une manière autre contribue largement à leur

p.155). Em 1930, Germaine Krull publicou o seu manifesto *Estudos de Nu* (1930), lutando contra as convenções de um gênero dominado pelos homens, desestruturando os corpos femininos na imagem fotográfica. A publicação é um manifesto estético composto por vinte e quatro heliogravuras e um curto texto, um poema em prosa, que resume sua visão sobre uma prática que ela considera artesanal (ROBERT, 2015, p. 166).

Mariana Guerra também se interessa por temas do universo feminino. Além de fundar um coletivo de mulheres (o Vixemarias¹³²), ela desenvolveu ensaios fotográficos que abordam os universos de mulheres marginalizadas: as travestis e as presidiárias. As primeiras foram tema da série *É ela e não ele*, publicada no Jornal do Commercio, em 2010, em reportagem especial com texto de Fabiana Moraes. Mariana comenta:

Eu não me considero uma pessoa atualizada. Eu acho que nos últimos cinco anos as discussões mudaram muito. O nível aumentou muito! E eu me sinto machista. Eu me sinto muito aquém nas discussões. Então, eu tenho até vergonha de dizer que eu sou feminista. Mas eu sou, né? Se aconteceu, foi natural. É instintivo, desde criança. Então, em relação às travestis, eu pretendo continuar, sim, e fazer um material gigante. É um projeto que é de longo prazo. De vida. Porque eu quero registrar todas as travestis, se possível, todas. Desde criança, eu sou apaixonada mesmo por travestis. Completamente. Eu passei um dia com elas. Com cada uma. Foram umas quinze. Elas dizem: “de dia a gente assusta, então, a gente se acostumou a viver na noite”, e aí eu escolhi um grão bem estourado, para poder dar essa ideia de sujeira mesmo, e a técnica de subexpor, o estouro do *flash*... Elas são isso. Elas chamam tanta atenção, que é para puxar pra ela. E a técnica é essa. Eu estudei bastante antes de fazer, porque é como eu sinto que elas sentem, sabe? Quando elas estão andando na rua, que elas são olhadas de lado e apontadas, é como se tivesse um holofote e cima delas. Eu tive três anos de café, empreguei duas travestis. Eu imagino muito a representação. A representação das coisas.

processus d’émancipation. Avec leur modèle, elles semblent entretenir un rapport plus naturel et spontané, libéré des codes stéréotypés ». Tradução minha.

¹³² Ver capítulo 4.3.1.



Figura 18 – Mariana Guerra, *Dávila/É ela e não ele*, 2010

Já as presidiárias da Penitenciária Bom Pastor foram retratadas na série *Não vivo sem escova*, publicada no mesmo jornal, em 2007, para outro especial realizado novamente em parceria com a repórter Fabiana Moraes. Durante o processo, Mariana pediu para que as personagens escolhessem suas cores favoritas para compor a luz de fundo das imagens.



Figura 19 – Mariana Guerra, *Não vivo sem escova*, 2007

Mila Souza, assim como Mariana, hesitava em afirmar-se feminista, mas, hoje, assume a luta: “até alguns poucos anos atrás não tinha essa coisa tão forte do feminismo na minha vida. A pessoa passa a ler, comprar livro, passa a frequentar os *blogs*, passa a conversar com as amigas e passa a olhar os homens... Aí tu simplesmente não aceitas mais as coisas, entende?”; comenta Mila.

Na obra de Thaisa Figueiredo, as questões de gênero aparecem completamente vinculadas a suas experiências afetivas em relação à iconografia familiar que ela passou a acessar:

Eu fiz o mestrado e lá eu comecei a fazer um trabalho de apropriação com imagens de família. Parti do arquivo da minha avó. Mas, durante o mestrado mesmo, eu entendi que esse arquivo familiar é de certa forma universal. E que a gente tem uma memória desse arquivo familiar que é muito parecida. Tem os mesmos ritos representados, as mesmas formas de representação. Então, quando eu entendi isso, eu disse: “eu posso me apropriar da foto de qualquer pessoa”. Eu me reconheço nessas memórias de certa forma, são memórias meio que coletivas e que são construídas nesses álbuns familiares. Já no mestrado eu comecei a misturar as fotos do meu arquivo com fotos que eu comprava em casa de sebo, no mercado informal e tal. Eu, olhando esses arquivos, comecei a me perguntar: “como é que a gente está construindo essa memória universal compartilhada? Como é que a gente está se representando?” Porque é um arquivo que é feito por nós mesmos de forma muito espontânea. Não é um fotógrafo de publicidade que está construindo em cima do corpo. São as nossas representações corriqueiras, em relação aos papéis que se imprimem ali, de uma forma quase sem filtro. Porque são tão naturalizadas! E aí eu me incomodava muito, porque eu começava a ver umas sutilezas, tipo: tem duas mulheres e um homem na foto. Mas o homem está em um degrau acima das duas mulheres. Tem, por exemplo, um casal que, acho que numa festa, o homem está

sentado no braço da cadeira e a mulher está sentada, e ele está com a mão ao redor. Superdelicado. Mas, aquela mão é uma mão que está limitando aquela mulher. Delimitando o espaço dela também. E aí, eu comecei a arrancar esses homens das fotos. No geral, esses atos saltavam. Essas coisas, elas vinham à tona, sabe? Essas sutilezas. Aí, eu tiro os homens e deixo aquela textura do papel. Porque como eu trabalho com imagem antiga, são papéis com muitas camadas. Aí, eu, quase que cirurgicamente, tiro os homens com uma pinça. Eu enxergo a fotografia muito como esse lugar onde eu consigo me expressar. Sobre muita coisa. Ultimamente o que eu tenho mais pensado é sobre como a gente constrói determinadas figuras e coloca elas dentro de umas caixinhas ou dentro de uns esqueletos muito determinados. Tem uma outra série que eu estou fazendo que é com mofo. Aí não tem essa coisa especificamente do feminino, mas tem essa coisa de eu estar pegando um arquivo e estar de alguma forma mostrando beleza em um mofo. São coisas muito sutis que a fotografia me dá possibilidade de falar e a fotografia me desperta também muita coisa. Essa relação está ficando cada vez mais fluida. Eu vou muito no meu arquivo. Mas parece que o arquivo vem para mim também. Quando eu vou pro arquivo é porque eu li alguma coisa que me dá um estalo. E, aí, eu vou olhar e faço: “é isso!”. Esse das mulheres foi isso. Eu acho que estava lendo Butler e aí, em algum momento, ela fala sobre construção do papel feminino. Aí eu peguei as fotos, abri assim e fiz: “tá tudo aqui!”.

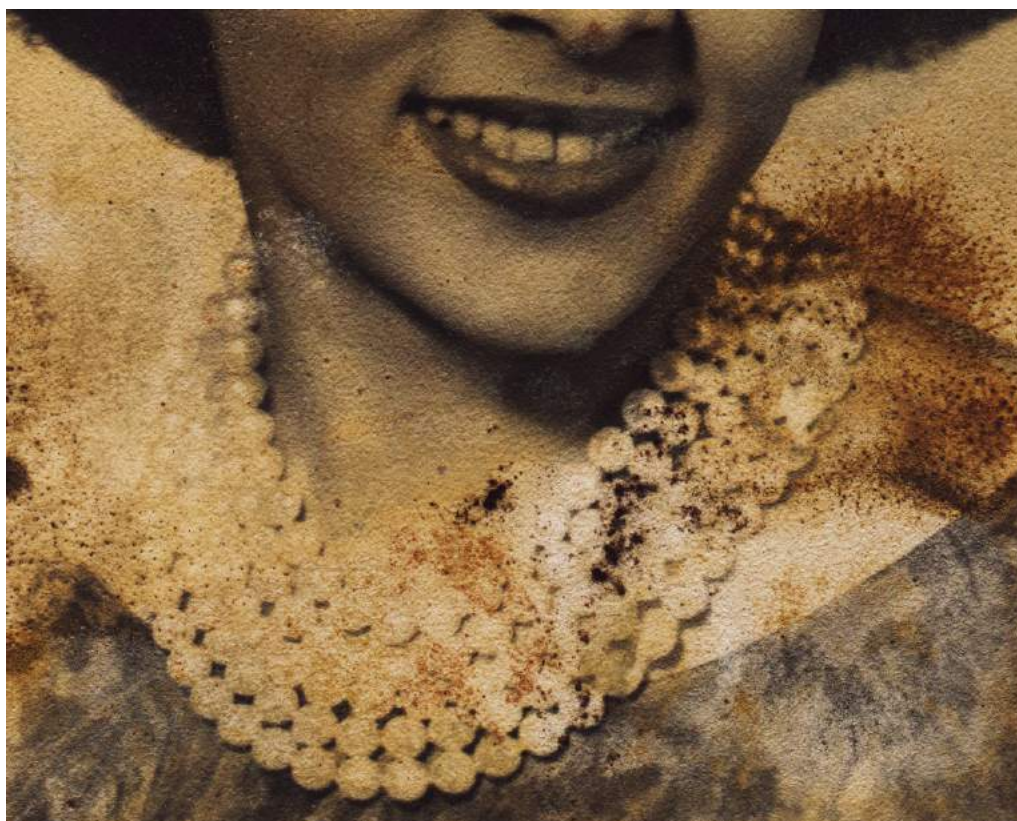


Figura 20 – Thaisa Figueiredo, *Organismos Insistentes*, 2016



Figura 21 – Thaisa Figueiredo, *Feridas*, 2015



Figura 22 – Thaisa Figueiredo, *Feridas*, 2015

O trabalho de Thaisa, mais especificamente o *Feridas*, lembra alguns “álbuns de mulheres”, que citei no capítulo 4.1., produzidos na Grã-Bretanha, no século XIX, plenos de fotocolagens e de uma complexidade simbólica, imagética, considerável, que rende análises elaboradas sobre o lugar da mulher na sociedade da época. Como a vitoriana Georgina Louisa Berkeley, que usava de objetos, como um leque (assessório atribuído às mulheres), para dispor isoladamente retratos recortados de membros da família. Ela também deslocava personagens de outras fotografias para “brincar” de criar homens travestidos, por exemplo, com rostos de figuras conhecidas da sua época. As identidades expostas nesses álbuns, tanto nos de Thaisa como nos de Georgina, não é uma essência, mas uma performance. Há uma fabricação e um questionamento do discurso do gênero (o qual abordamos no terceiro capítulo desta tese) nas imagens. Elas interrogam a feminilidade e seus papéis.

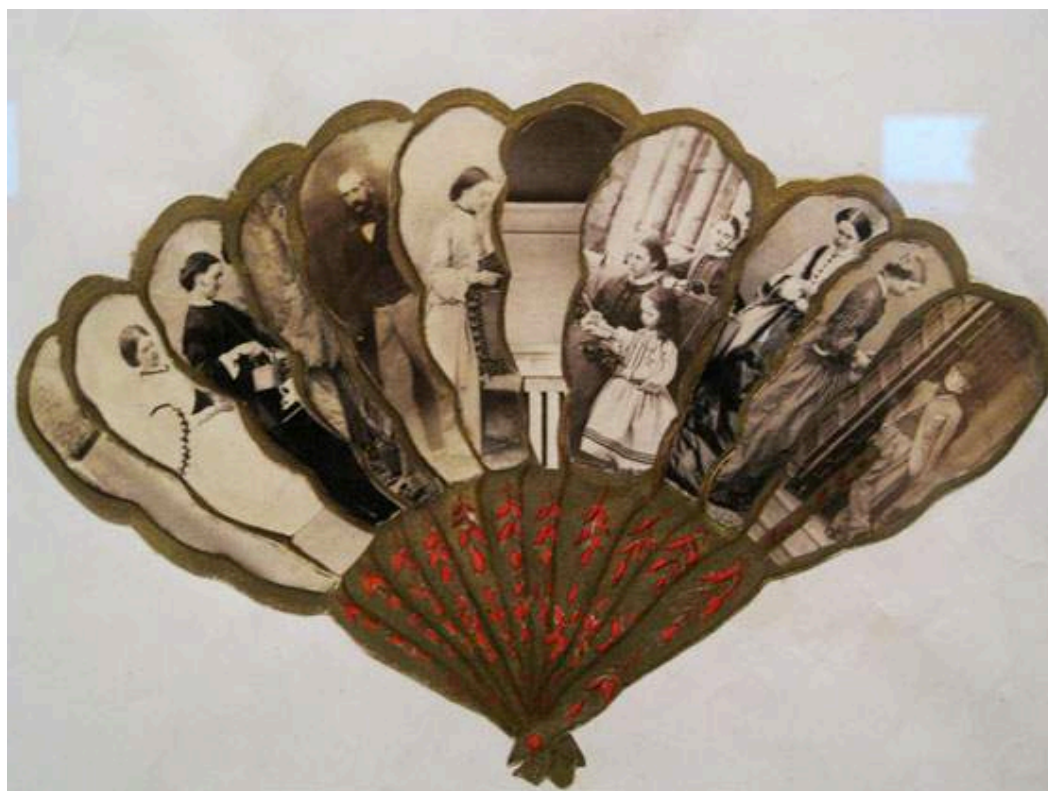


Figura 23 – Georgiana Louisa Berkeley, fotocolagens da família Cavendish (1866-1871). Acervo: Paris, Musée D’Orsay



Figura 24 – Georgiana Louisa Berkeley, fotocolagens da família Cavendish (1866-1871). Acervo: Paris, Musée D'Orsay

Thaís também tem descoberto novas questões de gênero em outros trabalhos mais recentes, como no projeto coletivo que vem desenvolvendo:

Eu fiquei com uma pessoa maravilhosa. A Nega Duda. Ela é o que chamam de Makota, responsável por cuidar das entidades na terra. Me deu aulas de feminismo, essa mulher. Incrível a história dela, incrível ela falando. Maravilhosa. Ela. Candomblecista. Do Recôncavo. Negra e sempre foi de terreiro. Em 2008, uma comitiva veio para o Brasil para levar algumas dessas manifestações culturais do Recôncavo pra uma apresentação lá na França. E ela foi. E nesse momento em que ela foi para fora, foi que alguém da comitiva deu para ela um livro sobre a Rainha Nzinga. E foi lendo a história da Rainha que ela percebeu, aos 32 anos, que ela era bonita. Essa mulher é uma fortaleza. E aí, ela conta isso, sobre o momento em que ela começou a se empoderar, ela tem hoje em dia um olhar crítico pra história dela. Ela diz: “impressionante eu olhar para trás e perceber o quanto eu coloquei no meu corpo as coisas negativas que eu recebia sobre o corpo feminino negro. O quanto eu coloquei elas no meu corpo e o quanto eu interiorizei isso”. Estar trabalhando com essa mulher está sendo incrível. Porque eu, enquanto mulher, sofro determinadas coisas, mas ela, enquanto mulher negra, sofre muito mais. Até dois, três meses atrás, ela tinha que sobreviver em São Paulo fazendo faxina, porque ela não consegue sobreviver do samba de roda dela. A gente não dá oportunidade pra a cultura negra, a gente não dá espaço para isso. E aí também eu estou muito num processo de escutar essa mulher. A gente precisa escutar essas pessoas, a gente precisa deixar que elas falem. E o projeto é muito isso também. Através da gente, deixar que eles falem.



Figura 25 – Thaisa Figueiredo, *Nega*, 2016

Assim como Thaisa, Adelaide Ivánova também vê na fotografia uma forma potente de expressão:

O que me interessa na fotografia como linguagem? É quando eu não tenho linguagem. Ai a fotografia vem para salvar. Quando não estou sabendo escrever, não estou sabendo falar. Ainda acho que a fotografia é uma forma de verbalizar, mas de outro jeito. Não sei se tematicamente tem muito a ver com trauma, mas isso de não conseguir articular uma linguagem tem muito a ver com uma das coisas que o trauma faz. Não existe linguagem para articular tragédia. Freud falava isso, né? A fotografia veio muito para conseguir preencher uma lacuna da falta de voz, para dar sentido. Tem coisa que só dá pra resolver com fotografia, hoje em dia é muito orgânico esse processo. Quando me vem um projeto, quando eu tenho uma ideia, quando eu tenho um desejo, eu já sei se eu vou escrever ou se eu vou fotografar, ou se vai ser misturado. Porque tem coisa que eu sei que dá pra resolver escrevendo e tem coisa que só dá pra resolver tirando foto.

Adelaide lançou em 2016 um livro de poemas, chamado *O Martelo* (pela editora portuguesa Doula Correria). O livro também foi publicado em 2017 no Brasil, pelas edições Garupa, no Rio de Janeiro. Os poemas, que falam de estupro, são bastante visuais. Sobre a obra, ela fala:

É engajado. É feminista. *O Martelo* é um livro feminista, eu acho. O Martelo é um livro muito feminista. O próximo é um pouco mais. Na fotografia, meu trabalho é político, mas não é necessariamente feminista, não. Eu acho. Porque mesmo o trabalho com os trans homens de Berlim [intitulado *Autotomy is the ability some animals have to change or mutilate their bodies to look like something else and protect themselves from the world and I was amazed to notice that we all do it, not just sea cucumbers*¹³³], acho que ele não é feminista. Mas traz forte a questão do gênero. É uma pauta de vida, né? De alguma forma ou de outra, o feminismo. Esses dias eu estava falando com um amigo e ele disse um negócio muito bom. Ele falou: “eu não acho isso que você disse politicamente sensível”. Eu achei tão legal “politicamente sensível”. Mais bonito do que politicamente correto. O politicamente correto é o politicamente sensível. Eu vejo muito isso. Não consigo mais separar, jornalismo de literatura, de fotografia...



Figura 26 – Adelaide Ivánova, *Autotomy is the ability some animals have to change or mutilate their bodies to look like something else and protect themselves from the world and I was amazed to notice that we all do it, not just sea cucumbers*, 2012

¹³³ Em português: *Autonomia é a habilidade que alguns animais têm de mudar ou mutilar seus corpos para parecer com outra coisa e se proteger do mundo e eu fiquei maravilhada de perceber que todos nós fazemos isto, não apenas pepinos-do-mar*. Tradução minha.

Para algumas fotografias entrevistadas, a obra surge a partir de um processo terapêutico. Juana Carvalho fala sobre sua experiência:

Eu sempre gostei de fotografar. Quando eu era mais nova eu adorava roubar a câmera analógica da minha mãe e levar para a escola. Depois eu fui crescendo e fui ganhando aquelas camerazinhas domésticas. Mas chegou um período que era basicamente pra me expressar. Eu nunca fui muito de conversar e falar sobre o que eu sentia para as pessoas. E era mais ou menos como um diário mesmo. De botar pra fora. Um processo terapêutico. Só que eu não tinha essa certeza do que eu queria fazer. Aí eu fiz um curso de fotografia, mas eu nem sei se eu tinha pretensão de virar fotógrafa. Eu comprei uma câmera, meio que para *hobby*. Só que eu tive depressão e síndrome do pânico e eu acho que foi o momento mais forte e mais decisivo na área de fotografia. Foi quando eu comecei a fotografar para me livrar de uma realidade. Eu pegava a câmera e começava a fotografar e aí eu não me sentia como Juana. A Juana que estava passando por aquela situação. Mas a Juana que estava por trás da câmera e, ao mesmo tempo, não é ela e nem a câmera. Mas era outra realidade, outro universo, era uma forma de não estar olhando por mim. E aí fui usando isso meio que pra fugir da crise. Eu não sou apaixonada por fotografia. Eu gosto. Tem áreas que eu gosto muito. Mas eu uso a fotografia como uma ferramenta de extensão de mim mesma. O *Habite-me* começou, então (e normalmente é isso), por um processo meu e depois foi para outro lugar. Ele começou quando eu ficava triste. Quando eu era mais nova, eu saía pregando um monte de prego na minha parede do quarto. E eu ia martelando eles. E aí foi passando o tempo e eu achei uma “foto 3x4” minha, de quando eu era mais nova, e botei lá no meio dos pregos e botei um cordão vermelho. Aí fui amarrando, deixando meio entrelaçado. Passou um tempo, eu tirei os pregos e eu só entendi que isso era um processo depois. E aí depois eu fiz um autorretrato e me recortei no autorretrato. Eu me recortei num papel branco, fiz o meu molde num papel branco e usei esses pregos pra fazer as articulações do corpo. Aí meu corpo podia se movimentar, mas com esses pregos. A ideia final era queimar esse boneco. Só que eu nunca queimei. Foi ficando, ficando e não queimei. Depois eu comecei a pensar nos lugares que eu frequentava ou que marcaram muito minha infância. E aí eu saí com a minha prima e aí coloquei ela nos lugares que me marcaram. Cheguei em casa e recortei ela da foto. Eu entendi depois que era muito mais um autorretrato do que a minha prima ali, sabe?



Figura 27 – Juana Carvalho, sem título.



Figura 28 – Juana Carvalho, sem título.

Cecília Urioste também vê a fotografia, de alguma forma, como uma terapia, só que universalizada enquanto arte:

Antes eu não via fotografia como uma expressão de arte. Eu achava que fotografia era fotografia documental, essas eram as minhas referências. E aí eu descobri um outro processo, que tinha muito a ver comigo, que era a fotografia conceitual. Então eu comecei a entender o que era conceito, e eu comecei a pirar nisso, porque eu conseguia expressar os meus conceitos através de imagem. O *28 dias*, que foi o meu trabalho de final de curso [do mestrado], até hoje, foi um dos meus melhores trabalhos, porque foi uma coisa de romper totalmente com o que eu tinha como fotografia. Foi super importante para mim. Eu tenho dificuldade de sentir as coisas, com tanto conceito. Aí, eu fico o tempo todo tentando buscar em mim essa sensorialidade. Eu fui pegando essa questão da paranoia, da medicina, que é uma coisa que eu questiono diariamente, e comecei a querer explorar isso, porque, se os médicos são algo que está intimamente integrado dentro da minha família, eu quero entender, exatamente, como é isso. Mamãe tem dez por cento do coração dela que está morto. O que é muito engraçado, porque, no exame, o coração dela é literalmente partido. E aí, por conta disso, ela sempre teve a saúde frágil. E, além de coração, mamãe sempre se operou demais. Ela fez muitas cirurgias. E vovó tomou tanto antidepressivo quando era nova, que ficou surda. Porque os antidepressivos, antigamente, causavam surdez. Isso daí começou a virar meu objeto de pesquisa, assim, sabe? E a questão do feminino entra dentro disso, mas, em alguns momentos ela é meio coadjuvante, assim. Não deixa de ser o feminino porque eu to investigando o lado “mulher” da minha família, onde eu comecei a perceber o quanto as mulheres eram mais fortes do que os homens. Aqui em casa, a depressão nunca foi “pra dentro”. Sempre foi uma depressão que, na verdade, não é nem quadro depressivo, mas eu acho que é de tristeza mesmo! Uma tristeza que você não consegue distinguir de onde é que vem. Que vem, para mim, como uma inadequação, um senso de inadequação angustiante, que passa por ser mulher. Eu reestruturei a minha família e eu me reestruturei. Eu sou outra pessoa. Pra mim, foi muito marcante isso. E foi justamente neste momento que eu comecei a fazer fotografias que expressavam essa dor. Porque a dor era tão grande, que a escrita não estava dando conta. E aí, o pouco que eu tinha visto de fotografia no mestrado, nos três meses de mestrado já me impulsionou a fazer algumas coisas. Nesses três meses, eu comecei a fazer umas fotografias um pouco mais criativas, que eram as fotografias que eu comecei a fazer porque estava em depressão e crise de pânico. Foi aí que eu comecei a fotografar.

Em *28 dias*, Cecília fotografa diariamente o fundo da sua roupa íntima durante um ciclo, entre uma menstruação e outra. Ela também prova o gosto da secreção vaginal que repousa sobre o tecido e associa, à imagem, uma descrição verbal escrita do sabor. O projeto veio numa tentativa de empoderamento do próprio corpo, de apropriar-se de um gosto de si. É uma maneira de acessar e tomar posse da sua própria intimidade enquanto mulher. Usando as palavras de Solomon-Godeau, “essas autorrepresentações sugerem uma postura de desafio, uma atitude transgressiva”¹³⁴ (SOLOMON-GODEAU, 2015, p. 22).

¹³⁴ Do original : « ces autorreprésentations suggèrent une posture de défi, une attitude transgressive ». Tradução minha.



Figura 29 – Cecília Urioste, “28 dias”, 2006

Assim como Cecília se via pouco artista quando praticava uma fotografia mais documental, Gleide Selma, que vem de uma carreira no fotojornalismo (e nunca mudou de rumos), também questiona se tem um trabalho que possa considerar como “obra” e acha que a fotografia, para ela, se relaciona diretamente com a experiência e as relações de olhar o mundo e os outros.

Eu não sei se eu tenho obra, eu tenho algumas coisas de fotografia. No período do Observatório, eu não fotografava. Hoje em dia, eu fotografo pouquíssimo. Eu fui convidada pra fazer um trabalho. Eu nunca tinha ido num Quilombo. E aí fiquei apaixonada e, então, sempre que eu posso, eu vou lá e fotografo um pouco. Mas eu tenho vontade de fazer tanta coisa, ainda, com a fotografia. Eu tenho vontade de fazer um trabalho de fotografia com as mulheres indígenas. Porque eu sou um pouco índia, né? Quem nasce no Rio Grande do Norte é um pouco índio. Potiguar. E aí eu tenho uma vontade, eu nunca vi um trabalho específico sobre mulheres indígenas. Porque eu sou mulher e sei desse trabalho árduo da mulher. É aquela coisa: ela não é cacique, mas ela é quem manda na casa. Ela quem cria os homens, ela quem cria as mulheres. Então, isso é muito forte. Mulher e criança, eu acho que isso tem uma identificação maior com meu trabalho. Eu nunca faço nada específico. E aí eu gostaria de fazer mulheres indígenas, mulheres quilombolas... Um olhar mais focado. Mulheres evangélicas. Eu gosto muito de fotografar o ser humano. Então, essa coisa de como as pessoas vivem, da beleza humana, do outro. Quando eu comecei o Observatório, eu comecei a perceber que o mundo era muito maior do que eu, do que o que eu digo. O meu ego. E fui me acalmando com isso e fui vendo o que eu aprendi com a fotografia, o que a fotografia me ensinou. Para mim, hoje, é muito mais interessante passar isso para as outras pessoas do que ficar numa coisa “eu, Gleide Selma, uma fotógrafa”. Entendeu? Eu acho que a fotografia tem essa magia de mostrar os vários lados das coisas. Começar a olhar o mundo, começar a ver. A fotografia não é só apertar, é olhar. Então, o celular, os relógios, essas coisas que hoje se usa, tem que ter muito cuidado. As pessoas estão muito mais querendo flagrar a vida alheia do que desenvolver um olhar para a vida alheia. Tu entendes?

Uma coisa muito mais de roubo do que de prazer naquilo que está fazendo. Menos poesia, sabe? Porque a fotografia é uma poesia. Eu acho que não é encher um cartão de memória, é ter memória sobre o cartão.

Esse mesmo desejo de olhar para o mundo e para os outros atravessa Tuca Siqueira, em seu fazer fotográfico:

Eu não me considero curiosa em nada na vida. Mas o único lugar em que eu vejo que eu tenho curiosidade é no ato fotográfico, mesmo que ele não seja registrado. Porque a gente faz foto, né? Mesmo sem materializar. Mas em nenhum outro lugar eu me sinto curiosa. Eu vejo como uma relação, porque quando eu vou encontrar essas pessoas, eu doo muito também. Enquanto diretora, eu me sinto outra coisa que eu não sei o que é. Eu me sinto meio enfeitiçada, meio encantada pelas pessoas, por gente. Eu amo fotojornalismo, muito, mas o tempo todo em que eu estive no fotojornalismo eu sempre senti um retorno e um certo estranhamento, no bom sentido, de que o que eu fazia talvez não fosse fotojornalismo. Entende? E minha relação com fotografia começa e ela tem sentido, e atravessa esse tempo, em um momento anterior ao fotojornalismo. A fotografia é documental. A fotografia é de rua. Eu sou meramente uma fotógrafa de rua e uma fotógrafa documental. Só que essa linha entre o documental, o artístico, e o jornalismo não são esferas tão separadas assim. Sempre vai ter o questionamento. Eu acho que essas três coisas podem se misturar. A minha ligação com fotografia, por exemplo, ela não é só profissional. Ela, no seu principal mesmo, ela não é profissional, não.

Assim como Tuca, Alcione Ferreira também questiona as fronteiras do fotojornalismo, principalmente na sua prática, mesmo após quinze anos sendo repórter fotográfica no Diário de Pernambuco:

É meio complicada essa coisa de “eu sou fotojornalista”, como se fosse uma carteira. Porque eu acho que a fotografia e eu, o que eu expresso e o que eu sou, está tudo ali. Hoje eu tenho me dedicado muito a memória e afeto. Eu tenho notado isso, começou quando eu estava fazendo uma pesquisa para um ensaio sobre fotografias de ossuários perpétuos de igreja. E isso era uma coisa que tinha muito a ver com memória, afeto, cidade, modelos de cidade, etc. Aí, por um acaso, eu comecei a me interessar por uma outra coisa que também tem a ver com memória e afeto, que é totalmente diferente, é sobre o descarte. Como as pessoas descartam as suas histórias! Aquilo que ela não quer na sua biografia particular, sabe? Desde uma fotografia de álbum até um sapato de sapateado, a pessoa se desfaz porque aquilo não faz mais sentido na vida dela. Ou os livros que ela lia e que ela acha que não têm mais a ver com ela. Mas alguém dá conta desse tipo de coisa, reconfigura essa memória e cria um mercado pra ela! Isso é incrível. Fui para o Rio de Janeiro para fazer um curso sobre biografia, e tudo o que se falava no curso – e eu era a única fotógrafa, o restante da “galera” era tudo de história ou de biblioteconomia... –, tudo o que as pessoas falavam, o tempo todo era sobre o que selecionar. Mas sempre que você seleciona, você tem que descartar algo, né? Aí eu comecei a me interessar por isso, e acho que tem a ver com memória, afeto e com fotografia. Eu digo da quantidade de coisas que eu tenho guardada, mas eu nunca fui organizada com minhas coisas. Eu não tenho acervo. Tem uns negócios que eu tenho dentro de uma caixa, que está dentro de outra caixa, que tem um envelope, que tem o nome de um assunto, mas, quando você vai puxar, vai ser outra coisa. Entendeu? Eu ainda tenho coisa em CD, ainda tenho coisa em *pendrive*, é completamente maluco.

Roberta Guimarães também fala da dificuldade de enquadrar a fotografia enquanto algo puramente da esfera profissional. A prática, na sua vida, por mais que entre também em uma dinâmica de trabalho, atravessa um sentido muito mais amplo:

Fotografia pra mim é prazer. Pra mim, é. Principalmente quando eu me envolvo com o tema. Por exemplo, no caso de *Brincantes da Mata*, que eu fotografei Martelo, do cavalo-marinho. Quando você está fotografando, para mim, você está achando a imagem: a imagem está funcionando, está funcionando luz, está funcionando cor, você não se sente trabalhando. Eu não me sinto. Para mim, o momento do prazer, é quase como se você se desligasse no mundo, e estivesse ali. Eu acho que eu sou muito ligada, pelo fotojornalismo, que eu tive de base, a desenvolver um tema. Há uma questão antropológica, etnográfica, muito forte no meu trabalho, é inegável isso. A imagem é como se fosse a ligação entre o homem e o mundo. É o que interessa. O que você gosta, o que lhe interessa, o que lhe chama a atenção.

É interessante que Roberta mencione a etnografia como atravessamento do seu trabalho, porque a etnografia é uma disciplina que se constrói paralelamente à fotografia, assim como a antropologia visual. “Os fotógrafos estão no centro deste dispositivo entre quem observa e quem é observado”¹³⁵ (GIRARDIN, 2015, p. 262).



Figura 30 – Roberta Guimarães, *Martelo/Brincantes da Mata*, 2010

A questão religiosa e espiritual também está presente na vida de muitas das mulheres entrevistadas. Há algo de místico na sua prática fotográfica, que vem desta compreensão existencial do todo. Algo que transcende, que cura, que dá sentido.

Cecília Urioste, que é budista, diz que: “O budismo vai para além da terapia, muito. Eu acho que a arte é sempre terapêutica. Sempre. É um processo de entender e questionar o mundo. E a terapia é isso: é um processo de entender e questionar o mundo. E a si mesmo.

¹³⁵ Do original : « Les photographes sont au centre de ce dispositif regardant/regardé qui voit l'émergence d'une discipline nouvelle, l'anthropologie visuelle ». Tradução minha.

Então, pra mim, é um grande bolo: vida espiritual, terapia, vida pessoal e arte. É um bolo só. É a mesma coisa”.

Ana Lira conta muito da influência familiar para a formação da sua espiritualidade:

Eram mulheres que estavam na família, que tinha, de um lado, uma formação católica, que era o caso da minha avó por parte de mãe, e, do outro lado, a minha avó e a minha tia-avó por parte de pai vinham de uma formação que eu não sei se era candomblé ou se era umbanda, porque elas nunca assumiram isso publicamente. Elas disfarçavam esse processo no espiritismo. Teve um período na História do Brasil em que você frequentar terreiro era motivo de prisão. Elas entraram no espiritismo, mas dentro de casa tinha o quadro de São Jorge, tinha as guias. Minha tia-avó rezava mais do que dava passe. Rezadeira mesmo. Em alguns momentos de reza, ela começava a rezar em iorubá. Eu comecei a entender, por exemplo, o que era olhado, o que eram essas energias externas. E, como eu cresci nisso, eu nunca tive preconceito com isso. Nunca tive preconceito com rezadeira. Entendia qual era a dinâmica das ervas, todos processos. Depois que eu decidi entender qual era a relação dessas ervas comigo foi que eu comecei a pesquisar quais eram as ervas que tinham processos de negociação com a minha pessoa, entendeu? Eu fui experimentando. E aí, no caso da minha outra avó, por parte de mãe, isso existia também de maneira muito forte, mas ela não tocava. Mas, por exemplo, ela tinha momentos em que, quando ela não queria que determinadas coisas acontecessem, ela se trancava no quarto totalmente sozinha. E aí, por exemplo, em vários momentos de noite, a minha avó arrumava a casa inteira, botava a gente pra assistir televisão e ia pro meio da mata. Tá entendendo? Se sentava sozinha no quintal e ia fumar um cachimbo. Eu tenho muita clareza da influência que elas tiveram na minha vida, do ponto de vista da ancestralidade. Eu entendi, na verdade, que existia uma linhagem nas mulheres da minha família, que tinha um papel de cura muito forte, no contexto em que elas viviam, e eu só consegui aprender isso observando e aprendendo. Eu achei que não devia fugir disso, mas, para eu desenvolver o processo de cura nos outros, eu precisava me curar também. Para a minha sorte, eu estava guiada sempre por uma intuição muito forte, todo santo dia eu agradeço às deusas universais.

A fotógrafa fala sobre como ela se conecta com essa intuição, também enquanto método de trabalho, e como a influência energética está presente na sua vida. Carol de Andrade também fala em energia e sobre como sua visão existencial das coisas influencia sobre sua sensibilidade, logo, sobre sua fotografia:

Eu não acredito em Deus nessa forma como as pessoas pintam. Eu acredito que é uma energia superior, que muitas vezes cuida da gente, que muitas vezes dá sinais. Quando acontece uma coisa muito boa, eu agradeço. Eu agradeço ao universo, agradeço às forças. Quando eu estou precisando, eu peço também, mas é diferente de como as pessoas se baseiam na Bíblia, por exemplo. Lá em casa, eu sou a única que não é batizada, porque a minha irmã e meu irmão são batizados no católico. Eu achei ótimo assim, porque eu preferia. Eu acho que crio mais do que faço coisas realistas. Eu gosto mais de imaginar um outro tipo de mundo, uma outra possibilidade de vida. É uma coisa lúdica, mais poética, mais romântica. Eu sou muito romântica. Eu escrevo poesia desde criança, poesia de amor. Eu sempre fui muito sensível. Não é romantismo de homem e mulher. É romântica em relação à vida. Sabe? E eu acho que fotografar me ajudou mesmo a captar melhor a minha sensibilidade. A me conhecer melhor. Às vezes eu fazia uma foto e dentro dessa foto tem toda minha visão do mundo.

Assim como Carol, Gleide também dá um outro significado ao que seria Deus e menciona o seu olhar para religiões como um olhar mais distanciado:

Eu acredito, hoje, muito mais na natureza como Deus, como os deuses da nossa vida. A natureza, pra mim, tem muito mais a ver, me diz muito mais que qualquer religião. Eu acho que tem vários deuses, né? O sol, a terra, o mar, as árvores, a beleza humana... Tudo, para mim. Eu não me vejo rezando dentro de uma igreja. Acho muito interessante o Candomblé, mas, talvez, até mais com o olhar de fotógrafa diante dessas coisas todas, do que como crença. Uma coisa muito mais antropológica, de conhecer, de observar, do que de realmente sentir.

O Candomblé é uma religião politeísta de matriz africana, assim como a Umbanda, ambas citadas pela fotógrafa negra Ana Lira em seu depoimento sobre as espiritualidades “de terreiro” praticadas dentro de sua família. São espiritualidades desenvolvidas, em sua base, pelas pessoas negras que vieram sequestradas e escravizadas para o Brasil e seus descendentes. O racismo estrutural, institucional, praticado sobretudo pelo Estado, como mencionou Ana, vem inibindo, controlando (e, em vários períodos históricos, proibindo) a prática dessas religiões no País. É preciso notar que o envolvimento de Ana Lira, negra, vem da sua formação espiritual íntima, diferentemente do interesse de Gleide, não-negra, que parte do encontro de quem se interessa e observa, a princípio, de fora. E isso entra de formas diferentes enquanto influência nas práticas fotográficas que ambas desenvolvem. São contrastes das heranças coloniais, que constroem a própria história da fotografia, tanto nas experiências como nas iconografias fabricadas.

A observação e a convivência com o Candomblé, através da funcionária doméstica de sua avó, apesar de não ser a sua religião, influenciou, por exemplo, a vida e a fotografia de Roberta Guimarães:

Quem cuidou muito da gente foi Eiê, que era uma negra, a pessoa que trabalhou com vovó anos e anos. E ela tinha uma moral com a gente, que, às vezes, a mãe não tinha tão forte quanto ela. Ela era de candomblé. Ela era de terreiro. Ela era de Yemanjá. Quando eu estava fazendo o livro do candomblé, eu sonhei que estava dentro de um barco, um barco pequeno, em pé, e ela dentro d'água. Ela dizia: “vá, minha filha! Vá tranquila, que vai dar certo!” Eu chega me arrepio. Porque foi um sonho que eu só me lembro disso, desse trequinho. Eu, dentro do barco, e ela, de Yemanjá. Acho que foi a apreensão, principalmente com um tema desses. E ela disse: “Vai, que vai dar tudo certo!”. Eiê é uma figura importante.

Além de questões que envolvem espiritualidade, quase sempre rompendo em alguma medida com o que se espera dos padrões católicos do projeto colonial, que dominam fortemente a cidade do Recife, os movimentos políticos também fazem parte do contexto de vida pessoal (e, logo, profissional) de muitas delas: o pai de Adelaide saiu para o exílio, porque era anarquista; os pais de Tuca foram presos políticos comunistas; o pai de Mila também era comunista, assim como o pai de Alcione e o de Ana. Todos militantes de esquerda o que influencia fortemente a postura de enfrentamento de muitas delas, até mesmo ao assumir-se enquanto fotógrafas. Em todos os casos, os homens da família são as lideranças

políticas de maior destaque. Esta realidade faz um certo contraponto à anterior, em que, em sua maioria, são as mulheres da família que aportam as questões espirituais.

Alcione fala sobre sua formação espiritual e política dentro de casa:

Meu pai e os companheiros de partido trocavam livros. Então, chegavam lá em casa esses livros e aí eu lia. Foi quando eu li sobre Zuzu Angel. Tem um livro que fala sobre a morte do Stuart Angel e a morte dela. Li Marguerite Duras também. Eu lia de madrugada. Minha mãe, ela é uma ativista religiosa, do espiritismo. Assim como minha avó foi também. Então eu tenho essas duas formações: o espiritismo e essa raiz mais da esquerda, que é a herança do meu pai.

Ana também reforça esse contraponto:

Meu avô era um cara envolvido com partido comunista e a minha avó automaticamente adotou esse processo. Então, por exemplo, no Estado Novo ele foi preso por ter deflagrado uma greve. E a minha avó passou mais de um mês tentando tirá-lo da cadeia. Depois disso, eles entraram na militância política pesada, fortíssima, e quando teve a segunda ditadura de Vargas, que começou a perseguir o partido comunista, meu avô passou dois anos desaparecido. Meu pai, por uma projeção interna dele, queria que a minha mãe fosse aquela companheira política que ele imaginava, aquela coisa de Prestes e Olga Benário. Sabe? Que ela também deveria ser essa figura militante.

A mãe de Ana nunca se envolveu com política partidária, porém atua intensamente em pastorais da igreja católica. É uma mulher bastante envolvida no seu ativismo religioso.

Assim, o envolvimento com temas socialmente engajados é uma preocupação presente na prática de muitas fotógrafas recifenses. Na obra da própria Ana, tal envolvimento assume um papel central e condutor nos seus processos:

Foi o que eu fiquei fazendo durante muito tempo. Eu fiquei basicamente fazendo as dinâmicas sociais mesmo. Fotografando os agricultores, fotografando essa dinâmica de mudança do Nordeste mesmo, que é uma coisa que sempre me interessou. E, com os agricultores especificamente, me interessa muito porque você está lidando com ciclos naturais.

Ana desenvolve vários trabalhos há anos no semiárido brasileiro. Um deles, o Terrare, por exemplo, fala sobre a trajetória de mulheres pedreiras dessa região. Ela conta:

Historicamente, no semiárido, as mulheres costumam ser responsáveis pela gestão da água no contexto familiar. Em fases de grandes secas, quando vários homens mudam de cidade ou de região, em busca de trabalho (e em diversos casos, nunca mais retornam), elas gerenciam os bens das famílias, como a casa, as sementes, os animais sobreviventes e os territórios da água. Na década de 1980, iniciou-se a formação de mulheres para atuar no campo da construção de cisternas. Essas mulheres pedreiras começaram edificando cisternas, mas também desenvolvem construções de fogões, caixas de filtragens e casas na região. Me interessa essa pesquisa visual sobre mudança de papéis, a inserção e adaptabilidade das mulheres e os estranhamento causado por essa transformação na paisagem social, cultural e física do semiárido.



Figura 31 – Ana Lira. *Terrare*. 2017.

Também no fazer fotográfico de Mila, o engajamento e o enfrentamento são constantes, o que, segundo ela, promove uma sensação de “dever cumprido”, de realização, de conseguir dar sentido às vivências:

A gente vem pro mundo e a gente tem coisas pra fazer e coisas pra dizer, e precisa fazer isso! A gente não poder depender toda uma vida de um sistema capitalista cruel. Se já é cruel com os homens, será muito mais cruel com as mulheres! Eu estou realmente realizada. Eu tinha um ideal de fotografia e eu consegui chegar nele. Sabe? Tou fazendo todas as coisas do jeito que eu queria. Enfrentei tudo, um por um, sozinha, todos os problemas que surgiram. Eu continuo enfrentando! Mas, eu vou poder dizer: “eu sonhei com uma fotografia e êi-la!” Ela é meio objeto, ela é meio cinema, ela é meio filosofia, ela é meio mística em várias medidas. Ela mistura aforismas, ela é rica. Eu tenho consciência de que a tecnologia fotográfica me permite essa riqueza. Eu queria “interfacear” com moda. Eu queria “interfacear”. Então, é uma vontade que vai lhe consumindo, assim, por dentro. Se você não dá vazão, morre de tristeza. Arte é coisa pra mulher destemida. Forte! É muito duro! A ideia de uma fotografia expandida é muito difícil de ser instituída no Brasil. Pra complicar, os críticos de arte, o pessoal que trabalha fazendo essa interface entre artistas e museus e galerias, eles não entendem quase nada de tecnologia fotográfica. Eu tenho vinte viragens à cobre vermelhas. Todas vindas das minhas coleções de manuais antigos. Mais vinte viragens azuis, à base de ferro. Também, todas vindas da metade do século XX. Tudo que eu venho fazendo é para sustentar um discurso. Que é discurso romântico. Que é o discurso que me interessa. Com tudo que a cultura romântica implica, que é esse diálogo, é uma cultura anticapitalista. É um campo estético, filosófico e político. Super político!

Esta consciência tranquila, tão celebrada por Mila, foi questão de conflito para outras fotógrafas. Thaisa trabalhou com publicidade, fazendo campanha política, e conta: “minha consciência não ficava tranquila. Eu fiz duas campanhas. Me chamaram este ano de novo e eu não fiz. Eu não consigo mais”. Já Máira Erlich não menciona pesos na consciência, porém diz

que também vem refletindo sobre o papel do fazer fotográfico de maneira mais ativista. “Eu entrei em uma zona de conforto: o que eu faço funciona, as pessoas gostam, as pessoas pagam, querem, e ficam felizes e eu continuei fazendo. Continuei fazendo, mas eu senti que eu queria mais. Queria que minha fotografia fosse mais útil para mais pessoas por vez do que só para uma família por vez, sabe?”, confessa. E fala do desejo de desenvolver temas engajados, como o consumo de alimentos de origem animal, por exemplo. A fotógrafa, que é vegetariana, fotografou uma cena, certa vez, que a tocou bastante:

Era uma em cima da outra, com sei lá quantos frangos em cada caixa. E aí o “cara” estava em pé nas caixas e tinha um franguinho só com a cabecinha pra fora. E eles gritavam. Aí, um cara puxava o frango vivo e enfiava dentro de um saco de ração de frango. Enfiava eles vivos, amontoados em cima do outro. Jogava, botava na balança e levava. Aí, na hora eu vi e peguei o meu celular e fiz uma foto da cena, do frango com a cabecinha para fora e do cara pegando o frango. Aí eu pensei que isso, por exemplo, é uma coisa que eu acho que poderia mudar o mundo, de alguma forma. É uma fotografia documental de algo que, nesse caso, as pessoas não querem nem saber. As pessoas que comem carne, frango, não querem nem saber qual o processo que passa.

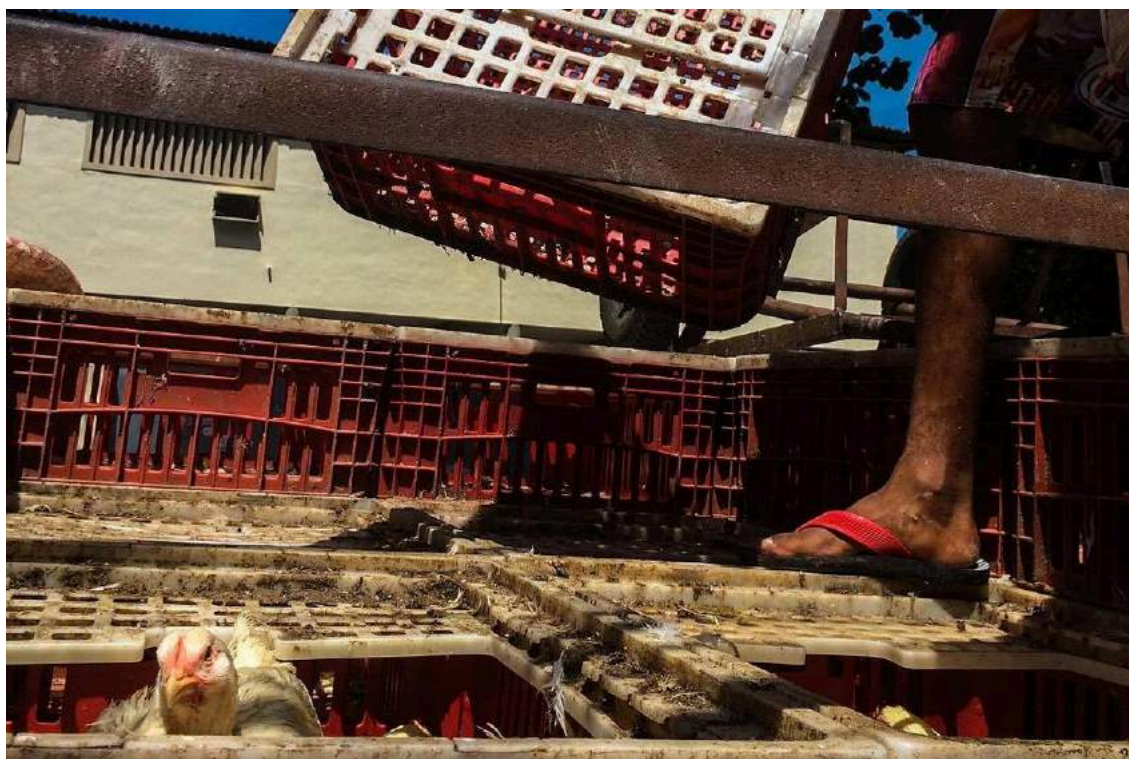


Figura 32 – Máira Erlich, *Descarga de frangos vivos para serem vendidos em Casa Amarela*, 2016

Assim como Mila fala do discurso da cultura romântica, anticapitalista, como um ato político em sua obra, Adelaide afirma que um de seus temas, o prazer, também é atravessado por um caráter político fundamental.

Existe uma dimensão política nos prazeres. Discutir os prazeres, para mim, está ficando cada vez mais urgente. Uma das características principais do fascismo é o corte dos prazeres, é o fim da celebração, o fim da alegria de viver. Aquela Marcia Tiburi fala disso, acho que Marx fala disso também, e Freud. No mundo se inclinando para o fascismo, em que as pessoas estão tolhendo, cada vez mais, essa

pulsão de vida, existe uma dimensão, uma potência muito grande, na política dos prazeres. Nos prazeres dionisiacos como um todo, sabe? Como nós, as mulheres, somos muito marginalizadas de todas as coisas, inclusive do prazer, aí fica mais revolucionário ainda. Porque o dionisiaco de um homem é aceito e celebrado. E o dionisiaco de uma “bicha”, o dionisiaco de uma “sapatão”, de uma mulher heterossexual, que, como Beyoncé fala: “quero sentar minha bunda na sua cara”, não. Eu acho que existe uma dimensão política nisso. Ainda que eu seja muito crítica à Beyoncé em várias coisas, ela é esse exemplo. Tem uma dimensão política forte. O *pop* dá muita gasolina mental, eu acho. Porque é um grande tradutor de pequenos nichos da vida real. Eles são um megafone de uma coisa que está acontecendo num âmbito muito de rua. Entendeu? Eu gosto muito de música *pop* pra isso assim. Cada vez mais.

O que motiva principalmente as mulheres do Recife a fotografar não é encontrar um trabalho garantido, uma fonte de renda alta, um sustento estável, tampouco é um encanto puramente tecnológico. A prática é movida sobretudo por questionamentos que as atravessam intimamente, existenciais, e que elas acreditam importante ser colocados também para outras pessoas.

Assumir esse movimento, muitas vezes, traz um caminho árduo, cheio de dificuldades, inclusive de financiamento, e com pouco ou nenhum reconhecimento. Mila Souza fala sobre este processo:

Não tem entrada financeira. Faço uma economia de guerra pra investir em papéis fotográficos, em químicos. Mas eu tenho consciência do que eu estou fazendo e acho que vou conseguir convencer a crítica brasileira de que meu trabalho é excelente. Eu tive que enfrentar muita coisa, eu tenho quarenta e um anos. Meu pai e minha mãe olharam para mim, depois que eu terminei meu doutorado: “vai fazer concurso?”. Eu disse: “não. Sou artista!” Mas como é que fica isso, entende? O que é ser artista, trabalhar nas artes visuais e ser brasileira e mulher? Que figura é essa? É uma figura que a gente precisa discutir. A gente tem uma lista de mulheres incríveis que optaram por um caminho na vida que é um caminho difícil. Não vai ser facilmente compreendida. Eu queria ter uma vida interessante. É espinhoso falar sobre isso. É espinhoso eu dizer que eu fiz um mestrado, que eu fiz um doutorado, que eu me esmero em tudo que faço. E eu ganho três vezes menos que qualquer colega meu que nem uma graduação completa tem. Vê, que coisa espinhosa, que assunto difícil de se abordar! Porque são meus colegas e todos eles acham que são a favor do feminismo. Eu sinto falta de reconhecimento. Não é possível qualquer “mané” conseguir um reconhecimento e eu não.

Maíra Erlich também toca na questão do retorno financeiro, principalmente quando está fora de um mercado mais comercial:

E não acho que é arrogância, falsa modéstia, eu acho que as pessoas se dão muito bem fotografando casamento sem precisar ser muito bom, sabe? Eu já fotografei com vários fotógrafos, fotógrafos que tem a sua própria empresa, seu nome já reconhecido, já fotografei com vários pelo Brasil. Eu com eles e eles comigo. E eu vejo o bruto das fotos, tudo que a pessoa clicou, e me decepciona um pouco ver que não precisa ser tão bom pra se dar bem em casamento. Dá um bom dinheiro, nada iria me dar tanto retorno financeiro quanto o casamento me dá. Mas, não é só isso, né? Na vida. Eu queria usar tudo que eu aprendi, que eu estudei, que eu lutei, que eu gastei, que eu sofri para aprender, para uma coisa maior, que possa ajudar mais pessoas. Mas sei também que isso não é uma coisa que vai me dar dinheiro.

De volta aos questionários, mas seguindo com reflexões políticas, perguntei também, de modo a entender os limites do campo de atuação dessas mulheres: “há algum tipo de fotografia que você não gosta? Há algo que você não fotografa?” Posso perceber, sem classificações estanques, quatro grandes grupos. Como já havíamos observado por aqui, 25% das fotógrafas dizem que não fazem fotos tecnicamente perfeitas, mas vazias de sentido: “o bonitinho pelo bonitinho”. Há uma resistência da parte delas a fotografias que repetem poses de forma automática, sem sentimentos, ou com muitos recursos de luz e câmera que, ao final, não acrescentem nada à comunicação.

Por motivos parecidos, neste processo de dar sentido a sua prática, o segundo grupo de respostas, também mencionadas por cerca de 35% delas, resiste a fotografias de evento. “Me vi inserida em lugares que primavam pela exibição e esbanjo, sem dar importância às celebrações”; “é um ambiente sem verdades, um terror”; “não me sinto bem nos ambientes”. Há um desconforto em estar nos lugares para realizar esse tipo de fotografia. Um desconforto, do qual já falamos anteriormente, que também está atrelado a situações de assédio e constrangimento moral e sexual. A opção por não fazer este tipo de fotografia não deixa de possuir um caráter moral e/ou ético. Assim como outros 10% que mencionaram não fazer fotografia de moda ou publicidade: “não faz sentido pra mim”.

Porém, Há um quarto grupo, maior, que traz a questão dos limites éticos com bastante consciência e clareza: 40% das fotógrafas que responderam ao questionário afirmam que não fotografam “situações em que sou mais forte que o fotografado”, por exemplo, ou “não fotografo pessoas mortas”. E segue-se a negação às seguintes situações: “onde o outro é exótico”; “*poverty porn*” ou a “bela pobreza”; “não fotografo o que fere meus princípios”; “não gosto de fotografias que invadem intimidade sem consentimento e de pessoas e populações muito vulneráveis”; “tenho incômodo com nus femininos”; “não gosto de fotografias mentirosas, que não carregam consigo uma pulsão de verdade – mentir não tem nada a ver com inventar”; entre outras. Apenas duas fotógrafas afirmaram que não há nada que não fotografam.

De modo geral, há uma preocupação bastante presente, por parte das mulheres, em manter uma prática fotográfica ética, honesta, engajada e preocupada com o outro, não só no que escolhem fazer, mas também naquilo que rejeitam.

As entrevistadas trazem os mesmos questionamentos, destacam as mesmas ressalvas. Cecília Urioste diz:

Eu não fotografo pobreza. Eu não gosto. Não gosto dessa coisa clássica da fotografia documental. Me incomoda muito. Eu só fotografaria uma pobreza se essa pobreza fosse minha também. Eu não gosto de fotografar um outro, um outro que é muito

diferente de mim, o exótico. Eu só fotografo aquilo que me pertence, que é próximo a mim. Então, essa coisa do exótico, que é uma coisa que é muito comum, essa pobreza, me incomoda.

Também Adelaide funciona por princípios parecidos:

Eu sou muito resistente a fotografia de guerra. Eu tenho uma resistência a fotografar grandes pobreza ou grandes riquezas. Tem uma coisa do fetiche relacionado à grande pobreza, à grande riqueza ou à grande tragédia, que me insultam um pouco. Quando eu penso nisso, eu tento me manter um pouco fora da esfera da moralidade, mas eu tenho muita resistência com essa masturbação – não sei se é estética – da grande aventura. Sabe? Que é ir fotografar uma zona de conflito. Eu nunca consigo achar que é genuíno. Eu acho que, se a pessoa está preocupada de verdade, como muitos fotógrafos dizem que estão, você não vai para uma guerra para fotografar. Entendeu? Mas isso já sou eu, que estou “vestida de moral” para falar disso. Mas, sinceramente, o fotógrafo de guerra pode dizer, quantas vezes ele quiser, que tá fazendo isso pra mudar o mundo, que alguém tem que ver isso... Faz quanto tempo que a fotografia existe? Há quanto tempo se fotografa guerra? Como diria Susan Sontag, de tanto ver, ao invés de sensibilizar, que é o que o fotógrafo quer, dessensibiliza.

São observações que envolvem uma percepção sensível do lugar de fala. Como diz Djamila Ribeiro, “o fundamental é que indivíduos pertencentes ao grupo social privilegiado em termos de *locus* social consigam enxergar as hierarquias produzidas a partir desse lugar e como esse lugar impacta diretamente na constituição dos lugares de grupos subalternizados” (2017, p.86) As fotografias acima citadas dizem que não percebem como genuíno o discurso que defende uma fotografia executada por alguém muito de fora do contexto retratado, mesmo sob o pretexto da mudança social, como um viajante ou como na “grande aventura”, principalmente quando envolve situações de sofrimento e opressão. Tuca também possui essa resistência: “eu boto a máquina de lado e vou ajudar. E aí, no universo do fotojornalismo, isso talvez seja uma fraqueza”, avalia.

Alcione é outra que questiona situações em que o fotografado está em situação de vulnerabilidade e fragilidade: “se for um ‘político safado’, sinto muito, eu vou fotografar. Vou correr atrás dele, não adianta. Mas vítima eu acho complicado. A questão é a segurança. É a pessoa se sentir segura pra ser fotografada. Aí, é outra história, né?”. Há uma preocupação com a exposição violenta do outro.

Esse tipo de questionamento permeou a vida de outras fotógrafas ao longo da história da fotografia, mesmo fora do Brasil, como Tina Modotti, que começou como modelo de Edward Weston (de quem também era companheira), mas, por volta de 1923, passou para detrás das câmeras, com a chegada do casal ao México. No começo, ela praticava imagens mais formais, porém, depois da sua separação, em 1924, ela segue por imagens mais militantes, marcadas por um engajamento político existencial. Em 1930, ela parte para a luta clandestina em Berlim, inclusive renunciando da prática fotográfica. (ROBERT, 2015, p. 166)



Figura 33 – Tina Modotti, *Woman with Flag*, 1928, New York, Museum of Modern Art

Daniel Girardin (2015, p.266) afirma que algumas fotógrafas viajantes adquiriram um estilo próprio, sensibilizado, talvez inconscientemente, pelo olhar que os outros lançam sobre elas mesmas, enquanto mulheres. Para o pesquisador, há um certo espelho na sua inteligência sobre o mundo, que mostra muitas vezes uma dificuldade de se referir fotograficamente ao outro mais vulnerável, neste tipo de relação que tem raízes fortemente colonialistas. Raízes que elas bem conhecem enquanto seres colonizados pelo patriarcado. Ainda segundo o autor, com as mulheres fotógrafas viajantes há “a passagem de uma cultura da Viagem para uma filosofia da existência”¹³⁶ (GIRARDIN, 2015, p. 267).

Ella Maillard, por exemplo, era uma fotógrafa viajante que se atraía pelo diferente. Mas, depois de sua estada na Índia, entre 1939 e 1945, ela transforma radicalmente sua visão do mundo e sua prática: ela para de procurar as diferenças entre as pessoas e começa a buscar as semelhanças. Há uma empatia cultivada em muitas mulheres fotógrafas. Sabemos o que é estar em situação de abuso e de violências simbólicas. Temos o olhar de quem é subjugada

¹³⁶ Do original : « le passage d’une culture du Voyage à une philosophie de l’existence ». Tradução minha.

como ferramenta de contato com o mundo, podendo reconhecer melhor – e sentir desconforto com isso – quando somos nós que talvez estejamos subjugando terceiros.

Carol Pires confessa não saber fotografar temas muito pesados, Juana Carvalho diz: “eu tenho imagens que eu não olho”.

Assim como percebemos no questionários, algumas entrevistadas mencionam suas resistências com tipos de fotografia que priorizam a técnica ao discurso. Gleide Selma e Ana Lira vão nesse caminho. Gleide diz: “É preciso entender o meu trabalho para poder fazer uma interpretação. As pessoas não fazem isso, elas fazem uma coisa técnica, aí, às vezes, tira todo o sentimento da foto. A foto fica outra coisa”. Ana complementa:

Eu acabei entrando de vez na fotografia por uma dinâmica que não era técnica. Que não era do elogio ao obturador. Então, a minha experiência efetivamente como fotógrafa veio a partir disso, de um respeito muito do entendimento do que é esse contexto, do que a imagem pode te proporcionar enquanto potência de expressão, de diálogo. Sabe? E aí eu acho que isso, na verdade, influenciou na minha vida toda, porque eu fazia fotojornalismo, fazia fotografia documental, sempre fui muito conectada com isso. Fotografava muito o meu cotidiano na cidade, mas não conseguia pensar, dentro do circuito fotográfico, a partir da mesma lógica que eu via, por exemplo, os meninos nos jornais pensando. Então, para mim, produzir fotograficamente era sempre uma angústia, porque eu via as pessoas preocupadas com a imagem perfeita e não era isso que me movia. O que me movia era que eu olhava pras coisas e pensava: “isso aqui tá me pedindo algum processo de discussão?”. Se sim, eu ia fotografar. Se aquilo me inquietava por algum movimento, eu ia fotografar. Se não, eu não tinha porque levantar a câmera. E aí foi quando eu comecei a repensar coisas. A “galera” me dizia: “você precisa arrumar um ensaio pra fazer”. Eu via muitos fotógrafos entrando nessa dinâmica: “ah, poxa tem que fazer alguma coisa, senão eu não sou fotógrafo”. E aí eu vi a galera caminhando para coisas que eram forçadas. Ficavam: “qual é a temática do momento? Eu tenho que ser um bom fotógrafo documental, eu tenho que arrumar uma comunidade pra chamar de minha”. Entendeu? E eu não.

Mila também fala dos problemas com a questão técnica, mais especificamente com a tecnologia digital, já que o experimento com as tecnologias analógicas é seu grande campo de atuação e interesse:

Nunca quis trabalhar na área de entretenimento. Nunca quis trabalhar como fotógrafa, por exemplo: fotógrafa social, repórter fotográfica. Eu queria uma interface de fotografia com artes contemporânea, com filosofia e laboratório fotográfico. Eu tinha essa clareza. Eu acho que um artista tem que se formar, tem que se esmerar numa tecnologia, ele tem que se esmerar em várias dimensões. Na dimensão de conteúdo, quer construir saberes, na dimensão técnica, na dimensão estética. Eu queria muita coisa. Eu continuo querendo muita coisa. E eu não acho que isso seja um problema. Dentro do campo da tecnologia, eu estou me opondo a um sistema digital, binário, abstrato, que perde corpo, que perde materialidade. Eu queria saber onde é que o coração da fotografia batia. No *silver based*, que são os sistemas baseados em prata ou metais, eu descobri onde o coração bate. Quando você descobre onde o coração bate, você pode desmontar toda uma lógica e construir uma obra. Agora, o que eu acho é que quem trabalha com digital não descobriu ainda onde o coração do digital bate. E, portanto, não conseguiu desmontar, compreender o digital e desmontar. O digital está sendo usado de uma maneira padronizada da mesma maneira como *silver based* também foi. Então, dá trabalho você desmontar uma tecnologia e pensar nela densamente. Eu não tenho em casa nenhuma câmera digital. Foi uma escolha minha, política mesmo, um

posicionamento. Eu gosto de lidar com esse tempo mais distendido. Eu gosto de lidar com processo de criação mais longo, que as pessoas chamam, no campo das artes visuais, de arte processual. Minha fotografia tinha que passar pelo ateliê. Eu não ia me satisfazer só com laboratório.

4.4.2 Intimidades

Percebemos ao longo desta tese o quanto as questões da vida privada influenciam o fazer fotográfico das mulheres em questão. As intimidades incluem a relação com as próprias experiências cotidianas, inclusive sobre a experiência do corpo. Podemos nos perguntar, então, porque o autorretrato, por exemplo, parece ser sobretudo uma questão de mulheres, seja através de *selfies* nas redes sociais de internet ou de obras produzidas por artistas internacionalmente conhecidas, como Cindy Sherman, Francesca Woodman, Sophie Calle, Vivian Maier, entre outras tantas.

A imagem da mulher, o corpo da mulher, vem sendo por séculos objeto do olhar (e do usufruto) masculino, inclusive na produção estética de visualidades, compondo um imaginário (e cultivando-o) no qual somos mostradas e pautadas de acordo com o desejo (e a serviço) dos homens, dentro do padrão patriarcal heteronormativo instituído.

Os homens nos apontam suas câmeras, nos dirigem e nos fabricam. A eles não interessa voltar as objetivas a si mesmos (ao menos não do mesmo modo): não há o que discutir, não há o que questionar, não há o que desconstruir. O corpo masculino (e sua imagem) não provoca as mesmas questões e cobranças que o corpo feminino. Se o primeiro se omite, o outro é apresentado. Os homens, enquanto gênero, não foram construídos nem subjugados categoricamente por um olhar alheio. Eles se estabeleceram donos do poder da criação, do domínio, dos privilégios.

Enquanto nos foi historicamente restrito o lugar ativo de produtoras de imagens, não nos foi dado o direito à elaboração de um outro olhar sobre nós mesmas. Não nos foi autorizado fabricar-nos. Adiante esta questão será retomada, porém, aqui, vale salientar que o ato de se retratar, para uma mulher, é um gesto potencialmente revolucionário, porque permite a revisão ativa dos imaginários impostos sobre nós mesmas pelo outro (não que não nos seja possível também reiterar os lugares em que fomos colocadas, o que muitas vezes fazemos). É existencial.

Ao nos tornarmos fotógrafas nos empoderamos, ganhamos o mundo, ganhamos a possibilidade de nos relacionar de forma menos passiva com as imagens que compõem e atravessam nossa sociedade. Ao nos apropriarmos deste poder e voltá-lo para nós mesmas, ao

nos relacionarmos ativamente com a construção (e desconstrução) da nossa própria imagem, desenvolvemos um processo complexo, que envolve inúmeras questões.

“Em todo autorretrato, ou quase todos, podemos encontrar elementos de interrogação e de afirmação de si, uma contradição essencial na qual a pessoa enfrenta o efeito da dúvida, que é inerente a toda atividade artística. Para as artistas mulheres, os mecanismos de opressão masculinos complexificam ainda mais o processo criativo”¹³⁷ (BECKERS e MOORTGAT, 2015, p. 173). Seja o desconforto ou seja o desinibir-se, seja a não-vontade de fazê-lo ou a compulsão, quando pensamos o autorretrato, qualquer gesto, sentimento, motivação e reação que atravessam uma mulher são significantes.

O autorretrato feminino mais antigo, pelo que já foi analisado de registros oficiais, até agora, parece ser o da alemã Bertha Wehnert-Beckmann, feito por volta de 1850 em Nova York. Nele, a fotógrafa se apresenta em pose despretensiosa, sem nenhuma intenção aparente de satisfazer a um modelo específico de beleza feminina. O destaque, na imagem, é para o equipamento fotográfico que repousa ao seu lado e o qual ela toca, demonstrando relação, com uma das mãos (BECKERS e MOORTGAT, 2015, p. 175). Bertha, nesta fotografia, nos diz: “eu fotografo”. Este gesto, sutil, mas carregado de poder, de demonstração de pertencimento, inaugura o que poderemos ver, ao longo de quase dois séculos de história oficial da fotografia, quando uma mulher se fotografa: uma afirmação empoderada de si mesma.

¹³⁷ Do original: « Dans tout autoportrait ou presque, on peut trouver des éléments d’interrogation et d’affirmation de soi, une contradiction existentielle à laquelle l’être se heurte sous l’effet du doute et qui es inhérente à toute activité artistique. Chez les artistes femmes, les mécanismes d’oppression masculins complexifient en outre le processus créatif ». Tradução minha.



Figura 34 – Bertha Wehnert-Beckmann, *Autoportrait dans l'atelier*, New York, cerca de 1850, negativo sobre papel, Acervo: Dresde, Fotografische Sammlung, Kupferstichkabinett Dresden.

Em 1906, o autorretrato de Imogen Cunningham parece inaugurar a prática em termos de nudez. Se o nu feminino era quase um gênero em si mesmo, sendo frequentemente produzido pelas mãos de fotógrafos homens, para fins eróticos ou pornográficos, era muito provocador que ele fosse produzido por uma mulher fotógrafa, mais ainda se ela também se trata da própria modelo fotografada. Deitada na relva, a fotógrafa e sua imagem rompem com os padrões de sensualidade impostos por um olhar masculino sobre a mulher (BECKERS e MOORTGART, 2015, p. 180). Há um jogo de estratégias e enfrentamentos. No mesmo ano, também foi realizado o primeiro autorretrato de uma mulher grávida nua, oficializado até então pela história da arte, em uma pintura de Paula Modersohn-Becker, o que provocou um escândalo à época. Autorretratos se configuram potencialmente enquanto gestos políticos.



Figura 35 – Imogen Cunningham, *Autoportrait*, 1906, Lopez Island, The Imogen Cunningham Trust.

Alma Lavenson, praticante da *straight photography* e integrante do conhecido grupo estadunidense *f/64*, também rompe com a ideia normativa de retrato feminino: nem rosto, nem corpo. Tudo ali se refere ao ato fotográfico, à sua existência enquanto fotógrafa. “Não é o olho da operadora que tem aqui a função principal, mas suas mãos”¹³⁸ (BECKERS e MOORTGART, 2015, p. 182). Fotografar não é só uma questão de olhar, mas também uma questão de gesto.



Figura 36 – Alma Lavenson, *Self-Portrait (Hands)*, 1932, Tucson, CCP.

¹³⁸ Do original : « Ce n'est pas l'oeil de l'opératrice qui tient ici le rôle principal, mais ces mains ». Tradução minha.

Perguntei em meu questionário de pesquisa sobre a produção de autorretratos. 40% das fotógrafas que o responderam dizem que mantêm o hábito de se fotografar. As razões são variadas, mas todas passam por um processo íntimo. “Faz parte da resistência da vida”, afirma uma delas. A prática do autorretrato, segundo elas, também passa pelo exercício da vaidade e do ego (é definida como uma prática “narcisista” por várias delas); pela vontade de perder o medo e de resolver uma certa intimidação com a câmera; pelo entendimento do próprio corpo, ou para poder se enxergar de fora, ou mesmo para estabelecer uma relação consigo mesma (de uma maneira terapêutica); e pelas relações com certos espaços.

30% entre todas as fotógrafas que responderam ao questionário afirmam que já se fotografaram muito, mas que a frequência da prática foi reduzida ou mesmo desapareceu. As razões são múltiplas: sentir-se melhor quando está atrás da câmera, preferir trabalhos mais coletivos ou sentir que é uma prática um tanto vazia, são algumas delas. Porém a causa mais mencionada por elas são problemas com a própria imagem: ou um desencalhe entre o que se acredita ser e o que se vê nas fotografias (“eles não refletem o que eu sou”, “me enxergo mais no que fotografo do que quando me fotografo, há um descasamento entre o que penso e sinto com o meu corpo/rosto”); ou mesmo, e ainda mais, por problemas de autoestima associados, sobretudo, ao envelhecimento – há uma frustração e uma insatisfação.

Os outros 30% das fotógrafas dizem não exercitar o autorretrato ou fazê-lo muito pouco. Quase metade destas diz que, quando o fazem, sua imagem acaba por ocupar uma importância reduzida no todo da composição: “há alguns autorretratos tangenciais em que eu apareço num contexto maior que eu”; “meus autorretratos são sempre meio borrados, que não se consegue ver ao certo a pessoa”; “nos que me interessam, eu estou inserida em uma pequena parte da fotografia, eu faço parte de uma história”, para citar algumas delas. Outras simplesmente não identificam razões muito claras para não se fotografar: “não tenho relação com autorretrato” ou “nunca gostei de ser fotografada”; “comecei uma série com escâner, mas não me senti à vontade pra terminar”; “tenho dois autorretratos, gosto bastante de um deles, acho que me traduziu incrivelmente, mas não costumo fazer outros” ou “quando cursei fotografia fiz e achei interessante, mas nunca foi um hábito e fazem anos que não faço”.

Percebo entre as respostas de muitas fotógrafas uma certa resistência à banalização do fotografar-se, já que a prática está cada vez mais presente nas redes sociais na internet. Muitas delas dizem que não gostam de *selfies*, por exemplo. Há uma diferenciação que parece ser importante para elas entre uma “exibição adolescente” e uma “experimentação artística”.

Ao longo das entrevistas que realizei, também se torna clara a percepção dos autorretratos como palco para questionamentos, jogos, reforços e mesmo contradições sobre a

feminilidade, o ser mulher, o empoderamento, a visão sobre si mesma, entre outras questões existenciais. Alcione Ferreira diz:

Antes eu não fazia, mas eu venho me fotografando, de um ano pra cá. Eu sempre tive problemas com a minha própria imagem, sempre tive muita vergonha. Eu, mais nova, até gostava da folia de fazer foto, sabe? Mas, eu já adulta, eu tinha muito problema com a minha imagem. Aí, de repente, teve uma hora em que eu comecei a trabalhar, porque eu tinha que trabalhar a mim mesma, né? E aí eu comecei a me fotografar, aí hoje eu já faço e, de vez em quando, eu posto foto minha. Mas são pouquíssimas. Eu fui muito encorajada também e eu tenho gostado da experiência de fazer foto de si mesma. Autorretrato também é um estudo em fotografia, né? Eu sei porque é que eu estou me fotografando, eu tenho vontade para isso. Eu via todo mundo se fotografando, mas eu não tinha vontade, não adianta. Eu tinha uma justificativa para não me fotografar. Aí, agora não.

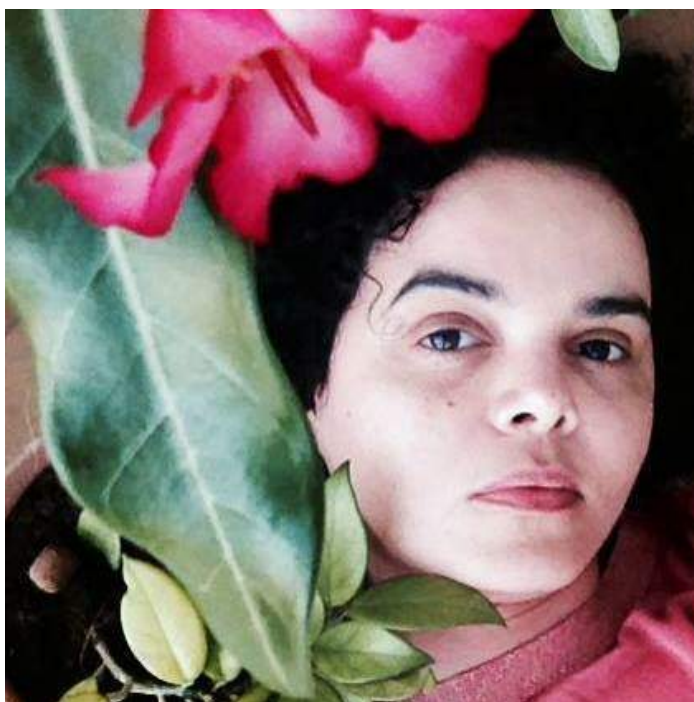


Figura 37 – Alcione Ferreira, autorretrato, 2017

Outra entrevistada também menciona ter problemas com a própria imagem. Neste caso, os problemas se associam a uma dificuldade de se enxergar mais velha:

Depois dos 25 anos, eu me fotografo pouco. Eu me achava linda aí agora eu não me acho mais linda. É questão de vaidade. Às vezes eu me fotografo pra ver se está ok, por insegurança. O espelho eu vejo todo dia, né? Então, pra mim, ele é muito traidor. Ele diz o que eu quero ouvir. Mas a foto não. Aí, quando eu vejo, às vezes eu levo um susto. Ninguém vê, não. Eu sou muito tímida. Eu faço para eu me ver. Se eu me achar linda, eu fico vendo: “aí que linda que eu estou”. Bem feliz. E guardo e nunca mais vejo. Talvez isso tenha algum sentido daqui a 50 anos.

Uma das fotógrafas fala sobre a tentativa de fotografar-se nua:

Agora um pouco menos, mas eu costumava fazer bastante autorretrato. De um tempo pra cá eu venho mais pra conhecer meu corpo mesmo, sabe? Antes era em um processo terapêutico, de me colocar em algum lugar ou, enfim, de me tirar de algum lugar. Mas, hoje, não. Eu nunca fiz uma *nude*¹³⁹ de verdade. Ainda tenho que

¹³⁹ Termo de língua inglesa usado para referir-se a autorretratos de corpo nu.

quebrar algumas coisas dentro de mim, uma série de medos. Mas eu já fiz “quase-nudes” e aí é mais ou menos nesse processo de conhecer meu corpo.

Carol Pires partilha com menos pudores sobre suas experiências:

Uma vez eu me fotografei nua, quando eu terminei um namoro, e aí eu olhei as fotos pensei: “eu nem estou gorda como ele me chamava de gorda”. E eu me vi de uma maneira completamente diferente depois que eu fiz um auto-ensaio. No tripé, aperta o botão, corre. Eu não tinha nem disparador. E, quando eu vi aquilo, eu queria que todas as mulheres tivessem uma visão diferente de si, do que a maioria tinha. Ou, às vezes, a pessoa até sabia que já era linda e maravilhosa. Eu me achava um lixo e depois que eu vi as fotos eu falei: “eu nem sou tão mal assim, né?”. E aí eu comecei a gostar. Já me fotografei mais, hoje em dia me fotografo menos, mais por falta de tempo mesmo. Quando você vira mãe, não tem muito tempo para isso, não. Quando Francisco¹⁴⁰ nasceu, eu fiz um auto-ensaio, mas foi com celular. O nome era *Mother Sitter*. E eu fiz vários autorretratos com celular, mas não eram *selfies*, eram autorretratos, que mostrava o caos que eu estou vivendo, o caos da maternidade. Depois eu fiz até um livrinho. Fiz fotos com celular, quando ele era pequeno. Aí, não tinha quem fotografasse, então, eu esticava o braço e fazia. Mas não curto essa coisa de *selfie*. Eu curto autorretrato, né? Que é diferente.



Figura 38 – Carolina Pires, *Auto retrato na descoberto do eu feminino*, 2004

¹⁴⁰ Filho da fotógrafa.

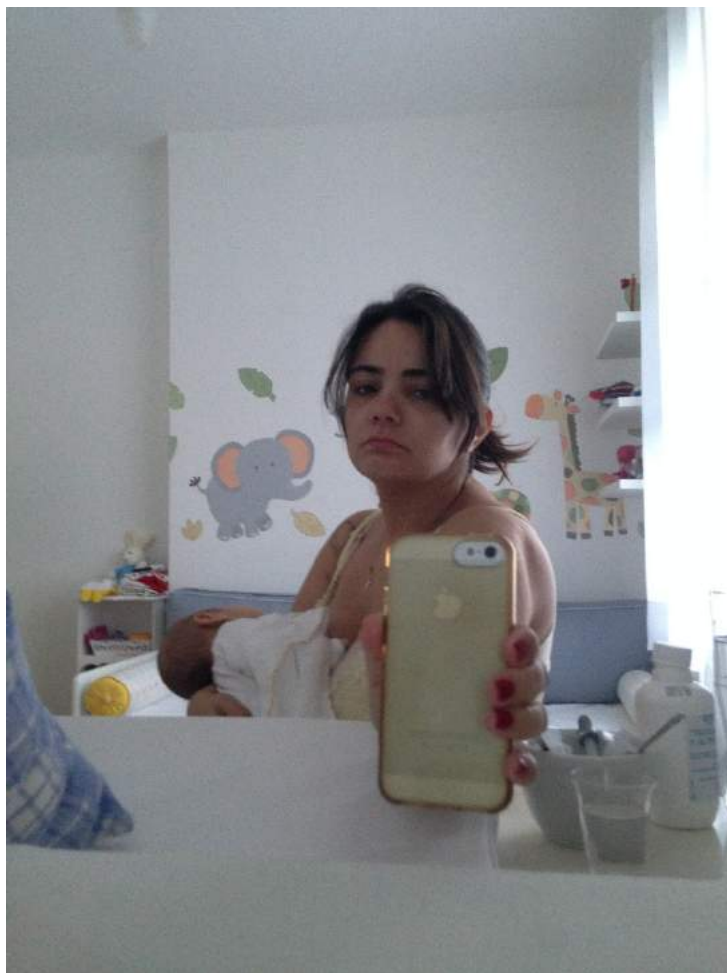


Figura 39 – Carolina Pires, *Mother Sitter*, 2014

Trazer seu corpo de mãe, desmontado das representações normativas idealizadas do corpo feminino, é, como diria Girardin (no seu caso, ao se referir ao trabalho de Margaret Mead), confrontar “a representação do corpo, mas também os ritos que lhe são associados”¹⁴¹ (GIRARDIN, 2015, p. 264). Assim como para Carol Pires, a maternidade também transformou a relação de Pri Buhr com os autorretratos:

Eu comecei a me fotografar não muito, mas mais do que eu me fotografava, agora. Por causa de Artur¹⁴², eu tiro fotos eu com ele, *selfies*, mas sem ser *selfie*. Depois de *Autodesconstrução*, tem *O Chão é Duro*, que é um autorretrato, um trabalho que eu fiz pra Severo¹⁴³. Foto única. Eu tenho lidado com o corpo de uma forma diferente desde a gravidez. Meu corpo mudou. Até porque, quando eu engravidei, eu acho que eu estava na fase mais magra da minha vida. E eu, pela primeira vez na vida, não tinha barriga. E agora eu tenho barriga, mas isso não me frustra. Eu não estou mal com isso. É estranho, porque, principalmente, ver fotos se tornou outra coisa. Não é só a barriga que muda, é uma mudança de tudo. Meu corpo parece que parou de ser meu, parece que o meu corpo é do mundo agora, sabe? Eu senti muito isso no parto. Fiquei nua o tempo inteiro, na frente de “milhões” de pessoas. Não era uma questão ali a minha nudez. Amamentar. E eu vejo, às vezes, as pessoas meio incomodadas ao redor. Mas eu comecei a ter uma relação diferente com meu corpo. Parece que eu

¹⁴¹ Do original : « la représentation du corps, mais aussi aux rites qui lui sont associés ». Tradução minha.

¹⁴² Filho da fotógrafa.

¹⁴³ Alexandre Severo, fotógrafo, amigo, falecido em 2014, em um acidente aéreo.

sinto ele mais vivo, sabe? E aí eu fiz uma foto minha nua com Artur. E aí eu fiquei pensando muito no meu corpo e pensando na representação que eu fiz dele no *Autodesconstrução*. Uma coisa completamente diferente. Tipo, hoje eu consigo ver que o *Autodesconstrução* é um ensaio meio sensual, sabe? Tem uma sensualidade ali. E, por mais que na época eu não tivesse a consciência de que era, mas também era, eu tinha uma necessidade de mostrar. Seis anos depois, ver essa outra apresentação do corpo na imagem é muito louco, parece com outra pessoa. Parece que é – e é – outra fotógrafa também.



Figura 40 – Priscilla Buhr, *Autodesconstrução*, 2009

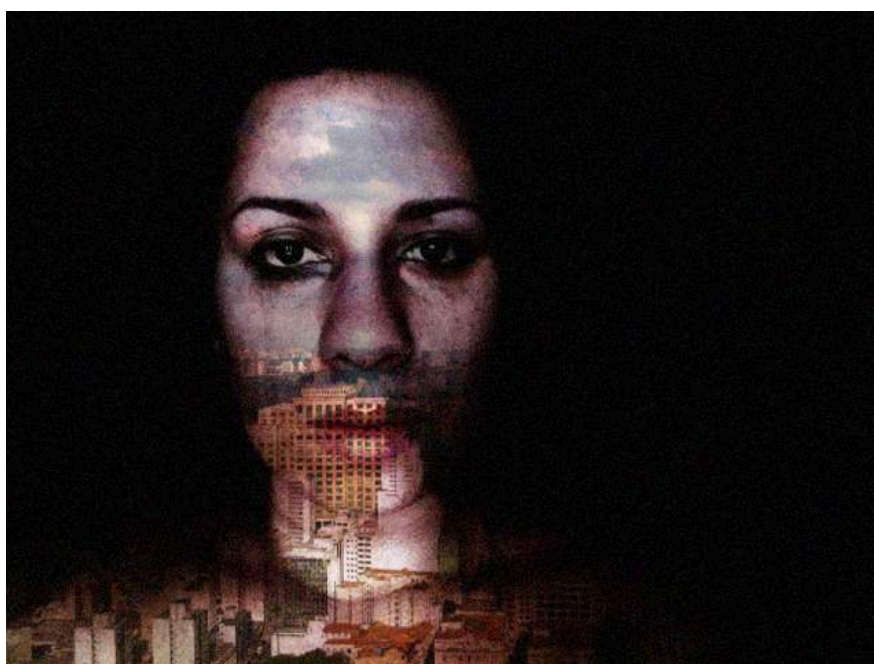


Figura 41 – Priscilla Buhr, *O chão é duro*, 2015



Figura 42 – Priscilla Buhr, *Não reagente*, 2017

Adelaide Ivánova também tem trabalhos construídos a partir de autorretratos. Ela fala sobre essa experiência:

Justin, obrigada por tudo faz 10 anos. Eu queria uma série que celebrasse o estereótipo feminino. Eu não sou *drag queen*, nunca vou ser, não podia ser. Mas queria celebrar essa *over* feminilidade estereotipada. Queria poder encenar essa exuberância. E que era também celebrar uma sexualidade que eu achei que podia celebrar livremente estando em São Paulo. Era o mundo da moda, que era muito de imagem, que me influenciou muito na minha forma de produzir. Muita cor, muito elemento, encenação. E aí eu fui parando e eu já não conseguia mais. Porque eu não estava conseguindo mais acessar em mim essa sexualidade que antes eu queria celebrar. E porque estava decepcionada com o mundo da moda. Eu vi que tinha a parte muito massa, que são os *outsiders*. Todos *outsiders*. Menina que gosta de *boy* mesmo, que celebra homem também. Que as “bichas” também celebram, estão celebrando juntos, os *boys*. Entendeu? E isso foi o meu primeiro encanto com a moda. Mas aí depois você vai tendo contato com a parte nefasta, que é a maledicência profunda. Se perde muito tempo falando mal uns dos outros no mundo da moda. E aí foi esse conjunto, de entender pelo meu trauma que o mundo não é uma “fazendinha de pônei”. Essa celebração da sexualidade tinha que ser representada de outra forma. Aí parei de me fotografar. Comecei a prestar mais atenção a um tipo de fotografia que eu não prestava atenção fazia muito tempo. Entre 2009 e 2011, até eu me mudar pra Berlim, fui cada vez mais me interessando pelo documental. Eu parei de me fotografar, mas também não tenho problema de voltar, não, se tiver algum projeto que tenha que ser feito dessa maneira. Entendeu? É sempre autobiográfico, mas não estou falando de mim.



Figura 43 – Adelaide Ivánova, *Sexy Back (Justin, obrigada por tudo)*, 2007

Assim como Adelaide, Cecília Urioste também repensou suas motivações na construção de autorretratos.

Eu ficava repetindo a fórmula e eu comecei a ficar diva demais, porque era uma fase que se valorizava muito essa coisa meio do corpo sexualizado, mas que eu já não estava muito afim de trabalhar. E eu pensei: “não necessariamente eu sou só isso”. Estava tudo muito diva, muito “meu corpo, meu autorretrato”, eu já estava cansada de fazer autorretrato. Eu já sei todas as fórmulas de autorretrato que você pode fazer na face da Terra, sabe? Eu acho que eu tenho outras questões a serem trabalhadas. Eu já passei do meu corpo. Meu corpo já foi trabalhado o suficiente. Hoje em dia, eu quase não faço mais. Eu faço de vez em quando, de brincadeira. De vez em quando, eu chego e digo: “vamos fazer uma foto para eu me sentir ‘massa’¹⁴⁴!”. O autorretrato, para mim, foi muito fundamental, porque eu não conseguia fazer retrato dos outros. Então, uma amiga minha chegou e disse: “tenta fazer autorretrato, porque você precisa saber como é estar do outro lado da câmera”. E foi aí que eu comecei. Foi um processo de me descobrir. Foi um primeiro passo, que foi “massa” para a questão da autoestima, mas é um processo que está ali atrás. De vez em quando, eu ainda brinco com isso, eu mostro para uma ou outra pessoa. Mas não entra no meu trabalho. É uma brincadeira, tipo um *selfie* que eu faço.

¹⁴⁴ Expressão local que quer dizer “muito bem” ou “muito bom”.



Figura 44 – Cecília Urioste, *Não é dor*, 2015

Carol de Andrade também fala sobre vaidade:

De certa forma, é uma vaidade. Eu nunca fiz um autorretrato em que eu estou feia. Já aconteceu de eu apagar uma foto que eu gostei, mas eu estava feia. Eu procuro as melhores visões de mim, minhas visões de mim. Como eu me enxergo melhor. Mas eu acho que cada autorretrato e cada momento são uma coisa diferente. Eu acho, por exemplo, muito difícil dizer o que não é documental. Tudo marca uma época, tudo marca uma fase. Os meus autorretratos são documentais. Quando eu olho e me vejo, aquilo é um documento. Mas, por outro lado, uma vez eu comecei a seguir [nas redes sociais] um fotógrafo famoso e o “cara” entrou no meu *instagram* e curtiu todas as *selfies*, todas as fotos que ele curtiu eram autorretratos. E tinha tanta coisa boa ali! Tá entendendo? Eu fiquei muito chateada. Era um fotógrafo que eu admirava. Tinha uma distância de tempo de postagem entre uma foto e outra, às vezes, muito grande. Sabe? Ele não parou para olhar nada das minhas fotos. Só os autorretratos. É como se nada valesse das outras coisas ali. Eu acho que ainda tem aquela ideia de que a mulher faz as coisas pensando nos homens. Mas eu não sei se as pessoas refletem sobre isso. A maioria acho que não.

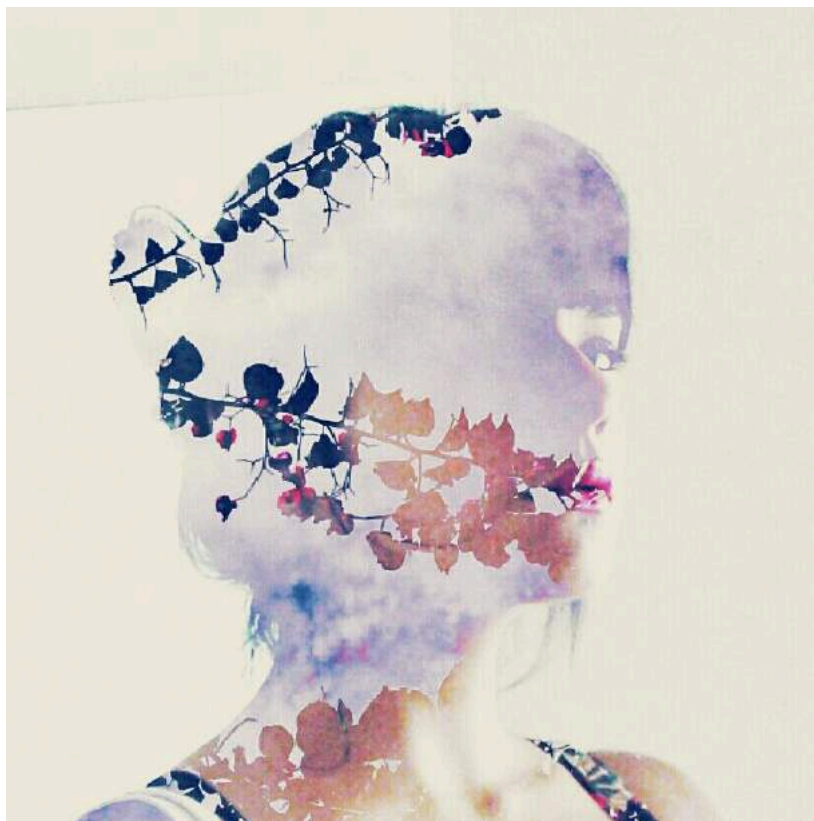


Figura 45 – Carol de Andrade, *Autorretrato*, 2014

Falar sobre vaidade é questionar-se se o desejo de estar bonita envolve uma aprovação de si mesma ou do outro. No caso da mulher, ao expor uma imagem do seu corpo, frequentemente deve-se lidar com o desejo alheio, quase sempre com interlocutores homens. É um jogo questionar os modelos e padrões da beleza a partir de sua própria imagem (WOLF, 1992), ao mesmo tempo em que se deseja também trabalhar a própria autoestima.

Se Carol de Andrade, por um lado, nascida na década de 1990, uma das mais novas entre as entrevistadas, publica frequentemente autorretratos (a maioria deles, *selfies*), entre outros tipos de imagens feitas cotidianamente, no seu *instagram*, onde possui uma popularidade de mais de dezoito mil seguidores e já foi premiada pela qualidade das suas fotografias em concursos na própria rede social, algumas outras fotógrafas, por outro lado, possuem uma resistência e mesmo uma negação ao gesto. Na verdade, para Carol, não há grandes diferenças entre uma *selfie* e um autorretrato, como outras entrevistadas fizeram questão de destacar.

Gleide Selma, que vem de uma geração pioneira das mulheres na fotografia do Recife e começou a fotografar ainda na década de 1970, tem ressalvas importantes diante da banalização e da crescente publicização de autorretratos com as redes sociais na internet:

Eu acho que eu sempre fui de bem com a vida, mas me fotografar? Eu acho que nunca fiz um autorretrato na minha vida. Todo mundo está se fotografando, mas não está fazendo fotografia. É uma coisa muito mais egocêntrica, narcisista. Às vezes,

você está fazendo uma foto, mas você não está percebendo que tem uma situação ali, você está muito em você, em fotografar você mesma para mostrar o lugar que você estava, pra mostrar. Você não olha mais o entorno, entendeu? A vida não é apertar um botão. Eu não sou contra a acessibilidade, eu não sou contra nada. Eu só fico muito preocupada com essa coisa do olhar vazio sobre nada, uma coisa de exibição, entendeu? E a fotografia tem um pouco esse rumo. Todos são fotógrafos e a maioria não mostra absolutamente nada. Então, é só esse o cuidado, essa observação. Eu acho que está tudo tão difícil, as relações humanas, o entendimento humano. Eu vejo uma coisa individualista. Mas eu acho muito difícil ficar falando dos outros, né? É um olhar meu sobre os outros, não é o que os outros são. Só que esse mundo está muito rápido, as pessoas estão muito apressadas. E eu acho que tem que ter uma coisa mais pausada, de olhar para as outras, de ver o outro. Eu acho que o mundo está muito online. Tem um lado bom, mas tem um outro lado muito ruim, que eu acho que separa um pouco as pessoas. As pessoas perderam a privacidade. A vida delas é exposta. Então, quando você se expõe muito, você é muito frágil. A sensação que eu tenho é essa.

Atualmente, quando falamos em fazer autorretratos, parece que está subentendido o gesto de divulgar os autorretratos que foram feitos. Fotografar-se carrega a ideia de mostrar-se. É interessante observar que, para além de obras artísticas e de *selfies* nas redes sociais digitais, por muito tempo, a produção de autorretratos (como a maioria da produção fotográfica realizada por mulheres) ficou reservada à vida íntima, já que as mulheres se limitavam a ocupar basicamente apenas os espaços domésticos: “enquanto documentos pessoais na obra das mulheres fotógrafas, os autorretratos restam frequentemente no âmbito do privado”¹⁴⁵ (BECKERS e MOORTGAT, 2015, p. 173).

Ao mesmo tempo em que se faz importante lançar o olhar das nossas desconfiças em direção à banalização das fotos de mulheres produzidas por elas mesmas, pudéssemos também questionar, em contraponto, a banalização histórica das fotos de mulheres produzidas por homens, ou mesmo o emudecimento, a invisibilidade de incontáveis autorretratos que foram produzidos por mulheres ao longo da história da fotografia e que nunca vieram a público enquanto obra.

Vivian Maier é exemplo, provavelmente o mais conhecido na contemporaneidade. Descoberta por acidente, em 2007, por um jovem corretor de imóveis que passeava por feiras de antiguidades, a obra de Maier se tornou frisson no meio artístico. Comprada despreziosamente por quatrocentos dólares, uma caixa com trinta mil negativos, mil e seiscentos rolos de filmes não revelados, surpreendeu o meio fotográfico por mostrar um verdadeiro panorama da vida urbana nova-iorquina dos anos 1950 e 1960. Entre as suas fotografias, centenas de autorretratos. Apenas em 2009 seu acervo veio a público. Ela morreu

¹⁴⁵ Do original : « En tant que documents personnels dans l’oeuvre des femmes photographes, les autoportraits sont souvent restés en leur possession privée ». Tradução minha.

no mesmo ano, aos oitenta e três anos, descobriu-se posteriormente, sem nunca ter sido reconhecida em vida.

Vivian era babá, nunca se casou e não teve filhos. Revelava seus filmes em um banheiro que tinha na casa dos patrões. Além de fotografar crianças – principalmente as de que ela cuidava –, mulheres – de senhoras pomposas a freiras –, bêbados e outras figuras emblemáticas, ela se fotografava. A maioria dos seus autorretratos era feita em reflexos de vitrines, espelhos, vidros de carro. Vivian também fotografava sua própria sombra.



Figura 46 – Vivian Maier, Autorretrato, 1954

Assim como Gleide, Ana Lira também não costumava dar atenção ao gesto de fotografar-se, até se deparar com a obra de Maier: “É muito raro eu fazer autorretrato. Na verdade, eu acho que uma fotografia que me fez repensar muito o autorretrato, porque eu achei os autorretratos dela incríveis, foi a Vivian Maier. Vi os autorretratos dela, eu falei: é possível”, comenta.

Talvez, o verdadeiro gesto político do autorretrato seja esta conexão com o todo, alcançada por Maier e por várias das fotografias do Recife entrevistadas, que vai do privado ao público, que atinge, que identifica, que partilha, que narra e documenta. É como Carol de

Andrade já disse: o autorretrato pode ser um documento, tudo depende de como nos relacionamos com ele.

Mila Souza trás uma reflexão sobre a exposição da intimidade:

Eu sempre tive muita reserva com essa coisa das pessoas que fotografam sua vida. Nunca gostei. Eu sempre achei que a arte tem que ter uma narrativa mais universal. Eu achava muito difícil pegar um tópico íntimo e transformar numa narrativa mais universal. Mas aí eu comecei a fazer uma peça ligada à minha relação com a minha mãe. Uma peça muito difícil. E aí eu disse: “eu não vou mostrar isso a ninguém”. Um negócio tão pessoal! Mas, se eu transformo em um tópico mais universalizante, mais amplo, que crie diálogo com a cultura, que não seja propriamente uma história, uma narração de minha vida, eu acho que é feito pra mostrar mesmo.

Thaís Figueiredo, em suas pesquisas sobre álbuns de família, se deparou, na sua coleção, também com um álbum antigo em que ela pode identificar a autoria das imagens por conta de dois autorretratos presentes. E, para sua surpresa, a fotógrafa que assina o álbum é uma mulher.

Eu, recentemente, em Porto Alegre, comprei um álbum bem grande que eu, inclusive, eu ainda estou lidando com ele. Mas eu tenho a impressão de que é um álbum de uma fotógrafa. Porque tem um autorretrato dela. E tem ela com uma câmera, sabe? De frente para um espelho. E foi a primeira vez. Desde 2012 que eu compro imagem. Mas foi a primeira vez que eu vi um autorretrato de uma mulher. Tem fotos muito lindas nesse álbum! Que não sei se são dela, sabe? Mas eu já fico criando uma história de que ela é uma super fotógrafa! E que aquilo é tudo dela, sabe? Tem coisas incríveis! Uma varanda, ela e duas amigas. Aí, depois, tem só as amigas. Aí, tem as amigas e os filhos. Parece que ela que estava fazendo esse jogo, sabe? Eu estou lidando com ele ainda, porque é um álbum grandão.

Tirar do anonimato um álbum como esse pode falar muito sobre esta possível fotógrafa e sobre o seu entorno, como aconteceu com Vivien Maier. Pode dar visibilidade a alguém que nunca veio a público. Pode fortalecer a presença das mulheres na história da fotografia. Pode muito. Assim como as *selfies* que publicamos nas redes sociais na internet podem falar muito sobre nossa época, nossas angústias, nossos sonhos, nossas ansiedades, nossa autoestima, entre outras coisas.



Figura 47 – Acervo de Thaisa Figueiredo, álbum de família

Produzir um autorretrato, qualquer autorretrato, inclui pensar sobre si mesma, olhar sobre si mesma, seja por vaidade ou por uma causa mais elaborada. Qualquer causa íntima pode tornar-se coletiva através deste gesto, sobretudo, entre as mulheres. Contudo, esse voltar-se pra si nem sempre interessa às fotografias, não só por uma resistência ao produto em si, mas também por uma resistência a olhar para dentro. Roberta Guimarães conta:

Essa coisa de fotografar muito o meu, o interno, eu ainda não cheguei nela. Pode ser até que eu não chegue. Já fiz autorretrato, quando eu estava na Itália, mas não foi uma coisa elaborada, não. Mas já me fotografei. Fiz uma múltipla exposição, em preto e branco, era eu oferecendo bebida a mim mesma. Uma múltipla exposição: eu terminava bêbada, encima da mesa.



Figura 48 – Roberta Guimarães, sem título, 1992/1993

A sequência de Roberta me lembra as fotografias da estadunidense Frances Benjamin Johnston. Roberta, se colocando naquela situação, quebra as expectativas normativas de papel de gênero. Ela associa sua imagem a um comportamento frequentemente repreendido às mulheres: embriagar-se. A obra de Frances Benjamin Johnston também é um apelo visual às mulheres reverterem repressões. Provocadora, ela rompe com os padrões impostos às mulheres: autorretratos com cigarro, cerveja e bicicleta, por exemplo (BECKERS e MOORTGAT, 2015, p. 176) .



Figura 49 – Frances Benjamin Johnston, *Autoportrait dans l'atelier*, cerca de 1896, Acervo: Library of Congress, Washington D.C., EUA

Em seu contexto, era escandaloso que uma mulher fumasse, bebesse e mostrasse as pernas. Johnston quebra com todas essas imposições. “Já no século XIX, as abordagens visuais feitas a partir de um olhar feminino colocaram em questão a imagem patriarcal tradicional da feminilidade”¹⁴⁶ (BECKERS e MOORTGAT, 2015, p. 174). Um século depois, no Recife, ainda são polemizadas certas atitudes por parte das mulheres: mostrar o corpo e ter liberdade sobre as escolhas a respeito do que este próprio corpo consome.

Mas, além de Roberta, que diz não se interessar por fotografar o que ela chama de “interno”, outras entrevistadas também evitam este gesto e este diálogo com o autorretrato, ou seja, consigo mesma. Tuca Siqueira diz:

Eu não me fotografo. Eu tenho vontade de fotografar as pessoas. Mas, sozinha, eu acho que é um outro processo, né? Você olhar para si não é fácil. Eu acho que eu penso muito, e, às vezes, eu fico achando que eu não quero pensar tanto. Eu tenho tantos processos, eu sempre estou achando que eu posso aprender alguma coisa, o tempo inteiro com todo mundo ou comigo mesma. É um processo: o tempo inteiro,

¹⁴⁶ Do original : « Au XIXe siècle déjà, des approches visuelles opérant à partir d'un regard féminin ont remis en question l'image patriarcale traditionnelle de la féminité ». Tradução minha.

pensar. E aí eu acho que eu fico com medo de me procurar tanto internamente e de me perder, sacou?

Na tentativa de entender se a sua prática fotográfica, de forma geral, está necessariamente atrelada ao propósito de mostrar as imagens que produzem, perguntei às fotógrafas no questionário: “Você já produziu fotografias na intenção de nunca mostrá-las para ninguém?”. 30% das fotógrafas disseram que “não”, ou seja, estas sempre fotografam na intenção de partilhar as imagens que produzem. “As mulheres não precisam desta omissão, suas produções já são naturalmente escondidas, silenciadas”, denuncia uma delas.

Porém, 70% das fotógrafas responderam que “sim”, que já fotografaram com o propósito de manter as fotografias exclusivamente no âmbito do privado, e 15% destas falam que isso é uma prática muito frequente ou mesmo o seu padrão: “a fotografia é uma grande companhia pra mim, produzo pra mim, para experimentar”, por exemplo; outros 15% também mencionam o fato de elaborarem diários ou cadernos, que funcionam como esboços ou registros de viagens ou mesmo para colecionar ideias visuais; e mais 15% afirmam ter a intenção inicial de esconder, mas que, ao final, acabam mostrando as imagens: “fotografia é diálogo”, comenta uma; e 35% entre as que responderam positivamente dizem que esta prática inclui autorretratos e/ou fotografias da vida íntima, como nus e sexo.

Elaborei no questionário uma outra questão, muito parecida com a anterior, mas que, em vez de preocupar-se com as intenções iniciais, focava nas escolhas feitas após a fotografia estar realizada: “Há fotografias que, depois de feitas, você mantém escondidas: não apaga, mas também não mostra para ninguém?”, perguntei. 15% delas disseram que não, que sua fotografia é “externa”. Porém, vale destacar que metade entre estas comenta que as fotografias que elas não mostram só não foram mostradas por falta de oportunidade e não por alguma intenção de escondê-las. Assim como na pergunta anterior, a falta de oportunidade e a invisibilidade são questões pontuadas como causas de não levarem os seus trabalhos a público. Mesmo a fotógrafa consagrada Julia Margaret Cameron, por exemplo, teve suas obras publicadas apenas de maneira póstuma, na revista americana *Camera Work*. Por muito tempo seu acervo ficou reservado ao âmbito do privado.

35% das fotógrafas dizem que possuem, sim, fotografias que elas preferem não trazer a público, mas que esta escolha pode mudar a qualquer momento. Elas falam que preferem “não matar a foto”, pois podem um dia “revisitá-las”. “Quem sabe um dia ela não faz sentido?”, indaga uma delas. Às vezes são trabalhos que não tiveram continuidade nem conclusão, ou que foram esquecidos, mas que podem acabar um dia “saindo da gaveta”.

De qualquer modo, os outros 60% das fotógrafas que responderam à questão dizem possuir, sim, fotos que, depois de feitas, foram escondidas na intenção de não serem mostradas mesmo. 45% destas são fotos sensuais/eróticas, que envolvem nudez e/ou autorretratos. As outras são por outras razões, como a preservação da vida íntima e pessoal; ou porque elas não veem sentido nas imagens; ou mesmo por insegurança ou falta de confiança; por serem fotografias que elas consideram estar em um limiar eticamente duvidoso; ou até mesmo porque são imagens pelas quais o interesse se dá por conta da experiência vivida ao fazer a foto e não pela imagem em si.

Fazer fotografias para mantê-las no âmbito do privado é prática recorrente também entre as fotógrafas entrevistadas. Dar acesso público às imagens precisa fazer algum sentido para o diálogo. Carol Pires retoma a série de autorretratos que fez nua para exemplificar: “eu não mostro porque não tem pra quê, acho que não tem mais contexto hoje em dia. Não tem mais sentido de publicar. Mas, no âmbito do privado, eu mostraria, sim”. Para esta tese, a fotógrafa autorizou a publicação de uma imagem, por exemplo, o que não era um propósito antes.

Mila também cita uma série de autorretratos nua como exemplo:

Eu tenho uma série de autorretratos. Eu nunca mostrei. Não é que eu não vá mostrar. Mas eu nunca mostrei porque eu estava nua, entende? E foi um período da minha vida, assim, que eu estava fotografando muito a transformação do meu corpo. Eu devia ter catorze anos de idade. E eu acho que eu fui dos catorze aos vinte e dois me fotografando semanalmente. Eu não fiz visando o campo da arte. Era para eu mesma ir percebendo que meu corpo estava mudando.

Juana Carvalho menciona umas fotos que ela realizava como processo terapêutico: “Eu nem sei se eu guardava as fotos, se eu olhava de novo, se elas ficavam mortas lá no arquivo... Eu sei que existia esse momento de fazer, que era muito mais importante do que ver a foto”. Era o gesto de fotografar que importava a ela naquele contexto e não a produção de imagens ou o destino delas. Muitas dessas fotos se perderam.

Como Juana, Alcione Ferreira muitas vezes perde as imagens nos seus arquivos, o que a impede de, por exemplo, publicar essas fotografias. “Tem coisas que eu nunca nem vi! Eu sei que eu fui, fotografei, mas guardei os rolos e nunca revelei. Por descuido mesmo”, diz. A fotógrafa também fala dos autorretratos: “a maioria eu faço e guardo. Não mostro. Eu faço, aí seleciono, eu escolho. Mas é uma coisa bem embrionária. É como se tudo para mim fosse muito tarde, sabe? Quer dizer, dizer tarde é um negócio meio taxativo. Mas, para mim, o tempo das coisas é mais lento”, explica.

Já Mariana Guerra afirma ter uma relação um tanto “egoísta” com a sua fotografia: “a maioria das coisas, eu faço sem intenção de mostrar. Talvez no dia em que eu achar o *link*

entre essas coisas, eu mostre. Tem coisa que o grande prazer é só meu. Entende? Eu não quero nem compartilhar. Eu sou, às vezes, bem egoísta com as coisas. É um sentido tão “massa” pra mim, que eu não quero compartilhar. Eu quero que aquilo seja eu e ele, sabe? Faço muita coisa de celular”, diz.

Maíra Erlich e Ana Lira também dizem produzir muitas fotografias com o celular, e, diferentemente do que o senso comum nos levaria a inferir, as fotos não são necessariamente publicadas e partilhadas em redes sociais na internet. Pelo contrário: quando se trata de temas muito íntimos, elas são guardadas, mesmo que seja na memória do *smartphone*. Maíra fala: “as coisas que eu observo, eu faço com o celular, porque ele está sempre à mão. Eu nunca faço nada pensando em mostrar. Muitas vezes, eu faço e nunca mostro, porque fiquei satisfeita só em ter feito.

Ana e Carol Pires citam a vida familiar como exemplo. Ana diz:

Eu fotografo muito meu sobrinho. É a minha relação com ele. Desde que ele nasceu. Acho que Arthur é uma das crianças mais fotografadas que eu conheço. Eu comprei o celular porque eu não queria ficar carregando a câmera. Eu fiz muito tempo com a câmera e, agora, nos últimos três anos, eu tenho feito muito com o celular. Só que agora ele está numa fase que, quando eu aponto a câmera para ele, ele se incomoda. Ele não quer ser fotografado. Eu acho que, basicamente, é um álbum de família. Um diálogo da minha existência com ele. Mas, não sei como vai ser futuramente.

E Carol complementa:

Eu faço álbuns. Na parede do quarto do meu filho tem um monte de foto dele com os amiguinhos e com a família mais próxima. Eu coloco na parede dele, para ele já construir essa memória e lembrança da infância. Eu fotografo o cotidiano, acho importante, fotografo desde festa besta até viagem, eu e meu filho. Hoje em dia faço muito por telefone, porque está mais na mão, na hora. Às vezes você vai pegar a câmera e você perde o momento. Mas eu fotografo muito só para mim também, com certeza.

Muitas fotografias ainda estão muito vinculadas à vida doméstica, íntima, privada, afetiva, com parentes, com romances e viagens. Thaisa Figueiredo fala sobre seus diários de viagem:

Eu faço fotos só pra mim. Eu fiz meio que um albunzinho de colagem, coisas e folhas, que era só uma brincadeira pra mim. Eu faço muito isso. Com viagem, eu gosto de construir esses albunzinhos. Não é pra mostrar, é mais pra guardar coisas sem ser só em uma foto, porque eu vou juntando elementos e faço quase diáriozinhos.

Cecília também comenta sobre uma viagem:

Teve uma viagem que eu fiz pra Nova Iorque, que foi um super romance que eu tive lá. Eu fiz várias fotos, que eu até mostrei, e foi engraçado que Éder [Chiodetto, curador] disse: “isso é foto do seu romance, não é um trabalho, né, Cecília? É teu diário de viagem”. Era um diário de viagem. Mas eu gostei do meu diário de viagem, sabe? Eu preciso fazer muitas fotos. Eu fotografei muito e eu mostro, como trabalho, muito pouco. Em dez, em onze anos de fotografar, eu mostro cinquenta fotos. Óbvio que eu fotografei muito mais. Mas não escondo, não. Não tenho vergonha.



Figura 50 – Cecília Urioste, Nova York, 2014

Porém, entre as entrevistadas, também há aquelas que afirmam que não há nada a ser preservado aos olhares alheios em suas obras. Adelaide diz: “Tudo que eu faço eu mostro. Eu gosto de mostrar. Eu gosto de escutar ‘esculhambação’ ou *feedback*. É a melhor parte, eu acho. Não tenho vergonha, não fico sem jeito.”

Roberta Guimarães fala que, ao final do processo de produção, tudo pode ser mostrado: “eu sou de mostrar. A não ser que eu esteja guardando, por enquanto. Que seja um trabalho que, na frente, eu vou querer mostrar em conjunto”, explica.

Gleide Selma também afirma do mesmo modo: “tudo eu mostraria. Não tenho problema nenhum. Inclusive, com esse negócio digital, a gente acaba fotografando muito. Eu sempre chamo alguém, um amigo, um fotógrafo, e mostro tudo. E, ali mesmo eu já vou deletando. O que eu jogo fora é impressionante! E, às vezes, o que eu deixo, também, não sei se era o que era bom. Mas é tudo ‘mostrável’”, conta.

Assim como Gleide, que acaba apagando muitas das imagens que produz, Carol de Andrade também já jogou algumas produções fora.

Eu já fiz foto e apaguei. Eu fiz, gostei e apaguei. Uns autorretratos, nua e inspirados em Francesca Woodman. Hoje em dia eu me arrependo. Tem umas que eu nunca coloquei em canto nenhum porque eu queria que fosse exposição. Aí eu não queria que ninguém visse. Mas eu gosto muito de mostrar. Eu não sei se é uma necessidade de aprovação. Eu gosto de ouvir a opinião das pessoas. Acho que a maioria eu mostro mesmo.

Ana Lira diz que tem revisado, em sua produção, o que já foi mostrado ou não:

Acho que 90% do que eu fiz, eu não mostrei. Eu estou vivendo um momento em que eu acho que fiz até coisas muito melhores e que eu não dei a devida atenção. Não é nem que eu não dei a devida atenção. Mas que, pela dinâmica que a coisa caminhou, eu perdi uma chance de fazer um trabalho que renderia uma história muito melhor do que realmente rendeu. Quando eu vi, eu tinha um acervo de imagens.

4.4.3 Foto de Macho e Foto de Mocinha

Quando observamos as referências que compõem as bagagens dessas fotógrafas, caímos em outra complexidade. Como vimos, a presença das mulheres na fotografia é algo que foi historicamente desestimulado, invisibilizado e inviabilizado, rechaçado, tanto na prática de produzir imagens como na de pensar sobre elas. Sempre houve mulheres fazendo e pensando fotografia, porém o acesso à prática tem sido um privilégio para poucas, assim como o acesso às obras daquelas que praticaram antes de nós (e ainda hoje), já que muito acabou restrito ao âmbito do privado ou não teve oportunidade de ser publicado.

Sendo assim, chegam, através dos meios de comunicação e espaços públicos dedicados à difusão do campo (museus, bibliotecas, internet, etc.), poucas referências de mulheres, se comparamos proporcionalmente às referências de homens. A história da fotografia é patriarcal, seus espaços instituídos de legitimação são dominados e fabricados predominantemente por vozes e olhares masculinos: mostras, publicações, curadorias, eventos, etc. “Eu entendo a fotografia no Recife como – talvez até fora do Recife também, acho que no mundo inteiro – um ambiente muito masculino, masculinizante”, diz Carol Pires.

Assim, no questionário, quando eu pergunto “quais são as maiores influências e referências para suas fotografias, de forma geral?”, não é surpresa que me chegue uma grande lista de nomes de homens e uma lista bem mais reduzida de nomes de mulheres. No que se refere a referências dentro do campo da fotografia, quase metade das fotógrafas que responderam à questão citou mais homens do que mulheres. Apenas 20% delas citou predominantemente nomes de mulheres fotógrafas como referências. Uma das fotógrafas que responderam ao questionário preferiu não mencionar nomes, mas destacou como referência: “as mulheres fotógrafas, que fizeram uso da câmera como arma política, emancipadora e de tradução de subjetividades”. Sei que o conhecimento do tema da pesquisa em questão influencia diretamente em uma preocupação positiva nas respostas dadas ao questionário, de modo a provocar uma atenção específica às questões de gênero, o que não inviabiliza a reflexão. Se, por um lado, há a dificuldade de elencar um repertório composto numa proporção de gênero minimamente equilibrada, por outro, há o reconhecimento de uma identificação maior com obras previamente realizadas por mulheres.

Se faz interessante observar também que, independentemente do gênero da referência citada, 25% delas diz que suas referências estão em outros campos e linguagens, como na música, na literatura, nas artes plásticas e visuais, no cinema, na filosofia. E outros 25% citam referências mais pessoais, como sua própria vida, suas experiências íntimas, seus familiares, suas outras manifestações artísticas, os objetos mundanos, “o espaço entre eu, o outro e o mundo”.

Algumas entrevistadas também falam de uma formação de repertório que vai além de fotografias. Carol de Andrade diz:

Eu tenho meio que uma espécie de um mundo meu. O meu campo das ideias. Talvez eu fantasie muito. Eu gosto muito de fantasia, gosto muito de tentar procurar essa coisa do lúdico, meio que pra fugir mesmo dessa coisa da vida pessoal. Eu acho que ele nasce do que eu vejo, do que eu assisto, do que eu leio, do que eu escuto, do que eu escrevo... É de dentro para fora. É mútuo, na verdade. Eu acho que o que vem de fora me afeta internamente e eu exparto.



Figura 51– Carol de Andrade, *A natureza da forma*, 2014

Alcione fala da música:

Minha fotografia tem muita relação com a música. Muito mesmo! Eu ouço música desde muito criança. Beatles foi uma coisa que eu descobri já na idade adulta. Eu lembro que uma vez tocou na rádio *A Day In The Life*. Ela tem uma sinfonia no meio, sabe? Ela tem um crescente, no meio. E eu lembro que eu estava deitada no sofá e eu senti um negócio aqui, na ponta do estômago. Foi a primeira vez que eu escutei Beatles. Música tem muito a ver com fotografia. Totalmente.

Adelaide também conta das suas referências de dentro de casa, que vêm de outras linguagens, sobretudo da literatura:

Mamãe era muito da música. Eu me lembro que tinha muita música lá em casa, música boa. E da literatura, demais. Era muito. Mas de ler. Não era de produção. Ela sempre foi muito intelectualizada. Mamãe era muito inteligente e papai era muito inteligente. Tu acreditas que ela botou meu nome de uma personagem de Dostoievski?

De volta ao questionário, dos nomes de mulheres citados pelas fotógrafas como referências, alguns aparecem repetidamente. Diane Arbus, Nan Goldin, Francesca Woodman e Vivian Maier são as fotógrafas estrangeiras mais citadas. No Brasil, Rosângela Rennó e a escritora Clarice Lispector figuram nas mais influentes. Poucas fotógrafas recifenses são mencionadas, e sem regularidade.

Apesar de, no questionário, terem sido citados muito mais nomes masculinos do que femininos, de forma geral, é visível nas fotógrafas entrevistadas uma preocupação com as questões de gênero associadas às suas referências. Entre as entrevistadas, Carol de Andrade pontua: “eu tenho procurado muita coisa de mulher também, para ver. Porque eu sempre vejo dos ‘caras’, sempre seguia os ‘caras’. E tem tanta mulher maravilhosa e a gente não procura, né? A gente mesmo, mulher, às vezes, a gente não procura porque se acostuma”.

Thaís Figueiredo fala da sua experiência fora do Recife:

Em Madri, a maioria dos meus professores eram mulheres. As exposições que eu ia eram mais mulheres. A minha tutora era mulher. As outras tutoras eram mulheres também. E eu sentia essa articulação entre mulheres e essa coisa acontecendo muito mais, de uma forma muito mais harmoniosa, que eu não via aqui, principalmente em Recife. Quando eu falava de Recife, de quem são as minhas referências em Recife, só tinha artista ou fotógrafo homem. Eu não tinha uma referência, sabe? E aí isso causava uma defasagem muito grande em mim.

Há uma complexidade nesta categorização de referências masculinas *versus* femininas, porque este é um assunto conceitualmente delicado de se trabalhar. Na apresentação desta tese, falei que saí incomodada depois da visita a uma exposição sobre prostituição (2015), pois havia uma imensidão de obras produzidas por autores homens retratando um universo figurado substancialmente por personagens mulheres. Ali, lembrei de John Berger (2014), desenvolvendo sobre esta representação do corpo feminino a partir de um olhar masculino, e de Pierre Bourdieu (2011; 2014), falando que a dominação masculina e a submissão da mulher estão no próprio olhar, esta construção em que, simbolicamente, a mulher vem ocupando um lugar de ser-percebido, de objeto e não de sujeito. Bourdieu fala de masculinidade e feminilidade a partir desta economia simbólica das imagens. E, se eu disse no decorrer desta tese que a imagem da mulher, nossa iconografia, nos foi historicamente roubada por este olhar masculino, também agora reafirmo que a própria construção de

olhares, a produção simbólica de imagens, dispositivos e sujeitos, a percepção de si e do outro, também nos foi roubada, como repertórios de possibilidade criativa e prática. Ocupar o lugar da fotógrafa é politicamente construir novos entendimentos de feminilidade e masculinidade.

Quando eu entrei no doutorado, meu anteprojeto era completamente diferente do que esta tese se tornou. Contudo, no embrião do que esta pesquisa viria a ser, o que me movia internamente estava ali, presente. Como mencionei na apresentação (capítulo 1.), eu ministrava uma disciplina de fotografia de moda, em uma faculdade de Fotografia, e, ao preparar minhas aulas, aquela representação de mulher que eu acessei, ao longo da história da fotografia, principalmente no universo da moda, me despertou. Eu comecei, então, a teorizar um “devir-imagem da mulher”, enquanto muitos homens já teorizavam sobre as representações das mulheres nas imagens. As fotografias que eu mesma mostrava em sala de aula, construindo um certo repertório das minhas alunas e dos meus alunos, eram representações feitas avassaladoramente por homens e eram representações que objetificavam a mulher. E estereotipavam. E como a gente se olha (e se molda) acabou também sendo pautado por esse imaginário, por tudo o que nós vimos do que os homens construíram a partir do seu olhar sobre nós. E isso me inquietava.

Acredito que essa discussão se faz necessária e ela já vem sendo feita (ao longo dos outros capítulos desta tese e em outras publicações), porque há diversas premissas que povoam o senso comum, baseadas em arquétipos, padrões e interesses de manutenção social, que reduzem e simplificam a compreensão do que seria um suposto “olhar feminino” em oposição a outro suposto “olhar masculino”, como se homens e mulheres se limitassem a seguir um manual de olhares naturalmente tendenciosos, que, na verdade, apenas cumpriria e repetiria funções sociais estrategicamente estabelecidas pelo patriarcado.

No caso da fotografia, a manutenção de papéis se dá em duas situações: a primeira é quando as mulheres continuam a ocupar apenas o lugar normativo de um “ser-percebido”; e a segunda é quando elas conseguem ocupar o lugar de observadoras, de sujeitos ativos que produzem olhares, de fazedoras de imagens, mas os seus modos de fazê-lo acabam por reproduzir velhos padrões imagéticos de subordinação e submissão já postos (mulheres que repetem fórmulas patriarcais).

O debate é longo e denso. Não se pode simplesmente afirmar a existência de um modo de olhar inato associado a um ou outro gênero. Como não se pode negar que a socialização, baseada em divisões sociais de gênero culturalmente estabelecidas, age de forma ativa nos sujeitos, fabricando pedagogicamente modos de existência partilhados, logo, maneiras

também partilhadas de perceber e ser percebido. Feminilidade e masculinidade são dispositivos construídos extremamente potentes.

O que podemos afirmar são fatos históricos e conclusões alcançadas através da análise de casos reais. E o que vemos é o que estamos constantemente afirmando ao longo desta tese: as oportunidades são diferentes entre homens e mulheres, e essas diferenças pautam percursos, processos, carreiras. Pautam experiências de vida e influenciam a prática (e a não-prática) fotográfica. Entre as experiências atravessadas por essas diferenças estabelecidas entre os gêneros, destaco algumas internacionalmente notáveis.

Há quase um século, em 1920, Laure Albin Guillot publica pela primeira vez na França um livro de nus femininos feitos por uma mulher. Já na época, ela não escondia suas convicções feministas e, inclusive, presidiu a “União feminina das carreiras comerciais e liberais” a partir de 1931. Em 1937 ela coorganiza uma vasta exposição, com mais de cinquenta obras, no Jeu de Paume, em Paris, consagrada às mulheres artistas da Europa (ROBERT, 2015, p. 162). São ainda momentos de destaque pontuais.

Em 1989, em cartazes espalhados nos ônibus de Nova York, as *Guerrilla Girls* perguntavam se as mulheres precisavam estar nuas para entrar no Metropolitan Museum. À época, uma média de 5% apenas dos artistas expostos no museu eram mulheres, enquanto 85% dos nus expostos no mesmo museu eram de corpos femininos. Há uma questão de construção iconográfica, de produção e reprodução do imaginário, que passa diretamente por uma política cultural, de ocupação de espaços e de empoderamento sobre um discurso a respeito de si mesmo e do outro.

Abigail Solomon-Godeau diz que as implicações relativas à representação das mulheres na fotografia (as mulheres fotografadas) se constitui como um campo de pesquisa, claramente feminista, e que as atividades das mulheres enquanto fotógrafas, de forma prática, podem suscitar outros tipos de interrogações. Porém, para a autora, ambos os objetos de estudo carregam sinteticamente uma mesma problemática conceitual:

O que muda (se é que há mudança) quando é uma mulher quem produz a fotografia? Ou, dito de outro modo: o sexo de quem fotografa influencia de alguma maneira o conteúdo e a forma da obra produzida? Ou ainda: a diferença sexual (no sentido psicanalítico mais do que biológico do termo) está inscrita de antemão na produção cultural? Ou é o gênero – a organização sociocultural do sexo biológico – que determina e influencia as normas de produção cultural, independentemente do sexo de quem fotografa?¹⁴⁷ (2015, p.17)

¹⁴⁷ Do original: « Qu'est-ce qui change (si changement il y a) quand c'est une femme qui prend la photo? Ou, pour s'exprimer un peu différemment: Le sexe du photographe a-t-il une influence quelconque sur le contenu et la forme de l'oeuvre produite? Ou encore: La différence sexuelle (au sens psychanalytique plutôt que biologique du terme) est-elle inscrite *a priori* dans la production culturelle? Ou c'est plutôt le genre – l

Perguntei, então, às fotografias, no questionário, “o que você acha que é ser mulher?”. As respostas se confundem um pouco, muitas delas seguem por mais de um caminho, mas podemos perceber nuances comuns em certas respostas, que tento expor e dimensionar aqui. Uma delas prefere não responder e 15% começam a resposta afirmando que não sabem, antes de arriscar continuar uma definição. Cerca de 25% delas respondem de forma a relativizar os caminhos de instituição da própria categoria: “é ser humano, mortal”, diz uma delas; “recorro a Beauvoir: torna-se mulher”, afirma outra; “é se identificar como mulher” ou “sentir-se mulher, pois gênero independe de sexo”, pontuam outras; ou mesmo “em termos físicos, nascer com órgãos genitais femininos e querer continuar. Em termos psicológicos é ter o desejo e comportar-se como tal”, acrescenta mais uma; “é a maneira como me ensinaram a lidar com o meu corpo”, “é ter sido criada como mulher, com condicionamentos e experiências positivas e negativas, é uma experiência de corpo e sensações”, “é um destino, que te faz ser olhada de forma pré-concebida, num conjunto de expectativas, positivas e negativas”. Ser mulher é um processo de identificação, de sensações e sentimentos, de escolhas, de desejos e comportamentos, de corpo, de criação, ou seja, é uma experiência de existência.

30% das mulheres, ao responderem a esta pergunta, trazem uma carga de negatividade forte e determinante: ser mulher é sofrer, é ser assediada ou diminuída, é viver uma difícil luta diária, é ter medo, são experiências dolorosas. Ainda entendendo o ser mulher como uma experiência na qual somos jogadas, elas associam esta experiência a uma vivência negativa. “Carregamos um legado onde dizem que precisamos dar conta de tudo e ainda sorrir. Está bem cansativo”, diz uma delas. Ou: “é sobreviver aos homens de nossas vidas”, afirma outra.

Outros 30% delas vê mais positivamente esta categoria. Essas associam o ser mulher menos a uma experiência do que a uma essência, que vai desde uma suposta “existência plena”, associada a uma natureza “íntima, profunda e superficial”, como “deusa da vida”, à “possibilidade de gerar”, “essa coisa de ter no meu corpo a potência da vida-morte-vida, espaço potente para o tudo. Me sinto um canal, me sinto conexão”, “é um estado inconsciente de conexão com a natureza e com o misterioso sagrado que habita em tudo e em todas”, citando algumas delas. “É encontrar o próprio feminino”, diz outra, também baseada neste pressuposto de um feminino que preexiste para ser encontrado. Elas associam também o “ser mulher” a algo que invoca sensibilidade, intuição, inteligência, “jogo de cintura” e, sobretudo,

‘organisation socioculturelle du sexe biologique – qui détermine et influence les formes de production culturelle, quel que soit le sexe du photographe? ». Tradução minha.

esforço. “Temos várias virtudes, executamos várias funções e papéis sociais ao mesmo tempo, enfrentado preconceitos e desafios”, se orgulha uma. Para tais mulheres, a força que manifestamos ao executar os papéis sociais que nos foram impostos e ao enfrentar as dificuldades que o dia-a-dia nos exige é uma qualidade. Somos fortes, é preciso ser, é uma questão de sobrevivência. Mas será que, ao assumirmos as características da dita “mulher-maravilha” como algo vinculado a uma suposta essência de ser mulher, não estamos, de alguma forma, aceitando esse lugar compulsório de ter que suportar tudo?

De todo modo, 35% delas equilibram em suas respostas os pontos negativos e os pontos positivos, no sentido de reconhecer as dificuldades postas, mas de, ao mesmo tempo, acolher este lugar de ser mulher. “Não é o oposto de ser homem e, por mais difícil que seja, eu não queria ser outra coisa”, diz uma delas. “Maravilhoso, mas difícil”, pontua outra. “Eu amo ser mulher, mesmo com as dificuldades que enfrentamos com a cultura machista, temos uma oportunidade de exercitar nossa solidariedade e humanidade de forma única”, afirma mais uma. “Ter consciência das alegrias e tristezas de se saber mulher”, destaca outra. Uma das fotógrafas complementa sua definição citando a escritora francesa Anaïs Nin: é ser “forte, livre de culpa e ‘serena, segura de si, confiante, capaz de desenvolver seus próprios talentos e conquistar seu próprio espaço’”. A mulher do fim do mundo de Elza Soares. O resto é medo e insegurança impostos por séculos de patriarcalismo”, diz.

Outras, entre esses mesmos 35%, trazem a ação para um lado mais político, dizendo que ser mulher é “estar o tempo inteiro superando e sobrevivendo. Uma dádiva e um peso. Um ato político. Mas realmente acho que somos a única revolução possível”. Ou que “é poder viver a sensibilidade, mas uma sensibilidade carregada de estereótipos. É descobrir aos poucos o poder que se tem, ir além de conjecturas sociais e se permitir ao prazer, às capacidades e aos direitos. Ser firme e fluida ao mesmo tempo”. Finalizo esta parte da análise do questionário com um comentário a uma das respostas que afirma que ser mulher é “driblar as intempéries da natureza e ainda assim continuar em pé”. Seriam tais intempéries, de fato, da natureza ou seriam elas frutos da cultura patriarcal?

Entre as entrevistadas, Mila Souza segue na linha da negatividade que citei na análise dos questionários e lança: “eu acho que cada mulher é um poço de histórias tristes”.

Se Mila fala de tristeza, Carol de Andrade fala em fragilidade:

Eu já quis não ser mulher, por essas dificuldades. Já me stressou bastante ser mulher. Às vezes já pensei: “se eu não fosse mulher, eu não estaria passando por isso”. Eu não sei exatamente o que é ser mulher, porque eu poderia dizer vários clichês, mas, falando por mim mesma, eu não sei dizer exatamente o que é. Para mim, não tem muita diferença ser mulher ou ser homem. Eu não acho que há um rótulo. Eu acho tão ridículo! Mas eu mesma me sinto muitas vezes frágil, incapaz.

Eu lembro que eu fui pela primeira vez sozinha para o cinema. Eu me senti estranha, senti todo mundo me olhando porque eu estava sozinha.

E Thaisa fala em luta:

O que é ser mulher pra mim? É uma luta. É uma luta o tempo todo. É uma luta para não deixar com que os outros peguem as coisas que você está querendo falar e se apropriem delas. Isso é uma das coisas que eu mais tenho percebido ultimamente, nas discussões: como a voz da gente importa pouco. E aí eu fico achando que ser mulher hoje em dia é muito essa coisa de estar o tempo todo se reafirmando. Estar nessa luta por tentar se mostrar enquanto um ser que deseja, que é capaz, que constrói... Sabe? Tem sido muito isso, pelo menos pra mim, nas minhas vivências, essa coisa do se impor. Eu tenho aprendido isso muito com a Nega¹⁴⁸ também, dessa coisa de tipo: estou aqui e quero falar.

Uma das entrevistadas tenta explicar sobre como ela enxerga as mulheres e como ela se enxerga enquanto uma:

Não sei o que é ser mulher. Eu sei que as mulheres são incríveis. Acho que historicamente, pelo processo de luta e sofrimento que a gente carrega. Eu não sei, mas eu sei que rola uma coisa na gente que é muito fantástico. Eu acho que o corpo fala muito sobre ser mulher. Eu diminuo a mulher em mim. Não era um processo consciente. Mas é que normalmente ser mulher quer dizer se vestir e se comportar como uma a favor de alguém. E eu não me encaixo nisso. Já me peguei várias vezes querendo ser homem. Não para repetir as mesmas coisas, mas por não me encaixar como essa mulher e por me sentir de alguma forma deslocada. Eu me vejo mulher muito mais por causa da menstruação do que por qualquer outra coisa. Normalmente você só se dá conta de que é mulher quando acontecem coisas chatas, né? A sensação de ser mulher normalmente é ligada a isso. Não me penso como mulher, mas a vida vai me lembrando que eu sou mulher por causa dessas situações de assédio ou de falta de poder.

Perguntei, então, de volta ao questionário, o que é, para elas, ser feminina e se elas se consideram como tal. 45% delas dizem que se consideram, sim, femininas. E apenas uma disse que não. Mas metade das fotógrafas que responderam à questão não se localizam nem no “sim” e nem no “não”. Algumas dizem que não sabem; outras dizem que são só um pouco femininas ou que estão “em processo”; umas falam que não gostam do termo ou não se preocupam com isso; há quem diga que é feminina em alguns pontos e não o é em outros, ou que é feminina em alguns momentos e não o é em outros, ou mesmo que é feminina e masculina ao mesmo tempo. “Tenho duzentas mulheres dentro de mim e não possuo muito controle sobre elas”, diz uma delas, e completa: “não sou um tipo de mulher muito admirado pela maioria dos homens, não quero casar, nem ter filhos, nem a escravidão do lar, nem ser a namorada perfeita”. A justificativa dada passa por uma compreensão do ser feminina como “ser delicada, falar baixo, ser muito polida, estar sorrindo, não expressar força, não ser agressiva e nem ter traços de loucura”, na explicação da mesma fotógrafa.

¹⁴⁸ Nega Duda, Makota do Candomblé, que Thaisa fotografou.

Como ela, 55% das mulheres falam da definição do ser feminina a partir do estabelecimento de comportamentos padrões destinados às mulheres. Elas citam a heteronormatividade, mencionam posturas, gestos, modos de se vestir e de viver o corpo, falam sobre fragilidade, sensibilidade, amabilidade e docilidade, sobre beleza, recato e pureza e sobre a ocupação de espaços domésticos e a não ocupação da rua. Estereótipos sociais, que funcionam quase que como um manual de legitimação da existência enquanto mulher. Regras. Normas. Funções. A serviço da manutenção do patriarcado.

Entre as entrevistadas, Carol de Andrade associa o ser “feminino” de imediato à vaidade. E se inclui na categoria. Para ela, é uma questão de como ela foi educada. Maíra também entende o “feminino” pelo mesmo caminho de Carol, mas já diz não se encaixar tanto na definição:

Eu sei que eu não sou a pessoa mais feminina e delicada. Até o jeito de eu sentar, né? Eu me sinto mais “moleque”, no geral. Até na forma de me vestir, na forma de falar, de agir, de tudo. Quando “pirralha”¹⁴⁹, eu vestia calças enormes, com sapato, tênis de skatista e camiseta. Eu me sentia bem. Eu não me sentia feminina ou masculina. Eu não pensava nisso. Eu acho que eu já cheguei a sofrer *bullying* por causa disso. Mas eu não acho que eu pareço um homem. Eu tenho cabelo curto e é mais comum homens terem cabelo curto. Eu tive várias fases, agora eu estou em uma fase mais feminina, digamos assim. Procurando mais vestidos. Eu estou querendo explorar mais isso. Comprei um batom, porque eu não tinha. Eu botei, eu me olhei e achei tão estranha. Foi engraçado. Eu me senti fantasiada, sabe? Eu acreditei que eu estava bonita. Não sei se eu me senti. Eu preciso me forçar mais, porque eu acho que vai ser legal abrir mais possibilidades. Eu não variava. Era só calça e camiseta e tênis, sabe? E agora eu estou abrindo mais possibilidades. Mas é muito difícil encontrar uma roupa que seja feminina e que seja confortável ao mesmo tempo.

Essa dinâmica do “vestir-se” acaba sendo muito definidora do perfil “masculino” ou “feminino”, segundo as entrevistadas. Assim como Maíra, Mariana também menciona seu “figurino” nada “feminino”, desde a infância:

Eu me vestia bem de “hominho”. Eu usava umas roupas, um tênis, umas blusinhas polo com a bermuda. Eu gostava e mamãe deixava. Ela disse que o povo na rua dizia: “que menino bonitinho. Como é nome dele?”. E ela: “Joãozinho”. Aí eu dizia: “eu não sou menino!”. Eu acho que eu nunca fui limitada, eu sempre gostei do que eu gostei. Eu só tinha um vestido. Hoje eu gosto. Eu queria saber mais andar de vestido, sapato alto, essas coisas. Eu gosto. Eu fico querendo ser “mulheríssima”, sabe? Minha boca é mais fininha, né? Aí, quando boto sapato alto e batom, às vezes, eu me olho no espelho e fico achando que eu sou uma *drag queen*. Mas eu pinto muito o olho. Eu gosto muito. Pinto, boto sombra. A boca é que fica um negócio meio assim. Eu acho estranho, mas boto batom. Às vezes eu boto.

Adelaide enxerga que o feminino é algo que vem do estereótipo de mulher. Ela chegou a mergulhar neste universo estereotipado da feminilidade quando trabalhou no meio da moda.

¹⁴⁹ Expressão local para se referir a criança.

A fotografia diz que viveu o feminino da exuberância, que foi quando ela perdeu a vergonha de usar batom e assessorios, por exemplo.

Thaís não se considera feminina. Porém, para ela, o feminino não é só uma questão de vaidade. Ela entende que isso faz parte, mas atravessa algo mais profundo: “eu não me considero feminina, esses padrões já ditos e estipulados. De vários ritos, várias coisas que as mulheres tem que fazer pra serem essa mulher que a sociedade quer que seja”, justifica.

Do mesmo modo com que Carol de Andrade justifica a construção de sua suposta feminilidade, Ana Lira diz que a sua possível não-feminilidade talvez venha também de uma criação familiar. No caso de Ana, que, reitero, é uma mulher negra, o fenômeno ocorre de outro modo, pois assimila as normativas sociais racistas:

A minha mãe não queria que a gente tivesse cabelo grande porque dava muito trabalho de cuidar. Na cabeça dela, ela nunca teve uma relação muito boa com *blackpowers*¹⁵⁰ e coisas desse tipo. E meu pai não queria que a gente furasse a orelha, porque, segundo ele, a gente não era filha de índio.

Há diversos estereótipos femininos, mas nenhum deles vai comportar uma mulher, porque ninguém cabe completamente em nenhum padrão. É o que vem mostrando esta análise. Nós muitas vezes nos domesticamos, adaptamos nossos corpos, para estarmos em conformidade com os interesses do patriarcado (ou para nos defender deles), mas o sentido de inadequação em algum critério estará presente.

Nos questionários, há algumas respostas que mesclam essa compreensão mais social do ser feminina com um outro entendimento, voltado para essencialismos. “Antes, feminino era ligação ao sagrado (intuição, empatia, espiritualidade, instinto maternal, cuidado, acolhimento) e depois do Renascimento foi associado a delicadeza, recato, pureza. Tudo cultural e cheio de patriarcado-zismo”, diz uma delas. “Há duas formas: abraçar a normatividade que descreve a mulher perfeita ou apenas abraçar a essência feminina que naturalmente desabrocha quando conhecemos valores intrínsecos ao ser mulher, como a sutileza, não do agir, mas do perceber e do sentir. Talvez ser feminina seja um estado em que há uma experiência harmônica entre o que o espírito sente e o corpo expressa”, diz outra. “Acho que no sentido clássico é a coisa de repetir os padrões que espera-se da mulher. Mas pode haver um outro sentido, que é entender, respeitar e escutar esse corpo feminino. Deixar o corpo ser único”, relata mais uma fotografia, caminhando por uma compreensão parecida. São exemplos dessas nuances que se misturam.

45% das fotografias que responderam ao questionário mencionam essa compreensão mais ontológica do que é ser feminina, passando por um entendimento menos social e mais

¹⁵⁰ Corte arredondado e volumoso utilizado em cabelos crespos e marca identitária da cultura negra.

biológico ou psíquico. Elas falam do feminino como uma espécie de “natureza primitiva”, uma essência ligada a instintos e sensibilidade aguçados; a acolhimento, delicadeza e tolerância; a ter consciência, harmonização e cuidado de si mesma; e à “comunhão com um cosmos” ou “conexão com os mistérios do universo”. “Está na força invisível que nos une, na unidade do que é uma mãe e uma filha”, diz uma delas. Algumas, inclusive, defendem que feminino e masculino são características que não são necessariamente destinadas apenas a mulheres e homens, consecutivamente. “Feminino e masculino são energias. Não tem a ver com genitália ou reprodução de arquétipos. Feminino é uma energia compassiva, justo por ser conexão, canal, é algo que permite transitar. O masculino é uma energia ativa, produtiva, que move, segura, pega, muda”, sugere uma fotógrafa.

Entre as entrevistadas, outras respostas também trazem uma compreensão mais espiritual ou energética do ser feminina. Uma delas diz:

Eu fiz cinco anos de terapia para entender minhas dinâmicas, para entender como é que eu funcionava. Várias amigas minhas, que tinham uma relação muito forte com o caminho sagrado e com esses processos do sagrado feminino, foram muito presentes nesse momento. Essas figuras tiveram um papel super importante na minha vida nesse processo de reconexão. Hoje eu me sinto totalmente conectada. Totalmente. Inclusive politicamente. Porque eu senti que, durante muito tempo, esse deslocamento que eu fiz do universo feminino era um deslocamento que seguia uma logística da cultura machista, que eu não estava atenta. Era o fato de que a mulher, para ser interessante para um circuito masculino, ela precisava falar de assuntos que os homens consideravam que eram importantes pra eles. A maternidade, o circuito de parto, todos esses assuntos, que, na verdade, são grandes sistemas de sabedoria feminina foram deixados de lado. Essa coisa, a energia da natureza, eu sempre tive. Eu nunca abafei isso, mas eu nunca tinha conectado isso com uma questão do sagrado feminino. Eu vivia isso dentro de mim. Eu sou completamente guiada pela lua. Sou lobo. Sabe a figura do lobisomem, que enlouquece na lua cheia? Eu sou assim.

Não há uma compreensão comum a respeito do que as categorias “mulher” e “feminino” significam, mas há a percepção geral de que existem padrões de subjetividade que são, de certo modo, partilhados coletivamente e que passam intensamente pela vivência do próprio corpo, pela reprodução de comportamentos e pelas experiências cotidianas.

E, como já foi abordado no capítulo 4.1., essa partilha tem muito a ver com as opressões, os abusos e as violências que vivemos cotidianamente. Uma das entrevistadas conta:

Eu era uma menina super feminina, eu usava decotões imensos. O problema é que, com treze anos, um cara se masturbou em mim no ônibus. E aí, a partir daí, eu comecei a ficar com medo de ser estuprada. Várias vezes eu era seguida na rua. E várias vezes eu estava na parada de ônibus sozinha e os “caras” muito mais velhos ficavam me “secando”. Essa dinâmica começou a me incomodar muito, verdadeiramente. Eu comecei a ter medos cada vez mais fortes e eu comecei a engordar, até que eu descobri que eu tinha engordado para eu me proteger. E aí, nessa fase especificamente, eu comecei a vestir roupas que praticamente eram roupas de meninos. Eu usava aquelas calças cargo bem largas. Eu tinha uma

dinâmica urbana em que eu precisava circular em Recife, eu gostava de circular à noite e eu precisava me proteger. Então, eu, literalmente, me masculinizei em termos de visual, pra poder continuar transitando.

Eu quis entender também se esse lugar de “ser mulher” influencia na fotografia que elas fazem e as questioneei a respeito. Nas respostas ao questionário, apenas 20% das fotógrafas disseram que “não”, sendo que 40% destas dizem ainda que, apesar de acreditarem que o fato de serem mulheres não influencia, o fato de “ser feminina” influencia, sim, na sua fotografia.

Outros 20% entre todas elas dizem que não sabem responder a esta questão. Entre essas, uma fala que a menstruação ajuda no processo de criação; outra reconhece que suas fotos integram um universo estético que pode ser chamado de feminino; uma terceira diz que talvez os homens não sejam tão caprichosos, devido às facilidades que possuem no campo da fotografia. Enfim, elas percebem que, sim, de alguma forma, sua prática fotográfica dialoga com essa existência de “ser mulher”.

De todos os modos, a grande maioria das fotógrafas que responderam ao questionário (60% delas) afirmam objetivamente que “sim”, que o fato de serem mulheres influencia em sua prática fotográfica. Algumas explicam dizendo que ser mulher interfere em todas as suas experiências de vida, consequentemente, na fotografia que produzem; outras se dizem mais afetivas, solidárias e sensíveis por serem mulheres – não necessariamente como uma característica inata, mas por conta de uma “educação feminina pelo social, poder chorar, abraçar, sentir o outro. Algo para que os homens não são estimulados”, explica uma delas; e muitas relacionam a questão mais diretamente aos temas que atravessam suas obras.

Margaretta K. Mitchell, em seu livro sobre Ruth Bernhard (2000), conta que a fotógrafa alemã (que morou nos Estados Unidos), por volta de 1930, afirmava que “a mulher foi alvo de muitas coisas sórdidas e ordinárias, sobretudo na fotografia. Destacar, construir e valorizar a imagem da mulher com um respeito atemporal foi minha missão, a razão do meu trabalho”. Assim como Bernhard, que, no seu caso, fotografava nus femininos com maestria, trazer à obra questões ligadas ao feminino e ao ser mulher também está presente na prática fotográfica de muitas entrevistadas, seja conscientemente ou não. Já falamos sobre alguns de seus trabalhos anteriormente, cujos conteúdos abordam questões de gênero de algum modo. Porém, aqui, o que coloco em questão, além disso, é também o método: existe um modo feminino de fazer fotografia?

Juana Carvalho afirma:

Eu me vejo muito como mulher no meu fotografar para mim e nos temas que eu abordo ou aborto. Tem um monte de rascunho que já joguei fora ou perdi, que é

sobre isso. Mas eu tenho certo medo de mexer com isso. Além do mais, quando fotografo, eu gosto mais de curtir o momento, e eu vejo que homem, às vezes, pega a câmera e sai clicando, manda mudar de pose e só. Uma coisa muito mais técnica. Talvez, estatisticamente, até existisse um tipo fotógrafo e um tipo fotógrafa. Mas aí eu não sei se é necessariamente feminino ou se é porque somente eu gosto de trabalhar de outro jeito.

E Adelaide reitera e explica:

Minha obra passa pelo lugar da mulher. Mesmo que o trabalho não tematize o feminino. O homem branco pode falar que o momento que mais doeu na vida dele foi entender que é mortal. A mulher não. A consciência de morte da gente está desde antes. E está ligada ao feminino, sempre, eu acho. Está ligada ao machismo e às violências sexistas. De todas as instâncias. Como artista, a matéria-prima do artista é a vida e as observações que ele faz ao longo da vida. Não tinha como ser mulher e não mudar alguma coisa.

Assim como Juana e Adelaide, Priscilla também não desvincula o seu trabalho enquanto fotógrafa de sua condição enquanto mulher:

Ser mulher influencia, sim. No *Autodesconstrução*, muito. Foi muito uma fase de redescoberta da minha sexualidade, do meu corpo, de uma transição. O trabalho é muito em cima disso. Na época, eu não tinha essa percepção tão clara, eu sabia que eu estava em construção e que eu estava desconstruindo muita coisa em mim, mas não sabia exatamente o que era. Hoje eu vejo mais claramente as questões que estavam envolvidas naquele trabalho. O *Ausländer* é muito uma questão familiar. Eu lembro que, quando eu perdi as fotos¹⁵¹, eu estava na casa do curador da minha exposição, na Alemanha, e ele foi muito prático. Primeiro, ele me deu um programa para passar no cartão de memória da câmera e aí não deu certo. E aí depois ele disse: “a gente vai lá amanhã”. Ele, muito prático, e eu ali filosofando nos sinais, nessa dinâmica mais mística, sensitiva da coisa. Eu acho que o caminho que eu encontrei para resolver esse problema talvez tenha a ver com o feminino também. O *Lento* é total mulher. Era um trabalho que eu queria fazer sobre o término de um relacionamento. Eu usava uma guia vermelha no pulso, que eu comecei a usar quando eu estava falando com ele. A gente tinha uma relação muito mística. E aí eu resolvi fotografar a quebra dessa guia, representando o fim desse relacionamento. É muito isso do sentimento do fim, da melancolia mesmo, da tristeza. De ter uns simbolismos de perda de força. Até da covardia com que alguns homens tratam o fim do relacionamento, sabe?

¹⁵¹A fotógrafa, por questões técnicas, teve todas as fotografias que produziu para o projeto (bastante pré-planejado, realizado no interior da Alemanha), inesperadamente apagadas no cartão de memória da câmera. Ela optou por não tentar refazer as mesmas fotos que perdeu (até porque não acreditava ser possível), mas decidiu costurar a experiências que viveu no local com outras imagens, feitas no Brasil.



Figura 52 – Priscilla Buhr, *Lento*, 2015

Cecília diz que seu trabalho também passa por ser mulher. Por muito tempo, era a questão do seu próprio corpo, mas que, no momento, são questões mais amplas, familiares:

Tinha algumas coisas que eu sempre quis trabalhar, né? Tipo, o diário de vovó. Vovó tem um diário de remédios. Eu fiz umas fotos, umas experimentações, mas assim, nada estava digno daquilo ali. Agora, eu estava muito mais em uma questão de “vida e morte”, que é essa coisa da doença, da juventude, de “quem foram essas mulheres da minha família?”. As minhas questões, hoje, são outras. Quem sou eu nesse contexto, nessa família, por que eu sou assim? Está muito mais em uma questão da psiquê, do que do próprio corpo, muito mais do feminino, do que da mulher. Muito mais do gênero do que do órgão.

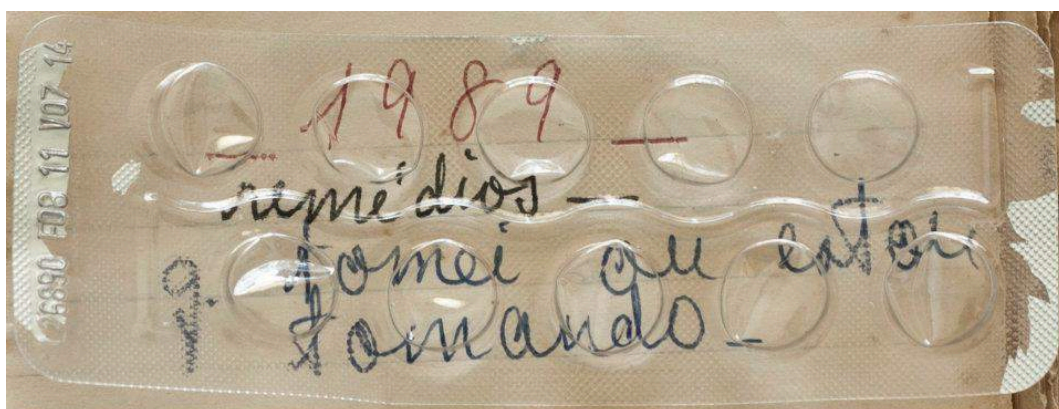


Figura 53 – Cecília Urioste, estudo para *Mulher do açúcar*, 2012

Roberta e Tuca também tematizaram ao longo da sua obra questões de gênero. Roberta conta sobre seu percurso:

Meu trabalho de formação de curso, de Jornalismo, foi um trabalho que eu desenvolvi num hospital psiquiátrico feminino, aqui, em Igarassu. Eu também comecei a desenvolver um ensaio com travestis e não dei prosseguimento. Eu tenho uma foto que botei como título *Nome Social: Joelma Martins*. E aqui é outro tríptico em que eu fiz isso: botei essa foto aqui no meio, e tem a história do carrinho e da boneca. Você, quando é criança, é condicionado: você é homem, carrinho; você é

mulher, boneca. Eu trouxe essa temática dentro do Candomblé também: a filha de santo que tem um Orixá¹⁵² masculino, o filho de santo que tem o Orixá feminino. E, com um dos meninos que eu fotografei, eu fiz um ensaio com ele se vestindo de Oxum. E ele é muito feminino. Porque o Candomblé é isso! No Candomblé, eles conseguem trazer essa sexualidade à tona. Por exemplo, na hora que ele está dançando, ele traz toda essa feminilidade. E é para ele trazer. Se você for de Ogum, você vai ter que, quando entrar, fazer os gestos de Ogum! Que são gestos mais masculinos. É guerra! Então eu quis trazer isso. E aquela é uma foto que eu nunca expus. São irmãs gêmeas de mais de cem anos. Eu estava em Itapissuma, fazendo uma Buscada¹⁵³, e, quando virei para fotografar o público, eu não vi elas, eu vi as mãos. Aí, eu fotografei as mãos. Depois eu fui para junto, para perguntar a uma menina que estava acompanhando, uma neta, e ela disse: “elas ficaram cegas, escutam pouco, mas escutam ainda, mas, todo ano, elas fazem questão de vir para a Buscada. Mesmo depois que elas passaram a não enxergar, elas vêm”. Era Cosme e Damiana o nome das duas.



Figura 54 – Roberta Guimarães, *Hospital psiquiátrico feminino*, 1992

¹⁵² Orixás são divindades presentes em algumas religiões de matriz Africana, como o Candomblé. Oxum e Ogum, citados em seguida pela fotógrafa, são alguns orixás, sendo Oxum um orixá feminino e Ogum, masculino.

¹⁵³ Buscada de São Gonçalo do Amarante é uma festa popular de caráter religioso que acontece desde 1861 no município de Itapissuma, em Pernambuco.



Figura 55 – Roberta Guimarães, *Nome Social: Joelma Martins*, 2011



Figura 56 – Roberta Guimarães, *Condução de gênero*, 2010

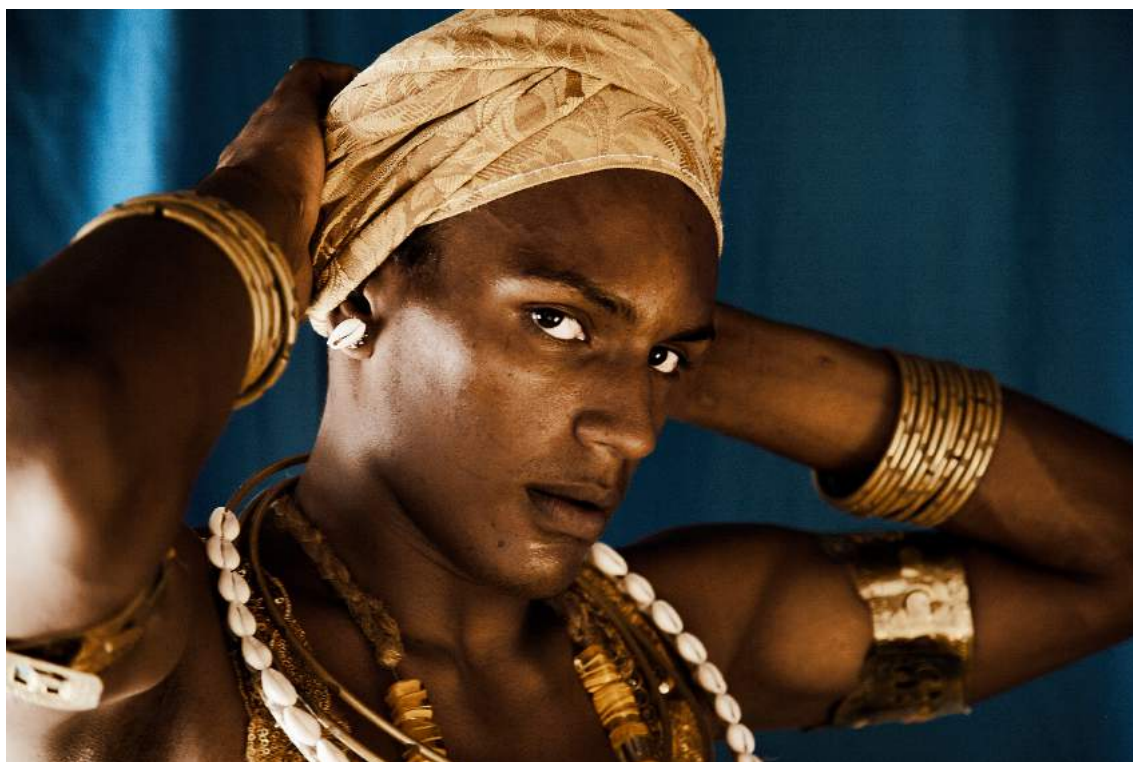


Figura 57 – Roberta Guimarães, *Crossdressing de Oxum – a deusa da beleza*, 2013



Figura 58 – Roberta Guimarães, *Cosme e Damiana – Cem anos de convivência*, 1987

Tuca também fala sobre o seu trabalho de conclusão de curso de graduação, em que, assim como Roberta, tratou, de forma embrionária, sobre questões de gênero:

A gente evoluiu tanto na consciência de feminismo. Se fosse hoje, eu ia ter outra leitura. Mas, imagina, aos vinte e dois, vinte e três anos, eu fiz esse projeto que se chamava *Homine: Costurando Identidades Urbanas*. A definição do projeto era assim: “uma visão feminina sobre o masculino no universo urbano”. Vê, eu nem tinha essa noção, mas eu pergunto: “o que é o masculino pra você?” Eu estou agora com trinta e sete anos. Faz muito tempo. E a metodologia era muito louca, porque eu queria passar três meses convivendo com os possíveis personagens, para criar uma relação de intimidade e só depois propor um ensaio fotográfico. Eu levava um gravadorzinho, eu ia para o trabalho deles, eu ia encontrar em casa, ficava conversando com a família. Quando eu fiquei três meses frequentando os personagens, na hora em que eu fui propor o ensaio fotográfico, eu escolhi os quatro e fui propor. A intimidade, a relação deles era comigo. Eu não podia chegar com um monte de gente, eles iam mudar muito. Então, eu fui fazer os ensaios sozinha com todos. E eu não me sentia segura com um deles. Ele nunca fez nada, ele nunca insinuou nada, mas ele era grande. Ele era forte. Eu nem cheguei a convidar ele. Eu era muito só, era um negócio muito pequeno. Então, eu fiz toda independente. Aí, eu participei de um projeto, há uns dois, três anos, chamado Minha Ilha, que era a história de Noronha a partir das pessoas. Neste projeto, a gente teve a oportunidade de ir umas duas ou três vezes e eram temporadas de uns onze dias. Era para a gente ter dez personagens, a gente fez vinte. Depois, eu fiz o Brincantes da Mata, com Rose Gondim e com Roberta Guimarães. Foi um ano de convivência com o caboclinho. Eu sou meio lenta, assim, nas coisas. Eu passo um ano convivendo com a galera.



Figura 59 – Tuca Siqueira. *Beto da Burra/ Homine: Costurando Identidades Urbanas*, 2001-2003



Figura 60 – Tuca Siqueira. *Paulete (Paulo da Silva)/ Homem: Costurando Identidades Urbanas*, 2001-2003



Figura 61 – Tuca Siqueira. *Negão/ Brincantes da Mata*, 2008-2010.

De forma curiosa e provocativa, pergunto no questionário: “suas fotografias poderiam ter sido feitas por um homem?”. Aqui houve um empate claro entre as respostas. 30% delas afirmam que “sim”, defendendo que o olhar, a capacidade ou a sensibilidade independem de gênero. Outros 30% falam que suas fotografias não poderiam ter sido feitas por nenhuma outra pessoa, homem ou mulher, que não fosse elas mesmas. O fato de serem mulher, para estas, é apenas um entre os vários fatores que se cruzam, influenciam e proporcionam as particularidades de cada obra. E mais 30% delas dizem que “não”, que o fato de serem mulheres é imprescindível para a produção de suas obras. Além disso, a partir de seus repertórios, elas percebem os trabalhos produzidos pelos homens seguirem caminhos muito distintos dos seus. E, concluindo à questão, os outros 10% das fotógrafas que participaram do questionário afirmam não saber se suas fotografias poderiam ter sido feitas por um homem, mas uma delas percebe e destaca que os trabalhos que mais se aproximam aos seus são feitos por outras mulheres.

Daniel Girardin tenta explicar o paradoxo: “é impossível distinguir uma fotografia realizada por uma mulher daquela realizada por um homem. Por outro lado, o olhar feminino difere sutilmente do olhar masculino, porque as mulheres devem pensar e viver suas diferenças. A questão é complexa e bidirecional. Porque o leitor informado olhará ele também as fotografias feitas por mulheres de uma maneira diferente”¹⁵⁴ (2015, p.265). Sobre essas diferenças, as entrevistadas desenvolvem mais profundamente suas impressões a respeito da questão.

Alcione acha que, para além da estética, pensar a fotografia enquanto profissão que separa homens de mulheres é ultrapassado:

Eu sempre achei a fotografia, enquanto profissão, uma profissão de sensibilidade e concentração. Não tem gênero pra isso, sabe? Não tem uma determinação. Eu acho que isso é uma coisa tão antiga! Eu acho que, talvez, ali, no início dos anos 2000, ainda tinha um pouco esse pensamento: “ah! Jamais imaginei, que aquela foto foi você que fez!”. Eu já ouvi isso. “Porque ela é pequeninha”, é “minhonzinha”. Mas, hoje, eu acho que é impossível ter esse tipo de pensamento.

Carol de Andrade diz que vê diferenças, mas relativiza:

Eu acho que tem. Porque, de toda forma, tem a história da mulher. Tem tudo envolvido. Tudo isso vai influenciar na vida da gente. Às vezes eu vou fotografar mulher e eu tenho quase certeza de que, se fosse um homem, não ia ser exatamente a mesma coisa. Tá entendendo? Um homem fotografando a mulher. Ou então fotografar um homem. Eu tenho quase certeza de que, se fosse um homem fotografando o homem, não ia ser a mesma coisa. Nos meus trabalhos autorais, eu acho que algumas coisas poderiam ser feitas por homem, sim. É porque eu ainda

¹⁵⁴ Do original : « Il est impossible de distinguer une photographie réalisée par une femme de celle réalisée par un homme. Et pourtant le regard féminin diffère subtilement du regard masculin, parce que les femmes doivent penser et vivre leur différence. La question est complexe et à double sens. Car le lecteur informé regardera lui aussi les photographies faites par des femmes d’une manière différente ». Tradução minha.

acredito que existem pessoas e pessoas, independentemente do gênero. Tem homem muito sensível, tem homem bruto, tem mulher muito sensível e mulher bruta, enfim.

Carol Pires tenta resumir: “eu acho que o que eu faço qualquer pessoa poderia fazer, se ela sentisse como eu sinto. Entendeu? Tem mulher que não conseguiria fazer, tem mulher que conseguiria, tem homens que são super sensíveis”, explica a fotógrafa.

Thaís Figueiredo defende que cada trabalho é único e ninguém poderia fazer a mesma obra senão a própria pessoa que fotografou, independentemente de gênero:

Eu não acho que a fotografia que eu faço poderia ter sido feita por um homem, porque eu acho que é uma questão de sensibilidade. Eu acho que ela não poderia ser feita por outra pessoa. Porque é uma questão muito de perceber umas sutilezas que não estão só ligadas ao feminino ou ao masculino, mas muito ligadas a diversas vivências que se acumulam. E aí, quer queira quer não, entra a questão do feminino nisso também.

Já Cecília diz que, talvez, algumas mulheres poderiam ter feito alguns dos seus trabalhos, mas que não imagina homens fazendo:

Eu não vejo um homem fazendo o trabalho que eu faço. De jeito nenhum. De vários trabalhos que eu fiz, nenhum deles. Nem gay. Em alguns percursos eu posso ver umas mulheres. Não seria da mesma maneira. Sabe? Não consigo ver um homem colocar a primeira pessoa tão em primeira pessoa assim. Eu vejo um homem tratar essa coisa de questionar a medicina e de questionar os processos. Eu consigo ver um homem fazendo isso. Mas eu consigo ver um homem fazendo isso de fora pra dentro, não de dentro pra fora. Sabe? E é engraçado, porque, ao mesmo tempo, o meu livro-base de inspiração é escrito por um homem, *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, que conseguiu prever toda essa maluquice de biocontrole que a gente tem hoje em dia.

Ana Lira traz a questão mais pra perto da realidade recifense:

Sendo muito honesta, tirando alguns amigos que eu respeito muito, eu acho os homens fotógrafos daqui bem desinteressantes. Eles não se interessam no que eles estão discutindo. Eles se interessam muito mais em fazer uma fotografia esteticamente bonita. E, ao mesmo tempo, eu vejo um cenário de mulheres fotógrafas que é o oposto. Aí eu não sei se isso tem a ver com uma cultura da gente, em que os homens não se aprofundam no seu autoconhecimento e de mulheres que tem se aprofundado muito no seu autoconhecimento. Talvez seja algo do próprio circuito que a gente frequenta, talvez porque as meninas estejam investigando mais. Há esse processo de autoconhecimento de quem elas são na fotografia, da potência que essa fotografia pode ter enquanto elemento narrativo, discursivo, de linguagem e de expulsão artística, de experimentação. Talvez por isso elas produzam trabalhos que me interessam muito mais enquanto processo de diálogo do que eles. Não é que eu acho que eles não se questionam. Acho que eles se questionam. Mas isso não vai parar na fotografia. Eu acho que as meninas tem mais essa dinâmica. Recife é uma cidade de muitas fotógrafas.

Tuca partilha e reflete sobre sua opinião:

É assim: me incomoda um pouco essa coisa do ‘olhar feminino’, do ‘olhar masculino’ e tal. Eu entendo que hoje a gente precisa defender isso, esse olhar feminino, que é diferente. Mas é quase como uma estratégia política de combate. Por exemplo, quando a gente diz assim: ‘o olhar feminino no cinema’, então, o senso comum vai para o que é grosseiro. Porque o ‘olhar feminino’ é delicado, porque o “olhar feminino” é isso e aquilo... Isso é grosseiro! Isso é raso! Isso é você não querer se aprofundar. E é assim que a imprensa trata a gente, que as pessoas que

estão no meio tratam desse assunto. E isso me incomoda. Porque, na verdade, eu queria que as pessoas tivessem o reconhecimento pelo seu olhar, entendeu? Esse não é um olhar feminino. Ou masculino. Esse é o olhar de alguém. Mas a gente está tão longe disso, que, por hora, a gente precisa defender que o olhar feminino é um olhar diferenciado. E o diferenciado vem por conta da bagagem. Do quanto você enfrentou desde que você nasceu, né? Então, aquele lugar que foi colocado pra você fez com que você tivesse uma leitura daquele determinado tema. O mesmo filme, feito por um homem, vai ser diferente de uma mulher, porque não tem as questões que geram conflito e que geram existencialismos na gente.

A fotógrafa e realizadora narra que uma vez, em um festival em que exibia seu documentário *Garotas da Moda* (2012), um dos curadores, que havia selecionado o filme, se assustou ao descobrir que Tuca se tratava de uma diretora mulher e não de um diretor homem. A situação me lembra outra por que passou Amélie Saguez na década de 1840. Ela praticava a calotipia (ou heliografia, como chamou Niépce) e publicou um livro junto com seu marido (o médico Jacques-Michel Guillot) chamado *Méthode théorique et pratique de photographie sur papier*. O livro foi premiado em uma exposição industrial de Paris, em 1849 e, durante a premiação, um dos membros do júri, observando apenas os sobrenomes, se referiu aos autores como “os senhores”, supondo, que a fotógrafa, assim como seu marido, se tratava de um homem (FONT-RÉAULX, 2015, p.51).

Ao narrar algumas outras situações que viveu, Tuca fala de diferentes modos de enxergar e lidar com as experiências, que diferenciam a prática de homens e mulheres. Essas diferenças de gênero no modo de fazer fotografia também passam pela compreensão da dimensão política e social do próprio trabalho. Mila Souza tem um dos últimos refúgios de fotografia química artesanal do Nordeste e, lá, ela forma mulheres periféricas (cis e trans) no metiê de laboratorista. Pouco a pouco, a fotógrafa vem transformando a atividade, ao menos na região, em uma profissão de mulheres.

Eu já estou contabilizando, de formação, quinze meninas, todas formadas por mim. Todas são meninas que moram na periferia da cidade do Recife, porque essas é que não tem acesso mesmo! Faço de forma voluntária. Elas vêm pra cá e elas passam a conviver com minha obra, a trabalhar comigo. Nem eu recebo dinheiro, nem elas recebem dinheiro. Mas eu passo pra elas tudo que eu aprendi e aprendo com elas. Elas passam pra revelar um filme, aprendem a fazer uma cópia, aprendem a fazer vários tipos de viragens, aprendem no papel artesanal, se envolvem! É uma espécie de reviravolta! Os meninos nem tem interesse. E não tem quem forme. Não é algo automático para os homens.

Mila, assim como várias outras entrevistadas, narra um processo de desenvolvimento da obra que se dá em um tempo mais lento, que é mais cuidadoso:

Eu tenho vinte e quatro aforismas, de vinte e quatro peças, que são peças de desenho que estão ali. São peças menorezinhas, pequenininhas. Feitas todas à mão. Tem as cópias que se chamam *Natureza Como Sobeijos do Tempo*. São quarenta e uma peças feita à mão. Quase como se fosse alta costura: fazendo uma por uma. Então, quando as pessoas dizem e se assustam: “cinco anos trabalhando!”, não é que eu queira, não. As pessoas acham que eu mando no tempo. É o tempo que manda em mim. Exige!

Entende? É um tempo muito dilatado, muito. A única coisa que eu posso ter é paciência. É o trabalho da minha vida, né? Então, assim, eu acho que eu tenho uma felicidade de mostrar as coisas muito grande, mas não quero mostrar em qualquer lugar. Quero ter uma galeria legal, um museu bacana. Tenho medo que caia água, são peças muito delicadas. Eu uso papel fotográfico do século XIX. Tudo que tem nele é pigmentado com pigmentos do século XIX. Tudo. Todo esse pigmento azul, marrom, é pigmento fotossensível do século XIX. Eu tenho esse cuidado com a minha obra, né? Com a materialidade da obra. Mas eu faço questão de, quando mostrar, discutir com as pessoas, discutir sobre as peças e me envolver com o público. Eu vou rodar um filme com meu manto. E o filme chama-se *Fábula Redonda em Cinco Atos*. E ele vai ser todo feito com película e uma câmera artesanal. Vai ser um filme com características performáticas, uma joia linda, delicada.

Essa dinâmica partilhada por Mila pode se configurar como um método comum a várias mulheres. Um método que se relaciona com uma outra compreensão do fazer fotográfico, que vai além do puramente belo e do puramente técnico, e de imediatismos e superficialidades.



Figura 62 – Mila Souza, *Natureza como sobejo do tempo*, 2016

Há uma compreensão política também neste processo. Uma das entrevistadas, por exemplo, que trabalhou em redação de jornal, relata que presenciou colegas homens comemorando situações de miséria e catástrofes, porque realizariam “boas” fotos nestes contextos, que provavelmente lhes renderiam vendas e prêmios.

Assim, Adelaide e Cecília discorrem sobre possíveis metodologias feminina e masculina no fazer fotográfico, em sintonia também com a reflexão trazida anteriormente por várias outras fotógrafas, principalmente por Ana Lira. Adelaide analisa:

Eu não tinha paciência para aquelas conversas. Aquela fotografia de macho! Eu não queria usar esse termo, mas era fotografia de macho. Entendeu? Não era de homem, era de macho. Ela tem a ver com o tipo de tema e o tipo de método. Você vai para histórias que não tem nada a ver com sua vida pessoal. Na Europa, todo mundo vai embora pra Síria. Entendeu? Eu tinha a sensação de que eu estava cercada por um bocado de homens que só se interessavam pelo mesmo tipo de fotografia, que era

fotografia de conflito ou de refugiado. Se eles morassem no Brasil, iriam todos fotografar favela, eu acho. Eu senti falta de eles terem vontade de realizar temas que tivessem alguma conexão pessoal com eles, sabe? Era uma procura muito externa. Assim: “ah! Eu ouvi dizer que o norte da Alemanha tem uma comunidade que vive de tal forma”. Entendeu? Faltava um pouquinho mais de pessoalidade, eu acho. No primeiro semestre da faculdade, tinha um grupo na minha turma que gostava de usar um termo chamado “isso é fotografia de menina”, “isso é fotografia de mocinha”. Não era um pejorativo de dizer que era ruim, mas era tipo: “isso é inofensivo”. Entendeu? O que me dava mais “abuso”¹⁵⁵ ainda dessa “fotografia de macho”, agora entre aspas, era esse *modus operandi* que é “minha foto primeiro, minha foto acima de tudo”. Há também esse distanciamento do fotografado.

Cecília também possui uma teoria parecida para compreender essas diferenças, que parte também de compreensão do que vem de dentro e do que vem de fora:

Eu comecei a reparar, nesse processo de referência, o que eu chamo de fotografia masculina e fotografia feminina. Comecei a ver que tinham diferenças na maneira de olhar. Que não necessariamente é uma fotografia de homem e de mulher, porque tem homens que tem olhares que eu acho que são mais femininos e mulheres que têm olhares que são mais masculinos. Mas o que eu via basicamente era que, enquanto os homens estavam tentando entender fora pra entender dentro, as mulheres tentavam entender dentro pra entender fora. Aí eu via, nos meus amigos fotógrafos e nos outros fotógrafos, pessoas que estavam tentando entender a própria miséria através da miséria do mundo, tentando entender a própria arquitetura através da arquitetura do mundo. E eu via as mulheres: “o que é que eu estou sentindo e através do que eu estou sentindo? Vou mergulhar pra poder universalizar”. Eu vejo que tem algumas mulheres que são extremamente masculinas. E tem homens que me surpreendem. Essa minha classificação é uma coisa que eu fiz para me entender melhor. Eu comecei a perceber que esses processos de dentro para fora me interessavam mais. Olhar pra dentro e perceber que o seu íntimo e pessoal é verdadeiro e universal: quanto mais seu, mais do mundo. E aí eu comecei a perceber que os fotógrafos que me interessavam, a maioria, eram mulheres que falavam de processos internos. Me interessava muito essa mulher que não tinha medo de se inserir dentro dela mesma. Eu não sei o quanto é histórico e o quanto é anatômico também. Tem um processo histórico fortíssimo. Mas quando eu digo anatômico, eu falo do falo que vai para fora e da vagina que entra pra dentro. Tem uma coisa ali que a mulher tende a internalizar. E tem um processo histórico que reforça isso. Ele se pauta nisso. E eu gosto muito da primeira pessoa. Eu acho que os homens fotógrafos tem uma certa dificuldade com a primeira pessoa. É um homem que retrata uma mulher, por exemplo. Poucos se retratam. Eu fui, por exemplo, para uma exposição aqui em Recife que era um homem retratando uma mulher, imitando Francesca Woodman. E ele não conseguiu usar um argumento para o trabalho dele. Ele ficava falando da técnica, da câmera que ele usava... Homens. Tipo: uma fetichização de uma mulher, usando uma estética que já foi usada por alguém que tinha propriedade naquela estética. E este homem com uma individual gigantesca em uma galeria daqui. Não, isso não me interessa.

As mulheres parecem mais preocupadas com a presença do lugar de fala na fotografia, que não deve ser confundida com representação, mas que tem a ver com o interesse no mergulho. “Pensar lugar de fala é uma postura ética”, diz Djamila Ribeiro (2017, p. 84). Percebo, assim, entre as outras diferenciações possíveis de gênero pontuadas nos relatos das fotógrafas, um destaque para: a relação com o tempo; a relação com o outro; a relação com o dentro.

¹⁵⁵ Expressão local que quer dizer falta de paciência ou chateação.

De acordo com os depoimentos de algumas fotógrafas com que tive contato, os processos de construção de suas obras possuem uma duração que costuma ser maior que a dos homens. Adelaide e Tuca falam em meses de encontros e entrevistas com o que será fotografado, por exemplo, de envolvimento durante a realização de projetos. Mila passou anos desenvolvendo seu estudo laboratorial e conceitual. Cecília também leva, muitas vezes, anos dedicada às pesquisas de cada trabalho. Priscilla está imersa em um trabalho (o *Não reigente*) que começou quando ela ainda acreditava que não poderia ter filhos, e, hoje, ela já passou por uma gestação, pelo parto, pelo puerpério, seu filho completou um ano e seu trabalho ainda está em construção. Alcione diz que leva um tempo mais desacelerado para produzir imagens e reflexões. Ana está mergulhando com calma em seu próprio acervo, assim como Thaisa, em seu arquivo adquirido de fotos antigas. Gleide reclama da aceleração do mundo contemporâneo e digital. A ideia da produtividade masculina é vista como um tanto atropeladora e prejudicial para um fazer mais cuidadoso. As mulheres não têm a pressa e nem o distanciamento dos homens, ao que parece. Esse tempo está muitas vezes diretamente associado a um fazer cuidadoso, preocupado, engajado social e esteticamente.

As fotógrafas mulheres também parecem desenvolver um olhar mais empático pelo outro, pelo mundo, um respeito pelo que será fotografado. “Quando evocamos a obra de uma mulher fotógrafa, é geralmente para destacar sua profundidade emocional. A sensibilidade maior dessas mulheres com os outros, dizem, é o que as deixam mais ou menos (segundo os preconceitos do autor) aptas a fotografar e é aquilo que diferencia suas obras da produção masculina”¹⁵⁶ (DAVIDOV, 1998, pp. 69-70).

A relação com o dentro, com o interno, com o privado, com a vida doméstica, provavelmente advinda de séculos de uma criação voltada para a vida familiar, também é uma questão presente na compreensão dos trabalhos realizados pelas mulheres. “Sejam quais forem as razões que lhes colocaram em rota, os graus de ruptura social, familiar, política ou amorosa que lhes renderam essas viagens essenciais, todas as mulheres fotógrafas partilham da sorte existencial do viajante: descobrir-se a si mesmo”¹⁵⁷ (GIRARDIN, 2015, p. 264).

Como temos visto, há um aporte existencial mais presente nas fotografias feitas por mulheres. Além de descobrir-se a si mesmas, há também uma preocupação em afirmar sua

¹⁵⁶ Do original : « Lorsqu'on évoque l'oeuvre d'une femme photographe, c'est souvent pour souligner sa profondeur émotionnelle. La sensibilité accrue de ces femmes envers autrui serait, dit-on, ce qui les rend plus ou moins (selon les préjugés de l'auteur) aptes à photographier et ce qui différencie leur oeuvre de la production masculine ». Tradução minha.

¹⁵⁷ Do original : « Quelles que soient les raisons qui les ont poussées sur les routes, quel que soit le degré de rupture sociale, familiale, politique ou amoureuse qui leurs a rendu ces voyages essentiels, toutes les femmes photographes ont partagé le sort existentiel du voyageur: se découvrir soi-même ». Tradução minha.

própria existência ao mundo (GIRARDIN, 2015, p. 267), o “de dentro pra fora”, de que fala Cecília Urioste. Faz parte deste dentro também a abordagem de temas e universos familiares, por exemplo, de intimidade. Girardin, reiterando o que vimos através dos relatos, associa essas escolhas não só ao lugar histórico da mulher atrelado ao ambiente doméstico, mas também ao medo, aos perigos e às possíveis ameaças que o “sair para fora” podem representar. Ele diz: “as abordagens especificamente femininas se tratam em geral dos olhares sobre outras mulheres, sobre as crianças, sobre os ambientes nos quais as mulheres não são consideradas como uma ameaça ou um perigo”¹⁵⁸ (GIRARDIN, 2015, p. 266). Contudo, também enfrentamos esses medos.

Lucia Moholy, por exemplo, não dá destaque a uma suposta existência de uma percepção especificamente feminina da realidade fotográfica, mas defende que as mulheres que conseguiram adentrar na prática e resistir são mais competentes, trabalhadoras e perseverantes do que os homens, porque precisaram se destacar (POHLMANN, 2015, p. 287), por conta das dificuldades e da falta de privilégio que enfrentaram.

Afirmar uma fotografia feminina é querer apreender uma produção ampla, rica e complexa sob o mesmo rótulo. É achatar olhares, percepções, inteligências e outras particularidades. Contudo, politicamente, é importante entender que as fotografias das mulheres passam por esse lugar de gênero, por essa experiência, muitas vezes partilhada sob diversos aspectos, sobretudo os que envolvem as consequências de uma sociedade patriarcal.

Eis nossa utopia: reivindicamos uma existência na fotografia que possa um dia ser livre dessas classificações, que não nos prenda e nem nos defina, que garanta a multiplicidade de práticas, que não nos coloque como uma categoria à parte do todo da fotografia que se faz no mundo e de outros tantos atravessamentos. Não queremos pensar o lugar da mulher na fotografia, mas a fotografia também como lugar de mulheres.

Nesse processo de legitimação da pluralidade do que compõe as mulheres fotógrafas do Recife, é preciso estarmos atentas ao que nos une: uma vontade de existir, de sermos viabilizadas e visibilizadas em nossas práticas, para além de um nicho específico ou de categorizações achatadoras. Os espaços fotográficos ainda seguem predominantemente patriarcais. Reivindiquemos, então, outros modos de produção e de legitimação. Só assim poderemos olhar para as fotógrafas por suas particularidades, competências e potências, para além de generalizações de gênero.

¹⁵⁸ Do original : « Les approches spécifiquement féminines [...] s’agit en général des regards sur d’autres femmes, sur les enfants, sur des milieux dans lesquels les femmes ne sont pas considérées comme une menace ou un danger ». Tradução minha.

Antes, queremos liberdade de oportunidades e de escolhas, queremos acesso, condições de possibilidade, de multiplicidade de caminhos e vivências, o que mostrará que somos, de fato, muito diferentes entre nós mesmas e apagará a existência de uma categoria que só existe a partir da negativa de um mundo patriarcal, de violências, de rechaços e de dores que pautam as experiências e os processos de determinados sujeitos tipificados.

5 DA EXPERIÊNCIA | CONSIDERAÇÕES FINAIS

5.1 ENCONTROS POSSÍVEIS | O NÃO-FIM

Esta reinserção do feminino na história, resgatando o prazer, a solidariedade, a não-competição, a união com a natureza, talvez seja a única chance que a nossa espécie tenha de continuar viva (MURARO, 2015, p.17)

Percebemos, ao longo desta tese, muitas reivindicações por parte das mulheres que fazem a fotografia. bell hooks (de quem já falamos no capítulo 3) é uma escritora feminista negra que costuma falar de amor. Segundo ela (2000), se há dominação, não é possível haver amor. Ela desmonta a construção do amor romântico e fala das relações de amor pautadas pelo afeto (falamos sobre isso no capítulo 4.2.4). A autora também pauta a espiritualidade e a necessidade de criarmos outros caminhos para além os sistemas de crença estabelecidos (levantamos essa questão no capítulo 4.4.1). hooks diz que a “espiritualidade feminista” (expressão da própria autora) repensa as religiões e, essa relação com o amor, traz questões que pedem atenção ao autocuidado, ao cuidar de si (de que falamos no 4.4.2), e ao cuidar das outras (como vimos no 4.3.1). A também escritora negra Audre Lorde, ao descobrir um câncer de pulmão, depois de ter passado por um tratamento de câncer de mama, disse que cuidar de si mesma não era autoindulgência, mas, sim, autopreservação. E que isso era um ato de guerra político. O cuidar de si, o olhar para si, pode, muitas vezes, como vimos em alguns depoimentos, ser confundido com narcisismo, mas, quando se trata de uma realidade subjugada, abjeta, o autocuidado se torna questão de existência, de sobrevivência. Não é por acaso que o tema apareça tanto na pauta das feministas negras. É preciso cuidar de nós.

Entre as urgências percebidas, enquanto mulheres, quando falamos de fotografia, uma das mais recorrentes e antigas, em vários contextos, é a necessidade de uma presença mais forte de uma iconografia do corpo feminino fabricada por nós mesmas.

Em seu livro *Girl on Girl: Art and Photography in the Age of the Female Gaze* (2017), a jornalista Charlotte Jansen destaca a dinâmica crescente de fotógrafas que estão refabricando a imagética fotográfica das mulheres, tanto produzindo trabalhos em que fotografam a si mesmas, como fotografando outras, o que age na transformação ativa de como a sociedade nos enxerga. Esta é uma questão estético-política. Como bem falou Rancière (2005), a política sempre tem uma dimensão estética.

A ideia de Jansen é mostrar como as mulheres podem subverter o instituído padrão do “male gaze” – termo trazido por Laura Mulvey (1975) para referir-se ao “olhar masculino” –

através do qual fomos continuamente apresentadas como objetos de consumo e desejo e onde se institui boa parte dos padrões normativos impostos ao corpo feminino.

Sabemos, por tudo que podemos acompanhar ao longo das experiências partilhadas nesta tese, que a subversão do “*male gaze*” não é um enfrentamento novo. Ele anda lado a lado com as fotografias desde que elas existem. E insistem. Contudo, a escritora destaca que, nos últimos cinco anos, potencializada pelas redes sociais na internet, a emergência (não a existência, vale salientar) das mulheres fotografadas tem sido avassaladora. Somos muitas e cada vez mais, e mais diversas. Para realizar sua pesquisa, a jornalista entrevistou, por um ano e meio, quarenta fotografadas de dezessete países.

Segundo a autora, que define uma certa geração do “*female gaze*”, este movimento é muito estimulado pelas práticas de produzir *selfies*, potencializadas pelos smartphones com câmeras frontais, introduzidos nos anos 2010, a qual muitas de nós, sobretudo as que passam dos trinta anos de idade (não por acaso herdeiras de uma fotografia pré-internet), ainda olhamos com desconfiança (como vimos no capítulo 4.4.2). Porém os fertilizantes do “*female gaze*” também vêm de plataformas de compartilhamento *online*, como *photolog*, *flickr*, *instagram* e *snapchat*, se pensarmos cronologicamente.

Jansen fala também que este novo olhar não existe necessariamente como um contraponto para a narrativa masculina. As mulheres estão mais preocupadas hoje em realizar as suas próprias dinâmicas, independentemente de um enfrentamento “corpo-a-corpo” à produção dos homens. Tendo construído e conquistado seus espaços, elas dão menos importância ao patriarcado e ao que ele legitima.

Das artistas apresentadas pela autora, muitas são de origens periféricas (se falamos pelo viés da centralização da economia global, o que inclui uma rede de outros vieses sociais): turca, marroquina, sul-africana, chinesa. São sobretudo as mulheres provenientes de lugares simbolicamente tão marginalizados que constroem os novos olhares descolonizantes. De si mesmas e de todas as mulheres, já que somos todas marginalizadas pelo patriarcado e pelos padrões estabelecidos. Camadas sobre camadas que reforçam uma questão de sobrevivência, como vimos.

No ano em que morei na França para a realização de parte desta pesquisa, conheci pessoalmente a fotógrafa sul-africana Zanele Muholi. A ocasião se tratava de uma exposição individual do seu trabalho no Les Rencontres de la photographie d’Arles de 2016, um dos maiores festivais de fotografia contemporânea que se passa anualmente na cidade de Arles, no sul da França. Muholi é uma mulher negra, periférica e lésbica que se autodefine como

ativista visual. Sua obra é composta por vários autorretratos e por retratos de outros sujeitos que, como ela, são considerados abjetos. O seu olhar ativista constrói visibilidades.



Figura 63 – Zanele Muholi, Phila I, Parktown, da série Somnyama Ngonyama, 2016



Figura 64 – Zanele Muholi, Miss D'vine I/ Miss D'vine II, 2007

Em 2010, Muholi também co-dirigiu (com Peter Goldsmid) um documentário chamado *Difficult Love*, em que ela dá seu próprio depoimento, assim como entrevista amigas e conhecidas, para falar sobre as questões das mulheres negras lésbicas na África do Sul.

Percebemos ao longo desta pesquisa (sobretudo no capítulo 4.4.3), e o trabalho de Muholi reitera, que as mulheres parecem saber muito bem sobre os assuntos que elas abordam, pois ou elas já estão inseridas neles ou elas mergulham profundamente neles antes de os fotografar.

Jansen também fala sobre isso. Segundo ela, as fotografadas se sentem mais à vontade diante da câmera e do olhar da outra. Há um nível de desbloqueio, por vezes, de conforto perceptível, de partilha, troca e cumplicidade, entre fotógrafas e fotografadas, que é muito dificultada na relação fotógrafo-fotografada, já que ela implica outras relações de poder impostas pelas questões de gênero.

Se lutamos para ocupar os lugares públicos, para sermos reconhecidas, para termos a liberdade de sair de casa e explorar o mundo, agora, percebemos, cada vez mais, que se trata também de fabricar o próprio mundo que queremos ver e ocupá-lo, através da nossa prática e da nossa experiência fotográficas, já que, bem sabemos, ele ainda está em formação.

Há nuances para serem exploradas e são elas que interessam às mulheres. As entrelinhas. Os espectros. Não somos iguais, não somos uma coisa só, mas estamos juntas reivindicando uma melhor compreensão e visão de nós mesmas e do mundo, através de experiências.

É sintonizada com este movimento, de amor e autocuidado, desenvolvido por Jansen e por tantas outras mundo afora, que eu propus para o fim deste primeiro momento da minha pesquisa (o doutorado) um ensaio fotográfico coletivo entre algumas mulheres fotógrafas do Recife, que se disponibilizaram voluntariamente a partir de um convite aberto. Aqui, vinte e seis fotógrafas da cidade se propuseram a se encontrar, se conhecer, se fotografar e partilhar do seu olhar, numa espécie de ciranda¹⁵⁹. As mesmas fotógrafas se dispuseram ainda a apontar seus olhares para si mesmas. Costuramos aqui retratos e autorretratos em uma celebração entre mulheres. “Tua sanha virará só coração sem mais arranhão nem ferida”, diz a artista pernambucana Karina Buhr em trecho de sua música *Selváticas*.

¹⁵⁹ A Ciranda é uma dança circular (e um tipo musical) típica de Pernambuco, originada na Ilha de Itamaracá (Região Metropolitana do Recife) e criada pelas mulheres dos pescadores da região. As danças circulares de mulheres, as mãos dadas, possuem um valor simbólico muito potente, ao meu ver, enquanto imagem de união, de rede de apoio, de resgate. Acredito também na dança em si como uma expressão de visibilidade e enfrentamento, de corpos presentes e ativos.

Os relatos produzidos a respeito destas dinâmicas se somam às discussões que surgiram ao longo da análise: insatisfação quando mergulhos e trocas horizontais não se concretizam; satisfação pelas aberturas e encontros. É também exercício terapêutico. “Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. O amor cura”, defende bell hooks¹⁶⁰.

Esta tese pode pontuar algumas denúncias, mas, antes de mais nada, é um lugar de visibilidade, de acolhimento, de diálogo entre fotógrafas. Aqui, como nas mesas dos bares em que surgiram as Vixemarias e o 7fotografia, acolhemos novas experiências coletivas, que envolvem as particularidades de cada uma. Este círculo é uma primeira ação proposta por esta própria pesquisa e, ao mesmo tempo, parte dela.

Puxando a ciranda, inicio a série com a fotografia que eu mesma fiz de Juliana Lombardi e fecho o círculo com meu próprio autorretrato. Me incluir como *corpus* passa por me incluir também enquanto corpo neste devir-imagem. Não só enquanto teórica, mas como fotógrafa e como fotografada.

A seguir, disponibilizo palavras e fotografias generosamente oferecidas, que dialogam com os propósitos, questionamentos e com os lugares muitas vezes paradoxais que são atravessados por esta tese. Sejam lugares da fotografia.

¹⁶⁰ HOOKS, Bell. Vivendo de amor. Tradução de Maísa Mendonça. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em 05 de julho de 2017.



Figura 65 – Bella Valle, *JuGaruda* (retrato de Juliana Lombardi), 2017

Recebi Ju na minha casa, com tapioca e chá, para uma conversa breve sobre nós duas. Nós já nos conhecíamos e nos sentíamos à vontade para partilharmos intimidades. Descobri que eu sabia pouco sobre Ju.

Descobri uma Juliana budista, e que ama golfinhos. Descobri a iconografia que a compõe e suas relação com as plantas e com os contos fantásticos.

Fui na sua casa, em um segundo momento, já para fotografarmos. Fiz algumas fotos do lar-relicário de Juliana no intuito de achar o elemento certo para trabalhar. Por um tempo, pensamos em fazer um ensaio com ela personificando Alice, aquela do país das maravilhas, que tanto maravilhava Ju.

Mas aí eu vi o sofá e aquele veludo azul, tão acolhedor (como o mar dos golfinhos), não largou minhas ideias. Pedi para Ju escolher umas roupas no tom (e ela pegou a saia que foi da sua mãe) e acrescentei, no seu colo, o Garuda (presenteado por seu pai).

A foto é uma reconexão, um elo, um resgate, de uma relação familiar que se dá em outros níveis, mais complexos, mas não menos influentes.

Ju é incrível e foi mágico nosso encontro.
(Bella Valle)

Isabella foi muito acolhedora desde o início. Bastante curiosa, mostrou-se interessada na minha história, estando sempre atenta a cada detalhe. Parecia uma felina curiosa, em busca de captar pontos de luz que abrissem a cortina para universos múltiplos e infinitos.

Como esse também é o meu mundo, os nossos diálogos fluíam muito bem, e várias ideias emergiam. Tínhamos algumas imagens em mente e, em um encontro despretenso aqui em casa, fomos conversando sobre tudo o que ela via aqui, e eis que surgiu a imagem do Garuda e a sua forte representação na minha vida.

Isabella, então, entrou por essa brecha com muita delicadeza, e enxergou o universo inteiro que estava ali. Eu me senti integrada e contemplada nesta imagem que fala muito sobre o meu caminho espiritual, e a importância que a filosofia budista tibetana tem na minha vida: o maior divisor de águas na minha existência. (Juliana Lombardi)



Figura 66 – Juliana Lombardi, Autorretrato, 2017

O autorretrato aconteceu de forma muito espontânea, dentro da minha própria casa – minha *Wonderland*, meu laboratório alquímico. Fui seguindo a minha intuição, e rapidamente surgiram os elementos que dialogam com o meu prazer visual, com a minha alma. No autorretrato está presente uma mulher plena, que achou o seu lugar no mundo, e que gosta de provocar no outro o desejo do encontro consigo mesmo.

Nesta longa caminhada, a ousadia do *Trickster* (arquétipo) me acompanha. A foto é um retrato do que venho vivenciando aos trinta e cinco anos de idade: me sinto forte e bastante contemplada pelas energias do universo. As brechas se abriram e o cosmos fala alto em mim. A aventura continua, com abertura e profundidade. (Juliana Lombardi)

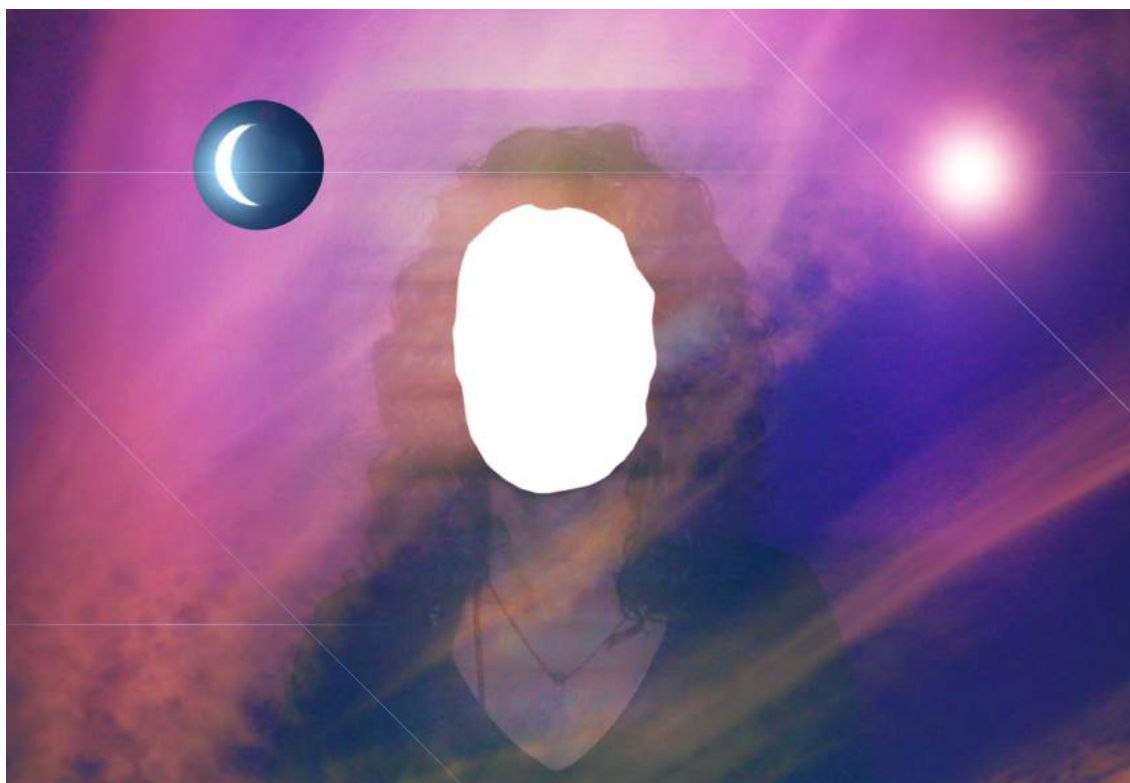


Figura 67 – Juliana Lombardi, *Etérea* (retrato de Thaisa Figueiredo), 2017

Não conhecia Thaisa. Ainda não sabia como era o seu rosto, e nem como ela trabalhava com a fotografia. Apenas vi um trabalho seu de relance na internet, e dessa lembrança ficou apenas uma imagem. Durante o nosso contato via telefone, sugeri a Thaisa que fizéssemos uma vivência com o SoulCollage®, com a intenção de que ela se conectasse com a essência de sua alma, e expressasse esse sentimento na colagem. E foi assim que aconteceu. Quando a colagem ficou pronta, conversamos bastante sobre aquela imagem e o que ela representava na sua vida. Falamos sobre deslocamentos, indefinições, incertezas, e aos poucos a ideia da foto foi chegando. Senti uma Thaisa fluida, desbravadora de espaços e questionadora de regras. Alguém que não se apreende, e que brinca sempre de estar em vários lugares em busca de si mesma. Aquela pessoa que você não segura, que é etérea. Ar, nuvem, ventania. E assim foi se formando a imagem: se compondo a partir de ventos, cores e mistérios. (*Juliana Lombardi*)

O processo de Juliana envolveu uma vivência (acho que posso chamar assim) com o Soul Collage. Ela é facilitadora dessa técnica que busca através da colagem revelar coisas escondidas em nosso inconsciente. Cheguei na casa dela e tinha uma série de páginas de revistas com imagens diversas espalhadas pelo chão, ela me explicou como funcionava o processo e me deu todos os materiais pra fazer a minha colagem. Escolhi uma imagem do Jardim das Delícias, de Bosch como fundo da imagem que estava criando e o retrato de uma modelo, de quem tirei e ‘desloquei’ o rosto. Enquanto recortava e colocava as imagens, Juliana me observava calada. Não me lembro ao certo se anotava alguma coisa, mas havia uma música calma que me fez achar que demorei horas pra terminar a colagem. Ao final, conversamos sobre o meu processo com as imagens e fizemos a foto, que, apesar do meu usual desconforto em frente à câmera, fluiu maneira natural. Acho que todo o processo proposto por ela ajudou a me deixar tranquila pra ser fotografada. A colagem que fiz sob sua orientação ocupa agora um espacinho do ateliê e o encontro continua a reverberar. (*Thaisa Figueiredo*)

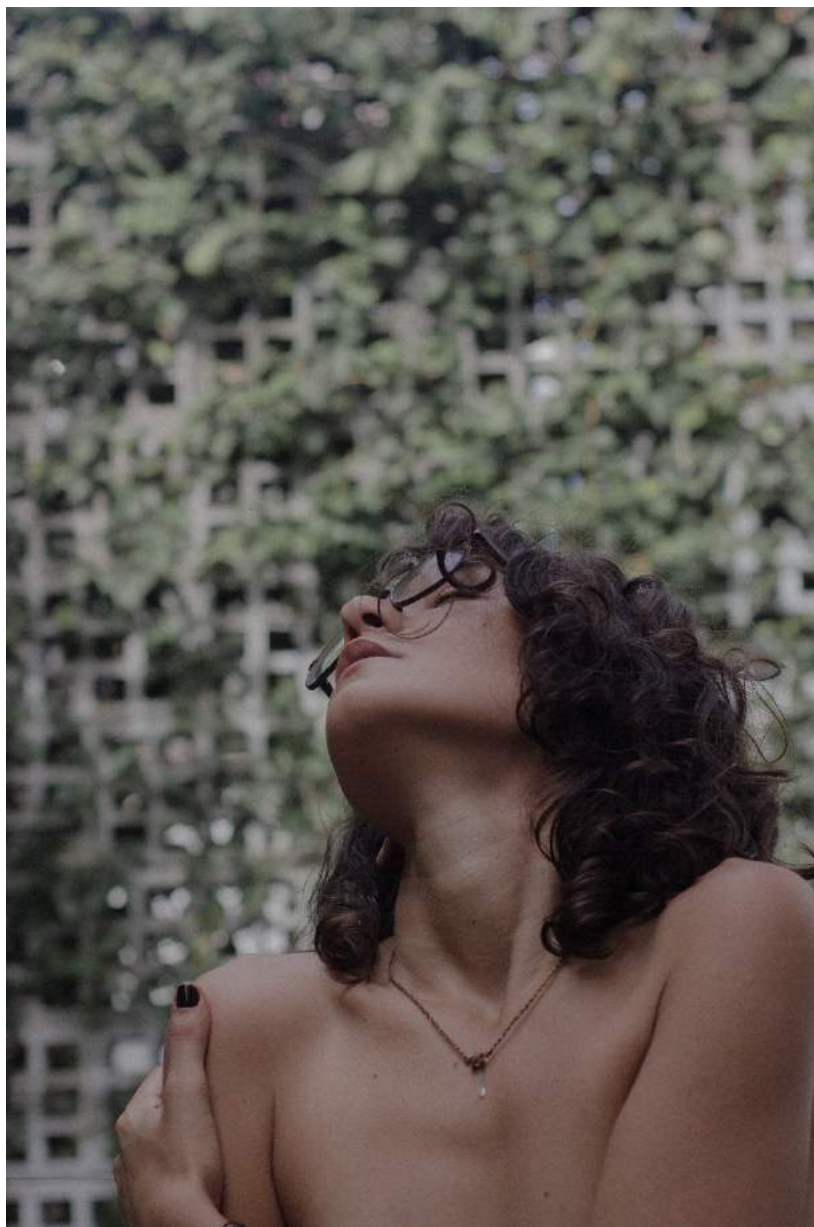


Figura 68 – Thaisa Figueiredo, Autorretrato, 2017

Não costumo fazer autorretratos. Trazer essa experiência de volta foi interessante e desafiador. Ando em um momento meio conturbado e pensar sobre a minha imagem foi impactante. Pensei em colagens, em dípticos, em utilizar fotografias de infância, coleí imagens sobre o meu corpo, mas tudo parecia demais. Fui tirando todos os excessos e quando finalmente me senti confortável estava na frente da câmera, na varanda do ateliê, de olhos fechados, pensando sobre todo o peso que colocamos sob nossos corpos. (*Thaisa Figueiredo*)



Figura 69 – Thaisa Figueiredo, *Múltipla* (retrato de Juana Carvalho), 2017

Juana pisa leve. Me lembro que foi o primeiro pensamento que tive sobre ela. Ela pisa leve e essa leveza perpassa o caminhar. Quando a encontrei já tinha na cabeça o retrato que queria e uma série de referências prontas. Que engano tão besta o meu, achar que ela simplesmente iria se encaixar nas minhas presunçosas referências. O poder do encontro nunca cabe em expectativas e planejamentos. Mesmo assim fiz a foto baseada no que tinha arquitetado. Juana foi embora e fiquei aqui convivendo com aquele retrato que me dizia tão pouco sobre essa mulher. Esse incômodo sobre a disparidade do que havia fotografado e a Juana que encontrei foi o motor pra que alguma coisa dentro de mim fosse destravada. Eu queria que aquela leveza tão marcante emanasse do retrato e no entanto havia produzido uma foto pesada e fria. Não sei o que me levou a colocar a foto impressa no escâner e brincar com ela sob o vidro, jogando com as luzes do aparelho e criando por acaso leves Juanas. Mas foi com a naturalidade desse ato que entendi que o processo criativo deve ser tão leve quanto o caminhar de Juana. (Thaisa Figueiredo)

Thaisa me fotografou na Madalena, lugarzinho bem simbólico pra mim. Eu não tinha conversado quase nada com Thaisa, mas cheguei lá e fomos para uma parede cheia de hera. A casa era perto da casa da minha avó e lá também tinha a hera, a plantinha que me acompanhou por muito tempo. No final das fotos ela me mostrou algumas referências do que ela queria fazer e eu adorei, mas, mesmo assim, não sabia muito no que ia dar. Thaisa fez duas fotos minhas. As duas eu acho que me representaram muito. A primeira: tinha várias camadas da foto rasgadas e era distorcida no centro. A segunda: foi uma intervenção com escâner, toda distorcida e com alguns “erros cromáticos”. Antes de começar a fazer meu autorretrato eu já até me sentia mais representada ali na foto de Thaisa, do que em alguma possibilidade de ideia, inexistente, da minha autorepresentação. (Juana Carvalho)

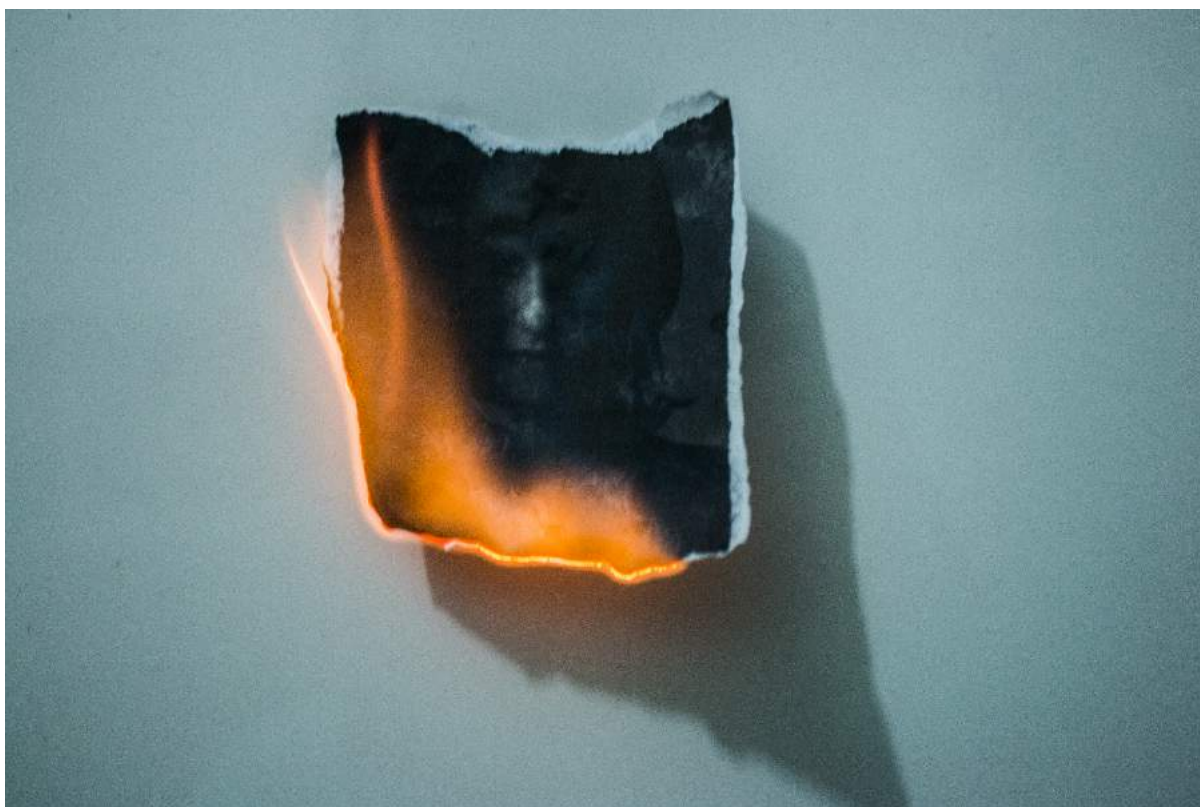


Figura 70 – Juana Carvalho, sem título (autorretrato), 2017

Eu não consigo muito me representar com retratos tradicionais 3x4. Normalmente meus autorretratos envolvem algum processo manual, às vezes, como um rito do que sinto na hora: as urgências que gritam dentro de mim. Para fazer o autorretrato eu me senti um pouco em crise porque eu tentei vários processos e não me sentia representada por nenhum. Todos, obviamente, feitos por mim, mas não me sentia presente e, por isso, não fotografável. Depois de ter insistido em pensar no que ia fazer, decidi sentar e sentir qual era a minha necessidade urgente. Me fotografei de olhos fechados, depois copieei e coleii, de outras fotos minhas resultantes do mesmo processo, meus olhos e os coloquei próximo aos meus peitos. Rasguei parte da imagem e queimei até virar cinza. Se fez tão urgente a queima da minha imagem, a queima das sensações internas e externas. É uma necessidade, virar cinza e jogar fora e renovar-se nesses processos. (Juana Carvalho)



Figura 71 – Juana Carvalho, sem título (retrato de Mila Souza), 2017

As fotos de Mila foram feitas em sua casa. Conversei antes com ela para a gente definir como seriam e o que ela vestiria nas fotos. Deixei Mila à vontade mesmo assim. Ela me mandou várias fotos de várias roupas e decidimos juntas. Mila gostava do feroz, do gótico, das texturas e das ferrugens. Fizemos algumas fotos. No meio do processo, eu pedi pra ela fechar os olhos por um tempinho, parar um pouco e se fazer carinho... No final, Mila disse que adorou as fotos, mas que, em algumas, não se reconhecia tão delicada tanto quanto estava nas fotos. Eu acho que Mila é uma mistura de ferocidade e delicadeza e as fotos passearam de um extremo a outro. Mila me disse que eu poderia escolher qualquer foto, então escolhi essa, que é o meio termo de como eu a vejo e de como ela se vê. (Juana Carvalho)

Não gosto muito de ser fotografada. Desde a mais tenra infância. Minha mãe dizia que eu amava ficar parada, olhando para uma parede velha da casa da minha avó, durante horas a fio. Mas não pedisse para eu parar quieta durante a captação de uma fotografia... Não raro, estou borrada nelas.

Sempre tive grande respeito às máquinas fotográficas, elas roubam parte de nossa alma, e não devolvem nunca mais. A impressão que tenho é que uma dimensão sutil de nossa existência fica enalacrada em um suporte qualquer. É aterrorizante! Toda laboratorista é um pouco vampira, já viveu ao menos seis séculos antes de adentrar à câmera escura. Elas não podem se adaptar facilmente à luz, e, como se sabe, a fotografia exige essa substância invisível, etérea, mas tão marcante.

Posar para Juana Carvalho foi um drama, não queria de maneira nenhuma. Mas fui com a expectativa de que tudo passaria rápido e que pode-

ria conhecer uma mulher bacana. Dito e feito: Juana é lindona, fotógrafa afiada, rápida e decidida. Não é muito de dirigir, gosta da coisa espontânea (e logo comigo, que sou puro artifício!).

Imagina, uma vampira, gótica assumida, trevosa até o fim dos tempos, posando para uma câmera... Não sabia onde colocar as mãos. Dei muito trabalho à fotógrafa, tenho certeza disso. Senti-me tão estranha que após a manhã de fotografias sob um sol quente, com a claridade ainda brilhando sobre meus ombros, corri para o laboratório. Almocei uma comidinha gostosa sentada ao lado de meus tubos de ácidos e metais pesados... Ufa! Escapei! Renovei meus votos com a escuridão. Só saí do recinto de noite, quando coloquei umas botas velhas nos pés, uma sombra veludo azul e saí para tomar uma cerveja e contar estrelas.

O retrato que a Joana fez de mim? Ficou perfeito! Estou parecendo uma gata dos anos 80, com cabelo *Joy Division* e olhos *Culture Club*. A fotógrafa não editou uma imagem que fiz com minha cachorra, a Beka, mas gostei muito do retrato com minha amiga de pelos e quatro patas. Vai ficar como grande lembrança (aliás, quanto mais conheço os homens, mais amo minha cachorra.).

Bem, uma coisa é certa: ganhei uma companheira para a jornada da vida. Como diriam os antigos: Juana, a grande. Agora, me deixa voltar para minha lua pessimista e produtiva, já que a contradição me interessa. (*Mila Souza*)

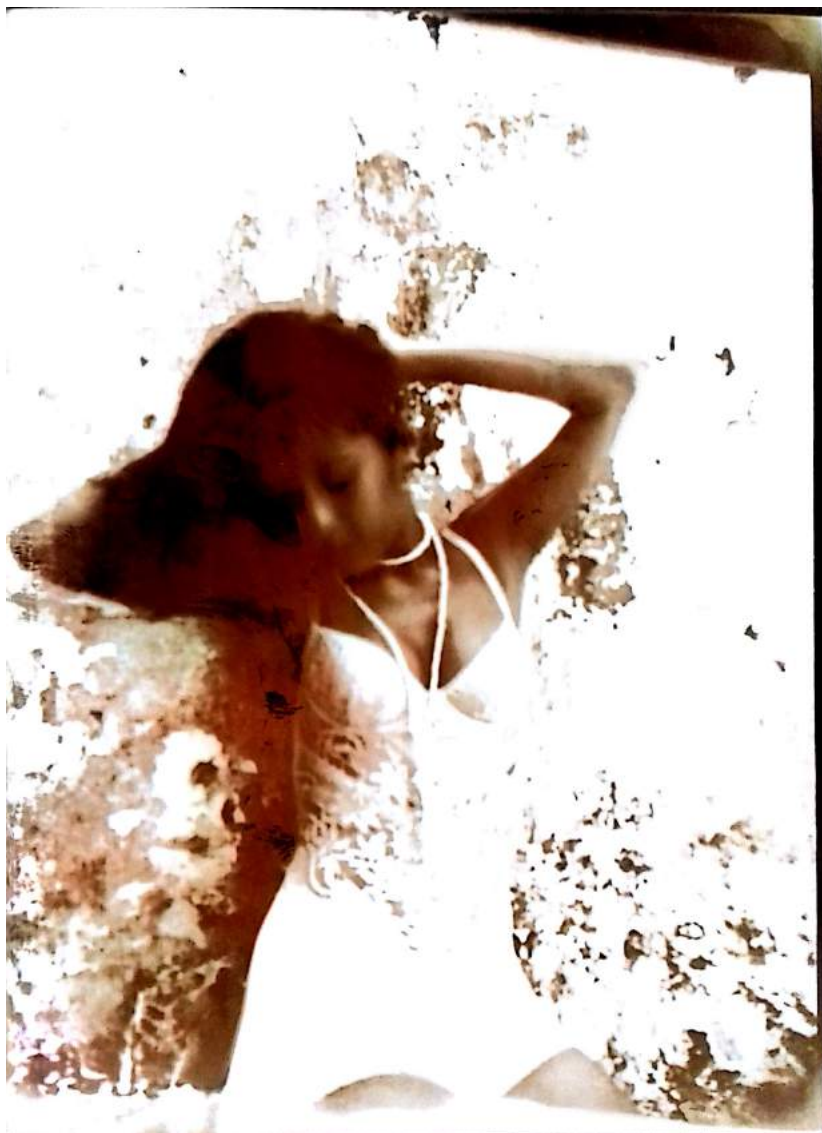


Figura 72 – Mila Souza, sem título (autorretrato), 1995

Autorretrato é coisa esquisita, fotografia também, é claro. Ela sempre me espantou e continua me espantando até a idade adulta. Como me fotografar e não ficar parecida comigo mesma? Essa sempre foi uma questão. Sempre que me fotografava, ficava idêntica à minha superfície, tudo muito chato. Com o advento do mundo binário, esse dilema só aprofundou. Quanto mais tento me afastar dessa superfície, mais ela fica explícita. É um sistema higienista, nele tudo reluz e tudo se reduz. Não sei lidar com isso. Não estou pronta para tanto. Meu pequeno mundo fotográfico vive do erro, da falha, do inconstante. Prefiro não mexer nisso, acho que está bom!

Esta imagem, feita por mim mesma, foi captada por uma antiga câmera estenopeica de madeira, sobre papel fotográfico *silver based*, numa tecnologia que chamo de Grau Zero do Retrato. O suporte foi pigmentado com uma viragem personalizada, confeccionada com tiocarbamida e prata.

Acho que tinha 19 anos quando realizei o trabalho. Adorava a Francesca Woodman, assim, também tinha que ter minha imagem com parede descascada, meio sexy, totalmente analógica, muito nostálgica. No início da minha experiência como fotógrafa, a Francesca Imponderável foi um grande espelho. A história pessoal dela foi um grande alerta na minha vida.

Este autorretrato, portanto, é histórico, o tempo agiu sobre ele e sobre mim. Está comigo há vinte e dois anos, trancado em uma gaveta, onde adquiriu uma camada de ferrugem belíssima e um *quantum* de melancolia que me acompanha já faz um bom tempo. Faz parte daquelas experiências primeiras que costumamos achar muito ruins... Contudo, resolvi dar uma chance a ele, com o tempo, passei a gostar de tudo que vivi. (Mila Souza)



Figura 73 – Mila Souza, *Retrato de natureza humana* (retrato de Amanda Cavalcante), 2017

A experiência de fotografar Amanda foi bastante divertida, simples e íntima. Não organizei uma ideia *a priori*, mas sabia que queria trabalhar com folhas, visto que minha retratada adora natureza. Diz-se uma mulher básica, pouca maquiagem, pouco salamaque, com cabelos, roupas prosaicas e cotidianas. Não levei muito em consideração a descrição que fez de si mesma, no entanto, a “natureza” deveria chegar no retrato de alguma maneira.

Na manhã do dia em que fotografei Amanda, resolvi me divertir costurando folhas, dessa diversão surgiu um longo colar verde e amarelo. Achei que poderia fotografá-la com uma luz artificial bem tosca, tendo como fundo uma parede palha envelhecida. Retirei algumas maquiagens da maleta, todas esverdeadas, amareladas e azuladas e comecei a maquiar o rosto de Amanda... Tudo muito improvisado, sem nenhuma finalização dita “profissional”, o que poderia dar um ar bem despojado ao *portrait*.

Queria algo mais experimental, ainda que não alcançasse o que desejava... Amanda nunca havia pintado os olhos com cor, nunca tinha colocado bota nos pés, também não se sentia a mais *sexy* das mulheres. Para ela, acredito, deve ter sido difícil. Mas pense numa modelo incrível! Capta a ideia da pose rapidinho, se coloca super bem diante da câmera, é paciente pra caramba e muito fotogênica! Fiquei bem animada com o resultado, que poderia ser editado por vários caminhos, entretanto, optei por um tríptico, com imagens de foco suave, com luz leve nas imagens das extremidades e uma luz mais brilhante na imagem do meio.

Apesar do corre-corre para a produção, foi um encontro no mínimo inusitado. (Mila Souza)

Ser fotografada, para começar, já foi uma experiência única. Sempre estive acostumada a estar por trás das lentes, e não na frente delas. E, ainda mais, ser fotografada por alguém com um olhar peculiar e muito único foi um processo e um presente.

Um processo de desconstrução de mim mesma, de me permitir, de entrar em um outro universo e curtir o momento. E um presente porque pude aprender muito com tudo. Aprender a me deixar aberta a novas experiências, novos olhares. Tudo, na vida, depende do olhar. E permitir ser olhada/me ver a partir de outra perspectiva foi incrível. (Amanda Cavalcante)

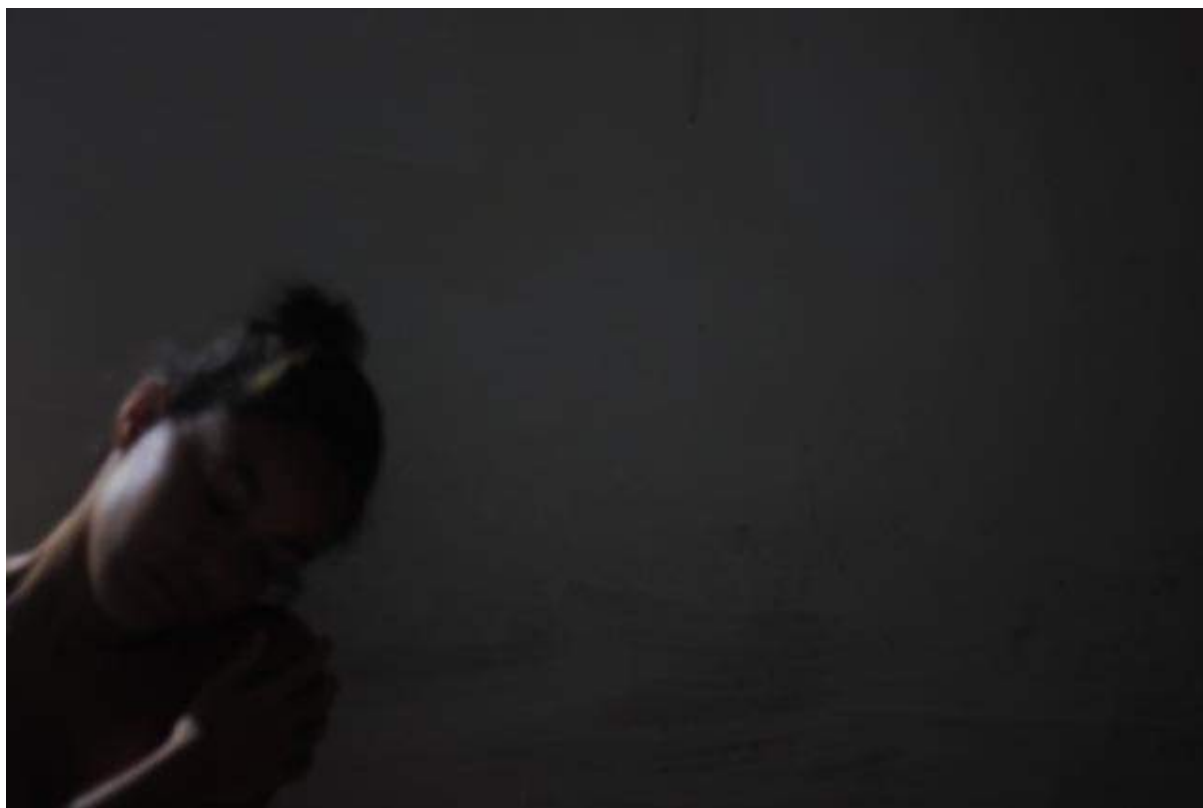


Figura 74: Amanda Cavalcante, *Lar é onde o seu coração está* (autorretrato), 2017

O ano de 2017 não está nem na metade, mas se revelou bastante intenso para mim. De muitas experiências, profissionais e pessoais. E, neste momento, acredito estar numa fase de aprender e agradecer, com tudo o que o universo está me proporcionando. Numa fase de mergulhar em mim, me conhecer verdadeiramente. Me entender e me respeitar. De fazer do meu corpo meu abrigo, minha morada, meu lar.

A tentativa deste autorretrato, tirado exclusivamente para o projeto, foi de demonstrar esse meu momento. O desfoque não foi proposital, mas acho que funcionou: sair um pouco dos holofotes, de querer ser o centro das atenções, e prestar mais atenção ao que acontece ao meu redor. (Amanda Cavalcante)



Figura 75 – Amanda Cavalcante, *Ela, Manu* (retrato de Manuela Salazar), 2017

05 de abril de 2017: dia do encontro.

Não sabia o que esperar. Na verdade, acredito que me deixei muito aberta para o que viesse: fotografar e ser fotografada.

Fotografar Manuela foi sair da minha zona de conforto. Durante toda a minha experiência como fotógrafa amadora, sempre retratei amigas e amigos com direção afetiva: deixá-los confortáveis e ser eles mesmos enquanto eram fotografados.

Manuela é a personificação da paz. Voz mansa, semblante calmo. E eu, agitada, confesso que no começo me senti meio perdida. Mas tudo foi fluindo e, no final, o encontro com Manuela acabou sendo, também, um encontro comigo mesma: com meu eu fotógrafa, com minha liberdade criativa, com a oportunidade de mergulhar no outro e me abrir sempre ao novo. (*Amanda Cavalcante*)

Quando eu era pequena, me contam, bastava alguém apontar a câmera fotográfica para mim que eu abria um sorriso engraçadíssimo, forçado, mas contente. Quase todas as fotos da minha irmã caçula têm essa presença da irmã intrometida que não resistia o momento do retrato. Hoje parece que essa paixão infantil se inverteu bastante: eu fico muito mais confortável por trás do que em frente a câmera.

O processo do autorretrato me foi muito mais confortável do que ser fotografada por Amanda, uma menina tão querida que conheci no dia em que marcamos de fotografar-me. Ela havia pedido para me retratar no ambiente em que me reconheço: minha casa. Mas confesso: assim que ela apontou a câmera pra mim, fiquei tímida, travada, silenciosa, diferente do que sou.

Era um momento conturbado da vida, e eu não relaxei como deveria, como queria. A experiência foi interessante e, em muito, isso se deve a revelação desta trava; ser retratado é uma posição de vulnerabilidade e isso que senti é sintomático de outras questões em minha vida. Como Barthes, o ato de posar me é estranho, não sei como me veem e me torno insegura. O resultado das fotos de Amanda, contudo, foi de tamanha doçura que me convenceu que a posição de retratada também deve me pertencer, assim como era na infância. (*Manuela Salazar*)



Figura 76 – Manuela Salazar, *Cravos, tulipas e borboletas* (autorretrato), 2017

Desde que conheci a história de Maria Sibylla Merian, a entomologista e artista alemã do século XVII, fiquei ainda mais fascinada por seus desenhos de flores e insetos. Ela é o que podemos chamar de pioneira: era uma cientista, divorciada, “mãe solteira”, trabalhadora, viajante, exploradora, em um tempo em que não era permitido que as mulheres tivessem sequer uma profissão. Desde que descobri mais sobre sua história, seus delicados e precisos desenhos de espécies exóticas e variedades botânicas passaram a expressar também a força que pode ter uma mulher quando convive com uma ideia persistente do que deseja ser, do que deseja viver.

Assim, sobre meu autorretrato, tirado em luz natural, com fundo neutro, camiseta branca, pouca maquiagem e cabelos soltos, brinquei de justapor ilustrações de Maria, mergulhando a mim mesma em seu mundo delicado e impactante de flores e insetos, ao qual eu, de algum modo, agora pertenço. (Manuela Salazar)



Figura 77 – Manuela Salazar, *Sol entre nuvens* (retrato de Maíra Iabrudi), 2017

Até então desconhecidas, eu e Maíra nos descobrimos vizinhas. Não de porta, mas de condomínio: nossas janelas se enxergam o tempo todo, mas nós nunca havíamos nos visto. Curioso o fato que acabou por direcionar certamente a decisão de procurarmos em nosso espaço comum, o pátio que nossos prédios compartilham, o lugar para o retrato. Foi quase como um instante fotográfico: em meia hora de um dia corrido, escolhemos juntar Maíra com a natureza que cresce nos espaços designados do pátio.

E, pela magia fotográfica, o verde escuro das folhas, o branco das gardênia e o vermelho da ixoras a envolveram e a revelaram. (*Manuela Salazar*)

Recebi uma mensagem de *facebook* de Manuela perguntando quando era melhor para ser fotografada, respondi que no próprio dia mesmo. Ela me passou o endereço e no meio da correria da vida

parei durante uma hora para ir encontrá-la.

Quando botei o endereço no *Uber*, era muito perto da minha casa. Durante o caminho todo, estava achando engraçado ela morar por perto, “poxa, que bom, porque já volto pro trabalho” pensei.

Quando chegou no local, a surpresa foi grande. Manuela mora no mesmo condomínio que o meu. Rimos ao nos conhecer e já fomos explorar o condomínio que é bem arborizado. Ela logo me falou que estuda natureza morta e plantas. Eu, bem animada, já fui entrando no meio dos matos e das plantas para ser fotografada.

Me senti muito desconfortável nesse papel. Ficava sem jeito e nervosa ao olhar para a lente, para a câmera e para aquela menina me fotografando. Depois de algumas mudanças de locação fui ficando mais à vontade, fomos nos conhecemos mais e chegamos numa foto que gostamos muito. Foi linda a experiência! (*Maíra Iabrudi*)



Figura 78 – Máira Iabrudi, sem título (autorretrato), 2017

Hoje em dia o autorretrato tem sido uma coisa que tenho dificuldade de fazer. Principalmente por causa da facilidade da câmera do celular - *selfie*.

Passei muito tempo pensando em como queria essa foto minha, que representasse quem eu sou e todas minhas pretensões.

Acontece que encontrei esse espelho quebrado. Me olhei e me vi em vários pedaços.

Automaticamente peguei o celular pra tirar essa foto. Acho que ela representa como estou atualmente - quebrada, estranha, dividida, em pedaços.

Acredito que nossa vida é essa: cheia de contradições, não somos perfeitas, temos nossos defeitos (e qualidades) e estamos sempre em dúvidas, incertezas.

Essa foto sou eu hoje em dia. (Máira Iabrudi)



Figura 79 – Maíra Iabrudi, sem título (retrato de Alcione Ferreira), 2017

Queria ter conseguido estar presente e conhecer Alcione melhor para conseguir apertar o botão da câmera e fotografá-la. Como não pude, propus uma dinâmica via telefone.

Sugeri um autorretrato dela e uma foto de um lugar onde ela gosta. Minha proposta era fazer uma fusão entre essas duas coisas, pessoa e lugar, para dialogar com o fato de não estar presente, mesmo querendo.

A proposta fala muito do meu momento de vida e por isso quis misturar e transferir para outra pessoa. Nós não estamos totalmente completos, sempre falta alguma coisa, lugar ou pessoa, é como nunca estar satisfeito e isso me dá vontade de viver.

Foi uma experiência muito proveitosa e instigante chegar nesse lugar. (*Maíra Iabrudi*)

Ser retratada por outrem é uma experiência tensa para mim, sempre foi. Poucas vezes me senti à vontade com o outro a me ler através de uma câmera. Mas quando isso aconteceu, e foi mais de uma vez, foi realmente incrível. Me sentir através do olhar do outro é como um mergulho suave e novo. É como nascer em outro plano.

Para a experiência do retrato não creio ser necessário unicamente a conversa falada, o uso da câmera só depois de um questionário, uma entrevista... Não. A construção de um retrato vem primordialmente de um sentir o outro através de uma impressão do sensível, da sugestão, do olhar para além da visão ou mesmo da fala. Estou me referindo aqui ao encontro, muitas vezes silencioso entre retratista e retratado. Mas principalmente e mais importante: o retrato de alguém feito por outrem nasce do interesse implícito, da vontade daquele que quer retratar.

Diante disso o que posso dizer sobre essa experiência é que não senti o encontro, e não me refiro a necessidade física disso, nem de falas e entrevistas como mencionei anteriormente. Falo aqui do interesse da retratista ao encontro do sensível enquanto autora. Senti que a construção de meu retrato passou antes e unicamente pela técnica, como proposta e como fim. Como se a técnica pudesse suplantar a beleza e a potência daquele mergulho de que falava anteriormente. Ao aceitar esse desafio, eu me propus a vencer a minha timidez em ser retratada, mas infelizmente não consegui sentir essa experiência. (*Alcione Ferreira*)

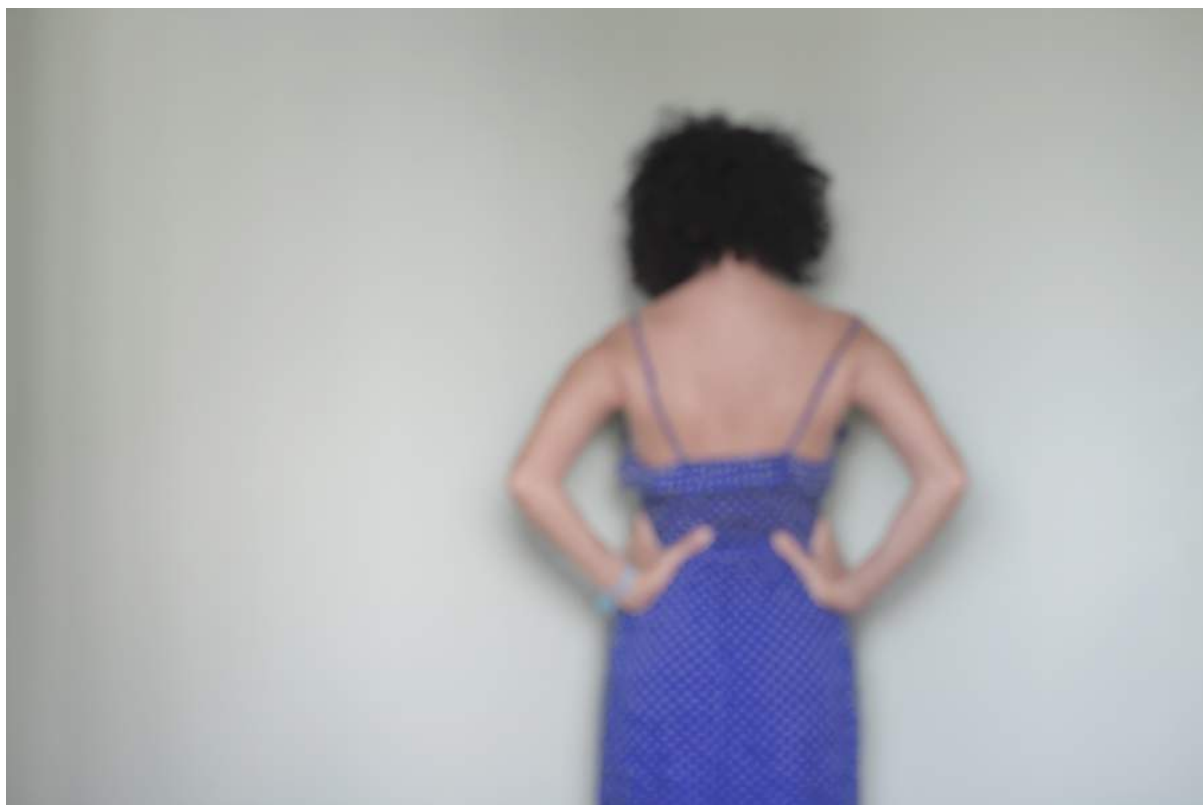


Figura 80 – Alcione Ferreira, sem título (autorretrato), 2016

Fazer auto é um exercício muito recente em minha vida. Começo a aprender a técnica de fotografar em 1996, ainda na faculdade, e desses anos todos posso dizer que tenho tantos autos quanto podem ser contados nos dedos de uma das mãos. De 2016 para cá é que venho, mansamente, me virando para mim mesma, sem metas ou objetivos expressos, mas como uma conversa silenciosa em que se descobre os traços íntimos de alguém em meio ao embaço natural dos olhos acordando aos poucos.

Nesse auto o processo é bem o reflexo desse encontro. Ele ainda se dá. O vestido que uso para tudo, os cabelos sendo os mesmos, e talvez o ângulo que me agrada e que comumente não posso ver de mim: o dorso. Assim não preciso encarar ou antevê o processo da câmera que mecanicamente me olha. *(Alcione Ferreira)*

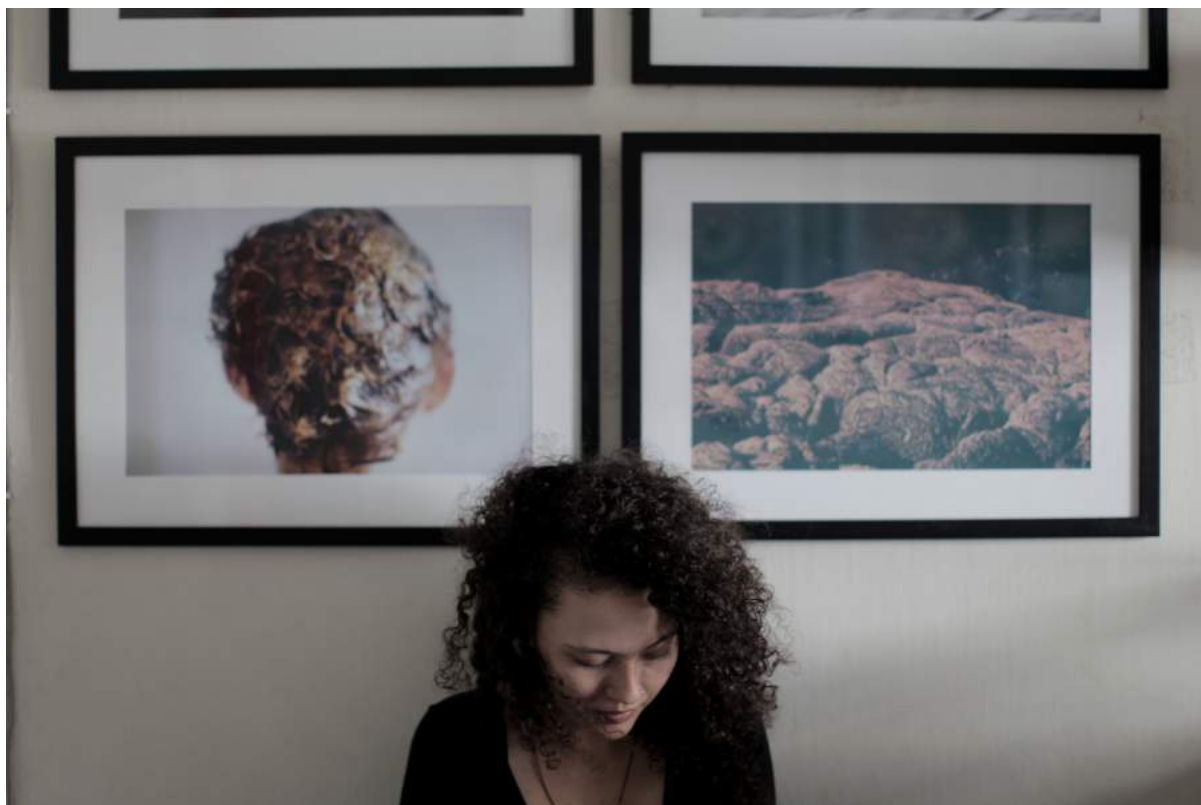


Figura 81 – Alcione Ferreira, sem título (retrato de Mitsy Queiroz), 2017

Uma artista visual imersa num silêncio discreto, mas produtivo e reverberante. Assim vejo Mitsy. O retrato foi feito em sua casa, onde encontra-se o universo de seu interesse, que a representa sem necessitar discursos. Enquanto se arrumava para o momento da foto fiz um teste da luz para o que seria o trabalho. E foi exatamente o primeiro disparo de quatro outros que pôde ser o mais honesto para a autora e para a retratada, o antes do momento é que era o momento. Assim, novamente, Mitsy, artista visual que estuda processos analógicos na fotografia, é ao mesmo tempo o ensaio e o não ver, e se encontra no constante caminho de ir, mas sem nunca parar. *(Alcione Ferreira)*

Nos primeiros momentos, a conversa com Alcione me tranquilizou. Me predispus a estar entregue a todas as sugestões dela, principalmente depois de uma fina conversa sobre a plasticidade que assumiria as fotos e como uma fotografia minimalista representaria as percepções dela sobre mim.

Nosso convívio foi restrito a cursos e eventos da área, mas foi o suficiente para que ela destacasse os contornos mais visíveis e marcantes da minha personalidade. Percebi como a conversa que antecede um retrato é fundamental para seduzir as avalanches, convocando à união todas as precipitações de uma subjetividade naquela única foto. *(Mitsy Queiroz)*



Figura 82 – Mitsy Queiroz, *Entidade* (autorretrato), 2017

Autorretrato inspirado na série *Objetos para tapar o sol de seus olhos* (2011), de Paulo Nazareth, com soluções plásticas que beiram a performatividade, tal qual *Folíngua* de Lia Chaia.

O ensaio é um salto de uma identidade a uma entidade. E no espaço de tempo entre o salto e o pouso as investidas foram de ruptura das zonas familiares no processo criativo.

Primeiramente, afrontar toda amargura de ser fotografada e em segundo lugar o desafio de utilizar a linguagem da fotografia digital – já que o tempo do processo analógico não seria favorável para os prazos do ensaio, que assim como a restrição de poses, compelem o fotógrafo a uma espécie de prática do desaparego frente a autonomia do processo.

Particularmente percebo que as experiências com o processo digital endossam o controle, a objetividade e a precisão de uma estética quase imaculada pelo acaso. Dentro deste panorama, o disparador é o brasão de uma assinatura poética que prevalece no âmago da fotografia digital.

As imagens negam a intimidade de um olhar, mas dilatam a percepção de uma identidade não engessada pelo recorte temporal de uma foto. A identidade é tão somente revelada pelo conjunto simbólico das tatuagens inscritas no enquadramento, que rastreiam juntas as respostas para a pergunta “o que pode um corpo?”. Prosseguimos assim levando em

consideração a sua potência de agir enquanto natureza, que afirma sua desmedida existência por intermédio da arte.

Entidade tem esse título devido à busca de seu estrito significado, em que, surpresa, li que as entidades espirituais se manifestam através do corpo daqueles que os recebem. Nesse trecho a definição de entidade era próxima da consagração umbanda e as mensagens dos orixás. Pois bem, penso que meu corpo pode manifestar a entidade que é o investimento dessa potência, ou melhor, a consciência desta potência, sentenciando o que de fato pode um corpo.

O autorretrato foi uma aclimação para ser fotografada. A imagem fotográfica é indomável, ainda que nos reste a convicção do controle de *output*. Na verdade, eu queria esclarecer o conforto de usar a imagem como linguagem, de jogar com os símbolos e de se expor de um jeito tão íntimo quanto distante. Já encarar uma objetiva é como estar nu em um quarto sem sombras. Não existe fuga para as utopias e angústias dentro da caixa preta. Ali tudo se processa cruelmente. Um retrato é uma espécie de compromisso com a verdade de um olhar. Para mim o retrato seduz a intimidade que se cristaliza nesse olhar. Assim como trovões evocando a neve que despenca violentamente até o vale. (Mitsy Queiroz)



Figura 83 – Mitsy Queiroz, sem título (retrato de Elysangela Freitas), 2017

Elysangela teve Olinda como pátio de recreio e hoje fala dos conventos com a intimidade que suas aventuras infantis lhe fizeram conquistar. A paisagem de Olinda seria o que melhor acolheria um retrato sobre Elysangela, um retrato com o vigor de toda uma vida. Assim sendo, seguimos primeiramente para o convento de São Francisco que, em pleno funcionamento, abre suas dependências para visitação com algumas restrições. Comecei a fotografar com o equipamento de Elysangela, já que meus poucos equipamentos digitais estão obsoletos, tendo em vista minha completa migração para os processos analógicos. Essa adaptação me atrapalhou um pouco, afinal, precisava me acostumar o quanto antes com a infinidade de funções no labirinto dos botões! E além de tudo, saber um pouco da história da Elysangela, conhecer as instalações do convento e considerar bons enquadramentos. Ou seja, uma descoberta em cada disparo.

Esse convite foi tão tentador quanto desafiador. Ao longo da minha trajetória na fotografia me afastei ao máximo de retratar pessoas, de assumir a responsabilidade de suprir uma expectativa, mas confesso que essa experiência não teve a metade dos dentes que pinteí. Esse monstro foi subitamente definhado com a fotografia que aqui apresentamos.

A foto expressa o simples casamento da luz que promete com o azulejo português que cumpre – a função de um ambiente pleno de afetividades. Por fim, esta imagem foi eleita por enquadrar o reflexo de Elysangela na superfície de um painel que personifica a história de São Francisco de Assis, justaposta àquela que ainda escreve a própria Elysangela. (*Mitsy Queiroz*)

Não nos conhecíamos pessoalmente. Nos encontramos fortuitamente em uma assembleia profissional e marcamos um reencontro em Olinda. O Convento de São Francisco foi o local escolhido. Amo essa cidade histórica e o convento me trás lindas recordações, além de ter uma luz incrível. Sentamos, conversamos timidamente. Ela não faz retratos, eu tampouco sou habituada a posar para câmara. Fomos tentando poses, lugares, performances, mais conversas. Até que encontramos juntas uma luz de fim de tarde, descendo pelas ladeiras e entrando por um enorme janelão. Nela brincamos de subir e de descer e de olhar para o nada, até que saiu a foto desejada. (*Elysangela Freitas*)



Figura 84 – Elysangela Freitas, sem título (autorretrato), 2017

Há algum tempo tinha a vontade de me fotografar, no entanto, sempre era muito difícil. Um desafio enorme. Até que comecei a fazer aulas com Jacqueline Hoofendy sobre o tema do autorretrato conceitual.

Os debates me fizeram refletir sobre o ato da auto-reprodução fotográfica e, embora o desafio continuasse grande, foram abertas outras perspectivas. Em relação ao seu pedido, esse desafio foi ainda maior porque até então os meus autorretratos eram só para mim. Nunca havia me fotografado para outra pessoa.

Foi uma experiência ao mesmo tempo dolorosa e prazerosa. Acredito que esta foto representou bem o meu momento presente. Muitas em uma só, à procura de sentido. (*Elysangela Freitas*)



Figura 85 – Elysangela Freitas, sem título (retrato de Yêda Bezerra de Mello), 2017

Quando vi os nomes nos sorteios fiquei ao mesmo tempo honrada e com medo da grande responsabilidade. Afinal Yeda é uma fotógrafa que admiro profundamente e com quem não tinha muito contato.

Ao chegar ao seu estúdio me senti bem acolhida por ela, mas inibida para fotografar. Conversamos um pouco, fizemos poucas imagens, conversarmos mais ainda. Ela me falou um pouco da sua história pessoal e sua trajetória como fotógrafa. Eu falei da minha. Até que chegou a fotógrafa que Yeda iria fotografar, que, para minha surpresa, era Keyla, uma colega da pós-graduação.

Dá por diante, a conversa ficou mais fluida ainda. Acabei sendo assistente de Yeda. Ela bem mais à vontade do que eu ao fotografar. Anos de experiência contam muito. Foi um momento lindo de entrega e confraternização, doçura e aprendizado. *(Elysangela Freitas)*

Em verdade, Elysangela não tinha pensado em como me fotografar, então, ficamos conversando e ela foi fotografando. Foi assim. *(Yeda Bezerra de Mello)*



Figura 86 – Yêda Bezerra de Mello, sem título (autorretrato), 2017

Sempre faço autorretratos, gosto especialmente destes, onde meu rosto não aparece. Gostei do rosto que se expande, toma muitas formas... Os tons de azul e verde, os brilhos me chamam a atenção. Mandeí porque adorei o resultado, que, em fotografias assim, geralmente, é imprevisível. (*Yêda Bezerra de Mello*)

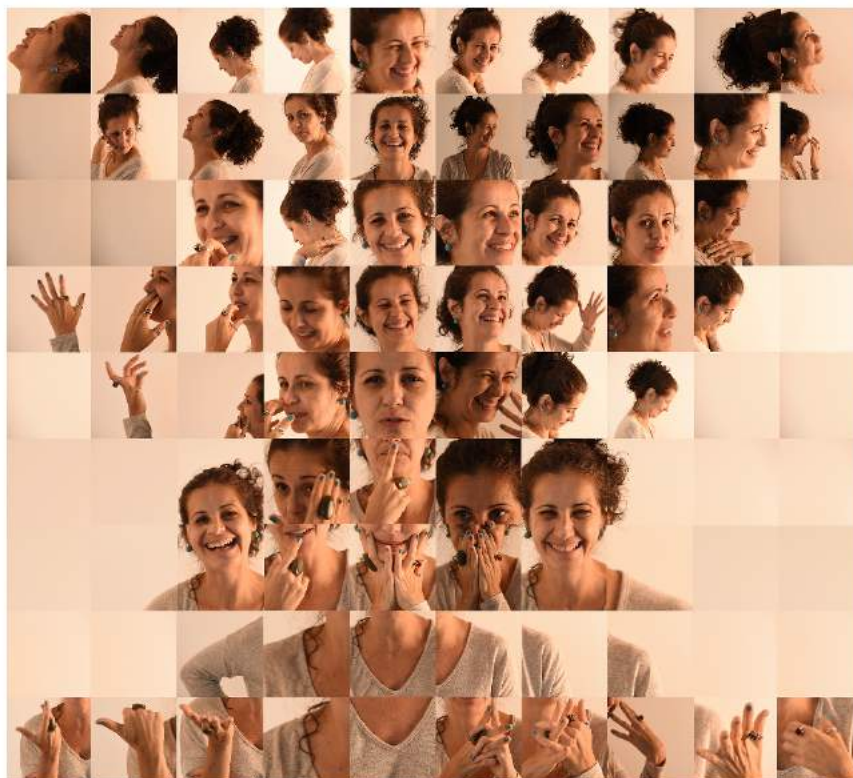


Figura 87 – Yêda Bezerra de Mello, sem título (retrato de Keila Vieira), 2017

Não a conhecia, marcamos no estúdio e pensei em fotografá-la no fundo neutro e ver no que daria.

Começamos a conversar, ela falou da sua vida, o que passou, como estava... Falamos de fotografia e foram tantos aspectos que a imagem não poderia ser outra, múltipla.

Assim comecei a conhecer Keila. (*Yêda Bezerra de Mello*)

Ser fotografada por Yêda Mello foi uma experiência densa e doce, que mexeu com minha vaidade, meus valores estéticos e políticos. Não conhecia aquela pessoa, mas lá estava eu indo ser fotografada no alto de um empresarial, por uma fotógrafa “desconhecida”, que tinha o privilégio “burguês” de ter como vista de sua varanda de vidro o espaço urbano de maior afetividade para mim, o Cais José Estelita.

Ativista romântica que me descobri, fui desarmada de pré-conceitos mas com um bôtom discretamente escondido na bolsa com os dizeres: “eu amo o Estelita”, talvez imaginando ser aquele um ato de resistência. Era como se carregasse comigo um amuleto contra o “monstro” da especulação imobiliária.

Enfrentando e cruzando elevadores ultramodernos, corredores vazios e porcelanatos envernizados, chego no estúdio da tal fotógrafa. Para minha surpresa, lá dentro estava cheio de vida, de beleza, de verdades... A tranquilidade parecia tomar forma física naquele espaço e nos traços e sorriso de Yêda.

Chorei, falei de minha vida, ela falou de sua mãe, falamos de nossos filhos e de rosas, de projetos antigos, chorei outra vez, fui retratada, contemplamos juntas o Cais e o pôr-do-sol mais lindo de nossa cidade, falamos sobre fotografia e recebi de presente histórias inspiradoras. Foi incrível. (*Keila Vieira*)

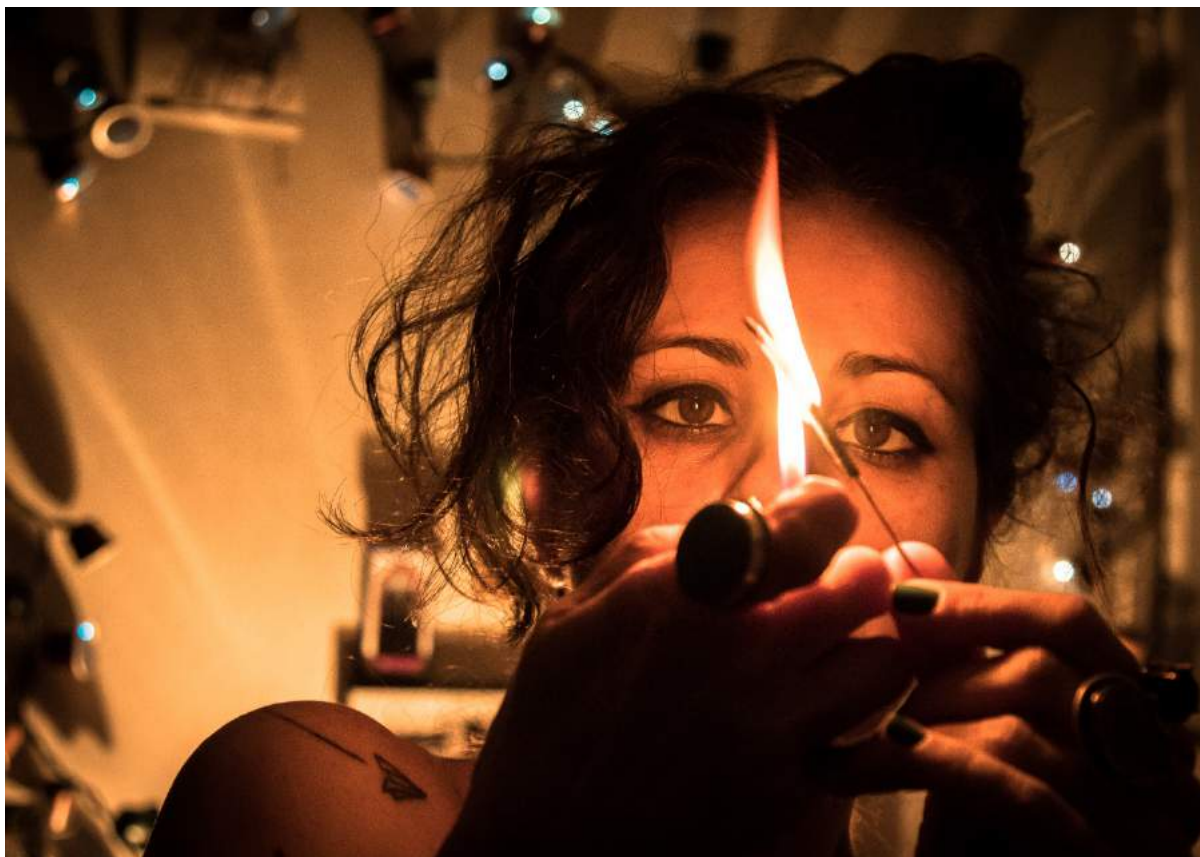


Figura 88 – Keila Vieira, *Faço meu sorriso e faço minha lei* (autorretrato), 2017

Me autorretratar foi uma experiência densa e transformadora que mexeu com minha vaidade, valores estéticos e afetivos. Já não me reconhecia, nem nas fotos do passado muito menos no espelho do agora, mas lá estava eu, uma mulher de meia idade, numa madrugada, trancada no quarto que dividia com o filho mais novo e que dormia o sono dos inocentes, lá estava eu, montando tripé, escolhendo lente, escolhendo luz, escolhendo a penumbra, escolhendo o incenso, escolhendo me esconder atrás de um espelho, escolhendo me despir, marcando o foco e acendendo o fogo. Me retratei, me embebedei, brindei o acaso, escolhi os anéis e a cor do esmalte, me reconheci e esse reencontro ainda ressoa ao som dos versos que foram trilha sonora daquela madrugada e que cantavam assim:

"Não me ame, eu não quero ver você assim

Vá-se embora, eu não choro, sei cuidar de mim

Eu não tenho todas essas ilusões e apesar de ter tantos corações

Minha guerra nunca, nunca vai ter fim

Sim, sim, eu sei, faço o meu sorriso e faço minha lei" (Ave Sangria)

(Keila Vieira)



Figura 89 – Keila Vieira, *Lumières* (retrato de Hélyda Cavalcanti), 2017

Fotografar Hélyda Cavalcanti foi uma experiência doce e densa que mexeu com minha vaidade, valores estéticos e políticos. Não conhecia aquela pessoa, mas lá estava eu indo fotografar, no coração da boêmia pernambucana, uma jovem fotógrafa “desconhecida” que tinha o privilégio “social” de estar começando um novo empreendimento: uma jovem fotógrafa e recém proprietária de um café, numa antiga rua do bairro da Boa Vista.

Chegando no endereço combinado, encontro uma jovem mulher, linda, e que timidamente escondia seu sorriso por vergonha de mostrar que estava usando recente aparelho ortodôntico. Para minha surpresa, aquela jovem fotógrafa é ativista dos direitos humanos e apaixonada pela fotografia de rua, pelas causas indígenas, é correspondente fotográfica de uma mídia independente, e feminista.

Conversamos, não tomamos café, ela sorriu, eu sorri, descobrimos amigos em comum, descobrimos causas em comum, descobrimos medos em comum, ela sorriu outras tantas vezes, fiz retratos dela sorrindo, fiz retratos dela séria, fiz retratos. Foi incrível. (Keila Vieira)

Keila veio me fotografar no café Lumière, onde eu trabalho. As fotos foram feitas enquanto a gente conversava. Dividimos as nossas experiências em se descobrir na foto documental, de saber que é isso que gostamos e queremos.

Falamos do conflito que é ser fotografada, principalmente em um momento em que uma não se sente tão bem em relação à sua imagem. Como uma simples foto pode mexer com tanta coisa dentro da gente! Foi massa que Keila foi quem me fotografou, porque eu senti muita afinidade de como as duas encaram a fotografia. (Hélyda Cavalcanti)



Figura 90 – Hélyda Cavalcanti, sem título (autorretrato), 2010

Escolhi um dos primeiros autorretratos. Na época, eu não tinha consciência de que seria nem chamado dessa forma. Escolhi esta foto pelo momento que ela representa para mim, na fotografia. Tinha acabado de comprar minha primeira câmera, uma Nikon D90, que me acompanhou durante muitas aventuras. Mas neste momento, ela me acompanhava durante o meu primeiro mochilão, sozinha, na Europa. Sabia muito pouco como manipular a minha câmera naquela época, mas via muita liberdade em quem eu era. Viagem só, pegar trem noturno, saltar de paraquedas, nadar em lagos, sair com outros viajantes solitários. Os autorretratos me acompanharam muito nesta viagem, era a única forma que eu tinha de registrar tudo que eu estava vivendo. Comprei um tripé improvisado no meio da viagem, uma bolsa menor, só pra câmera, e seguimos. *(Hélyda Cavalcanti)*



Figura 91 – Hélyda Cavalcanti, sem título (retrato de Nathalia Queiroz), 2017

Foi um privilégio fotografar Nathalia. Cheguei no Coletivo Sexto Andar, onde a gente marcou de fazer as fotos. Pelos meus horários corridos e loucos nessa semana, só conseguimos marcar à noite. Conversamos sobre como essas redes de mulheres anda nos fortalecendo e como é importante caminhar juntas, descobrir outras mulheres, outros trabalhos e nos enxergar como protagonistas. Não estava muito nos meus planos uma foto em que eu não contasse com a ajuda da luz a meu favor. Nath providenciou uma luz pra que a gente pudesse usar e se doou pra foto. Eu não tenho muita habilidade em dirigir uma pessoa enquanto ela está sendo fotografada e a espontaneidade de Nath ajudou muito pra que a gente pudesse chegar ao resultado final. Ao olhar as fotos ainda na câmera, falamos juntas: “gostei dessa”, e apesar de ter feito uma seleção mais ampla, a foto já estava escolhida nesse momento. (*Hélyda Cavalcanti*)

Conheci Hélyda faz pouco tempo, através de uma associação de mulheres criadoras de imagem que começava a nascer, a YVY Mulheres da Imagem. Ela foi em um dos nossos encontros e topou fazer os registros fotográficos do evento. As fotos ficaram de uma sensibilidade só. Foi nesse encontro que ela me revelou que tinha sido a escolhida para me fotografar neste projeto. Hélyda é jovem, e não por isso menos potente. Tem apuro técnico pra ir encontrando a imagem que procura com leveza, espontaneidade e segurança. Me senti muitíssimo à vontade com seus cliques e propostas. Escolhemos como espaço para a foto o lugar onde produzo minhas ideias, o Coletivo Sexto Andar, que integro desde finais de 2015. Não demorou muito para termos os cliques que dessem conta do diálogo que se estabelecia ali. (*Nathalia Queiroz*)



Figura 92 – Nathalia Queiroz, sem título (autorretrato), 2017

Esse foi o retrato mais rápido que bati na minha vida! Foram só dois cliques. Câmera apoiada sobre a mochila, aos pés do Baobá, de frente para uma mata que encobria o rio Capibaribe. Já estava um pouco escuro mas preferi não mexer no ISO da câmera. Acho que bati em 400, com velocidade 50. No visor, as duas imagens ficaram bem escuras, mas confiei. Ao chegar em casa, no dia seguinte, entendi que, na verdade, aqueles dois cliques eram um só. Fiz-me aparecer pra mim mesma. (*Nathalia Queiroz*)



Figura 93 – Nathalia Queiroz, sem título (retrato de Roberta Guimarães), 2017

Quando cheguei na praça do Baobá, às margens do rio Capibaribe, zona norte do Recife, Roberta se assustou: “então Nathalia é você?”

Havíamos estudado juntas por um semestre no ano passado, mas não chegamos a trocar ideias durante o tempo que desfrutamos juntas, exceto pelos debates em aula. Eu sorri, também não sabia muito sobre Roberta, além da curta vivência que tivemos juntas na universidade.

Ela me contou que queria fazer mestrado. Eu jurava que ela já era PhD. Prendemos nossas *bikes* e começamos a conversar naturalmente. Eu já com a câmera em punho, fotografando aleatório enquanto conversávamos, tentando captar algo da essência de Roberta. Foi dela a proposta de fotografarmos no Baobá.

Ela me contou que lembrava sua pesquisa com orixás. Acabei descobrindo que tenho “roubada” comigo essa publicação de Roberta e admirava seu trabalho sem nem mesmo saber que ela era ela. Foi assim, conversando sobre a vida e nossas produções que o clique saiu. Disfarçando a timidez com que fica a maioria dos fotógrafos quando são eles a estarem de frente para as lentes. (Nathalia Queiroz)

Foi muito tranquilo ser fotografada por Nathalia. Escolhi junto ao baobá, porque tem uma representação muito forte no meu trabalho com a cultura afro-brasileira. É a árvore da transcendência para os africanos. E o baobá que escolhemos é o do parque do baobá, um espaço de convivência com a natureza, onde a valorização do verde e da água são presentes. Nossa interação foi rápida, viemos as duas de *bike* e Nathalia me deixou à vontade nas fotos. (Roberta Guimarães)



Figura 94 – Roberta Guimarães, *Embriaguez* (autorretrato), 1994

Lembro que fui questionada por uma colega que fazia o curso de fotografia comigo porque eu tinha escolhido aquela imagem, visto que eu não tinha problemas com a bebida. E eu respondi que o autorretrato poderia ser a representação de uma ficção. (Roberta Guimarães)



Figura 95 – Roberta Guimarães, sem título (retrato de Fernanda Mafra), 2017

Como Fernanda está distante combinamos tudo por *e-mail*. Ela me falou do que ela normalmente faz nos momentos de lazer e decidi que gostaria que ela produzisse um autorretrato, visto que estamos distante, meditando. Pensei no parque Ibirapuera porque é a maior área verde pública dentro de São Paulo e achei que se prestava bastante ao momento da meditação.

Indiquei que ela fizesse a imagem com um plano aberto para mostrar o entorno. A luz que se vê na foto, no tronco das árvores e em Fernanda, nos trás uma sensação de superexposição, o que remete diretamente à luz que a meditação proporciona.

Numa cidade caótica como São Paulo, a meditação pode proporcionar ainda mais paz e a luz interna. Ela chegou em Sampa pensando em mudanças e, por isso, escolhi que a imagem seria ela meditando. (Roberta Guimarães)

Como também estávamos em cidades distantes, o processo teve que ser feito à distância. Trocamos uns *e-mails* e Roberta pediu para eu contar um pouco da minha vida no momento. Conteí que havia chegado em São Paulo de novo há pouco tempo, falei da minha vida profissional e da minha aproximação com o budismo e a meditação desde o segundo semestre de 2015.

Roberta de cara pediu para que eu me fotografasse como se estivesse meditando. Como ainda não tenho casa, nem um lugar fixo onde medito sempre, Roberta me pediu para que fosse a um parque para fazer a foto. Fui e pensei na coisa da sombra e da luz, e tentei me posicionar num lugar iluminado, meio que para brincar com a ideia de que meditamos para alcançar a iluminação. Roberta gostou do resultado. (Fernanda Mafra)

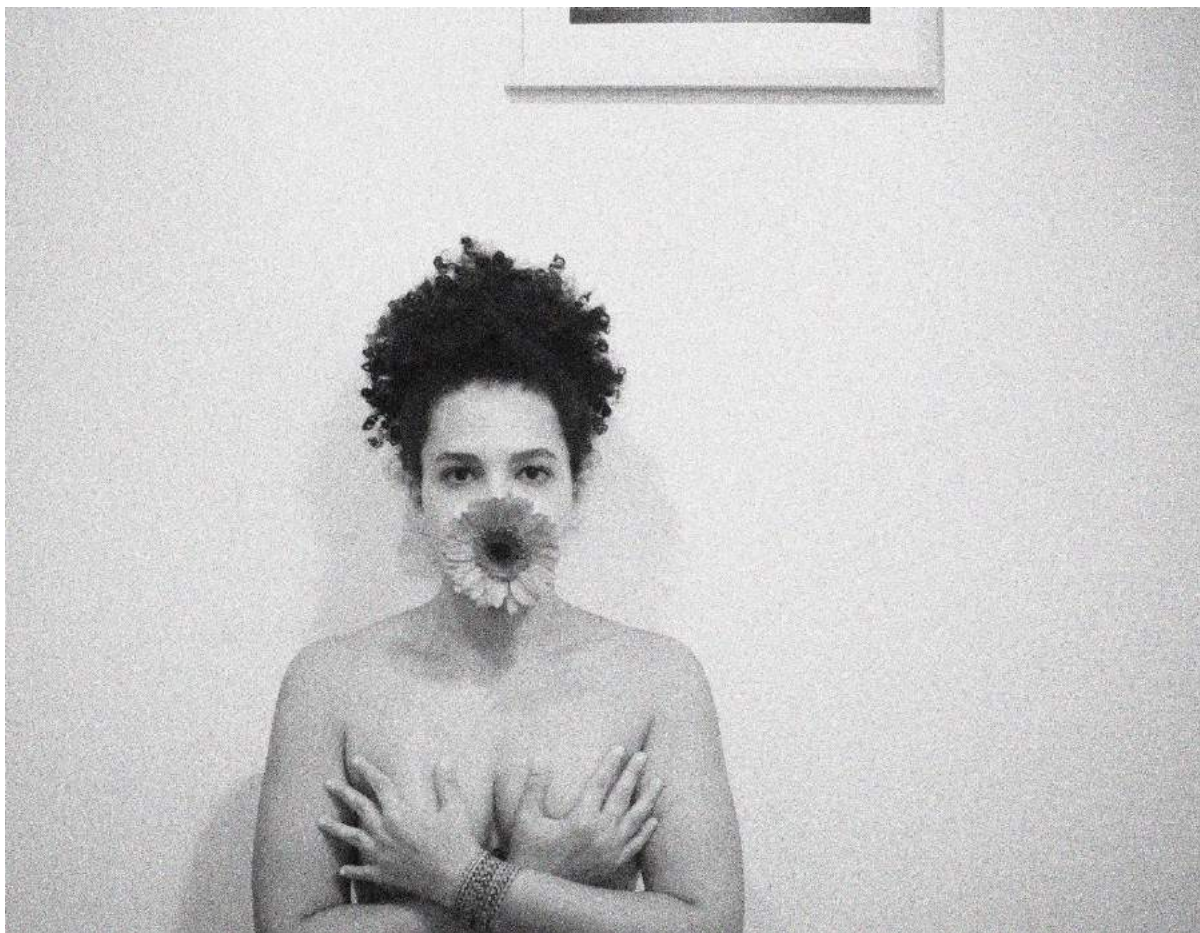


Figura 96 – Fernanda Mafra, sem título (autorretrato), 2017

O processo de me autorretratar nunca é fácil, e dessa vez parece ter sido pior. Devido às condições atuais: acabei de me mudar para passar uns meses fora de casa e ainda não tenho meu espaço. Estou passando uns dias no apartamento de um primo, que é pequeno e não tem muitas janelas, o que dificulta ainda mais o processo para mim, que gosto de brincar com os desenhos e a delicadeza provenientes da luz natural. Também estou sem tripé, o que dificulta a realização da fotografia externa. Ou seja, tive que me virar com o que dava no espaço que tenho.

As primeiras fotos ficaram horríveis e me deixaram super insegura. Até que me surgiu a ideia de utilizar uma flor. Gosto de tê-las por perto, acho que simbolizam ciclos de relações de acordo com o cuidado que se tem. Estou numa fase que tento prestar atenção mais em mim, nas palavras que dirijo aos outros, nas minhas relações de forma geral. É como se ao me abraçar, me cuidando, eu estivesse mais aberta a cuidar bem também do outro. Não que eu tenha chegado aonde quero, mas acho que hoje, tentando treinar essa percepção, sou um pouquinho melhor do que já fui uns tempos atrás. E o caminho tá só começando. *(Fernanda Mafra)*



Figura 97 – Fernanda Mafra, sem título (retrato de Aline Mariz), 2017

Como Aline estava em Recife e eu em São Paulo, tivemos que fazer o processo à distância. Conversamos um pouco sobre o que andávamos fotografando, compartilhamos um pouco nosso trabalho, nada de forma muito profunda, confesso.

Falei pra Aline que ultimamente buscava fotografar rastros de presença humana em cenas simples do cotidiano, com uma luz natural, de preferência mais intimista e pontual. Pensei na possibilidade de ela tentar se inserir numa cena cotidiana em que o rastro fosse mais forte que a presença em si, com uma luz que mostra mas também esconde. O resultado que Aline me mandou foi delicado e trouxe elementos de natureza pra somar. Achei que a foto se enquadrava na ideia, apesar de ser mais presença que rastro.

Por mim, não teria alterado nada da foto, talvez só a cor (PB), mas para chegar num consenso entre eu e Aline, ela pediu que eu também deixasse minha marca. Então, resolvi fazer a brincadeira da sobreposição da imagem nela mesma. (*Fernanda Mafra*)

Como Fernanda também não está morando em Recife, a produção da foto foi um pouco complicada. Mas, através do *facebook*, fomos trocando ideias sobre o que seria o retrato. O plano é que eu faria um autorretrato aqui em Recife, mandaria para ela e, de lá, ela faria intervenções no *Photoshop*. Segui suas instruções, como usar luz indireta, e incrementei o autorretrato utilizando um pouco de um trabalho autoral meu, que envolve sombras (de plantas, objetos, pessoas, etc.). O resultado final foi apresentado por Fernanda, com a edição final. (*Aline Mariz*)



Figura 98 – Aline Mariz, *Ainda não tem nome* (autorretrato), 2017

Penso que, por vezes, me encontro suspensa. Sensação de algo solto pelo ar, pairando sem rumo. Pouso feito folha, aos poucos chegando levemente ao chão. Ainda não sei o que sinto, isso ainda não tem nome. Brinco entre sombras e luz, tento esconder-me um pouco. Não quero que me vejam por completa, saibam de mim o que mesmo nem eu sei. Isso que ainda não tem nome; isso que irrompe peito adentro e deixa tudo pendurado, esperando alguém chegar. Isso que chega, rebenta, traz dois segundos de coragem e me faz mostrar, me faz ver quem sou: isso, ainda não tem nome. (*Aline Mariz*)



Figura 99 – Aline Mariz, *À raiz da carne* (retrato de Máira Gamarra), 2017

Por meio de conversas, pude conhecer Máira um pouco melhor e, a partir daí, fomos construindo o que seria este retrato. Como ela não está morando em Recife atualmente, pedi que fizesse um autorretrato lá onde mora, em Foz do Iguaçu, que, daqui, eu faria as intervenções (manual, através do bordado, e dupla exposição, no photoshop). Apesar de alguns pequenos percalços pelo caminho - a distância, por exemplo, é um desafio para fazer o retrato -, consegui chegar perto do que imaginei. A ideia surgiu quando ela me contou sobre sua trajetória, caminhos, decisões, mudanças... Quando ela pôde falar um pouco sobre quem era. Essa difícil tarefa de se resumir, nas palavras dela. Pude ver um pouco da mulher que ela é; forte, fincada na terra, apesar das asas abertas, livres. Tentei dizer o que vi. (Aline Mariz)



Com Aline, por estarmos em cidades diferentes, conversamos um pouco pela internet e decidimos fazer uma breve descrição escrita sobre nós mesmas, uma escreveria para a outra um breve relato para que pudéssemos nos conhecer um pouco melhor e então pensar juntas sobre a fotografia.

Dáí decidimos que Aline me passaria umas orientações sobre como eu deveria me fotografar para que ela depois pudesse criar em cima desta imagem.

Essa imagem foi tranquila de fazer, mudei um pouco a posição que havia sido sugerida por Aline para uma que me deixasse mais livre e à vontade, mas segui suas orientações. É uma imagem de que gosto muito e fiquei ainda muito mais feliz com o resultado e a intervenção de Aline na fotografia. (Máira Gamarra)

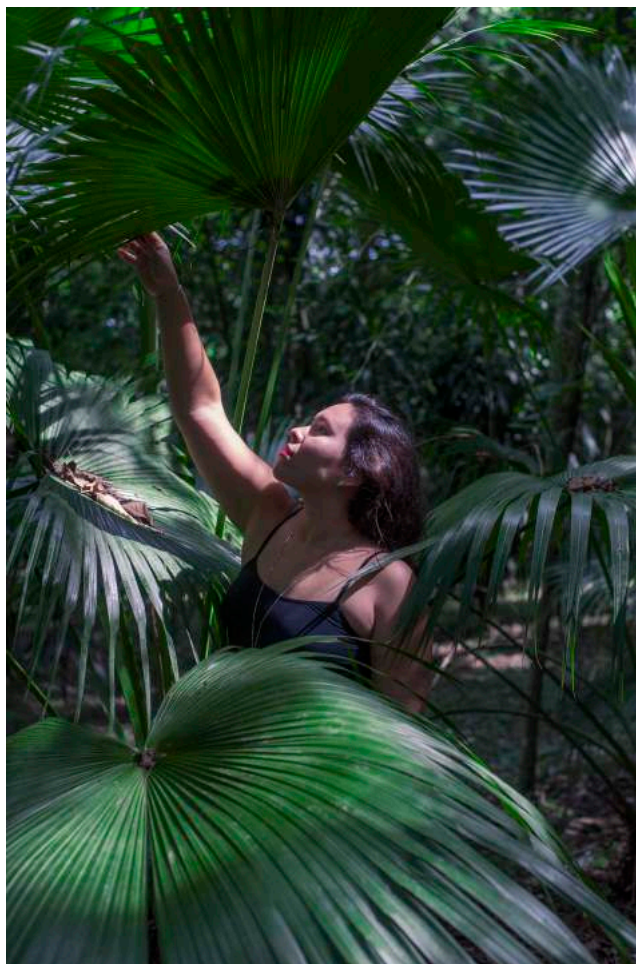


Figura 100 – Maíra Gamarra, sem título (autorretrato), 2017

O processo para produção do autorretrato foi bem lento, difícil e cansativo. Já havia produzido outros antes, mas desta vez o processo foi um tanto mais desafiador.

Tentei fazê-lo sozinha diversas vezes, nenhum dos resultados me agradava, fosse estética ou conceitualmente. Em parte pelas dificuldades técnicas de fotografar-se sozinha, sem tripé e outros desafios dessa natureza, muito embora também pelo momento de vida, eu não sabia exatamente como queria me retratar, que imagem poderia falar sobre mim.

Então, depois de muito tentar sozinha resolvi pedir a um amigo que me ajudasse. Escolhi o lugar, a pose, a exposição, as configurações na câmera e pedi que ele me enquadrasse como eu queria, foi um processo divertido, engraçado, gostoso e prazeroso.

Não posso dizer que o resultado me satisfaz completamente, mas acredito que o resultado me representa bem neste momento, porque entendo que mudamos o tempo todo, e que somos muitas dentro de nós mesmas, então considero que esta imagem representa um pedacinho do que sou agora. *(Maíra Gamarra)*



Figura 101 – Maíra Gamarra, sem título (retrato de Fernanda Capibaribe), 2017

A troca com Fernanda foi um pouco mais difícil, também toda à distância e realizada por *e-mail*. Foi mais lenta e menos produtiva, acredito.

Primeiro ela me enviou alguns retratos seus que ela já possuía em seu arquivo, para que eu pudesse trabalhá-las, mas não sentimos que eram imagens que poderiam funcionar bem, então tentamos, num segundo momento, basicamente a mesma proposta que havia adotado com Aline, mas as orientações que passei a Fernanda foram diferentes e propunham uma espécie de passo-a-passo, que era uma tentativa de fazê-la mergulhar e brincar com a "tarefa" de fazer esse autorretrato encomendado.

As imagens que resultaram não foram fáceis de trabalhar ou intervir, pelo enquadramento e luz, eu não consegui mexer muito nelas, e como levamos mais tempo para a produção dessa foto e já estávamos no limite da data de entrega, não pudemos tentar uma terceira proposta e arrisco dizer que o resultado não me agradou muito e nem a ela. Mas, de toda forma, foi bacana e interessante de perceber como o mesmo processo e tempo de produção podem realmente mudar muito de pessoa pra pessoa. (Maíra Gamarra)

Maíra entrou em contato comigo e pediu que eu mandasse três fotos minhas limpas, com fundo neutro, mais um relato sobre minha vida. Enviei um texto grande contando meus atravessamentos, trajetos, relação com a fotografia e mais. Quando fui escolher/fazer as fotos, no entanto, percebi como o texto tinha sido muito mais fácil do que a imagem. Isso porque amo fotografar na mesma intensidade em que não gosto de ser fotografada. Sempre tive essa impressão de que não fico bem nas fotos, de que não consigo posar esperando o clique, que perder a espontaneidade esperando estática a captura da luz me deixa desconfortável.

Tentei achar uma imagem minha já feita, por mim ou outra pessoa, mas as poucas que gostei não tinham uma boa resolução, por terem sido feitas em dispositivos móveis, ou por terem sido enviadas por *facebook*, que reduz a relação tamanho/resolução da imagem. Fui então tentar pensar na produção de uma imagem para mandar a Maíra. Como ela não me deu um *briefing*, tentei algumas imagens com fundo neutro, mas sempre achava que a minha expressão também estava neutra. Pedi então a meu filho mais velho, que tem feito experimentações em fotografia, que fizesse a foto. Contudo, ainda assim, não gostei do resultado. Mandeí algumas dessas imagens para ela e sua resposta endossou a minha impressão, de que o

texto dizia mais que a imagem.

Sugeri que ela, tendo lido o texto, me pedisse algo em especial, a partir do que eu havia narrado. Ela então me mandou um roteiro, bem interessante, pedindo uma imagem que expressasse o movimento e a dinâmica que ela viu em mim através do texto. Sugeri que eu dançasse na frente da câmera. Pediu movimentos de cabelo na foto. Que eu tentasse me sentir à vontade. E foi o que fiz. Coloquei o tempo de disparo no timer, um "som na caixa", e fui fazendo movimentos. Aliás, tal dinâmica sem a câmera em frente faz parte de minha rotina há muito, ou seja, dançar em casa. Soltar-me, deixar-me levar para onde a vibração do corpo me chama, tentar entrar em estado de dança.

Mandeí um total de sete imagens para Maíra, incluindo fotos estáticas e fotos que captavam o movimento, sobretudo através de braços e cabeça/cabelo. O primeiro tratamento que ela me mandou em resposta foi uma fusão entre uma das fotos do movimento com o que parecia ser um buquê de flores. As flores com cor viva e real no lugar da pele. Achei esteticamente a imagem muito interessante. Contudo, como escrevi acima, a associação de mulher com flores está já tão naturalizada como um clichê que compõe o arquétipo do gênero feminino, que fiquei me questionando se me sentia pertencida à imagem. Sobretudo porque as flores estavam de fato evidentes e em algumas partes "tomavam" meu corpo. Me incomodou um pouco sentir-me tomada pelo buquê... Fiz esse comentário em resposta. Maíra concordou e mandou outro teste em preto-e-branco, dessa vez uma fusão de duas imagens diferentes do movimento, mas que juntas criavam uma simetria e tinham um centro em comum, meu tronco. Gostei do resultado, acho que expressou bem como minha dinâmica acontece, como meu corpo cultural vem sendo construído. E essa tornou-se a imagem final. (*Fernanda Capibaribe*)



Figura 102 – Fernanda Capibaribe, *Me habitam peles* (autorretrato), 2017

Passei a madrugada trabalhando a ideia para o meu autorretrato. Quis de noite, porque à noite é o meu momento; quis longa exposição, porque é um dos recursos que adoro usar em foto e assim me deixaria fantasmagórica, já que odeio fazer *selfie*... Gosto de fotografar, não de ser fotografada. E quis sobreposição com textura, porque venho trabalhando nisso já há algum tempo.

Há algum tempo tenho amadurecido um projeto chamado FEMME, que trata das ambiguidades dessa condição do “ser mulher” (os essencialismos e as violências), conectada com as ambiguidades da própria linguagem fotográfica pós-digital, onde utilizamos softwares que retratam uma estética da película em imagens digitais. Dos trabalhos que expus, o que mais me atravessou afetivamente foi o *Sobre Todas as Peles*, onde justapus digitalmente sempre uma imagem-pele com uma imagem-textura.

Por fim não tem risada, porque não está fácil para a gente. É corpo e enfrentamento. (Fernanda Capibaribe)



Figura 103 – Fernanda Capibaribe, *Miúda Flor-Madeira* (retrato de Renata Pires), 2017

A notícia de que minha “fotografada” seria Renata Pires chegou com surpresa e certa ansiedade, já que tanto eu quanto ela estávamos fora do Brasil, em lugares diferentes e não nos conhecemos pessoalmente.

A princípio, pensei em tentar fazer um ensaio pelo *skype*, com chamada de vídeo onde montaríamos o cenário encenando as subjetificações, histórias, afinidades e também as conexões que se tornaram possíveis após a internet, aparentemente encurtando espaços físicos através da tela. No entanto, por mais que a ideia me parecesse interessante, não estava conseguindo trazê-la para o campo visual. Acho que com todas as questões que tenho em relação à efemeridade das relações virtuais, os laços fracos, como descreve Castels, essa ideia não me atravessou de fato.

Apenas quando fui fazer meu autorretrato é que veio o insight, de que seria uma ótima oportunidade de colocar em prática, ou continuar a prática/criação que venho tendo há anos, iniciada como um projeto de exposição, mas que tornou-se um projeto de vida, qual seja, de intersectar as ambiguidades no campo da fotografia envolvendo a passagem do filme para o digital com as ambiguidades que estão presentes e cada vez mais latentes na dicotomização de sexo-gênero para as mulheres.

Pedi então à Renatinha que me falasse sobre a vida dela, o que ela quisesse, não necessariamente conectando à fotografia. Ela então mandou dois áudios longos pelo *whatsapp* e, em suma, as duas questões que saltaram para mim ao ouvi-la foram seu caminho recente de encontros e desencontros

com o fazer fotográfico e a importância que ter feito o curso de palhaçaria feminina teve em sua vida.

Pedi, assim, que ela se montasse na sua palhaça e se fotografasse num fundo branco, como quisesse, para que eu aplicasse o mesmo método que fiz com meu autorretrato, ou seja, fundir sua imagem, pele, com uma imagem textura relacionada. Dessa maneira, eu manteria uma identidade com o meu fazer fotográfico, trabalhando a diferença através das histórias e corpos, materiais e simbólicos, de cada uma de nós.

Ela me mandou um total de treze imagens, mas uma de imediato me cooptou: a imagem dela, ou melhor, da Miúda, sua palhaça, nua, com uma Rolleiflex entre os seios, olhando para a câmera. Uma bela composição que para mim conectou muito bem os dois recortes principais de sua autodescrição, ao mesmo tempo em que criou identidade com a ideia de tornar-se palhaça.

Para criarmos nossos *clowns*, precisamos nos despir, das máscaras e blindagens, precisamos expor inseguranças e defeitos, aquilo que para nós mesmas não é bem quisto. E a simbologia da Miúda nua olhando através da câmera foi potente.

Para a imagem textura, tentei pensar numa foto que simbolizasse certo descontentamento em dado momento com o fazer fotográfico que ela narra, quando sentiu que seu trabalho estava se tornando mecânico, sem “feeling”, autômato. No entanto, queria também poder expressar seu reencontro com tal fazer, quando mudou-se para a França a fim de frequentar uma residência artística e onde tem sido novamente atravessada pela mágica da fotografia.

Como conectar esse trajeto numa textura? Iden-

tifiquei logo que um dos elementos teria a ver com ranhuras, descontinuidades, pois as rasuras constituem a sua busca como fotógrafa (e também a minha!), ao mesmo tempo que abrem brechas de onde ganhamos força. Optei pela madeira, já que é textura ranhosa, mas também é fluxo, por onde passa seiva. Mas ainda faltava a sutilidade da sua reconexão em Arles.

E eis que, em Montreal, indo buscar meu filho na escola, em plena primavera, e, coincidentemente, estando com a câmera na mochila, vejo uma linda cerejeira completamente florida no caminho. *Cherry blossom!* Não gosto da associação clichê mulher mais flor, mas a flor de cerejeira tem um imaginário de sabedoria que a ela está atrelado; é uma floração tida como sagrada e que apenas em situações específicas e num momento bem particular desabrocha. Sou fascinada pelo imaginário simbólico e visual da cerejeira. E aquela no caminho pareceu um convite. Fotografei a árvore e trouxe um pouco desse meu encantamento e olhar para a história de Renata.

O resultado final foi constituído, assim, pela fusão de três imagens, uma pele - miúda e sua câmera - e duas texturas, as linhas incertas, descontínuas da madeira mais o desabrochar da cerejeira. Mostrei para Renata o resultado do qual gostei, mas ainda fazendo outros testes, com pedra e terra. Mas diante de sua resposta, resolvi manter a imagem enviada. Ela respondeu: “menina que lindo; chega fiquei muda; de uma sutileza tão bonita, adorei”. (*Fernanda Capibaribe*)

Um convite em roda. Foi o que me propôs Bella pra sua obra-tese-texto-manifesto-ato. Esse propósito me é muito caro, muito querido, pois, enquanto mulher fotógrafa recifense, me sinto pela primeira vez (o que me foi uma surpresa) fazendo parte de um círculo. Uma classe, um todo-parte. Ainda mais quando Bella propõe para que façamos um retrato de uma mulher que faz retratos e um autorretrato. Tudo bem encaixado também no meu objeto de estudo artístico, esse infinito fractal que existe no olhar e ser olhado, no reflexo que somos para o outro, para a outra. Sim, a outra, ela, mulher, independente do gênero, ela que está na minha frente a ser fotografada me conecta com esse sentido de fazer parte. Mulheres criadoras de imagens, povoando o mundo das ideias consigo e a outra, e o outro. Nada mais humano.

Nessa ciranda de imagens em que me vi, num primeiro momento fui contatada por Fernanda, que iria me fotografar. Até aqui não disse que, no momento da proposta de Bella, eu já havia retornado para Arles, França, país onde moro há quase dois anos. País em que eu e Bella vivemos experiências juntas que, mais do que a simples empatia e amor que existe entre a gente enquanto cúmplices e confidentes, nos conectarão pra sempre.

O desafio, então, seria maior. Como fotografar alguém que não está presente fisicamente? Como imaginar essa representação como força de expressão de uma linguagem? Como dar as mãos em roda de longe?

Fernanda me contatou e me perguntou algumas coisas sobre minha vida e trajetória, e como tinha chegado a ser fotógrafa. Eu escrevi um resumo de um parágrafo, onde dizia que meu deslumbramento pela fotografia se deu no meio de uma formação de Mulheres Palhaças que segui em 2011. Nesse momento nasceu uma palhaça, uma fotógrafa e uma bióloga, porque terminava uma graduação na área no mesmo período.

Fernanda me pediu então, um autorretrato dessa palhaça, como material de trabalho para o retrato que ela pensou fazer junto comigo. Ela entrevistaria na fotografia respeitando suas inspirações e eu daria a matéria-prima: a foto. A foto da palhaça.

Desde que me foi posta essa proposta, me conectei com um tempo um tanto distante, com quem eu era nesse momento de tantas descobertas e nascimentos. Eu era uma explosão, e hoje vejo que a fotografia me salvou desse furacão, me deu sossego. Mas a palhaça me leva justo pra esse estado de caos, que também é apaixonante e maravilhoso: mas dá pavor. E eu me encontrei morrendo de medo de vestir Miúda e me apontar uma câmera.

Demorei que só. Mas fiz. E esse processo de construção desse autorretrato foi uma válvula, pra mim. Enquanto me maquiava, me preparava, percebi que não precisava vestir o nariz. Eu me fotografaria sendo um meio do caminho entre eu e minha palhaça. Pinte o nariz, peguei a câmera, e me desnudei pra mim mesma. E me fotografei. E fotografei minha câmera enquanto me fotografava, pra reafirmar esse infinito ao qual tenho me dedicado. Foi incrível.

O resultado disso foi uma intervenção em sobreposição meio textural sobre a minha imagem. E me tocou profundamente a delicadeza do trabalho de Fernanda. Aquela era, sou eu. (*Renata Pires*)



Figura 104 – Renata Pires, sem título (autorretrato), 2017

Sobre o meu autorretrato, o que posso dizer é que, por conta de todos esses contextos, escolhi algo que fiz e nunca tinha mostrado para ninguém ainda. No máximo fiz umas tiragens de leitura e coleí na parede pra me deparar com essas imagens todo dia. Um ensaio que fiz sozinha com um espelho numa floresta.

Nessas três imagens das quais faço parte, em todas coloquei em evidência o objeto câmera fotográfica, que continua sendo, cada vez mais, um elo. (*Renata Pires*)

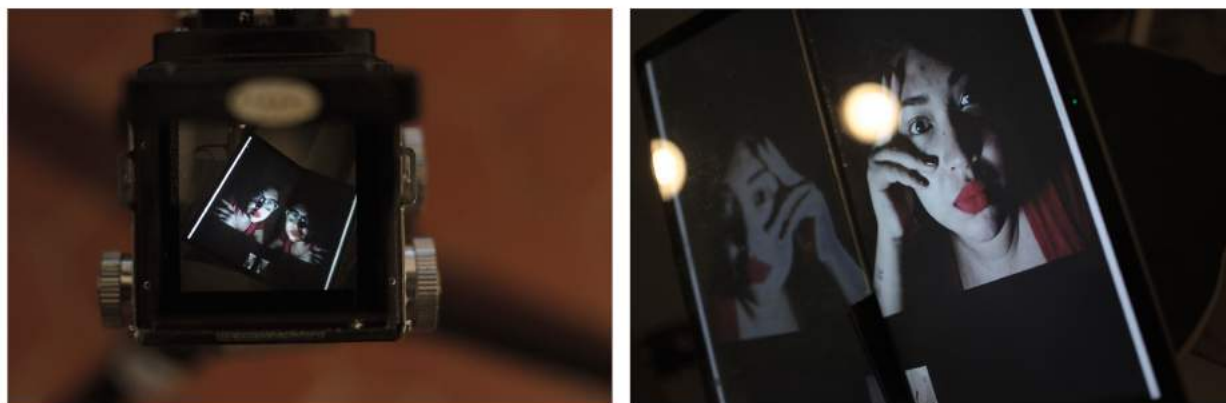


Figura 105 – Renata Pires, sem título (retrato de Paola da Silva), 2017

A experiência com Paola foi um pouco diferente. Me vi fotografando uma imagem dela, e pensei que desde o começo essa deveria ser uma imagem virtual, mas em “tempo real”. Depois de um bocadinho de vaivém e voltas, de desvios na comunicação, na falta de cruzamento entre eu e Paola, nos encontramos pra uma conversa via *skype*.

Nesse momento pude conhecer um pouco da sua história e contar um pouco da minha. Foi natural a passagem dessa conversa pro ensaio. Trouxe para o espaço que reservei pra falar com ela vários espelhos. Queria testar. E levei minha câmera fotográfica, essa que a gente gosta e fotografa mais (além da câmera digital). E fotografamos durante uns trinta minutos, rindo e experimentando.

Coloquei sua imagem em tempo real na frente do espelho. Escolhemos duas.

Adorei a experiência. Sentir o poder atravessador da imagem é libertador. Que ciranda bonita! (*Renata Pires*)

Foram inúmeros os contratempos, dentre eles o maior era o tempo. Não bastasse a geografia, eu na cidade brasileiríssima do Recife e Renata na França, ainda tivemos cinco horas de diferença, um mar de coisas. Literalmente.

Foi então que conseguimos enfim nos “encontrar” na internet, ajustar as agendas e organizar um estúdio feito de espelhos, pixels e telas frias. Surgiu dessa forma o retrato pensado por Renata e executado por nós duas, ela dirigindo o cenário e dando algumas instruções de como eu deveria me portar para seu registro, aquilo que via e queria. O retrato não foi feito de um gesto livre, espontâneo. Foi bem pensado e, digo, executado também, já que penso ser um bom retrato aquele onde o retratante se percebe. Eu me vi ali, bem ali na fotografia que fizemos. (*Paola da Silva*)



Figura 106 – Paola da Silva, Autorretrato (autorretrato), 2015

Nada fácil a representação de si. São inúmeros os problemas que tenho com a imagem que é projetada para fora de mim. Não é por me achar pouco aceita por um padrão estético vigente, é só porque a pessoa que imagino ser parece fugir do produto revelado.

Pra me ver melhor nas imagens que faço de mim experimento, experimento muito. Inúmeras camadas de outras imagens até me ver. Uma múltipla exposição ambulante. Por isso, peguei esse autorretrato de dois anos atrás para me representar, eu e uma janela em mim. (*Paola da Silva*)



Figura 107 – Paola da Silva, sem título (retrato de Clarissa Dutra), 2017

Tal como Érico Veríssimo narra o despertar de Clarissa para a vida em seu livro homônimo, eu quis pôr Clarissa ali, com a descoberta de um olho, o terceiro - a lente 50mm analógica que viaja na família dela.

Nos encontramos numa manhã quase tarde para conversar e “fazer” a foto. Quis experimentar jogos de espelho fundindo em um caleidoscópio para retratá-la, o fiz, mas não deu. Quando vi a 50mm f/1.4 quis que Clarissa se fizesse refletida nela, um bom clichê de fotografias, mas considerando clichês boas ideias que caíram no gosto e persistem, fizemos.

Foi assim que o retrato de Clarissa aconteceu e se fez.

Se me perguntarem o que vejo no retrato que fiz dela digo que Clarissa parece ter saído de um livro infantil, ela me lembra Capitão Gancho, só que ao invés de um gancho tem ela uma lente 50mm como extensão do seu corpo e pessoa. (*Paola da Silva*)

Eu não sei posar. Não sou fotogênica. Sou uma fotógrafa tímida quando a câmera se vira para mim. E mesmo conhecendo outros(as) fotógrafos(as) que também não se sentem à vontade sendo retratados(as), acho que eu ganho de todos(as).

Sou íntima com câmera porque a conheço e também a domino, mas não dou o mesmo direito a ela. Talvez, por desde pequena ser muito crítica e observadora, acabou ganhando muito espaço na minha vida ficar “deste lado”, deixando pouca oportunidade pra ser observada.

Paola, quem me fotografou, é de Belém do Pará e veio morar em Recife. Me revelou que não consegue passear pela cidade (do jeito que queria), porque tem medo da violência e da opressão que há sobre nós mulheres. Mas seu olhar desconhecido sobre mim, me trouxe a palavra e o afeto antes do clique. Me vi sendo vista com cuidado e esse olho sempre é “bem-vindo”. Apesar da distância que separam as pessoas, ela trouxe um olhar genuíno, e meu olhar foi entregue a ela. (*Clarissa Dutra*)



Figura 108 – Clarissa Dutra, *Eu e ela, tempos depois* (autorretrato), 2015

Este autorretrato foi feito em dezembro de 2015, no Crato - Ceará. Estava hospedada na casa de Titus Riedl - historiador, pesquisador, fotógrafo, professor, nascido na Alemanha. Grande apreciador da fotografia popular, conheci seu acervo e coleção com cerca de 5 mil fotopinturas.

A foto foi feita com celular e luz natural. É uma junção de dois rostos desconhecidos; digital e fotopintura, décadas passadas e atualidade. Dentre tantas fotos, por afeto, esta específica (assim, cortada ao meio), me trouxe melancolia e aproximação. Percebi que eu tinha pequenas similaridades com a mulher retratada, e não tinha a ver com a fisionomia. São duas de mim mesma. Uma fotopintura feita à mão na década de 60 e uma menina se vendo na tela do celular - em mundos diferentes, mas eternizadas pelo olhar.

A fotopintura tem o mérito de 'melhorar' uma imagem, quer dizer, acrescentar cor onde havia apenas imagens em preto e branco, além disso, o caráter da pintura, para alguns dos clientes, era capaz de "enobrecer" a imagem, já que um retrato pintado, antigamente era privilégio exclusivo de uma pequena elite. Portanto, não seria errado afirmar que a fotopintura chegou a democratizar o acesso de um "auto"-retrato, tendo como ponto de vista a postura do cliente (Titus Riedl)

(Clarissa Dutra)



Figura 109 – Clarissa Dutra, *Sobre a menina de olhos pequenos* (retrato de Olga Wanderley), 2017

Adoro fazer retratos e me sinto muito à vontade em retratar. Geralmente os olhares desconhecidos me chegam mais à lente. Mas fotografar alguém que nunca havia visto e precisava “vê-la”, seria um desafio – e foi.

Olga é bonita como seu nome. Ela tem uma risada poderosa. Vê-la séria e com os olhos fechados (no momento desse retrato), para mim, foi como um encontro que consegui proporcionar a ela mesma, e o melhor disso tudo foi que eu pude participar.

Nos aproximamos como duas mulheres contemporâneas, confidenciando as batalhas diárias, as dificuldades e as sortes que a vida nos trás, ou seja, nos aproximamos de alguma forma. A própria fotografia tem esse poder de captar a realidade a partir do olhar de cada um e de aproximar os universos. A minha, nesse dia, foi de uma Olga infinita. (Clarissa Dutra)

Estava bastante animada para ser fotografada por outra fotógrafa e também para conhecer Clarissa, alguém que eu nunca tinha encontrado pessoalmente, mas que, de certa forma, eu já conhecia.

A troca foi muito bacana e falamos de como é importante nos articularmos, sabermos dos trabalhos umas das outras. A conversa foi tão boa quanto as fotos!

Sim, as fotos: fico um pouco desconfortável por estar em frente às câmeras. Bem tímida mesmo. E Clarissa percebeu isso. Talvez tenha ficado um pouco tímida também. Mas ela é super sensível e tranquila. O processo todo foi divertido e as imagens ficaram lindas! (Olga Wanderley)



Figura 110 – Olga Wanderley, sem título (autorretrato), 2017

Há certos momentos em que parece mais difícil olhar para nós mesmos. Tive esta clareza depois de receber a tarefa de realizar meu próprio retrato. Como pensar na imagem que se quer de si, que os outros irão ver, quando se está no meio de um percurso cheio de mudanças tão fortes e profundas? Por isso, talvez, vacilei, deixei para o dia seguinte. Mas, aceito o convite, mergulhei, me diverti, gostei também do que vi. A imagem que trago de mim é um reflexo desse período, desse estado transitório. Permeado por incertezas, agitação, camadas de pensamentos, sobreposição de humores e sentimentos. Ainda não sei bem a que caminhos tudo isso vai me levar, mas tenho buscado a liberdade de estar presente e apenas fluir nessa travessia. (*Olga Wanderley*)



Figura 111 – Olga Wanderley, sem título (retrato de Karla Gonçalves), 2017

Sabia poucas coisas sobre Karla, mas já me via encantada pela forma como ela se expressa em suas “águas” – as lindas ilustrações que conheci antes mesmo das suas fotografias. Fiquei feliz quando soube que iria fotografá-la e tive vontade de me aproximar desse universo poético, que, para mim, sempre soou como algo leve e sutil, mas bastante potente ao mesmo tempo. A partir do nosso encontro, com boas conversas e café, pude descobrir como a dor também atravessa as figuras fluidas que ela cria e compreender melhor como tanta força se manifesta. A ideia inicial era fazer intervenções em aquarela sobre os retratos, mas acabei por não assumir (ainda) este risco. Mesmo assim, o retrato escolhido tenta dialogar com os elementos e a intensidade do seu próprio mundo criativo.

É verdade que a missão de fotografar outra fotógrafa me causou um certo frio na barriga, mas a forma generosa e tranquila com que Karla se mostrou na frente da câmera tornou tudo muito fácil e prazeroso. Sou grata pela beleza e aprendizado gerados por este encontro. (*Olga Wanderley*)

Conheci Olga durante o mestrado em Artes, numa disciplina que cursamos em comum. Alguns encontros se deram até que eu percebesse a doçura de mulher que ela é. Ainda sem muitas afinidades, me deparei novamente com ela, num grupo de estudos sobre fotografia documental, onde descobri que o mestrado dela era na área de Comunicação, mas nossa troca não foi muito além de “oi, tudo bem?”.

Desde a faculdade de fotografia, venho fotografando muitas pessoas, algo que sinto fazer com certa naturalidade, pelas experiências que fui vivenciando de lá pra cá. No entanto, ser fotografada por alguém sempre foi algo que me travou.

É difícil ser olhada, é difícil pensar que estou expondo qualquer tipo de fragilidade, ou minhas “imperfeições”, meu corpo fora do padrão. O exercício de ser fotografada por Olga, mulher hiper sensível, foi surpreendentemente positivo e revigorante.

Antes mesmo de irmos para a ação, conversamos muito, e ela me passou segurança através da fala e da empatia. Afirmou que há muito tempo não fazia ensaios fotográficos de ninguém, mas que queria que as imagens tivessem o olhar dela, no carinho de capturar certas delicadezas do percurso, detalhes que ela sabia que seriam bem aproveitados sobre a minha personalidade. Dessa forma, me entre-

guei ao processo e o durante fluiu tranquilamente.

Tudo foi acordado ao máximo e me senti segura para abrir espaço para ela, que, com carinho, me aproximou da câmera sem medos. Iniciamos com imagens minhas com minhas filhas de quatro patas, o que me fez sentir parte real desse ensaio, uma vez que elas representam uma fortaleza emocional pra mim em dias difíceis.

Conversamos como comadres sobre o tempo, a vida, as mudanças, sobre morar só, sobre família, fotografia. Foi lindo perceber como a arte nos aproximou e abriu espaços inconscientes de afetividade. O resultado foi tão lindo quanto, mas viver o processo e ter tido essa experiência empática com ela me ajudou a despertar um sentimento de amorosidade que achava não conseguir sentir. Venho, desde então, exercitando isso quando atendo minhas clientes mulheres e as trago para este espaço protegido de trocas transparentes. É lindo saber que isso toca as pessoas e, diferente e tão bom quanto é se sentir acolhida. *(Karla Gonçalves)*

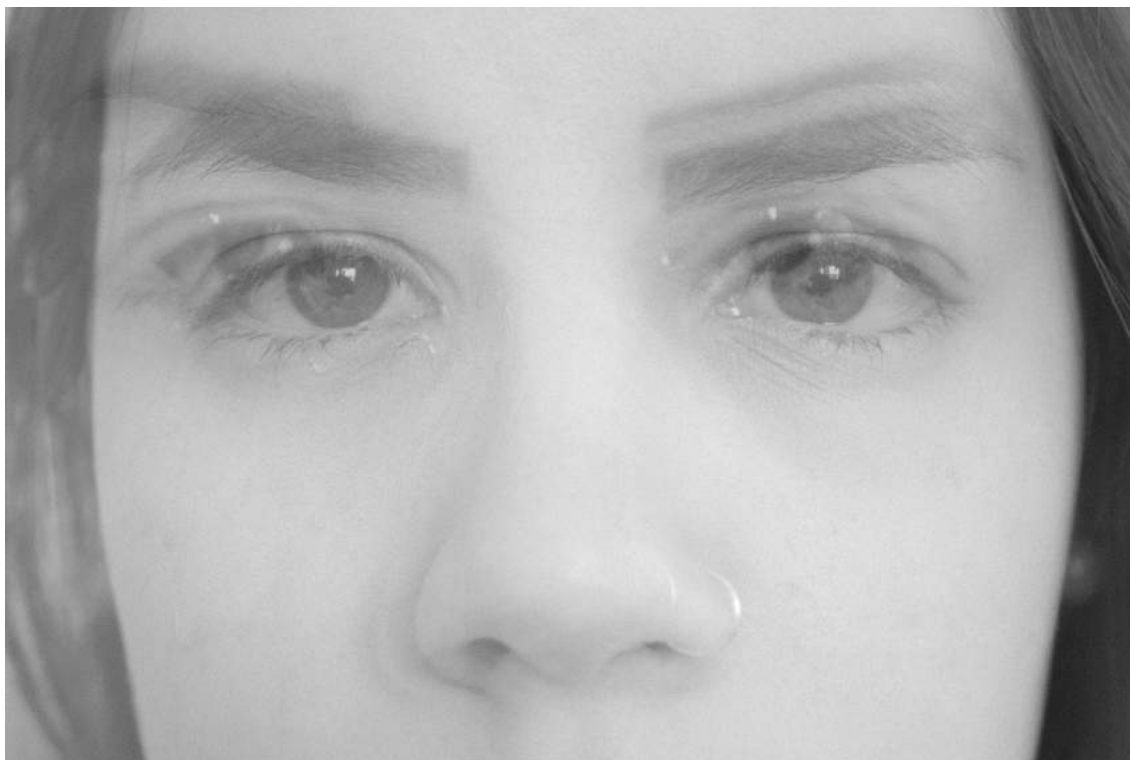


Figura 112 – Karla Gonçalves, sem título (autorretrato), 2017

Esta foto foi tirada poucos dias após a realização do ensaio da Bruna. Eu havia chegado em casa carregada de amor pelo dia que tinha vivenciado. Foi um dia em que realizei o fechamento da turma de laboratório de fotografia, na qual propus a aplicação de atividades pedagógicas e de práticas livres que me ajudariam no projeto do mestrado. Cheguei em casa emocionada com tantas aberturas e sincronia.

Esta imagem fala sobre a dualidade que é um trabalho acadêmico para mim: cansativo, mas persistente. Após muitas frustrações com esse caminho, senti-me ineficaz na ação de tentar viver o processo do mestrado de forma solta. Mas venho aprendendo que a perseverança e a vibração é o que vai me oportunizar uma experiência positiva e engajada com meus propósitos.

O trabalho de Bella é um exemplo lindo da necessidade dessa movimentação, por onde um bem maior está por trás de tanto esforço. E é isso que traz o sentido para o sonho.

Meu trabalho se dá com experiências entre mulheres que processam a fotografia de forma inesperada a fim de dar forma a suas potências, a reafirmar seus locais de fala. Este autorretrato foi feito em sincronia entre os meus e os processos de Bella, quando senti que, finalmente, eu estava alerta e fora da inércia propiciada pelo cansaço.

É assim que me sinto diante do trabalho de Bella: acordada e disposta a encarar o desconforto, reconhecendo também as podemos, a todo tempo, abrir espaço para mudança e o reconhecimento de nós mesmas na outra. *(Karla Gonçalves)*



Figura 113 – Karla Gonçalves, sem título (retrato de Bruna Monteiro), 2017

Fotografei a Bruna antes de ser fotografada pela Olga. Estava num momento de muita correria e definições pessoais, as quais me pediam foco e agilidade. A Bruna foi uma pausa para isso tudo. Marcamos e remarcamos inúmeras vezes, no entanto, senti que, quando marcamos, as imagens já haviam surgido e se formado antes mesmo do ato.

Não a conhecia, não sabia em que área ela trabalhava, não sabia da sua história. Mas o engraçado é que sempre haverá vivências similares entre mulheres e isso me aproximou dela. Sofro com endometriose há dois anos e, quando estávamos realizando o ensaio, havia acabado de sair de uma crise. Eu sentia raiva do meu útero. Não sei qual é a relação dela consigo mesma, tampouco se sente as mesmas dores. No entanto, com certeza, por ser mulher, compreende melhor quando falamos sobre fragilidades, mesmo que estas sejam apenas sintomas somatizados através de hábitos opressores que, na fala, delimitam o espaço de ação e fala da mulher, que, não necessariamente na carne, mas nos atos, torna-se debilitada.

Quando paro e penso sobre feminismo, lembro sempre do fato de que nós mulheres estamos indo de encontro com ondas gigantes de pensamentos feridos ao longo da nossa história e uma linda forma de começar a saná-los é criar acordos de união e empatia entre nós mulheres.

O ensaio com a Bruna me mostrou que é possível unir valores e sentir as dores da outra em conjunto, mesmo que ela não exista fisicamente. E é a entrega vista nas fotos que me aponta isso. *(Karla Gonçalves)*

Eu havia fotografado Bella antes de ser fotografada por Karla, o que me fez ter uma expectativa sobre como seria. Expectativas são criadas pela própria pessoa e a outra não tem tanta responsabilidade. Pois bem, assim, o começo da relação foi um pouco frustrante. Karla tinha uma ideia pré-pronta para a foto e me senti mais sendo modelo do que um retrato sobre quem eu era.

Cada fotografia entende a proposta com sua interpretação, sendo assim, passado esse momento, aceitei seguir o que Karla dizia. Ela me desafiou a fazer fotografias com a parte de cima do corpo desnuda, algo que nunca havia feito. Sobre as fotografias, algumas achei interessantes e acredito que Karla tenha saído satisfeita com o resultado.

Não me reconheço muito nas fotos, mas também é um processo de se ver de outra maneira. Apesar de não me reconhecer, sou eu ali, sabe? Que outras faces posso ter? No mais, a experiência foi positiva. *(Bruna Monteiro)*

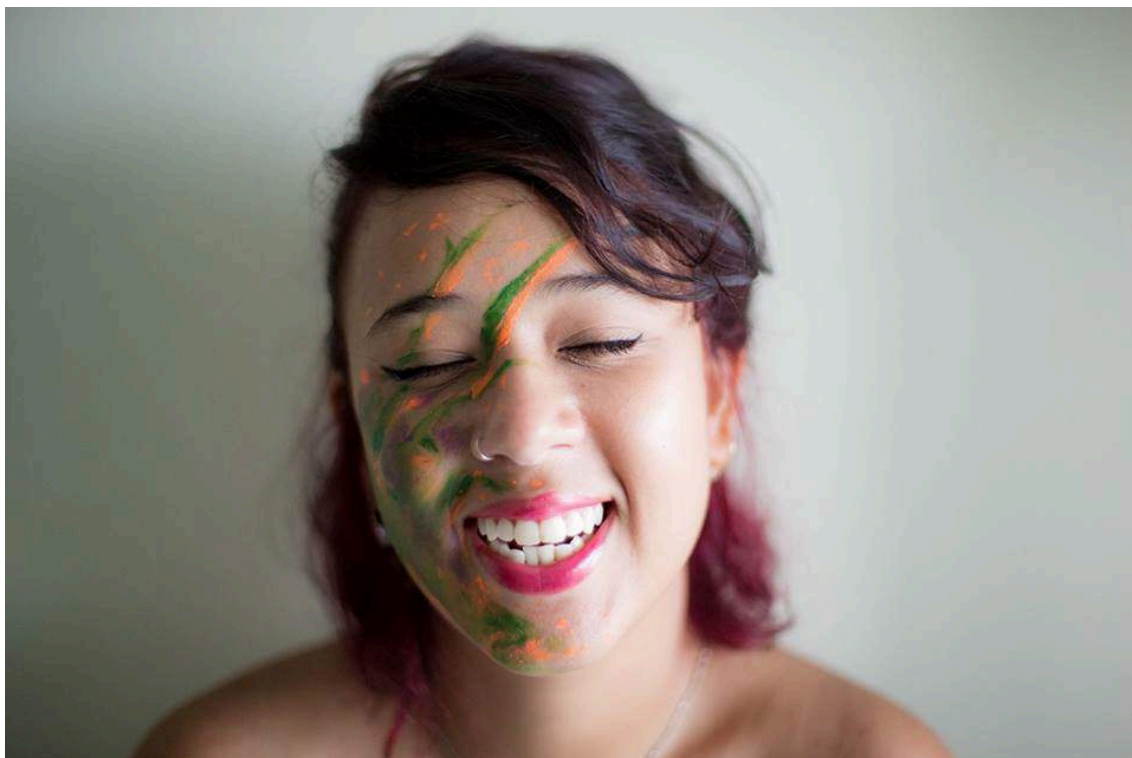


Figura 114 – Bruna Monteiro, sem título (autorretrato), 2017

Este dia foi quando completei aniversário de vinte e quatro anos. Apesar de ser um autorretrato antigo, ele traz uma verdade, o nome que coloquei era *A felicidade vai desabar sobre os homens*, referente à uma música de Tom Zé. Hoje ela está sem título, não sei, ela tem sua própria essência.

Raramente me fotografo, então foi um dia especial de passagem e transição. Estava em dúvida entre ela e mais outras duas, percebi que nas outras eu não sorria muito e vivo agora um momento bem positivo. Gosto das cores e da luz que ela tem. Como não faço muito autorretrato, entendo que aí está a *persona* que quero mostrar hoje e me sinto contemplada com isso. (Bruna Monteiro)



Figura 115 – Bruna Monteiro, *Mar de Bella* (retrato de Bella Valle), 2017

Para mim foi um presente fotografar Bella por toda a construção que fizemos até a realização da fotografia. Primeiro o almoço, depois pensar os elementos: água, tecido, a cor amarela. Eu queria muito fotografar Bella de um jeito que ela conseguisse se ver na foto e que também tivesse um pouco de mim. Fotografar o outro, às vezes é espelho e eu não queria isso. Queria, pelo menos, um espelho compartilhado.

No dia da fotografia, não vimos a previsão do tempo e toda a foto idealizada foi por água abaixo. Reconstruímos a foto com a chuva e o mar quase marrom. A essência estava lá e o resultado me surpreendeu positivamente.

Além disso, nunca havia fotografado algo mais “profissional” com uma Go Pro, uso bastante a minha Canon 6D e câmeras analógicas.

As fotos foram para um ar onírico, algo que desejo para direcionar meu trabalho, mas acabo não dedicando tempo, por causa do fotojornalismo. Fotografar Bella foi simbólico como um ponto de reconhecimento de que posso fazer fotografias com outros dispositivos, sem ser a DSRL e também mais surreais ou oníricos, como desejava há um tempo, mas não havia a coragem ou o primeiro passo para isso. (Bruna Monteiro)

Depois de ter me colocado em contato com tantas mulheres incríveis, de ter me emocionado com elas, vivido com elas suas histórias, de ter mergulhado naquilo que nos atravessa em conjunto a todas, de ter sido tão bem acolhida, seria inevitável acolher também a mim mesma nesta etapa do processo. Participei do sorteio que eu mesma articulei.

Encontrei-me com Bruna para almoçarmos, falarmos de nós, dos nossos projetos, para nos conhecermos melhor. Fiquei encantada com o percurso de Bruna, que, tão nova, já é tão engajada. Ela tem um projeto, o Além da Cura, com mulheres que enfrentam (ou enfrentaram) o câncer de mama.

Ela queria me fotografar com a luz da cortina do meu quarto, por conta de uma série de autorretratos que faço sem maiores pretensões através do *instagram*. Não me senti à vontade, já que entendo aquela atmosfera como um certo casulo protegido.

A partir das minhas histórias e da minha relação com as águas, chegamos ao mar. O mar que pra mim é tanto. Potência. Bruna pensou em fazermos umas fotos subaquáticas com uns tecidos, inspirada na atividade acrobática circense que pratico. Adorei a ideia.

No dia em que marcamos para fazer as fotos, aconteceu uma tempestade. As águas que estariam transparentes para a fotografia subaquática, estavam turvas. O vento era fortíssimo, os tetos das casas da pequena praia de Pedra do Xaréu voavam literalmente. Mudança de planos: ou voltamos para Recife e remarcamos ou repensamos as fotos. Eu ri. As águas de Oxum, meu orixá, naquele dia, não eram conectadas com a paz de Iemanjá, mas com a força de Iansã. Vamos fazer as fotos assim mesmo.

Fizemos várias. No início era um banho de chuva em corpo completamente nu, sobre as pedras, em poses mais recolhidas (talvez pela timidez e o bloqueio inicial e pela direção de Bruna). Depois, usei um vestido (que há muito me acompanha em simbolismos na vida e na fotografia) e me expandi. Experimentamos. A água da chuva com a água do mar tomaram meu corpo-a-corpo com o vento sobre as pedras.

Para mim, foi tudo muito simbólico e libertador. Bruna me mostrou muitas fotos feitas naquele dia e esta me surpreendeu: a iconografia é muito (muitíssimo!) semelhante a uma tatuagem que eu faria dentro de alguns dias (e que já estava desenhada e agendada desde muito antes) na parte interna do braço.

A tatuagem sou eu. Esta foto sou eu. Isabella- imagem, elemento terra, mas filha das águas. Uma cabra-sereia que há constelações escala montanhas. A graça é escalar, não é chegar. O importante é sentir o gosto salgado do mar e do suor e me lavar com a chuva.

Bruna me mostrou, como ninguém, o mar amarelo-terra e amarelo-ouro com o ainda azul de um céu, nas cores do meu orixá, esse dos rios. (*Bella Valle*)



Figura 116 – Bella Valle, *EuFicus* (autorretrato), 2017

Enquanto para muitas fotografar a si mesmas é uma prática difícil, para mim é onde eu me sinto mais confortável. Não sei lidar muito bem com ser fotografada pelos outros quando é preciso pose. Tenho uma certa timidez em encarar a objetiva quando ela é manipulada por outras pessoas. Mas no autorretrato, eu tenho todas as ferramentas de controle da minha própria imagem. Capricorniana que sou, gosto de ter tudo muito bem calculado, previsto, medido, orquestrado, do meu jeito.

Assim, foi a relação com a terra, o elemento regente de capricórnio e também da minha vida prática, que serviu de mote para o retrato.

Me desloco pela cidade através de bicicleta e, já fazia um tempo, eu vinha hipnotizada pelas raízes fortes e avassaladoras de uma árvore ficus que habita uma praça vizinha da minha casa e a qual eu vinha parando para observar nas minhas pedaladas. As raízes rompiam a calçada, os cipós caíam de montes e o tronco era tão largo que não sei quantas de nós seríamos necessárias para abraçá-lo.

Esta árvore, para mim, é uma deusa potente, que se nutre da terra, há tantas décadas, e gera vida, oxigênio, e que simbolicamente desmantela todo cenário urbano do cimento e do concreto que permeia o Recife.

Me permiti eu mesma ser abraçada pela árvore. Senti sua energia, conectei minhas raízes com as dela. Fiz algumas fotos.

Depois, montei uma imagem só, composta por outras quatro, formando uma máscara, um rosto, uma entidade. São as deusas da floresta e da terra se fazendo coletivo comigo. (*Bella Valle*)

5.2 POSSÍVEIS CONCLUSÕES | FECHAMENTO DE CICLOS E CÍRCULOS

Cada capítulo desta tese (inclusive este último, na experiência que fizemos) abraça suas propostas, apresentando-as, desenvolvendo-as e oferecendo reflexões. Contudo, várias questões atravessam mais de um capítulo: o corpo, as violências, os afetos, o trabalho, os espaços e tempos, os olhares, os engajamentos, as crenças, os desejos. As negociações entre espaços público e privado, sobretudo. Tentar retomar ou resumir em um espaço conclusivo os questionamentos que costuram o trabalho será redutor.

Falar de mulheres, mesmo enquanto mulher e sobretudo por isso, é um campo melindroso em quem me arrisquei por questões de lacuna e de urgência dentro do contexto ao qual pertencço, que é a fotografia e que é a cidade do Recife. Parto do local, do dentro, para levantar tensionamentos que, em determinada medida, podem (e devem) ser universalizados. Esta tese coloca para fora.

O método desenvolvido aqui passeia pelas mesmas questões existenciais, que tanto abordo durante a tese. Lugar de fala. De cuidado. De respeito. E de consciência das não-representações envolvidas. Expor medos, incompletudes, complexidades e contradições, inclusive a impossibilidade de dar conta de tudo o que é demandado pelas questões que foram postas, e assumir escolhas discursivas delicadas compõem uma tática. Taticamente, foram criadas metas e condições para apresentar a questão, desenvolvê-la inicialmente, organizar apontamentos, criar bases teóricas, discurso histórico, referências a médio prazo. Está posto.

Estrategicamente, a longo prazo, tenho a consciência de que este trabalho aqui apresentado se trata apenas de uma fase que deve ser superada, revisada, atualizada, criticada, confrontada, ampliada. E espero muito que seja. Carrego, nesta etapa atual, a tranquilidade de quem sabe que esta pesquisa precisa existir para que o debate avance. Fechemos este ciclo.

Entrego junto à tese e sendo parte dela, como encerramento textual e primeira proposta a nível operacional, o capítulo 5.1, que não por acaso vem junto às considerações finais. É parte da observação participante interferir no meio. O capítulo compõe, então, uma experiência de prática fotográfica coletiva entre algumas mulheres do Recife feitas a partir desta pesquisa. O resultado, é um trabalho em si. Um ensaio, em seu devir-livro ou devir-exposição, entre outros devires.

Percebo, olhando os próprios retratos produzidos pelas fotógrafas participantes, em suas peles, em seus rostos, em seus corpos, que as mulheres negras ficaram fora deste primeiro círculo de imagens e trocas. E isso, como não-fim, é muito simbólico e já aponta futuros desdobramentos críticos necessários a esta pesquisa.

Por mais que a fotografia seja economicamente, culturalmente e historicamente uma prática de difícil acesso para as mulheres, como vimos ao longo da tese, e por mais que os espaços (elitistas) de legitimação sejam ainda mais distantes para aquelas que vivem contextos desprivilegiados, e, ainda, por mais que o convite para participar da dinâmica tenha sido aberto a todas e divulgado em comunidades fotográficas *online*, isso não justificaria por si a ausência real de uma busca pela inclusão de uma fotografia que seja produzida fora do próprio circuito. Ciclos, círculos, circuitos. É preciso abrir. Ou melhor: é preciso esgarçar.

É preciso adentrar os espaços e desconstruí-los. É preciso criá-los. É preciso alcançar e ser alcançada por mulheres das quais é necessária a presença. Viabilizar. Desmontar opressões. Digo que não impus critérios seletivos para a experiência realizada e que todas as participantes que se apresentaram participaram dela, mas, por outro lado, vendo o resultado, me pergunto: a divulgação da minha dinâmica chegou a quais mulheres fotógrafas? Ou melhor: quais mulheres que fotografam ou que poderiam ser enxergadas como fotógrafas por esta tese não tiveram conhecimento da existência desta pesquisa e dos encontros (e visibilidades) a que ela se propôs fomentar? Reflexão necessária a este fechamento, que é, na verdade, abertura.

Também é necessário destacar que entre as entrevistadas só havia uma mulher negra e que também entre aquelas que responderam ao questionário há apenas outra mulher negra. E isso é, mais do que uma constatação de que, de fato, as mulheres negras são institucionalmente rechaçadas do campo fotográfico, também um reconhecimento de que o meu olhar de pesquisadora neste trabalho não foi suficientemente além das instituições já estabelecidas.

Apenas ao longo das análises percebi que faltou uma preocupação com outras representatividades sociais no momento anterior de construção do *corpus*, o que prejudicou maiores apontamentos e aprofundamentos das questões interseccionais das mulheres fotógrafas do Recife ao longo da tese. Falo enquanto mulher, mas também enquanto pessoa cis, branca e de classe média, a partir de um lugar de privilégio e poder, que é o ambiente acadêmico, e as lacunas iniciais que minha condição gerou foi

impossível a mim resolver a curto prazo (para uma nova coleta de dados, por exemplo), mas é preciso reconhecer e desatar opressões de todo modo.

Assim, tentei, durante a análise e a escrita, ser mais cuidadosa e destacar algumas questões específicas que me foram apresentadas ao longo das outras etapas do processo, pelo próprio material que me chegou generosamente a partir, principalmente, das conversas com as fotógrafas negras Ana Lira e Val Lima, e por algumas leituras atrasadas. Espero ter conseguido atravessar a complexidade dessas questões dentro das possibilidades e sem maiores deslizes.

Creio que as falhas deste trabalho destacam uma fenda, uma linha de fuga: as questões das mulheres negras na fotografia merecem um estudo mais dedicado. Assim como as questões das pessoas trans e do caráter elitizado deste campo. Desdobramentos. E falo em linhas de fuga e em dobras de um ponto de vista deleuziano. Segundo Deleuze (2007, p. 13), "sempre existe uma dobra na dobra, como também uma caverna na caverna. A menor unidade da matéria, o menor elemento, é a dobra, não o ponto, que nunca é uma parte, e sim uma simples extremidade da linha". A dobra é, como o território (de que falamos no capítulo 4.1.4), um agenciamento. Desdobrar seria, então, como desterritorializar. Esta pesquisa pede, desde já, reterritorializações, redobramentos. Falar sobre as mulheres fotógrafas do Recife é um desbravar.

Ao escrever sobre um assunto, é preciso pensar: quem valida quem enquanto objeto? E como se dá essa relação entre pesquisador e objeto? Quem eu legítimo enquanto fotógrafa nesta tese, ao compor meu *corpus*? Os critérios iniciais de escolha para definição do *corpus* (etários e mercadológico) desta tese e as omissões falam muito dos problemas que ainda temos para resolver. Desbravemos, pois.

Outras fendas abertas por este trabalho se dão na demanda de aprofundamento de diversas outras questões específicas pinceladas nesta tese, desde a compreensão do corpo e da sexualidade aos métodos de produção e sistemas de difusão. Há muito ainda o que ser falado, discutido, exposto, questionado, no desmonte das estruturas patriarcais e colonizadoras que regem a estrutura política do campo fotográfico e que normatizam ou abjetificam as mulheres. Melindres e riscos necessários.

Outro espaço de ausência que reconheço nesta pesquisa se dá em relação à situação das mulheres fotógrafas na realidade brasileira de forma geral. Esta foi uma escolha prévia que justifico pela inexistência de bibliografia acessível mais específica sobre o assunto e, logo, por falta de tempo hábil para realizar esta pesquisa através de outros métodos de investigação que não fossem bibliográficos. Me demandaria outro

doutorado inteiro. E, entre partir de uma perspectiva nacional (duvidando da possibilidade de se dar conta do Brasil enquanto unidade sistematizável dentro deste tema sem provocar ainda mais apagamentos) ou me dedicar a um mergulho mais tático na situação local, preferi primeiro abraçar a minha casa.

Quando eu decidi finalmente quealaria sobre as mulheres fotógrafas (no início de 2016), eu estava morando em Paris, na ocasião do meu doutorado sanduíche, o que explica as referências europeias (principalmente francesas) que trago. São os pontos de partida de reflexão que me foram acessíveis e, se por um lado pode parecer colonizador o aporte dessas referências (e não deixa de ser), por outro lado reconheço, de fato, muitas semelhanças, guardadas as devidas épocas e os diferentes contextos, entre os percursos e enfrentamentos que aquelas mulheres passaram e aqueles que nós passamos e que são abordados na tese. É preciso lembrar que elas também precisaram resistir e se unir. As questões, de todo modo, foram trabalhadas a partir de demandas micropolíticas para alcançar um possível diálogo, quando cabia.

Também me vi distanciada nos últimos anos do doutorado (em 2015-2016 por estar fora do País e em 2016-2017 por estar imersa na escritura desta tese) de um maior aporte de leituras mais recentes, sobretudo as nacionais e latino-americanas, considerando que o tema dos feminismos nos países periféricos expandiu-se potencialmente nesse mesmo período, assim como os movimentos sociais. Há muito ainda para ser acessado pelo debate e por mim em termos bibliográficos e esta pesquisa não pode se encerrar com a escritura deste trabalho.

Esta tese marca, na verdade, apenas os primeiros passos de um processo político e de investigação maior, que envolve o empoderamento das mulheres em várias instâncias, inclusive na fotografia. Tomemos as rédeas. Ou melhor: arranquemos fora.

No mais, é preciso pontuar que foi um processo muito sofrido e árduo acolher esses longos relatos, tão carregados de violências, e mergulhar neles, e lidar com tantas questões éticas que os envolve (principalmente das autorizações, da importância do anonimato em alguns momentos e da necessidade de identificação em outros), para confeccionar um produto acadêmico também tão normatizado em tão pouco tempo. Por outro lado, foram encontros muito amorosos e conversas cheias de aprendizado. Foram muitas horas de vida dedicadas a destrinchar e elaborar esta pesquisa, na qual acredito tanto, e me angustia pensar que, se depender da estrutura acadêmica que temos, este texto não chegará tão facilmente às pessoas a que deve chegar para cumprir sua função social. Desejo muito que ele consiga atravessar a realidade que o atravessa. E espero ter

fôlego para enfrentar e resistir nos espaços (muitos patriarcais) que se apresentem como possibilidade (os já dados e os a serem criados) de visibilidade. Entrego a obra com muito afeto e engajamento envolvidos.

Administrar sozinha as vinte e seis fotografias que participaram da dinâmica final, paralelamente à realização da análise e da escrita, também não foi tarefa fácil, considerando que muitas mulheres que participaram também tiveram suas dificuldades (de tempo, de espaço, de comunicação e de outras tantas questões que atravessam tantas mulheres). Basta dizer que alguns retratos e relatos me chegaram apenas no dia mesmo de imprimir o texto final para a banca avaliadora. O tempo que precisamos (e no qual acreditamos) nunca nos é dado.

Por fim, falo de fotografia. No capítulo de um livro que escrevi e que foi publicado apenas em língua francesa, escrevo que, através da fotografia, não buscamos necessariamente um encontro com o real, mas muito mais o colocar em jogo os afetos que impregnam a produção de certas visibilidades, que afetam. É uma travessia e não um fim. A foto é um fenômeno ativo, que une (como afeto) e toca (afetando e sendo afetada). Entender a fotografia como afetante e afetada é o que mais importa no jogo do infotografável (VALLE, 2017, p. 87). E é isso que a fotografia atravessa: afetos e afetações.

O que posso concluir neste momento é que estou feliz em amarrar este nó em uma rede que ainda estamos tecendo, fio-a-fio. Este nó veio para preencher uma pequena parte, urgente, da ausência total e completa que temos atualmente de registros e bibliografia sobre as mulheres fotógrafas do Recife, suas vidas e suas obras. Me sinto, assim, honrada e realizada em inaugurar com esta tese a produção teórica sobre essa nossa existência. Afetos e afetações. O infotografável que se passa em toda prática (e toda imagem) fotográfica.

No mais, apossemo-nos de nós mesmas e fabriquemos o nosso próprio Corpo sem Órgãos (como vimos no capítulo 3.2.1). É preciso nos desconstruir do lugar que inventaram para nós e nos entender em constante movimento, para que possamos desconstruir também o que nos limita e construir uma prática fotográfica para além das opressões dos dispositivos patriarcais e colonizadores. Nós somos o lugar da fotografia.

Concluo a tese com um poema da poeta negra brasileira Conceição Evaristo, *A noite não adormece nos olhos das mulheres* (1996, p. 26), que é nos fala de resistência e de enfrentamentos:

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginas abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher
de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede de nossa milenar resistência

REFERÊNCIAS

LIVROS E PERIÓDICOS (PUBLICAÇÕES IMPRESSAS)

ABBOTT, Berenice. **A Guide to Better Photography**. New York: Crown Publishers, 1941.

_____. **La fotografia en la encrucijada**. In: FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejamos Todos Feministas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

ADKINS, Helen. **Nouvelle femme ! Nouvelle photographe !**. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007a.

_____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007b.

_____. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. **Gênero, identidade, diferença**. *Aletria: Revista de Estudos de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 2002, v.9, n.1, pp. 90-97.

ALÓS, Anselmo Peres. **Gênero, epistemologia e performatividade: estratégias pedagógicas de subversão**. *Revista Estudos Feministas*. Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2011, v.19, n.2, pp. 421-449.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e Aparelhos Ideológicos de Estado**. Lisboa: Editorial Presença/Martins Fontes, 1980.

APPIGNANESI, Lisa; HOLMES, Rachel e ORBACH, Susie. **Fifty shades of feminism**. Londres: Virago, 2013.

ATKINS, Anna. **British Algae: Cyanotype Impressions**. Inglaterra, 1843.

ATKINS, Anna e DIXON, Anne. **Cyanotypes of British and Foreign Flowering Plants and Ferns**, Inglaterra, 1854.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Papirus, 2002.

BÂ, Hampaté. **A tradição viva**. In: KI-ZERBO, Joseph. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília : UNESCO, 2010.

BARTHES, Roland. **La chambre Claire - Note sur la photographie**. Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil, 1980.

_____. **O óbvio e o obtuso**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **A morte do autor**. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BATCHEN, Geoffrey. **Arder en deseos**: la concepción de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BAZIN, André. **Ontologia da imagem fotográfica**. In: XAVIER, Ismail. A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro : Graal/Embrafilme, 1983.

BEAUVOIR, Simone de. **Le deuxième sexe**. Paris: Gallimard, 1949.

BECKERS, Marion e MOORTGAT, Elisabeth. **Autoportrait, mise en scène de soi et identité sexuelle**. Femmes photographes entre 1850 et 1945. In: Qui a peur des femmes photographes ? Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.

BENJAMIN, Walter. **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1992.

BERGER, Anne Emmanuelle. **Le grand théâtre du genre**: Identités, Sexualités et Féminisme en "Amérique". Paris: Belin, 2013.

BERGER, John; BLOMBERG, Sven; DIBB, Michael; FOX, Chris; HOLLIS, Richard. **Ways of seeing**. Londres: Penguin Group, 1972.

BERGER, John. **Voir le voir**, Paris: Éditions B42, 2014.

BIBLIA. A. T. Gênesis. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. São Paulo: Ave Maria, 1982.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

_____. **O poder simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **Pesquisa participante**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1981.

BRANNAN, Beverly. **Le photojournalisme au féminin**, 1900-1945. In: Qui a peur des femmes photographes ? Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.

BRUNO, Fernanda. **Membranas e Interfaces**. In: VILLAÇA, Nízia et al., (orgs.). Que Corpo É Esse? Rio de Janeiro, Mauad, 1999.

BUTLER, Judith. **Bodies That Matter**. London: Routledge, 1993.

_____. **Excitable Speech**: A Politics of The Performative. New York; London: 1997.

_____. **Corpos que pesam:** sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. **Undoing Gender.** London: Routledge, 2004.

_____. **Problemas de gênero:** feminismo e a subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

BUTLER, Judith; KNUDSEN, Patrícia Porchat Pereira da Silva. **Conversando sobre psicanálise:** entrevista com Judith Butler. Revista Estudos Feministas, v. 18, n. 1, p. 161-170, 2010.

CALADO, Jorge. **Au féminin:** Women Photographing Women 1849-2009. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 2009.

CAWS, Mary Ann Caws. **Dora Maar With & Without Picasso:** A Biography, Londres: Thames an Hudson, 2000.

CHENE, Sandrine. **Les femmes photographes d'art en France et aux États-Unis au tournant du siècle.** In: Qui a peur des femmes photographes ? Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.

CHODOROW, Nancy. **Psicanálise da maternidade.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1990.

DAGUERRE, Louis Jacques Mandé. **Daguerréotype.** Paris: 1838.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** S.Paulo: Boitempo, 2016.

DAVIDOV, Judith Fryer. **Women's Camera Work:** Self/Body/Other in American Visual Culture. Chapel Hill: Duke University Press, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Conversações.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **A Dobra:** Leibniz e o Barroco. Campinas: Papirus, 2007.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012a.

_____. **Mil platôs:** capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012b.

_____. **O anti-édipo:** capitalismo e esquizofrenia 1. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DESCARTES, René. **O discurso do método; As paixões da alma; Meditações.** São Paulo: Nova Cultural, 2000.

DEWEY, J. **Como pensamos: como se relaciona o pensamento reflexivo com o processo educativo; uma reexposição.** 3.ed. São Paulo: Nacional, 1959a.

_____. **Democracia e educação:** introdução à filosofia da educação. São Paulo: Nacional, 1959b.

DEWEY, John. **Experiência e educação.** São Paulo: Nacional, 1979

DEWEY, John. **Experiência e natureza.** (Col. Os pensadores). São Paulo: Abril Cultural, 1980.

DI BELLO, Patrizia. **Femmes et photographies en Grande-Bretagne (1839-1870) : de la marge à l'avant-garde.** In: Qui a peur des femmes photographes ? Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papirus, 2008.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **Mulheres que correm com os lobos:** mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem. Rocco: Rio de Janeiro, 1999.

EVARISTO, Conceição. **A noite não adormece nos olhos das mulheres.** In: Cadernos negros, vol. 19. Quilombhoje (Org). São Paulo: Editora Anita, 1996.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais:** uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas.** São Paulo: EdUSP, 1998a.

_____. **Ensaio sobre a Fotografia:** para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'água, 1998b.

_____. **O universo das imagens técnicas:** elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

Fontcuberta, Joan (ed.). **Estética fotográfica.** Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

Font-Réaulx, Dominique de. *Où sont les femmes photographes ? Femmes photographes françaises au milieu du XIXe siècle.* In: Qui a peur des femmes photographes ? Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

_____. **História da Sexualidade I:** A vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. **O que é um autor?** Vega: Passagens, 1992.

_____. **Em defesa da sociedade.** São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Do governo dos vivos**. São Paulo: Centro de Cultura Social, 2009.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1, 2013.

FRENCH Marilyn. **Beyond Power**. Nova York: Summit Books, 1985.

FREUD Sigmund. **Estudos sobre a histeria**. Edição Standard das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. vol. 2, Rio de Janeiro: Imago, 1990.

FREUND, Gisèle. **La Photographie en France au dix-neuvième siècle**, Populaire, Paris: 31 de janeiro de 1937.

GALIFOT, Thomas. “**La femme photographe n’existe pas encore positivement en France** “... Femmes, féminité et photographie dans le discours français au XIXe siècle et au début du XXe siècle. In: Qui a peur des femmes photographes ? Paris: musées d’Orsay et de l’Orangerie, 2015.

GASTINE, Louis. **Le concours de photographie des dames français**. La Photographie française. Paris: 4 de abril 1896.

GIRARDIN, Daniel. **Portrait de femmes en voyageuses photographes**. Une culture des différences. In: Qui a peur des femmes photographes ? Paris: musées d’Orsay et de l’Orangerie, 2015.

GROSSI, Miriam Pillar. **Identidade de Gênero e Sexualidade**. Antropologia em Primeira Mão: Florianópolis, 1998.

GUATARRI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolítica . Cartografia do Desejo**. Petrópolis: Editora Vozes. 2000.

HALBERSTAM, Judith & LIVINGSTON, Ira. **Posthuman Bodies**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

HARAWAY, Donna. **Manifesto ciborgue**: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. In: TADEU, Tomaz (org.). Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

HERDT, Gilbert (ed.). **Thrid Sex, Third Gender**: beyond sexual dimorphism in culture and history. New York: Zone Books, 1996.

HOOKS, Bell. **Ain’t I a woman**: black women and feminism. London: Pluto Press, 1990.

_____. **Feminism is for everybody**: Passionate Politics. Cambridge: South End Press, 2000.

IVÁNOVA, Adelaide. **O Martelo**. Lisboa: Douda Correria, 2016.

JANSEN, Charlotte. **Girl on Girl**: Art and Photography in the Age of the Female Gaze. Londres: Laurence King, 2017.

- KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Prática**. Rio de Janeiro: Ediouro, sd.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- KRULL, Germaine. **Études de nu**. Paris: Librairie des Arts décoratifs, 1930.
- LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- LIFSHITZ, Sébastien. **Mauvais genre**: les travestis à travers un siècle de photographie amateur. Paris: Textuel, 2016.
- LORDE, Audre. **Sister Outsider**: Essays and Speeches. Toronto: Crossing Press, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho**: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MALINOWSKI, Bronislaw. **Uma teoria científica da cultura**. São Paulo: Zahar, 1975.
- MARRA, Claudio. **Nas sombras de um sonho**: história e linguagem da fotografia de moda. São Paulo: Senac, 2008.
- MILLES, Matthew B. e HUBERMAN, A. Michael. **Qualitative data analysis**: a source book of new methods. Londres: Sage Publications, 1984.
- MITCHELL, Margaretta K., **Ruth Bernhard**: Between Art and Life. São Francisco, 2000.
- MOHOLY, Lucia. **A Hundred Years of Photography**. 1839-1939. The Story of Photography through the Ages. With 35 Photographs from Yesterday and Today. Harmondsworth: Pelican, 1939.
- MORIN, Edgar. **Complexidade e ética da solidariedade**. In: Castro G, Carvalho EA, Almeida MC. Ensaio da complexidade. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. Londres: Oxford Journals, 1975.
- MUÑOZ, Llorenç Raich. **Corpografia**: el cuerpo em la fotografia contemporânea. Madrid: Casimiro libros, 2012.
- MURARO, Rose Marie. **Breve Introdução Histórica**. In: O martelo das feiticeiras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2015.
- MUZZARELLI, Federica. **Femmes photographes**: Émancipation et performance (1850-1940). Paris: Hazan, 2009.
- NICHOLSON, Linda. **Interpretando o Gênero**. Revista Estudos Feministas. Centro de Filosofia e Ciências Humanas e Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2000, v.8 n.2, pp. 9-41.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **A Brodagem no cinema em Pernambuco**. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Comunicação. Recife: O Autor, 2014.

ORY, Pascal. **O corpo ordinário**. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges (org.). *História do Corpo: 3. As Mutações do Olhar. O século XX*. Petrópolis: Vozes, 2011, pp.155-195.

OSTROWER, Fayga. **Acasos e criação artística**. Rio de Janeiro: Campus, 1990.

PASCALINE. **La femme photographe**. L'arc-en-ciel. Paris: novembro de 1902.

PÉREZ, David (org.). **La certeza vulnerable: cuerpo y fotografía em el siglo XXI**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

PIC, Pere Català. **La evolución fotográfica**. In: FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

POHLMANN, Ulrich. **Elle vient, la nouvelle femme photographe !** Réflexions sur la fortune critique des femmes photographes dans l'historiographie des XIXe et XXe siècles. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.

POIVERT, Michel. **Brève histoire de la photographie**. Paris: Hazan, 2009

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. São Paulo: N-1, 2015.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

RECKITT, Helena (org.). **Art et féminisme**. Paris: Phaidon, 2005.

RICHARDSON, Roberto Jarry. **Pesquisa social: métodos e técnicas**. São Paulo: Atlas, 1999.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Coleção Feminismos Plurais. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

ROBERT, Marie. **“A Photographer who happens to be a Woman”**. Quand les femmes photographes écrivent sur la photographie. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015.

ROLNIK, Suely. **A hora da micropolítica**. Pandemia. São Paulo: N-1, 2016.

ROSENBLUM, Naomi. **A History of Women Photographers**. New York: Abbeville Press Publishers, 2010.

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

RUBIN, Gayle. **The Traffic in Women:** Notes of the “Political Economy” of Sex. In: REITER, Rayna. *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review Press, 1975.

_____. **Thinking Sex:** Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality [1984]. In: ABELOVE, Henry; BARALE, Michèle; HALPERIN, David. *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nova York, Routledge, 1993,

SANTAELLA, Lucia. **Culturas e Artes do Pós-humano** – Da Cultura das Mídias à Ciberultura. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Corpo e Comunicação. Sintoma da Cultura.** São Paulo: Paulus, 2004.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária:** sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papirus, 1996.

SIBILIA, Paula. **O Homem Pós-orgânico.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

_____. **O show do eu:** a intimidade como espetáculo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. **Sous le prisme de l’identité sexuelle:** un regard sur les femmes photographes. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d’Orsay et de l’Orangerie, 2015.

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

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação:** construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2008.

SOULAGES, François. **Esthétique de la Photographie :** la perte et le reste. Paris: Éditions Nathan, 1998.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia:** perda e permanência. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

_____. (org). **Photographie et Contemporain:** a partir de Marc Tamisier. Paris: L’Harmattan, 2009.

TADEU, Tomaz. **Nós, ciborgues:** o corpo elétrico e a dissolução do humano. In: TADEU, Tomaz (org.). *Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

TALBOT, William Henry Fox. **The Pencil of Nature.** Londres, 1844-1846.

TAMISIER, Marc. **Sur la photographie contemporaine.** Paris: L’Harmattan, 2007.

TELLGREN, Anna. **Femmes Photographes**. Aspects of French Photo History from the Perspective of Women Photographers. In: Lena Johannesson et Gunilla Knappe (dir.), *Women Photographers: European Experience*. Gothenburgo: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004.

VALLE, Isabella. **Les photos affectées & le jeu de l'imphotographiable**. In: *La photographicit  : sur l'esth  tique de la photographie de Fran  ois Soulages*. Paris: L'Harmattan, 2017.

WEEKS, Jeffrey. **O corpo e a sexualidade**. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Aut  ntica, 2000.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens da beleza s  o usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

YEVONDE, Madame. **In Camera**. Londres: John Gifford Limited, 1940.

YOUSAFZAI, Malala e LAMB, Christina. **Eu sou Malala**: a hist  ria da garota que defendeu o direito    educa  o e foi baleada pelo Talib  . S  o Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da M  dia**: em busca do tempo remoto das t  cnicas do ver e do ouvir. S  o Paulo: Annablume, 2006.

ARQUIVOS SEM AUTORES IDENTIFICADOS EM REVISTAS ESTRANGEIRAS

Des dames photographes. La revue Photographique. Paris: novembro de 1856.

Empoisonnement par la photographie. La Lumi  re. Paris: 2 de maio de 1857.

EXPOSI  ES

Qui a peur des femmes photographes?, Paris, museus d'Orsay e de l'Orangerie, de 14/10/2015 a 24/01/2016, com curadoria geral de Ulrich Pohlmann.

Splendeurs et mis  res. Images de la prostitution, 1850-1910., Paris, museu d'Orsay, de 22/09/2015 a 17/01/2016, com curadoria geral de Marie Robert e Isolde Pludermacher.

FILMES

MADAME Blaubart. Dire  o: Conrad Wiene. Produ  o: Conrad Wiene e Liddy Hegewald.   ustria: Wiene Filmproduktion e Hegewald Film, 1931.

WHO is afraid of Virg  nia Woolf?. Dire  o: Mike Nichols. Produ  o: Ernest Lehman. Estados Unidos da Am  rica: Warner Bros e Chenault Productions, 1966.

BLOW up. Dire  o: Michelangelo Antonioni. Produ  o: Carlo Ponti e Pierre R  uve. It  lia: Metro Goldwin Mayer, 1966.

GAROTAS da moda. Dire  o: Tuca Siqueira. Produ  o: Stella Zimmerman. Brasil, 2012.

TEATRO

QUEM tem medo de Virgínia Woolf?. Edward Albee (1962). Trad. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

PÁGINAS NA INTERNET

Site nacional da Organização das Nações Unidas (ONU). Disponível em: <https://nacoesunidas.org/onu-feminicidio-brasil-quinto-maior-mundo-diretrizes-nacionais-buscam-solucao/>. Acesso em : 05 de julho de 2017.

Portal de notícias G1. Disponível em: http://www.impresso.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/cadernos/vida-urbana/2017/04/11/interna_vidaurbana,166464/gleide-angelo-em-nova-missao-na-policia-civil.shtml>. Acesso em: 05 de julho de 2017.

Site do jornal Diario de Pernambuco. Disponível em: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/vida-urbana/2017/04/17/interna_vidaurbana,699463/pernambuco-soma-497-casos-de-estupro-de-janeiro-a-marco-deste-ano.shtml>. Acesso em: 05 de julho de 2017.

Site da revista Época. Disponível em: <http://epoca.globo.com/tempo/noticia/2016/05/apenas-35-dos-casos-de-estupro-no-brasil-sao-notificados.html>>. Acesso em: 05 de julho de 2017.

Site do jornal Estadão. Disponível em : <http://economia.estadao.com.br/noticias/releases-ae,aborto-mata-uma-mulher-a-cada-dois-dias-no-brasil-e-inspira-filme-premiado,10000095744>>. Acesso em : 05 de julho de 2017.

Site da Galeria Arte Plural. Disponível em: <http://www.artepluralgaleria.com.br/exposicoes>>. Acesso em 05 de julho de 2017.

site da Arquidiocese de São Paulo. Disponível em: <http://www.arquisp.org.br/anuario-pontificio-2017-revela-os-dados-da-igreja-no-mundo>>. Acesso em 05 de julho de 2017.

PUBLICAÇÕES DIGITAIS

HOOKS, Bell. Vivendo de amor. Tradução de Maísa Mendonça. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/>>. Acesso em 05 de julho de 2017.

WOOLF, Virginia. A room of one's own. The University of Adelaide Library. University of Adelaide, South Australia. Disponível em: <https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91r/index.html>>. Acesso em 05 de julho de 2017.

APÊNDICE A - Questionário de Pesquisa

Este questionário faz parte da pesquisa de doutorado de Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle sobre as Fotógrafas do Recife, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (em parceria com a Université Paris 8, onde parte da pesquisa foi realizada, e a Universidade Federal da Paraíba, onde a pesquisadora integra o quadro docente efetivo). **Está garantida a preservação da intimidade e a anonimidade das colaboradoras que se dispõem a participar do questionário.** Os dados pessoais servem para registro e futuros esclarecimentos que se façam necessários ao longo da análise. Peço que **sintam-se livres para escrever o quanto acharem necessário** a fim de deixarem as respostas o mais completas possível. Peço também que enviem, se possível, junto às respostas, um arquivo com seu currículo e alguns trabalhos que considerem de maior importância profissional, além daquelas outras fotografias que se apresentam de interesse para esta pesquisa (primeiras fotografias, autorretratos, fotografias familiares e/ou afetivas, fotos não publicadas, fotos de mulheres, fotos mencionadas nas respostas ao questionário). **O arquivo respondido deve ser enviado para bela.valle@gmail.com.** Qualquer dúvida, peço que entrem em contato através do mesmo e-mail ou pelo telefone/whatsapp/telegram (81) 98856.8988.

Dados Pessoais

(não serão publicados e nem disponibilizados para terceiros)

Nome completo:

Data de nascimento:

E-mail e telefone para contato:

Perguntas

- 1 - Onde você nasceu? Onde você mora atualmente? Qual a sua relação com o Recife?
- 2 - Qual sua formação profissional/acadêmica?
- 3 - Como/quando começou a sua relação com a fotografia? Descreva seu percurso pessoal/profissional com esta linguagem/campo de trabalho.
- 4 - O que você fotografa? O que você gosta/gostaria de fotografar? Por quê?
- 5 - O que te motiva a fotografar?
- 6 - Que tipo de fotografia você acha que faz?
- 7 - Há algum tipo de fotografia que você não gosta? Há algo que você não fotografa?
- 8 - Você já produziu fotografias na intenção de nunca mostrá-las para ninguém? Algo que você fez apenas para si mesma?
- 9 - Há fotografias que, depois de feitas, você mantém escondidas: não apaga, mas também não mostra para ninguém? Por quê?
- 10 - Você se fotografa? Por quê? Como é sua relação com autorretratos?

11 - Qual sua relação com as questões técnicas da fotografia? Como você encara equipamento, luz, processos de revelação/materialidade/tratamento digital?

12 - Você acha que há uma relação de poder/desejo na fotografia (entre fotógrafos e fotografados, entre fotógrafos e fotógrafas, entre diversos ramos profissionais da fotografia, etc)? Como e por quê?

13 - Você acha que fotografia é uma profissão solitária ou coletiva? Por quê?

14 - Você já fez algum trabalho em equipe/parceria? Se sim, como e com quem foi? Se não, por quê?

15 - Quais são as maiores influências e referências para suas fotografias, de forma geral? Por quê?

16 - O que você conhece da fotografia feita por mulheres no Recife? Comente.

17 - O que você acha que é ser mulher? Por quê?

18 - E o que é ser feminina? Você se considera feminina?

19 - Qual sua orientação sexual (hétero/homo/bissexual/outro)?

20 - Você acha que fotografia é uma prática masculina e/ou feminina? Por quê?

21 - Você acha que fotografia é uma profissão diferente para homens e para mulheres? Por quê?

22 - Qual sua relação com outras mulheres? E com outras mulheres fotógrafas?

23 - Você acha que o fato de ser mulher mudou alguma coisa no seu percurso profissional? (oportunidades/campos de atuação)

24 - Você acha que o fato de ser mulher influencia na fotografia que você faz? Por quê? Se sim, como?

25 - Suas fotografias poderiam ter sido feitas por um homem? Por quê?

26 - Você já sofreu algum abuso ou assédio (moral ou sexual) enquanto fotógrafa mulher? Se sim, como foi?

27 - Você já sofreu abuso ou assédio na sua vida pessoal? Se sim, isso influencia na sua fotografia?

28 - Como é sua relação com os homens e com as mulheres da sua família?

29 - Você tem mais amigos homens ou amigas mulheres? Sempre foi assim? A que você atribui isso?

30 - Como é sua relação com os homens fotógrafos? Você já namorou/casou com algum? Se sim, como é/era a relação?

31 - Você é mãe? Se sim, como você vê a relação da maternidade com a sua profissão?

32 - Se não, Você quer ser mãe? Por quê?

33 - Você é casada? Se sim, como você vê a relação do casamento com a sua profissão?

34 - Se não, você pretende se casar?

35 - Como você enxerga os homens do Recife? Por quê?

36 - Como é ser mulher no Recife? E ser mulher fotógrafa? Por quê?

37 - Há algo mais que você gostaria de acrescentar ou compartilhar a esta entrevista, a partir do que estas perguntas ou as suas respostas a levaram a pensar/sentir?

MUITO OBRIGADA!