

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

ARYANNY THAYS DA SILVA

MULHERES FOTÓGRAFAS NO RECIFE (1978-2019): trajetórias, gênero e fotografia

Recife
2023

ARYANNY THAYS DA SILVA

MULHERES FOTÓGRAFAS NO RECIFE (1978-2019): trajetórias, gênero e fotografia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração Sociedades, Culturas e Poderes.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Beatriz Guimarães Neto

Coorientadora: Profa. Dra. Ana Maria Mauad

Recife
2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva, CRB4-1291

S586m Silva, Aryanny Thays da.
Mulheres fotógrafas no Recife (1978-2019) : trajetórias, gênero e fotografia / Aryanny Thays da Silva. – 2023.
204 f. : il. ; 30 cm.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Regina Beatriz Guimarães Neto.
Coorientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Mauad.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH.
Programa Pós-Graduação em História, Recife, 2023.
Inclui referências e anexo.

1. Historiografia. 2. Prosopografia. 3. Fotógrafas - Recife (PE). 4. Fotografia. I. Guimarães Neto, Regina Beatriz (Orientadora). II. Mauad, Ana Maria (Coorientadora). III. Título.

907.2 CDD (22. ed.)

UFPE (BCFCH2024-118)

ARYANNY THAYS DA SILVA

MULHERES FOTÓGRAFAS NO RECIFE (1978-2019): trajetórias, gênero e fotografia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em História. Área de concentração Sociedades, Culturas e Poderes.

Data da aprovação: 10/03/2023

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Regina Beatriz Guimarães Neto
Orientadora
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Elson de Assis Rabelo
Universidade Federal do Vale do São Francisco

Profa. Dra. Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle
Universidade Federal da Paraíba

Prof. Dr. Pablo Francisco de Andrade Porfírio
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Silvana Louzada
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Os últimos seis anos foram demasiadamente intensos em termos emocionais, pois além de questões individuais, fomos, coletivamente, atravessados por um governo negacionista, que promoveu políticas de morte, especialmente durante a pandemia de covid-19. Assim, não chego ao final desta caminhada sozinha e quero agradecer àqueles(as) que estiveram comigo.

Minha terna gratidão a cada fotógrafa da cidade do Recife com quem pude dialogar no decorrer destes anos de pesquisa. Obrigada por terem aceitado o convite e tornado esta tese possível com a partilha de suas trajetórias e fotografias.

Agradeço a minha mãe, Ivonete, e ao meu pai, Juarez, por todo amor, presença e cuidado. Gratidão por tudo que fizeram e fazem por mim e pelo afeto expresso em ações. Agradeço, também, à Carol e à Vivi, minhas irmãs, por sempre acreditarem nas minhas escolhas e na minha capacidade intelectual. Obrigada a toda família Silva, principalmente à minha avó dona Marta.

Minha gratidão ao Renato, companheiro de vida, de pesquisa e de escrita. Obrigada pela escuta atenta, pelo carinho e pelos sorrisos!

Abraço e agradeço aos amigos queridos, amorosos, gentis, e que se fizeram presentes ainda que distantes geograficamente: Cicinha, Aline, Céu, Diego, Themisa, Leonel, Clarissa, Poliana, Lorena, Arthur, Karlene, Joana, Thalita, Jenny, Bia, Thiago, Leo, Thais Martins, Thais Paiva, Elias, Elson, Marcus.

À minha orientadora Regina, agradeço a disponibilidade em dialogar e contribuir com minha pesquisa. Sua escuta foi preciosa em diversos momentos. Agradeço aos demais professores do PPGH UFPE com quem tive a oportunidade de cursar disciplinas e construir conhecimento. Minha gratidão à Sandra, secretária do programa, por todos os e-mails e trocas com o objetivo de elucidar dúvidas.

Agradeço a minha coorientadora, Ana Mauad, por ter acreditado naquela menina de 18 anos, que, em 2009, enviou um e-mail sonhando com uma carreira acadêmica. Desde então, uma relação muito bonita se desenhou e eu pude aprender bastante nessa caminhada graças a sua generosidade e competência. Grata pela escuta, diálogo e amizade.

Meus agradecimentos a Jô pela disponibilidade de ler e corrigir meu trabalho com todo cuidado e presteza. O processo de acabamento desta tese não seria possível sem você.

Agradeço aos membros da banca Isabella Valle, Elson Rabelo, Pablo Porfírio e Silvana Louzada pela leitura e contribuições para meu trabalho.

À Fundação de Amparo à Ciência e Tecnologia do Estado de Pernambuco (FACEPE) agradeço a bolsa de doutorado que possibilitou o desenvolvimento desta pesquisa.

“Consideramos incompleta uma história que se constituiu sobre os rastros não percíveis”.
(ACCARDI; LONZI, e BANOTTI, 1970 in Manifesto da revolta feminina).

RESUMO

A tese apoia-se na compreensão da prática fotográfica como parte da experiência histórica contemporânea. Tem como base o estudo da trajetória de quatorze fotógrafas que atuaram na cidade do Recife entre 1978-2019. Ao longo deste período inscrevem-se três gerações de mulheres fotógrafas que ousaram se afirmar em uma profissão majoritariamente masculina e sujeitas às violências assimétricas de gênero. Opera-se com a noção de biografias coletivas ou prosopografia, como instrumento metodológico na circunscrição do universo de fotógrafas estudadas. Na segunda parte da tese procurou-se alinhar como a prática fotográfica feminina se desdobrou em uma produção visual diversa – no fotojornalismo, passando pelo fotodocumentarismo e chegando à fotografia artística – e na mesma medida engajada com os projetos delimitados por cada fotógrafa dentro do campo de possibilidades que lhes foi apresentado. A pesquisa apresenta documentação baseada em entrevistas orais, matérias de jornais, fotografias, livro de artista, documentos oficiais. O escopo de análise dessas fontes avalia a pluralidade de espaços em que as fotógrafas transitaram, suas redes de sociabilidade em comum e as estratégias de enfrentamento adotadas em seu fazer fotográfico.

Palavras-chave: prosopografia; fotógrafas; prática fotográfica; trajetórias.

ABSTRACT

The thesis is grounded on the understanding of photographic practice as part of contemporary historical experience. It is based on the study of the trajectory of fourteen women photographers who worked in the city of Recife between 1978-2019. Throughout this period, three generations of women photographers who dared to assert themselves in a predominantly male profession and subjected to asymmetrical gender violence are enrolled. The notion of collective biographies or prosopography is applied as a methodological tool to define the universe of the women photographers included in the study. In the second part of the thesis, the research aims to show how the female photographic practice unfolded into a diverse visual production - from photojournalism, through photo documentaries, and reaching artistic photography - and at the same extent engaged with the projects defined by each photographer within the field of possibilities presented to them. The research presents documents based on oral interviews, newspaper articles, photographs, artist's books, and official documents. The scope of analysis of these sources evaluates the plurality of spaces in which the women photographers circulated, their common networks of sociability, and the coping strategies adopted in their photographic work.

Keywords: prosopography; women photographers; photographic practice; trajectories.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 -	Luiz Gonzaga Jr.: um artista da vida.....	43
Figura 2 -	Capa do Jornal da Cidade. Fotografia central na imagem da fotógrafa Ana Farache.....	45
Figura 3 -	Fundação inaugurará mostra de fotografias.....	47
Figura 4 -	Fotografia premiada "Cultura popular dinâmica 2"	48
Figura 5 -	Capa do Suplemento Cultural com fotografia de Teresa Maia....	49
Figura 6 -	O visível e o invisível, com ensaio fotográfico de Teresa Maia...	50
Figura 7 -	Hospital Colônia Alcides Codeceira, Roberta Guimarães.....	51
Figura 8 -	Fotografia de Renata Victor premiada no Concurso fotográfico da Acê Filmes.....	52
Figura 9 -	O episódio da "banana" dada pelo candidato à reeleição pela Prefeitura do Recife Roberto Magalhães.....	58
Figura 10 -	Jazido com foto em deterioração.....	60
Figura 11 -	Paisagens oníricas, Hélia Scheppa.....	62
Figura 12 -	Trabalhadores ocupam Inkra em protesto contra violência. Fotografia de Cristiana Dias.....	64
Figura 13 -	Série Eu não vivo sem escova (2007), fotografia Mariana Guerra.....	65
Figura 14 -	Reportagem Turquia: sobre as águas de Istambul, texto e fotos de Ana Lira.....	69
Figura 15 -	Obra de Ana Lira no muro da Fundaj, em Casa Forte, como parte da exposição 'Bandeiras da revolução', em 2017.....	70
Gráfico 1 -	Percentual da cor/raça das entrevistadas.....	74
Figura 16 -	Algumas fotografias integrantes do Vixemarias.....	78
Figura 17 -	Folder divulgação da Exposição Noite - fotografias de Yêda Mello.....	80
Figura 18 -	Fotografia para a Exposição “Tem Que Ter Peito” - Campanha da Saúde da Mama - Grupo Vixemarias.....	81
Figura 19 -	Integrantes do coletivo 7Fotografia.....	83

Figura 20 -	A pesquisa Percepções sobre a violência e o assédio contra mulheres no trabalho.....	86
Gráfico 2 -	Percentual de mulheres com ou sem filhos.....	95
Gráfico 3 -	Jornada de trabalho.....	95
Gráfico 4 -	Questões de saúde mental que os fotógrafos enfrentam.....	99
Figura 21 -	Reportagem no jornal <i>Repórter</i> com fotografias de Gleide Selma.....	105
Figura 22 -	Recorte da publicação Depois da festa, MDB.....	108
Figura 23 -	Recorte da matéria A fotografia como registro da memória nacional.....	109
Figura 24 -	Funeral do estudante Ronald Wood. Fotografia de Juan Carlos Caceres.....	113
Figura 25 -	Detalhes do funeral do estudante Ronald Wood. Fotografia de Juan Carlos Caceres.....	114
Figura 26 -	Na parte inferior do jornal uma imagem da fotógrafa Gleide Selma com seu equipamento fotográfico quebrado.....	115
Figura 27 -	Telex enviado da Fenaj para o Ministro das Relações Exteriores Roberto Abreu Sodré.....	116
Figura 28 -	Gleide Selma fotografada por Kin-Ir-Sen em 1986.....	117
Figura 29 -	Retrato de Martelo vestido de Mateus.....	121
Figura 30 -	Martelo em meio a paisagem da Zona da Mata de Pernambuco....	122
Figura 31 -	Martelo no corte da cana.....	123
Figura 32 -	Carteira de trabalho de Sebastião Pereira de Lima, o Martelo.....	123
Figura 33 -	Martelo em seu quarto de dormir.....	124
Figura 34 -	Martelo na preparação da bexiga do boi.....	125
Figura 35 -	Martelo e as bexigas de boi.....	126
Figura 36 -	Martelo e São Sebastião.....	127
Figura 37 -	Martelo como Mateus.....	128
Figura 38 -	Martelo/Mateus em meio ao canavial.....	128
Figura 39 -	Martelo e a cana de açúcar.....	129
Figura 40 -	Exposição Terrane, Museu do Estado do Pará – MEP, Belém, 2018.....	130

Figura 41 -	Na capa do livro se encontra desenhado o mapa do Sertão do Pajeú, em Pernambuco.....	135
Figura 42 -	O processo de construção das cisternas.....	139
Figura 43 -	Mulheres pedreiras na construção das cisternas.....	140
Figura 44 -	Recortes do olhar da fotógrafa Ana Lira.....	140
Figura 45 -	Detalhes do livro de artista.....	142
Figura 46 -	E se você não tivesse sido mãe?.....	149
Figura 47 -	Útero.....	151
Figura 48 -	Constelação de mim.....	152
Figura 49 -	Quando eu quiser.....	154
Figura 50 -	Reagente.....	156
Figura 51 -	Família de Maria Aparecida.....	162
Figura 52 -	Maria Janete, mãe de Maria Aparecida, abraça a imagem da Nossa Senhora Aparecida.....	165
Figura 53 -	Maria Janete observa a imagem de Nossa Senhora Aparecida.....	166

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 -	Nome, Naturalidade e ano de nascimento.....	40
Quadro 2 -	Primeira Geração de Fotógrafas.....	44
Quadro 3 -	Perfil das entrevistadas com estado civil e a presença de filhas(os) – 1ª geração.....	54
Quadro 4 -	Segunda geração de fotógrafas.....	56
Quadro 5 -	Perfil das entrevistadas com estado civil e a presença de filhas(os) – 2ª geração.....	66
Quadro 6 -	Terceira geração de fotógrafas.....	67
Quadro 7 -	Perfil das entrevistadas com estado civil e a presença de filhas(os) – 3ª geração.....	72

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
1.1	OS BASTIDORES DA PESQUISA	16
2	POR UM MAPEAMENTO HISTORIOGRÁFICO DOS ESTUDOS DE GÊNERO E FOTOGRAFIA.....	23
2.1	MULHERES FOTÓGRAFAS NA ESCRITA DA HISTÓRIA E NOOUTRAS DISCIPLINAS.....	24
2.2	OS ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO NO FAZER HISTORIOGRÁFICO.....	30
3	PERFIL SOCIOPROFISSIONAL DAS MULHERES FOTÓGRAFAS DO RECIFE NO TEMPO PRESENTE.....	39
3.1	À PROCURA DELAS OU QUANDO FOI POSSÍVEL FALAR DE MULHERES ENQUANTO PROFISSIONAIS DA FOTOGRAFIA EM RECIFE.....	42
3.2	FINCANDO OS PÉS NAS REDAÇÕES DOS JORNAIS: A DÉCADA DE 1990 PARA AS MULHERES FOTÓGRAFAS NA CIDADE DO RECIFE.....	56
3.3	CAMINHAR ATÉ ONDE A VISTA ALCANÇA: MULHERES FOTÓGRAFAS DA TERCEIRA GERAÇÃO.....	67
4	ENTRE RASTROS, RELATOS DE MEMÓRIA E OS SENTIDOS ATRIBUÍDOS PELAS MULHERES FOTÓGRAFAS A EXPERIÊNCIA VIVIDA.....	76
4.1	FOTÓGRAFAS ORGANIZADAS: A EXPERIÊNCIA DO VIXEMARIAS E O 7FOTOGRAFIA.....	76
4.2	MACHISMO, SEXISMO, ASSÉDIO MORAL: O COTIDIANO DE MULHERES NA PRÁTICA FOTOGRÁFICA NA CIDADE DO RECIFE.....	85
4.3	DIMENSÕES DO CASAMENTO, MATERNIDADE E SAÚDE MENTAL NAS DINÂMICAS DE TRABALHO NO RELATO ORAL DAS MULHERES FOTÓGRAFAS.....	94
5	TRÂNSITOS, PERCURSOS E A PRÁTICA FOTOGRÁFICA EM NARRATIVAS ORAIS E VISUAIS.....	102
5.1	A EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA DA FOTÓGRAFA GLEIDE SELMA NA ABERTURA POLÍTICA NO BRASIL E NO CHILE.....	103
5.1.1	O Caso da agressão no Chile.....	110

5.2	ROBERTA GUIMARÃES E O FOTODOCUMENTARISMO NO REGISTRO DAS CULTURAS POPULARES.....	119
5.2.1	Martelo, do corte da cana-de-açúcar ao brincante da zona da mata.....	121
5.2.2	Uma estética documentária no olhar de Roberta Guimarães.....	124
5.3	MULHERES CISTERNEIRAS E PERCURSOS DIALÓGICOS: TERRANE DE ANA LIRA.....	129
5.3.1	Prática fotográfica contemporânea em <i>Terrane</i>.....	135
5.3.2	“É a trajetória para chegar nas coisas que é meu percurso, entendeu?”.....	143
6	“MIRADA REFLEXIVA DE GÊNERO”: A EXPERIÊNCIA FOTOGRÁFICA À LUZ DAS LUTAS FEMINISTAS.....	145
6.1	A (NÃO) MATERNIDADE E A CRÍTICA ÀS VIOLÊNCIAS SIMBÓLICAS DE GÊNERO: ESTUDO SOBRE O ENSAIO NÃO REAGENTE DE PRISCILLA BUHR.....	146
6.1.1	Não Reagente.....	148
6.1.2	Reagente.....	153
6.2	FOTOJORNALISMO CONTEMPORÂNEO ENGAJADO: A PRODUÇÃO DA NOTÍCIA NO ENFRENTAMENTO A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER.....	158
6.2.1	A possibilidade de um fotojornalismo ancorado na dignidade da pessoa humana.....	163
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	168
	REFERÊNCIAS.....	170
	ANEXO A – Verbetes biográficos	184

1 INTRODUÇÃO

No teatro da memória, as mulheres são sombras tênues.

Michelle Perrot

Em 6 de novembro de 2016, um conjunto de mulheres fotógrafas, cariocas e de outros Estados do Brasil, reuniram-se em uma emblemática fotografia realizada nas escadarias do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Emblemática, pois agregou pela primeira vez 138 mulheres fotógrafas e pesquisadoras das imagens que se reconheciam como pertencentes a uma história em comum, ainda que atravessada por diferenças geracionais.

O encontro materializado em fotografia foi catalizador de uma série de ações conjuntas, passíveis de serem acompanhadas via redes sociais, desenvolvidas com protagonismo feminino, em vista de fornecer visibilidade à experiência fotográfica de mulheres como profissionais da área de fotografia. Em 2017, ocorreu o encontro Mulher em Foto, como parte da programação do FotoRio¹ e do desdobramento da fotografia mencionada acima.

No evento, fotógrafas e pesquisadoras debateram a produção fotográfica brasileira a partir da presença feminina nos mais diversos âmbitos da profissão. Ainda em 2016, surgiu em Curitiba o YVY Mulheres da Imagem, movimento que ganhou também dimensão nacional, ao colocar em destaque as trajetórias e as subjetividades de mulheres que se utilizam da imagem como forma de expressão e de trabalho. O grupo reúne mulheres cis, trans, travesti, queer, não binárias e intersexuais.

Esses movimentos, coletivos e iniciativas² articulam-se a outras experiências, no decorrer da última década, que procuraram inscrever as mulheres na história do meio fotográfico, na medida em que buscaram dar visibilidade a suas produções visuais e demarcar os espaços de atuação das vivências femininas com a prática fotográfica. Se este lugar fora anteriormente obscurecido pela presença hegemônica masculina, as mulheres fotógrafas passam a reivindicar para si um lugar na produção fotográfica contemporânea, contrariando as desigualdades de gênero estruturantes na sociedade brasileira.

O 7fotografia, para trazer um exemplo de um coletivo de fotografia discutido ao longo deste trabalho, embora não tenha surgido com enfoque de gênero, se constituiu, em 2011, como um grupo articulado por jovens mulheres fotógrafas na cidade do Recife, que propunha a

¹ Encontro bienal de fotografia do Rio de Janeiro organizado pela fotógrafo Milton Guran.

² Ver Punho Coletivo; Mamana Coletiva; Nítida Fotografia; Mulheres na imagem; entre outros.

produção visual e o debate intelectual em torno da imagem fotográfica. Assim como vários outros grupos que surgiram posteriormente, a experiência de estar no mundo da fotografia impôs vários desafios no que tange ao enfrentamento do machismo estrutural em uma profissão lida como historicamente masculina.

A emergência de novos espaços de discussão e de formas de auto-organização feminina caminha com as demandas por protagonismo sinalizadas nas últimas décadas. As contradições existentes entre o sistema capitalista e as condições de existência das mulheres demarcam um lugar de transformação na luta e na afirmação dos limites e dos avanços da democracia brasileira. Como se verá neste trabalho, ainda se trata de incluir as mulheres sem a marca da precarização e das violências que subtraem direitos.

No contexto dos movimentos e coletivos surgidos no período recente, situamos as vivências do 6 de novembro de 2016 como evento chave das preocupações em volta da experiência de mulheres na fotografia brasileira. A escrita do projeto de doutorado, do qual essa tese é fruto, ocorreu no referido ano, como parte da leitura de mundo realizada naquele momento, a respeito das reivindicações femininas nas redes sociais, e de uma ausência sentida na história da fotografia pernambucana sobre a presença de mulheres fotógrafas entre os nomes geralmente referenciados na história local. Diante de tantos nomes masculinos, onde se encontravam as mulheres profissionais da fotografia?

Retomando a epígrafe desta introdução, quando a historiadora Michelle Perrot afirma em um de seus artigos que “no teatro da memória, as mulheres são sombras tênues” (1989, p.1), refletimos sobre o silenciamento das mulheres na experiência fotográfica. Embora a fotografia seja um substantivo feminino, foi a predominância de nomes masculinos que marcou essa prática em sentido amplo, o que também aconteceu na cidade do Recife, desde que a fotografia aportou por lá ainda no século XIX (TELES, 2013).

A escrita deste trabalho não se propôs a remontar origens em busca das primeiras fotógrafas do Recife, pois elas sempre existiram, desde o advento da fotografia. As mulheres foram, durante um longo período, sombras tênues no teatro da memória devido à produção de apagamentos de suas trajetórias na fotografia. Por vezes, foram alçadas a posição de coadjuvantes das figuras masculinas nos estúdios fotográficos ou na imprensa.

Nesse sentido, procuramos sinalizar no espaço público a presença de mulheres que construíram para si uma trajetória no meio fotográfico no período que abarca os anos de 1978 a 2019. Por meio delas, interrogamos as condições de possibilidade, as redes de sociabilidade, os atravessamentos de gênero no encontro com outros marcadores da diferença, os trânsitos

entre diferentes áreas da fotografia, os enfrentamentos e os caminhos percorridos em direção a uma existência plena para si e para as demais.

1.1 OS BASTIDORES DA PESQUISA

“A difícil tarefa de se chegar às fontes, e mesmo a de produzi-las a partir de pistas tênues” de que falava Michelle Perrot no artigo citado, pode ser tomada de empréstimo aqui, devido à dificuldade de mapear a existência de mulheres fotógrafas atuantes em Recife na segunda metade do século passado. O relato oral e, nesse sentido, a produção da fonte historiográfica, que nos permitiu acessar as histórias de mulheres que fizeram da fotografia sua profissão. Localizamos a fotógrafa Gleide Selma como a primeira mulher repórter fotográfica em um jornal no Recife, o Diário de Pernambuco. A profissional atuou primeiro como laboratorista e, em seguida, publicou pautas no Caderno Viver do referido jornal.

Contudo, tentar percorrer os jornais em busca de pistas sobre outras mulheres fotógrafas mostrou-se uma tarefa desafiadora, já que no final dos anos de 1970 e início da década seguinte o crédito fotográfico não era uma prática comum e só entraria na legislação algumas décadas depois, como resultado da luta da própria categoria de fotógrafas (os). Desse modo, a fonte oral se constituiu como matéria-prima principal, a partir da qual foi possível encontrar outras fotógrafas em atuação nas décadas que se seguem aos anos setenta até a segunda década dos anos 2000, e foram realizadas quatorze entrevistas, divididas para fins de análise pelo perfil geracional: Ana Farache, Gleide Selma, Yeda Mello, Teresa Goes, Roberta Guimarães, Renata Victor (1ª geração); Annaclarice Almeida, Alcione Ferreira, Hélia Scheppa, Cristiana Dias, Mariana Guerra (2ª geração); Ana Lira, Maira Gamarra e Priscilla Buhr (3ª geração).

Uma rede de interlocução, baseada nas trocas afetivas, se encontra na forma que se estruturou o trabalho feminino em fotografia na cidade do Recife. O conjunto de mulheres que constitui o universo desta pesquisa foi delimitado no encontro e pelas trocas estabelecidas nas entrevistas orais, em que cada fotógrafa indicava outros nomes que pertenciam a sua geração ou a gerações anteriores. Fotógrafas amigas, companheiras de trabalho, que compartilharam experiências em comum nos anos de labuta.

As entrevistas orais tinham como roteiro previsto conhecer a história de vida de cada entrevistada, o seu caminho até a fotografia como profissão. No segundo momento, elas foram indagadas a respeito de suas trajetórias, enquanto fotógrafas nas mais distintas áreas. No percurso observamos também as imagens sintetizadoras de vivências e de lembranças.

Apropriamo-nos delas para refletir sobre a conformação de uma experiência fotográfica partilhada pelas mulheres fotógrafas na cidade do Recife no tempo presente.

Na relação entre História e história oral, a problemática de gênero seguiu no esforço de “genderizar” a História, nas palavras de Passerini (2011, p.99): “uma operação para modificar ou redefinir as abordagens históricas existentes”. O estudo das trajetórias das mulheres fotógrafas esboçadas acima baseou-se, portanto, na investigação oral e no conceito de gênero compreendido como relacional, “que permite desvendar formas de relações entre mulheres, entre homens, e entre mulheres e homens” (PASSERINI, 2011, p.106). Por fim, a categoria de gênero foi combinada a outros marcadores da diferença como raça e classe social.

Além das fontes orais, fontes escritas e visuais como os jornais como os Diário de Pernambuco, Jornal do Commercio, Jornal Movimento, Jornal da Cidade, Suplemento Cultural do Diário Oficial de Pernambuco, entre outros, fotolivros, catálogos de exposição, fotografias dos arquivos pessoais das fotógrafas foram utilizados como referências. O desafio consistiu em organizar esse material em arquivos. Desse modo foi possível reunir minimamente a produção visual de algumas mulheres fotógrafas aqui estudadas.

A partir das entrevistas, verbetes biográficos sobre cada uma das quatorze mulheres foram produzidos. Tais textos tiveram como objetivo organizar as informações recolhidas em material que pudesse ser consultado pelo pesquisador de fotografia. Com os verbetes construiu-se então um panorama do perfil socioprofissional das mulheres atuantes na fotografia na cidade do Recife entre 1978 e 2016.³ Realizou-se um estudo de prosopografia com o objetivo de reconstituir as trajetórias sociais e profissionais do grupo estudado. Lawrence Stone caracterizava, em estudo pioneiro, a prosopografia como “investigação das características comuns de um grupo de atores na história por meio do estudo coletivo de suas vidas” (1971, p.115).

Na contramão das pesquisas clássicas sobre biografias coletivas, que se ocupam do estudo dos grupos de elite (CHARLE, 2006; HEINZ, 2006.), o trabalho desenvolvido preocupou-se com a afirmação de um grupo até então marginalizado e pouco estudado pela Historiografia. Nesse sentido, uma pesquisa sobre fotógrafas busca contribuir para o fazer historiográfico, com o dimensionamento da presença feminina como articuladora de sentidos, desejos e práticas que se inscrevem na experiência histórica. Esse grupo sinaliza as transformações decorrentes do processo de redemocratização e das mudanças no perfil socioprofissional do engajamento de mulheres no mercado de trabalho.

³ Os verbetes se encontram disponíveis nos Anexos para leitura.

Partimos de uma perspectiva preocupada com as demandas do nosso tempo e com as rupturas e os usos do passado no presente, colocando a historicidade de gênero na ordem do dia das questões lançadas ao fazer histórico. O debate da chamada história do tempo presente trouxe questionamentos pertinentes, bem como posicionamentos resistentes, em especial ao papel social do historiador e ao ato de escrever a História balizada na equação da subjetividade. François Dosse considera “que esse desvio é indispensável para a história do presente, ou seja, de conhecer o lugar de enunciação do historiador, a instituição necessária em função da qual ele conduz sua investigação e o momento preciso durante o qual ele escreve sua prática” (2012, p.4).

Nesse sentido, a construção deste trabalho parte de indagações a um passado que ainda se faz presente no obscurecimento da prática fotográfica feminina e da persistência da violência simbólica, moral e sexual imputadas às mulheres no trabalho. A tese emerge no cenário de mudanças pautadas nas duas primeiras décadas do presente século, dialogando vivamente com os debates da esfera pública, na qual as mulheres tomam assento e reivindicam um lugar para si.

Na tese de número 14, Walter Benjamin afirma que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras” (2011, p. 229). O “agora” ao qual o autor se refere é o tempo vivido, é atualidade, não um tempo transcendental e que se encerra em um acontecimento cristalizado. Assim, lidamos na escrita deste trabalho com um processo em aberto, no qual as mulheres fotógrafas – as testemunhas – encontram-se vivas, atuantes, e dividem uma autoridade compartilhada (FRISCH, 1990) com a pesquisadora.

No que diz respeito à história das mulheres e aos estudos de gênero, optamos por orientar as reflexões aqui desenvolvidas pela compreensão de gênero enquanto uma configuração de poder, alinhada a uma perspectiva da histórica social (PINSKY, 2009). Diferentemente do caráter descritivo ou determinista, que inicialmente marcou alguns trabalhos na historiografia tradicional, destacamos o vigor da história social em produzir conhecimento, utilizando a categoria de gênero como elemento de análise histórica, em diálogo com outras noções estruturantes da sociedade, especificamente raça e classe.

Em conformidade com a reflexão epistemológica de Eleni Varikas, o gênero constrói o político e é por ele construído na perspectiva das relações de força e em determinadas condições históricas. Nesse sentido, as interrogações lançadas às relações de poder estabelecem as mulheres enquanto produtoras de discursos em um universo de práticas sociais que são constitutivas dos processos de ressignificação. Para Varikas, o que se encontra

em jogo na historicidade do gênero é buscar o que se torna pensável, e compreender porque, quais são as condições de sua possibilidade; e isto nunca está dado de antemão, nem pelas posições estruturais do sujeito, nem por uma experiência essencial e transistórica, nem ainda pela dinâmica interna dos discursos estabelecidos [...] (VARIKAS, 2016, p.102).

A autora potencializa a noção de experiência enquanto possibilidade de compreensão do político, cultural e histórico. É na pluralidade de ações e na “imprevisibilidade daquilo que condiciona a existência humana que se enraíza o potencial heurístico da experiência – esse campo em que o devir-sujeito das mulheres e dos homens se inscreve ora em conformidade, ora em oposição à ordem existente” (VARIKAS, 2016, p. 114), assemelhando-se às reflexões empreendidas por Thompson (2011), quando oferece escopo conceitual para pensar a condição de mudança na existência dos indivíduos comuns enredados nas redes de sociabilidade no processo histórico. Segundo o autor, “há um sem-número de contextos e situações em que homens e mulheres, ao se confrontar com as necessidades de sua existência, formulam os próprios valores, e criam sua própria cultura, intrínsecos ao seu modo de vida. (THOMPSON, 2001, p.261).”

O debate acerca da historicidade de gênero no campo da História, e, mais precisamente, nas análises da experiência fotográfica, na sua dimensão histórica, estão no horizonte da pesquisa como um convite para pensar esta questão na contemporaneidade e problematizar o passado à luz do tempo presente enquanto uma questão eminentemente política. A partir da compreensão da fotografia como uma prática social é possível indagar-se sobre as rupturas e as dinâmicas das desigualdades estruturais de um passado que atravessa a vida no presente e que se ancora em violências sobre os corpos, os discursos, as práticas e nos lugares sociais ocupados pelas mulheres.

No encaminhamento da análise, optamos por pensar o gênero em perspectiva interseccional, articulado às dimensões de raça e classe, na esteira do pensamento das feministas negras norte-americanas, atuantes desde as décadas de 1960 e 1970, como Patricia Hill Collins (2017). Destacamos também a contribuição de Lélia Gonzalez em *Racismo e sexismo na cultura brasileira* (1984). Nesta obra, a autora já tematizava a abordagem interseccional, enfatizando como distintas formas de opressão estavam vinculadas à experiência colonial brasileira.

No debate instrumentalizado pela interseccionalidade, as opressões não são hierarquizadas. Dessa forma, o patriarcalismo, o sexismo, o gênero e o racismo se inter-relacionam e estruturam um sistema de dominação múltiplo. Assim, a escrita deste trabalho esteve atenta em dimensionar quais as possibilidades e dificuldades de exercer a profissão de fotógrafa para além dos entraves de gênero. Quais as mulheres conseguiram acessar a fotografia

independentemente de sua cor ou de sua classe social? De que forma o patriarcalismo atravessou as vivências das mulheres fotógrafas em seu cotidiano de trabalho? A análise das fontes desvelou um caminho.

Para conduzir a pesquisa tomamos emprestadas algumas noções que fornecem embasamento para problematizar os percursos estudados. As noções de projeto e campo de possibilidades, formuladas por Gilberto Velho, permitem uma compreensão aprofundada das trajetórias em uma perspectiva individual, com a finalidade de apreender os projetos elaborados pelos sujeitos e as alternativas apresentadas a estes no processo sócio-histórico. Partindo dos estudos elaborados por Gilberto Velho,

o campo de possibilidades trata do que é dado com as alternativas construídas do processo sócio-histórico e com o potencial interpretativo do mundo simbólico da cultura. O projeto no nível individual lida com a performance, as explorações, o desempenho e as opções, ancoradas as avaliações e definições da realidade (VELHO, 199, p.28).

Estes conceitos auxiliam na análise das trajetórias, na medida em que configuram um quadro sócio histórico, que não esvazia as singularidades e peculiaridades dos percursos individuais. O campo de possibilidades enquanto dimensão sociocultural é um espaço para formulação de projetos que permitam aos sujeitos alcançarem finalidades específicas. Importante destacar que a noção de campo de possibilidades se faz a partir de relações sociais dinâmicas, esgarçadas a partir de mudanças em contextos em que atuam as mulheres fotógrafas.

Os últimos capítulos dialogam com os estudos visuais, terreno fértil na última década, com uma nova geração de historiadores se dedicando à dimensão visual da sociedade. Nesse sentido, a imagem fotográfica é problematizada não apenas como fonte – a representação de um dado passado – e objeto de estudo – que valoriza o circuito de produção, circulação e consumo –, mas é compreendida como um artefato da cultura material e detentora de uma trajetória (MENEZES, 2003; 2005).

Menezes cunhou a noção de biografia das imagens e sinalizou três propostas de análise no horizonte de uma História visual: a visão, o visível, e o visual. Tais propostas, baseadas no “regime escópico” de Christian Metz, permitiram investigar com maior profundidade a visualidade em sua dimensão social. A análise da biografia de uma determinada fotografia, sua trajetória, atravessaria “situações provocadas por sua existência e ação no mundo social, constituindo-se, portanto, como sujeito, objeto e agente da história” (MAUAD, 2016, p. 45). Com base nisso, mobilizamos imagens, que surgiram no contexto das entrevistas orais, para compor a análise sobre as trajetórias profissionais, atualizadas pelas operações de memória e

esquecimento, a construção de sentidos para si mesmas e a maneira pela qual as fotógrafas se posicionam enquanto seres políticos na esfera da produção visual.

Para a organização da reflexão, dividimos a tese de doutorado em seis capítulos. No capítulo um, apresentamos esta breve introdução sobre o assunto. No capítulo dois, realizamos uma leitura interdisciplinar, em especial da História com a Sociologia, principalmente de estudos acerca da presença feminina na prática fotográfica, balizada por um olhar vinculado ao debate de gênero. Vale considerar que os debates nessa área ainda são poucos, de modo que procuramos sinalizar alguns trabalhos que já se debruçaram sobre a temática, com o intuito de localizar a contribuição desta tese.

No capítulo três, realizamos um estudo baseado nas biografias coletivas das mulheres fotógrafas. Para tal, analisamos os verbetes biográficos escritos a partir das entrevistas orais, realizadas com cada uma das quatorze fotógrafas reunidas no corpo da pesquisa. Construímos um perfil socioprofissional e procuramos compreender o acesso dessas mulheres à prática fotográfica ao dimensionar a raça e a classe. Analisamos três gerações de mulheres fotógrafas delimitadas no decorrer da escrita, de modo a contemplar a diversidade de experiências e as mudanças conjunturais ao longo de cerca de quatro décadas.

No capítulo quatro, seguimos temas que foram abordados nas entrevistas orais e que se configuraram como problematizações às vivências partilhadas pelas fotógrafas. No primeiro momento, elaboramos uma análise sobre a formação de coletivos de mulheres fotógrafas no Recife nas primeiras décadas do ano 2000, discutindo sua vitalidade e importância em volta da articulação feminina como protagonismo na experiência contemporânea. No segundo momento, investigamos os relatos de assédio e violências machistas, vivenciadas pelas profissionais no seu ambiente de trabalho, em face da opressão patriarcal que estrutura as relações sociais. Em seguida, lançamos um olhar sobre as experiências das fotógrafas na intrincada relação entre casamento, maternidade e trabalho.

Nos capítulos cinco e seis, trouxemos as fotografias como protagonistas visando contribuir com uma história visual sobre a experiência fotográfica feminina na cidade do Recife. O capítulo cinco empreende uma análise sobre três diferentes áreas da profissão fotógrafa: fotojornalismo, fotodocumentarismo e fotografia artística. A finalidade do capítulo é dimensionar a atuação das mulheres fotógrafas no espaço público a partir de suas experiências profissionais e, do campo de possibilidades acessados, para tal, selecionamos produções de três fotógrafas. O que une tal empreitada é a pertinência em compreender as trajetórias estudadas, inseridas nas dinâmicas de trabalho e engajadas em projetos que fornecem sentido à prática fotográfica.

Por fim, o capítulo seis percorre dois caminhos distintos, porém com o mesmo objetivo: compreender a forma pela qual as mulheres fotógrafas abordam as desigualdades de gênero e a violência em suas produções visuais. Partimos do ensaio *Não Reagente*, da fotógrafa Priscilla Buhr, no qual experiências de vida são elaboradas como matéria de reflexão e construção artística sobre as violências simbólicas de gênero. Em seguida, analisamos uma fotorreportagem intitulada *Ave Maria*, da fotógrafa Hélia Scheppa, que produziu coletivamente um ensaio sobre famílias vítimas da violência doméstica. Estudamos o modo como um tema tão sensível se materializou em imagens e procuramos esboçar a postura política da profissional neste contexto.

2 POR UM MAPEAMENTO HISTORIOGRÁFICO DOS ESTUDOS DE GÊNERO E FOTOGRAFIA

Pensar e construir conhecimento histórico a partir das trajetórias e do engajamento de mulheres fotógrafas contemporâneas foram ações que encontraram desafios tanto na história da fotografia como na produção de textos vinculados ao tema. Os estudos históricos foram marcadamente masculinos durante um longo período, especialmente no que diz respeito ao reconhecimento de uma escrita da história de autoria feminina. Este processo se coloca no rastro da constituição da prática historiadora profissional. A compreensão do fazer historiográfico acadêmico, vinculado à construção de um sujeito histórico universal, masculino, branco e heterossexual tornou-se relevante ao percebermos como a disciplina esteve, por vezes, alheia aos marcadores sociais e às opressões que atuam conjuntamente nas estruturas de dominação de determinada sociedade. A defesa de uma ciência universal e de um sujeito fixo situou as mulheres como o “outro” marginalizado, silenciando suas contribuições à memória disciplinar e às questões historiográficas esboçadas por elas.

A longo prazo, o peso de uma disciplina considerada masculina reverberou em uma maneira de escrever a história, na qual um conjunto estabelecido de normas atuaram, tornando alguns sujeitos reconhecíveis, e outros, não. Na década de 1970, com a presença marcante dos movimentos feministas impondo uma “feminização dos saberes e dos seus produtores” (THÉBAUD, 2009), ocorreu uma alteração neste cenário. Na esteira destes movimentos sociais, a academia também incorporou mudanças que, no Brasil, consolidaram-se com o estudo da História das mulheres e o debate de gênero na historiografia. Nesta conjuntura, sobretudo na última década, pesquisas sobre a experiência fotográfica como elemento para pensar a História têm buscado incorporar a dimensão de gênero e outros marcadores sociais em suas discussões.

De modo mais expressivo, nos últimos anos nota-se uma inquietação sobre essa problemática, resultado de um interesse ainda recente, amplificado pela comunicação em rede.⁴ Esforços de historiadoras e pesquisadoras de áreas afins têm se articulado nesse sentido, como a realização, em 2017, do Seminário Internacional Mulheres fotógrafas/mulheres fotografadas, coordenado pela professoras Helouise Costa e Erika Zerwes. Desse evento resultou, em 2020,

⁴ Podemos mencionar o surgimento de diversos grupos que promovem a articulação, o diálogo, o fortalecimento e a busca por um espaço de reconhecimento da atuação das mulheres na fotografia. Muitos destes grupos esboçaram projetos a partir de redes sociais como *Facebook* e *Instagram*, como o Fotógrafas brasileiras e o YVY Mulheres da Imagem, ativos desde 2016. Destacamos também o Nítida: fotografia e feminismo fundado em 2015, que, entre outros objetivos, tem como finalidade fortalecer a representatividade feminina no campo da fotografia.

o lançamento do livro *Mulheres fotógrafas*\ *Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina*.

O desenvolvimento deste capítulo visa percorrer trabalhos interdisciplinares que se empenharam na tarefa de narrar trajetórias femininas na prática fotográfica. Esse movimento é um fenômeno recente, das últimas duas décadas, e esboça o interesse sociológico pela temática, na mesma medida em que aponta o quanto a profissão foi encarada como terreno masculino no decorrer de sua história, sobretudo por ter sido apresentada por meio do olhar androcêntrico. Assim sendo, situamos, a partir de uma busca na historiografia e em outras disciplinas, pesquisas que se ocuparam em localizar as trajetórias de mulheres fotógrafas no contexto brasileiro.

2.1 MULHERES FOTÓGRAFAS NA ESCRITA DA HISTÓRIA E NOOUTRAS DISCIPLINAS

Compreender o apagamento e a marginalização de mulheres fotógrafas na experiência histórica dimensiona a percepção para a esfera política no tempo presente, enquanto uma lacuna sobre a qual precisamos agir. Quando o olhar é lançado em retrospectiva, na longa duração, ele também nos interroga. Qual as possibilidades e os limites de se fazer fotografia no Brasil durante o século XX? Quais mulheres, pertencentes a quais classes sociais, conseguiram construir para si uma carreira nesta profissão? Em um país desigual, marcado pelo mito da democracia racial, foi possível às mulheres racializadas acessar a fotografia enquanto campo profissional? Normas, restrições, violências simbólicas e físicas atravessaram e ainda circunscrevem, no tempo presente, as experiências de mulheres em diferentes configurações históricas. Desde a invenção da fotografia no século XIX, sexismo, machismo, racismo e da exploração de classe, própria do sistema capitalista heteropatriarcal, marcam a prática fotográfica.

Este tópico tem por objetivo analisar a historiografia e a bibliografia interdisciplinar acerca da trajetória e das produções fotográficas femininas. Detém-se na revisão bibliográfica de pesquisas anteriores que se dedicaram à análise de trajetórias de fotógrafas, marcadamente no Brasil. Os campos de estudos de gênero e da história das mulheres possibilitaram um debate plural, que se insere no rastro dos feminismos contemporâneos. A pesquisa as trajetórias de mulheres fotógrafas em território brasileiro ocorreu em um solo fértil, no qual a disciplina histórica tem a contribuir com a análise da experiência social de mulheres e homens no tempo, retomando e avançando naquilo que Marc Bloch havia expressado na década de 1930.

No que diz respeito à produção intelectual internacional, o livro da historiadora da fotografia, Naomi Rosenblum, lançado em 1994, intitulado *A history of women photographers*, constituiu-se como uma referência importante para a relação entre gênero e fotografia. Em seu trabalho, Rosenblum procurou situar as contribuições das mulheres à fotografia, tanto no campo profissional quanto artístico, desde meados do século XIX até o presente da escrita do seu texto. Apontando como em vários aspectos da produção fotográfica – documentação social e científica, retrato, fotografia publicitária, fotojornalismo e fotografia de expressão pessoal.

A autora analisou o período entre guerras na Europa e América do Norte. Tal pesquisa apresentou ainda uma discussão sobre como as mulheres participaram dos novos embates sobre a fotografia no século XX, destacando questões como a perspectiva feminista nas imagens e o uso da fotografia como informação e como arte.

O caminho trilhado por Rosenblum destacou-se, pois apontou a participação feminina nos principais debates que envolveram a fotografia, especialmente após a segunda metade do século passado, porém suas análises, como mencionado acima, se localizaram marcadamente no continente europeu e na experiência norte-americana. A estudiosa citou uma única fotógrafa brasileira em sua publicação, a paulistana Nair Benedicto. Ainda de acordo com a autora, um dos fatores para a escassez de material histórico sobre a atuação feminina na fotografia vinculasse à ideia tida pelas próprias mulheres sobre o significado e a validade de suas produções na época em que viviam, pois não avaliavam as suas fotografias

“tão importantes o suficiente para inventariar e guardar. A menos que fossem mantidas em segurança por cônjuges ou descendentes, as fotografias das mulheres costumavam ser descartadas, guardadas no sótão ou armazenadas em uma caixa de mofo na sociedade histórica local.” (ROSENBLUM, 2000, p.10, tradução nossa).⁵

Tal concepção sobre si e a maneira como qualificavam seu trabalho e outras práticas sociais se relaciona com as normas e os limites que operavam nos ambientes socioculturais onde as mulheres se situavam, no qual a prática fotográfica era concebida como masculina. Apesar deste dado, Rosenblum também constata a atuação de mulheres na fotografia desde sua invenção em 1839. Exemplos de mulheres trabalhando com seus companheiros ou mesmo produzindo imagens de maneira individual, foram lembrados na história como pertencentes apenas ao trabalho masculino. Este é o caso de Harriet Tytler, que trabalhou com o marido Robert Tytler e teve seu nome obscurecido na história da fotografia.

⁵ “as important enough to inventory and save. Unless kept safe by spouses or descendants, women’s photographs often were discarded, tucked away in the attic, or stored in a musty bin at the local historical Society”.

De acordo com Rosenblum, as mulheres aproximaram-se da fotografia interessadas tanto pelo campo profissional como pessoal,

achando um meio eficaz tanto para ganhar a vida quanto para expressar ideias e sentimentos. Uma habilidade facilmente alcançável e adaptável a uma ampla variedade de usos, a fotografia ofereceu às mulheres uma disciplina mais agradável do que as artes visuais tradicionais da pintura e escultura. As barreiras à sua participação na fotografia eram menores, e o reconhecimento geralmente chegava mais rápido do que nas outras artes. (ROSENBLUM, 2010, Introdução, tradução nossa).⁶

Cotejando essa experiência de que fala a autora com aquilo que foi vivenciado no Brasil, encontramos algumas semelhanças. Notam-se que os trabalhos das mulheres fotógrafas aqui e noutros países foram, durante um longo período, apagados na história da fotografia. Considerar tal afirmação como verdadeira vincula-se à compressão de que as escolhas e a maneira pela qual as narrativas foram construídas ao longo dos processos históricos partiram largamente da tomada de decisões masculinas.

Rosenblum demonstra como a produção acadêmica norte-americana do século XIX e XX apresenta um desequilíbrio numérico, quando se trata de evidenciar a presença feminina no desenvolvimento do meio fotográfico. Essa ausência é consentida, pois as fotógrafas existiram e produziram registros, notadamente no século XX, porém seleções sobre o material existente privilegiaram uma experiência androcêntrica.

Outro viés é revelado pela maneira como as contribuições das mulheres foram tratadas em textos e ilustrações na literatura histórica e crítica. Em *American Photography* (1984), na discussão de Jonathan Green sobre as tendências no meio fotográfico desde 1945, 45 mulheres fotógrafas são mencionadas, mas merecem apenas 27 reproduções de suas obras, em comparação 195 figuras masculinas são citadas e 245 reproduções. O trabalho de Walker Evans, por exemplo, merece onze ilustrações e quarenta e quatro referências de texto em comparação com uma reprodução e quatro referências à Dorothea Lange. Mais recentemente, em reconhecimento à "enorme influência de Lange sobre os fotógrafos", a obra *An American Century of Photography* deu a Evans e Lange quatro ilustrações cada e espaço de texto razoavelmente igual (ROSENBLUM, 2010, Introdução, tradução nossa).⁷

No Dicionário Histórico-fotográfico brasileiro, Kossoy realizou uma ampla pesquisa, abarcando o período de 1833 a 1910, na qual documentou, em verbetes, as biografias dos

⁶ *"finding it an effective means both to earn a living and to express ideas and feelings. An easily achieved skill adaptable to a wide variety of uses, photography offered women a more congenial discipline than the traditional visual arts of painting and sculpture. The barriers to their participation in photography were lower, and recognition often came faster than in the other arts".*

⁷ *"Another bias is revealed by way women's contributions have been handled in text and illustrations in the historical and critical literature. In American Photography (1984), Jonathan Green's discussion of trends in the medium since 1945, 45 women photographers are mentioned but merit only 27 reproductions compared to 245 by 195 men. The work of Walker Evans, for example, warrants eleven illustrations and forty-four text references compared to one reproduction of and four references to that of Dorothea Lange. More recently, in recognition of Lange's "enormous influence on photographers," An American Century of Photography gives Evans and Lange four illustrations each and fairly equal text space."*

fotógrafos atuantes em diversas localidades do Brasil. No estudo, há a referência a apenas seis mulheres. São elas: (Hermina) Menna da Costa, à frente do ateliê “Photographia Moderna” em Pernambuco, por volta do final da década de 1880; Fanny Volk, no Paraná, que trabalhou com seu esposo e posteriormente sozinha no Estúdio Volk no final do século XIX e início do século seguinte; Maria Izabel da Rocha em Sergipe, que passou a comandar o Photographia Leobardo após a morte do pai; Rosa Augusta, proprietária do Photographia Minerva, na Paraíba por volta de 1892; Maria Brasilina de Magalhães Faria, viúva do fotógrafo Francisco Antônio de Faria, que assumiu a direção do estúdio após a morte do marido; Antônia de Freitas Silva, de Itu, em São Paulo, que participou da Exposição Nacional de 1908. Menciona-se também a contribuição como laboratorista de Elvira Leopardi Pastore, esposa de Vincenzo Pastore, na cidade de São Paulo.

O trabalho realizado por mulheres nos bastidores dos ateliês era mais comum do que foi documentado. É importante observar que o aprendizado da prática fotográfica ocorria com o auxílio do pai ou esposo no estúdio da família e que o trabalho de produção era, por vezes, realizado conjuntamente. Verifica-se assim o caráter familiar dos ateliês fotográficos e seu vínculo geracional. Além disso, sublinha-se como as mulheres assumiram posições de chefia diante de acontecimentos como a morte ou o divórcio. Comumente, esse trabalho coletivo era atribuído apenas aos homens.

A socióloga Amélia Siegel Corrêa realizou uma pesquisa semelhante, apresentando um balanço da presença de fotógrafas em publicações sobre a história da fotografia brasileira e em instituições museológicas e de artes. Corrêa examinou as experiências das artistas acadêmicas brasileiras entre meados do século XIX até o ano de 1922, a partir das análises da cientista social Ana Paula Simioni (2008). Nela, a pesquisadora afirma que a esfera das artes era percebida como uma atividade fundamentalmente masculina e a entrada das mulheres neste campo foi pejorativamente descrita como amadora. A possibilidade de formação artística para as mulheres era cerceada pela restrição do acesso à Academia de Belas Artes, espaço de formação principal naquele período. Enquanto as figuras masculinas eram qualificadas como profissionais, a prática artística de mulheres foi colocada no amadorismo, o que dificultou o estudo de suas obras e trajetórias. Ainda que esta condição tenha se transformado com a instituição da República brasileira, diante da pretensa abertura das instituições em absorvê-las, o processo de formação das mulheres artistas encontrou alguns entraves. Segundo Simioni, uma das maiores dificuldades referiu-se ao estudo do modelo vivo, que era considerado “inapropriado” para o sexo feminino, sobretudo em relação ao corpo nu, um tabu social bastante enraizado nos costumes

embora a academia nacional tenha aberto suas portas às mulheres antes de suas congêneres estrangeiras e sem grandes debates acalorados ou resistências por parte dos homens, isso não significou que tenham encontrado uma instituição prontamente capaz de recebê-las. No geral, as alunas optavam pelo ingresso livre e não pelo estatuto de regulares, na medida em que esta última opção envolvia um conjunto de provas que cobravam conhecimentos específicos, como francês, álgebra e história, saberes a que elas, em virtude dos currículos diferenciados de segundo grau, não tinham acesso (SIMIONI, 2007, p. 95-96).

Percebe-se que, para afirmarem-se enquanto artistas, as mulheres precisaram enfrentar um conjunto de desafios e restrições relativos à condição feminina. Aproximações com a experiência fotográfica certamente são cabíveis nesta conjuntura. Na primeira metade do século XX, muitas transformações ocorreram nos espaços urbanos das cidades brasileiras, nos modos de vida e do acesso à cultura para a população mais abastada, marcadamente. A expansão industrial e o crescimento urbano mudaram a feição agrária do país. Este foi também um período entre guerras, de ascensão das ideias fascistas e dos regimes totalitários, o que, como veremos, ocasionou deslocamentos que impactaram a produção fotográfica do Brasil.

A fotógrafa Gioconda Rizzo, filha do também fotógrafo Michelle Rizzo, de descendência italiana, foi uma das mulheres que conseguiu se projetar no mercado fotográfico da segunda década do referido século. Os vestígios históricos demarcam seu papel como proprietária de um *atelier* fotográfico na cidade de São Paulo. Contudo, tolhida pelos costumes e restrições da época, seu estúdio teve curto período de atividades, entre os anos de 1914-1918, conforme situou a pesquisadora Carla Ibrahim (2005). O Atelier Femina teria ganhado forma quando o pai notou o talento da filha e vislumbrou a possibilidade de ampliar o mercado de atuação da família. A única restrição para funcionamento do estúdio “era que atendesse apenas a senhoras e crianças, pois naquela época não era adequado que uma dama permanecesse sozinha na presença de forasteiros (Ibrahim, 2005, p. 44). Ainda segundo a bibliografia estudada, a fotógrafa era acompanhada nas sessões pela figura da sua mãe, Giuseppina Rizzo.

De acordo com Ibrahim, a proximidade do ateliê de Gioconda com o do seu pai, o “Photographia Central”, teria como finalidade uma “estratégia mercadológica, pois Michelle, que fotografava os homens, encaminhava muitas vezes suas esposas e crianças para que a filha Gioconda as retratasse.” Ele estaria, desse modo, “supervisionando as atividades da filha, seja como mulher, seja como profissional” (IBRAHIM, 2005, p. 44). Percebemos, a partir dos trechos citados, como as normas e as expectativas sobre o comportamento feminino se desenharam nas restrições vivenciadas por Gioconda Rizzo em seu exercício como fotógrafa.

Ressalta-se, porém, a autonomia de Gioconda no estúdio, em relação ao trabalho propriamente dito. O uso da luz e o manejo da técnica, bem como as poses, os cenários e os

adereços eram pensados por ela, que também “executava todas as etapas de fotoacabamento. Depois de reveladas, as chapas de vidro eram retocadas e muitas vezes eram aplicados desenhos em suas superfícies, modificando assim o fundo original” (IBRAHIM, 2005, p. 49). Por causa de denúncias de que o ambiente estava sendo frequentado por cortesãs francesas e polonesas, Michelle resolveu encerrar as atividades do Atelier Femina para que a filha não terminasse mal falada pela sociedade paulistana.

Além da trajetória da trajetória de Gioconda Rizzo, Ibrahim abrangeu em sua pesquisa as retratistas da cidade de São Paulo na primeira metade do século XX. Através dos anúncios nas listas telefônicas de 1917 e até o final da década de 1950, a autora localizou outras mulheres fotógrafas. Apesar de apresentar poucas informações sobre algumas delas, seu trabalho representa uma importante contribuição, colocando-as no mapa da fotografia paulistana. Nele, realizou também uma análise dos desafios impostos às mulheres, para se afirmarem na profissão de fotógrafas por meio da leitura de gênero da dinâmica das relações sociais em que estavam inseridas.

Outra fotógrafa que destacamos, a partir do estudo de Carla Ibrahim, é Irene Lenthe, que nasceu em 1898, na Hungria, e desembarcou no ano de 1924 no Brasil, acompanhada da mãe, Imre Sofia, e da irmã, Adrienne, que posteriormente também atuou como fotógrafa. Irene Lenthe chegou ao país já estabelecida na profissão de fotógrafa e, através de seus anúncios nos catálogos telefônicos, foi possível traçar um perfil do seu trabalho. É interessante perceber como a dimensão de gênero estruturou a dinâmica relacional e de inserção no mundo público da fotógrafa imigrante.

Nos relatos de fotógrafos assistentes, Lenthe é lembrada como uma profissional de perfil forte e autônomo. Segundo Hans Gunter, ela era “absolutamente mandona, tinha que se impor porque uma mulher nessa profissão, se não se impõe, ela leva na cabeça” (GUNTER *apud* IBRAHIM, 2004). A breve fala de Gunter apresenta nuances importantes: o enfrentamento que as fotógrafas atravessavam em uma profissão encarada como masculina, o que talvez justifique a necessidade de uma postura mais rígida por parte de Lenthe.

Contudo, há de ser observado, também, como as mulheres foram e são qualificadas de “mandonas” no processo histórico, geralmente quando destoam das representações sociais pretendidas ao feminino. No mercado de trabalho, na imprensa, noutras áreas, e até nas práticas cotidianas corriqueiras, uma série de discursos fomentam e enquadram as mulheres em posições consideradas apropriadas a elas. Tratando-se então de uma fotógrafa, estrangeira e divorciada, Lenthe teve de enfrentar preconceitos no decorrer da sua carreira. Assim como ela, uma mulher estrangeira em terras brasileiras, outras imigrantes transitaram pela experiência fotográfica no

país e foram fundamentais para a consolidação da fotografia moderna no Brasil, e América Latina, no século XX.

Ainda no final do século XIX, a presença da fotógrafa Fanny Paul Volk, imigrante de origem alemã, se fazia notar em Curitiba.⁸A partir de um trabalho com as fontes encontradas durante sua pesquisa, a socióloga Giovana Simão elaborou uma análise pertinente sobre o percurso da fotógrafa na cidade que ainda se modernizava, tanto no aspecto urbano quanto nas práticas sociais.

A fotografia de Fanny Paul Volk foi atravessada por questões que infringiam, as normas e os costumes sociais do período. Fanny era filha de pais divorciados e luterana, com um “casamento moralmente desajustado”, conforme as acusações do vigário geral forense (SIMÃO, 2010, p. 27-28; p. 272). O divórcio para uma mulher naquele período era uma condição “vexatória” e foi vivenciado pela fotógrafa:

ocorreu outro revés na vida de Fanny, pois em 1904, Adolpho Volk decidiu deixá-la; ele regressou definitivamente para Alemanha, inclusive, constituiu outra família (...) sobre este novo episódio, que na época, desestruturava novamente a boa imagem social da família Volk, sabe-se que Adolpho partiu para a Alemanha deixando o estabelecimento fotográfico para a ex-esposa. Tal atitude de Adolpho, em princípio, parece generosa, no entanto, para a sociedade da época esse episódio era mais um encargo moral para Fanny (SIMÃO, 2010, p.29).

A fotógrafa precisou lidar com as consequências morais desta nova situação na sua vida social, além de gerir o estúdio fotográfico sozinha a partir daquele momento. Apesar deste cenário, de acordo Simão (2010), o Estúdio Volk teria prosseguido como um dos locais mais requisitados pela sociedade curitibana para realizar os retratos sociais. A análise da pesquisadora procurou compreender as estratégias utilizadas por Fanny para se afirmar diante da pecha que repercutiu na sua trajetória.

Na perspectiva do estudo da historicidade de gênero na experiência fotográfica o trabalho mencionado traz uma importante contribuição, visto que as fontes sobre a atuação de mulheres fotógrafas são escassas. Entretanto, as demarcações de gênero estruturavam e foram estruturantes em uma sociedade cujo horizonte social de vivência das mulheres estava delimitado por um conjunto de normas aprazíveis à época.

2.2 OS ATRAVESSAMENTOS DE GÊNERO NO FAZER HISTORIOGRÁFICO

⁸ As razões que trouxeram a família Paul ao Brasil, na década de 1880, certamente diferiram dos motivos que algumas décadas depois, nos anos de 1930, provocou a vinda de imigrantes alemães (e de outras nacionalidades) ao Brasil. Embora todos compartilhem de um cenário de agravamento das tensões políticas, da vida econômica e social em seus países de origem.

Algumas décadas mais tarde, nos anos de 1930, uma nova leva de imigrantes chegou ao Brasil, em decorrência da ascensão dos regimes totalitários no período entre guerras. Entre os estrangeiros, muitas mulheres, algumas fotógrafas que chegaram inclusive com uma formação técnica propiciada pela vivência nos grandes centros urbanos europeus, como Viena, Paris, Dresden e Berlim.

A historiadora Erika Zerwes, ao longo dos últimos anos, abordou em suas pesquisas algumas dessas fotógrafas imigrantes, colocando em relevância a noção de “nova mulher”, em circulação na primeira metade do século passado, bem como aspectos da questão de gênero na história da fotografia. Segundo Zerwes,

Neste período, entre o fin-de-siècle e a década de 1930, indo até os anos de 1950, aconteceu uma transformação da multifacetada construção cultural da figura e do papel social da mulher. Ao redor do mundo, surgia o termo nova mulher (neue Frau em alemão, new woman em inglês, garçonne em francês), e algumas novas denominações, como flapper, trampky e sufragista, para dar conta da mulher moderna (ZERWES, 2018a, p.2).

A experiência da Primeira Guerra Mundial impactou de maneira expressiva a vida das mulheres, sobretudo no mercado de trabalho, no contexto educacional e na esfera pública. A imprensa ilustrada de massa também teve um papel importante na difusão destes espaços galgados pelas mulheres, cruzando as fronteiras além-mar, notadamente entre as décadas de 1910 e 1930. Isto porque “o ofício da fotografia foi muito procurado por estas novas mulheres, uma vez que era dos poucos já franqueados à participação feminina naquele período” e possibilitava a continuidade dos estudos e o exercício da criatividade (ZERWES, 2018a, p.3). Contudo, é preciso considerar, que essa era uma atividade de famílias de classe média, sobretudo, ou seja, as jovens mulheres com acesso ao fazer fotográfico pertenciam a uma classe social privilegiada e compartilhavam uma rejeição ao papel tradicionalmente vivenciado pelo sujeito feminino na sociedade em geral.

Nos anos 30e 40, chegaram ao Brasil três nomes de significativa importância para a consolidação da visualidade da fotografia moderna: a alemã Alice Brill (1920-2013); a sueca Hildegard Rosenthal (1913-1990) e a húngara Judith Munk (1922-2004)⁹, cujas trajetórias possuem pontos em comum:

Estas imigrantes europeias fazem parte de uma mesma geração de mulheres que conseguiu se utilizar das possibilidades de estudos e independência financeira oferecidas pela fotografia. Com exceção de Heinrich, que aprendeu o ofício em família, Horna, Stern, Rosenthal e Munk tiveram uma educação formal e abrangente em fotografia na Europa, ou, no caso de Brill, nos EUA (ZERWES, 2018a, p.3).

⁹ Erika Zerwes citou, ainda, as vindas das fotógrafas Kati Horna (1912-2000), também húngara, para o México, e de Annemarie Heinrich (1912-2005) e Grete Stern (1904-1999), ambas de origem alemã, para a Argentina.

Para a fotografia latino-americana, e brasileira, a atuação destas fotógrafas marcou um período de transformação na prática, mobilizada também pelas mudanças técnicas, especialmente com o uso de câmeras de pequeno porte, como *leica*. No Brasil da década de 1940, o fotojornalismo também se encontrava em processo de mudança na linguagem visual adotada. Nessa conjuntura, Brill, Rosenthal e Munk atuaram como repórteres fotográficas para agências de imagens e revistas ilustradas. Na condição de estrangeiras, a fotografia se colocou como uma profissão ideal, pois era um trabalho especializado, autônomo e não exigia a fluência no português para sua realização.

As trajetórias de Alice Brill e Hildegard Rosenthal têm recebido especial atenção em artigos recentes. Além da reflexão tecida pela historiadora Erica Zerwes, mencionada acima, outras pesquisadoras têm esboçado análises sobre as vidas e obras dessas fotógrafas, principalmente pela perspectiva de gênero. Em artigo publicado em 2018, intitulado Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill, a pesquisadora Helouise Costa analisou retratos de artistas produzidos pelas fotógrafas com o objetivo de compreender as mudanças na representação da identidade feminina no período pós-guerra na sociedade brasileira.

A autora sinalizou como os estudos sobre mulheres artistas tem ganhado espaço no Brasil no presente século, contudo o mesmo não acontece em relação à fotografia. Segundo Costa, ainda são tímidas as pesquisas sobre a atuação de mulheres fotógrafas no país “sob a perspectiva de gênero, o que em grande medida reflete a precariedade das práticas arquivísticas voltadas para esse segmento nas instituições de preservação da memória, sejam públicas ou privadas” (COSTA, 2018, p.116). O texto destaca também como Brill e Rosenthal, graças às suas formações técnicas em fotografia anteriores à chegada no Brasil, conseguiram projetar-se no mercado como retratistas, fotojornalistas e documentaristas em períodos consecutivos, quando a profissionalização em fotografia era ainda incipiente no país.

A estudiosa faz uma análise bastante pertinente, colocando em contraste os retratos feitos por Brill e Rosenthal, em períodos aproximados, de mulheres artistas *versus* os registros de homens artistas. De acordo com a autora, a contribuição das fotógrafas em documentar mulheres artistas estaria em “dar visibilidade à presença feminina na arte e, eventualmente, valorizar a sua produção artística” (COSTA, 2018a, p. 121).

O estudo dos retratos destacados no texto corrobora as impossibilidades e discriminações vivenciadas pelas mulheres, artistas e fotógrafas, demonstrando como as assimetrias de gênero estavam atuantes nas representações de mulheres e homens no mundo das artes: “parece haver uma clara contraposição entre homens que encaram a arte como

atividade profissional e mulheres que atuam no limiar de uma prática ainda amadora em diversos aspectos” (COSTA, 2018, p.128). As trajetórias de Alice Brill e Hildegard Rosenthal foram de algum modo atravessadas por questões semelhantes, como o não reconhecimento da fotografia que produziram e as condições de trabalho que vivenciaram.

Em outra análise, a historiadora Livia Rangel (2019) também apontou como substancial o fato de as duas fotógrafas terem abdicado da profissão. Motivos particulares caracterizaram o afastamento de ambas do fotojornalismo em períodos aproximados. Desse modo, é pertinente refletir sobre “os entraves, as expectativas, os dilemas e as tensas relações entre individualidades criativas e as convenções sociais de gênero se materializaram como experiências que, no limite, determinaram certo alinhamento de vivências” (RANGEL, 2019, p.146). A pesquisadora chama a atenção também para o modo como a produção visual destas fotógrafas passou despercebida pela crítica e pelo público durante um logo tempo. Para a autora, determinações excludentes acabaram por subsumir o trabalho destas fotógrafas, entre outras, em meio ao processo de profissionalização e especialização da prática fotográfica. Mais do que um campo de atuação majoritariamente masculino, como as artes em geral, a persistente ausência ou insuficiente referência à participação das mulheres na fotografia é um silêncio forçado que revela a construção social e cultural dos lugares de gênero (RANGEL, 2019, p.144)

Nas trajetórias esboçadas de Alice Brill e Hildegard Rosenthal¹⁰, a tarefa tomada pelas pesquisadoras em dimensionar como a perspectiva de gênero atravessou e engendrou as vidas das fotógrafas se apresenta como uma problemática estruturante também do mundo das artes, que a História da arte tem procurado discutir desde os anos de 1970¹¹ e que uma história visual do meio fotográfico tem procurado assumir mais recentemente como demarcam os trabalhos anteriormente citados.

Ainda sobre a presença estrangeira na fotografia brasileira, Cláudia Andujar (1931-), de origem suíça, chegou ao país na década de 1950. A fotógrafa viveu na Hungria, teve a vida marcada pelo conflito da Segunda Guerra Mundial e, posteriormente, pela conjuntura da Guerra Fria nos EUA, para onde havia emigrado. De maneira oposta às fotógrafas mencionadas,

¹⁰ Ainda sobre a fotografia de Hildegard Rosenthal, podemos citar a análise da antropóloga Yara Dines, na qual avalia os significados dos autorretratos e alter egos de Rosenthal e sua performance na cidade de São Paulo a partir da delimitação de séries fotográficas. Dines levanta a conjectura de que os registros visuais dos alter egos femininos tinham como objetivo a documentação sobre os usos do espaço urbano da cidade pela figura feminina, “e, também, com o intuito de chamar a atenção sobre essa presença de gênero na região central, a partir dos seus usos, trajetos, e de suas formas de ocupação” (DINES, 2018).

¹¹ Ver Nochlin, Linda. *Porque não houve grandes mulheres artistas?* (1973). Tradução Juliana Vacaro. Edições Aurora, São Paulo: 2016.; Naomi Rosenblum. *A Women History Photographer's* (2010); SIMIONI, Ana Paula. 2007. *As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões*. Estudos Feministas. Florianópolis, jan/jun.

Andujar não chegou a estudar fotografia em um curso técnico, aprendendo o processo de revelação em laboratório com o fotógrafo Armando Tornow. Aproximou-se da linguagem fotográfica como uma maneira de se comunicar com as pessoas, pois não dominava a língua portuguesa.

Entre a produção intelectual que tem procurado dimensionar a atuação de Claudia Andujar como fotógrafa, podemos destacar o trabalho da historiadora Ana Mauad (2013a) (2013b) (2019). Em seu trabalho, evidencia-se um cuidado em traçar o engajamento político e a dimensão pública da fotografia em Andujar, entretanto as assimetrias de gênero que perpassaram sua atuação enquanto mulher fotógrafa em distintas dinâmicas de poder não foram avaliadas. Há também produções no campo interdisciplinar, como arquitetura, artes, comunicação, que demarcam os usos e as potências criativa e política da trajetória e da fotografia de Andujar, na mesma medida que afirmam um lugar de destaque para ela na história da fotografia brasileira da segunda metade do século XX.¹²

Do mesmo modo, o percurso da paulistana Nair Benedito (1940) tem sido estudado por historiadoras. Formada em Rádio e Tv pela Universidade de São Paulo, foi presa pelo regime militar entre 1969-1970. Benedito diz que optou pela fotografia devido à possibilidade de trabalhar de maneira autônoma, uma vez que, após a prisão perdera a idoneidade moral para trabalhar na imprensa.¹³

Sua trajetória é vinculada à história da fotografia brasileira pelo seu reconhecido envolvimento nas lutas pelos direitos trabalhistas da categoria dos fotógrafos, como uma das fundadoras da Agência F4¹⁴, mas também pelas coberturas fotográficas realizadas ao longo das últimas décadas, cujos temas ligados as questões das minorias sociais

Nair se envolveria ativamente nas lutas sindicais durante os anos 1980 através do Sindicato dos Jornalistas, das União de Fotógrafos do Estado de São Paulo e da AGRAF (Associação dos Artistas Gráficos e Fotógrafos). Ela trabalharia durante toda vida como free-lancer (...) trabalhou entre 1988 e 1989 para Unicef na documentação da situação da mulher e da criança na América Latina. Em 1990 a agência F4 termina, levando cada um de seus membros a novos projetos, cada um com a sua particularidade (SOUZA JUNIOR, 2015, p.101).

¹² Ver PEREIRA, Vera Lúcia. Marcados, de Claudia Andujar: do documento visual à imagem poética. 2015. 119 f. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. Tidei, Mariana Dobbert. Claudia Andujar: geografias do corpo / Mariana Dobbert Tidei. - 2019. 136 f.: il. Orientadora: Renata Moreira Marquez. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Arquitetura. MORAES, Rafael Castanheira Pedroso de. Rupturas na fotografia brasileira: a poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto. 2017. 358 f., il. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

¹³ Zerwes, Erika. Entrevista: Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedito. Disponível: <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>. Acesso em 02 de janeiro de 2020.

¹⁴ Agência cooperativa de fotógrafos independentes fundada em 1979 no Brasil, reuniu nomes como Juca Martins e os irmãos Delfim e Manoel Lourenço.

Nair Benedicto pertence a uma geração de fotógrafos marcada pelo acesso à formação acadêmica em fotografia, principalmente nos currículos de cursos de Comunicação e Arquitetura e pela experiência de redemocratização que atravessava o país, contribuindo para o processo de luta política com suas imagens e engajamento social. Essa geração buscava também democratização da informação e melhores condições de trabalho¹⁵. Além disso, Benedicto se reconhece enquanto feminista, postura política que alimentou o seu fazer fotográfico.

Pertencente à geração de Nair Benedicto, com um engajamento às causas sociais e participação no processo de redemocratização brasileiro, o nome de Rosa Gauditano surge como uma dentre as profissionais em fotografia que conseguiram se estabelecer no mercado. Pesquisas recentes sobre sua atuação têm procurado dimensionar sua trajetória na prática fotográfica e experiência social (MAUAD, 2021) (ZERWES, 2018b).

Na análise da historiadora Érika Zerwes, um elemento importante na fotografia de Gauditano é a presença majoritariamente masculina nas imagens, a exemplo das greves do ABC fotografadas por ela. O movimento dos operários era em sua maioria masculino, assim como os fotógrafos envolvidos nas coberturas dos acontecimentos. Rosa Gauditano era uma das poucas mulheres a romper essa barreira. Com o passar do tempo, e especialmente durante a greve de 1980, as mulheres dos sindicalistas passaram a se mobilizar e começaram a ganhar protagonismo. O mesmo não aconteceu com o fotojornalismo, que, segundo algumas fotógrafas atuantes naquele tempo, era um ambiente bastante patriarcal. Gauditano também compartilhava dessa percepção:

“eu fui abrindo portas. Não com os movimentos [sociais]. Fui abrindo portas na imprensa. Eu era uma das poucas mulheres, não me lembro quem mais tinha de mulher. Tinha eu e a Nair [Benedicto], que fotografávamos essas coisas. Tinha mais uma menina que era lá de São Bernardo. Aí depois veio a Cristina [Vilares]. Éramos poucas. Todas freelancers” (ZERWES, 2018b, p. 4).

Esse ambiente começou a ser ocupado por mulheres fotógrafas através do comprometimento com uma causa específica, como a classe operária, os povos originários, as mulheres e com o projeto de redemocratização do país. A documentação produzida por Gauditano e outros fotógrafos foi fundamental para constituir uma visualidade sobre o movimento operário e dos sujeitos marginais no Brasil da transição à democracia.

A trajetória de Rosa Gauditano compartilha outros elementos com os fotógrafos da sua geração: esteve atuante na defesa dos direitos dos fotógrafos, participando ativamente da

¹⁵ Entrevista com Nair Benedicto, realizada por Ana Maria Mauad e Milton Guran, em 21 de Julho de 2010, transcrição de Luciano Gomes e Vinícius de Medeiros, acervo LABHOI/UFF.

profissionalização do fotojornalismo e posteriormente na afirmação de uma prática fotográfica independente (LOUZADA, MAUAD, SOUZA JÚNIOR, 2014). Em 1989, fundou a Agência Fotograma com os fotógrafos Emídio Luisi, Ed Viggiani e Jorge Rosenberg, na qual se dedicou ao registro das festas populares no Brasil. Neste mesmo ano, conheceu as comunidades indígenas no Pará, durante a cobertura do I Encontro dos Povos Indígenas de Altamira (PA). Esse evento marcou um ponto de inflexão em sua carreira, passando a se dedicar aos registros de povos originários como os Xavantes, Yanomamis e Guarani-Kaiowá. Sua prática fotográfica documental acabou se reinventando a partir do contato, primeiramente, com os yanomamis em 1991, quando estabelecem um acordo sobre o que cada parte ganharia com a produção das imagens. Segundo Mauad, apoiada na leitura da pesquisadora Ariella Azoulay.

A solicitação dos Ianomâmis que Rosa fotografasse a comunidade não como pobres, mas como Ianomâmis, inscreveu a sua prática fotográfica em uma nova economia visual, que confrontava os protocolos já estabelecidos para definir visualmente o universo índio pela fotografia documental. (...) possibilitou que o engajamento à causa indígena colocasse a expertise da fotógrafa em sintonia com as demandas dos povos fotografados, agregando valor ao capital simbólico de ambas as partes e, ainda, se apoiou na ocupação de espaços culturais no mundo branco, convocando o público a ser fiador da cidadania fotográfica das comunidades Xavantes, Ianomâmis, Tucanos, Araras e muitas outras, o que lhes abriram caminho para realizar novas demandas (2021, p.306-307).

Os percursos de Nair Benedicto e Rosa Gauditano, apresentados aqui brevemente, nos possibilitam pensar as transformações na experiência fotográfica brasileira do final do século XX e início do século XXI, diante das mudanças políticas e socioculturais vivenciadas no reestabelecimento das instituições democráticas. Houve também transformações na técnica, nos equipamentos fotográficos e na elaboração da notícia, que corroboraram em uma significativa modificação na prática fotográfica, no agenciamento de informações e na maneira como as pessoas experienciavam a fotografia.

Duas pesquisas também recentes contribuíram com a escrita desta tese do ponto de vista metodológico. A primeira delas versa sobre mulheres fotojornalistas na cidade de São Paulo a partir de uma abordagem histórica e cultural dos papéis de gênero. Com a análise de entrevistas semiabertas, Nathalia Silva (2017) estruturou seu estudo com a divisão de três grupos etários no diálogo com nove fotógrafas. Para desenvolvimento do trabalho, elaborou três categorias analíticas: relações de trabalho no âmbito do fotojornalismo, autoimagem profissional e os liames entre família e trabalho.

A segunda pesquisa, realizada por Isabella Valle (2017), se detém, como esta tese, sobre as mulheres fotógrafas na cidade do Recife, percorrendo por meio de entrevistas orais, questionários e da observação participante o percurso de algumas fotógrafas recifenses. A fotógrafa e pesquisadora, integrante de um dos coletivos de fotógrafas estudados no decorrer

desta tese, preocupou-se em elaborar uma reflexão sobre a inserção social e profissional de um conjunto de fotógrafas acessado através da pesquisa. Valle investigou, entre outras questões, o lugar ocupado pelas mulheres no meio fotográfico, as condições de possibilidades das fotógrafas enquanto esposas e mães e a questão da educação e da carreira.

Somando ao repertório outras fotógrafas e partindo do arcabouço teórico da História, esta tese visa contribuir com a pesquisa anteriormente citada no panorama pernambucano, aprofundando os estudos que versam sobre os debates de gênero e a experiência fotográfica contemporânea. Nosso problema se constituiu em pensar a experiência social vivenciada por mulheres fotógrafas em Recife entre 1978-2016, compreendendo o espaço de experiência partilhado a partir da elaboração dos acontecimentos passados, tornando-os presentes por meio do exercício da rememoração nas entrevistas orais e do trabalho com as demais fontes da pesquisa.

Observando a experiência enquanto um passado atual, como afirmou Koselleck (2006), de que modo as vivências das mulheres fotógrafas no período estudado acenam rupturas ou reatualizam engrenagens de poder que acabam por obscurecer a presença feminina enquanto sujeitas plenas de direitos? Quais as fricções entre espaço de experiência e o horizonte de expectativa para as fotógrafas de diferentes gerações aqui estudadas? A diferença temporal que se abre neste processo faz surgir as transformações do tempo histórico.

Diante do apanhado bibliográfico reunido, a reflexão aqui empreendida buscou avançar no estudo da presença e do protagonismo feminino na experiência histórica por meio da análise da biografia coletiva de mulheres fotógrafas na cidade do Recife, incorporando ao trato sociológico lançado sobre as fontes a perspectiva interseccional. Deste modo, procurou-se construir um perfil socioprofissional das mulheres atuantes na fotografia, dimensionando o olhar para os marcadores de raça, classe e patriarcalismo, somado ao de gênero. Tais opressões não são vistas como hierarquizadas, pois esses sistemas interagem na produção e reprodução das desigualdades sociais.

Discorrer sobre a experiência de mulheres fotógrafas na história da fotografia brasileira, estabelecendo um diálogo presente-passado, não se coloca somente enquanto uma narrativa comparativa. O exercício de confrontar experiências históricas no tempo se configura diante da necessidade de compreender como se reinscreve a alteridade no presente. Encontramos elementos que permanecem, entretanto, há lógicas particulares que atualizam e engendram a dinâmica histórica em cada época e em determinadas conjunturas sociais. O desenvolvimento da escrita da tese se relaciona com o quadro apresentado, especialmente no contexto de abertura

política e redemocratização brasileira em fins dos anos de 1970, período no qual se localizam as trajetórias das primeiras fotógrafas estudadas a seguir.

3 PERFIL SOCIOPROFISSIONAL DAS MULHERES FOTÓGRAFAS DO RECIFE NO TEMPO PRESENTE

Neste capítulo, adotaremos um estudo de prosopografia, também chamada de estudo das biografias coletivas, das mulheres fotógrafas na cidade do Recife no tempo presente, com a finalidade de investigar as entrevistas orais, a partir das quais foi possível construir amostras biográficas sobre cada uma das fotógrafas entrevistadas na feitura da pesquisa¹⁶.

Há uma rede de interlocução dinâmica e afetiva entre as profissionais de fotografia atuantes nessa cidade. Por meio das relações de amizade entre essas mulheres que o quadro 1, apresentado abaixo, se consolidou. Ao realizar a primeira entrevista, ainda no período anterior à seleção do doutorado, foi possível chegar a outros nomes, de fotógrafas pertencentes à mesma geração ou ainda a uma geração anterior (SIRINELLI, 2006, p.131). De forma que o conjunto de trajetórias estudadas procurou não apenas abarcar um espaço-tempo de transformações históricas em termos conjunturais, mas também mudanças no trato das relações sociais cotidianas, que permitiram às mulheres fotógrafas alçar novos trajetos e disputar os espaços que eram historicamente masculinos, em sua feição heteropatriarcal.

O corpus documental se constituiu substancialmente das entrevistas orais, que foram transcritas e transformadas em verbetes biográficos. No encaminhamento deste capítulo, os verbetes biográficos se encontram com outras fontes, notadamente matérias em jornais, currículos profissionais e registros fotográficos.

A análise do universo estudado procurou remontar, por meio dos verbetes, algumas questões que nos pareciam basilares a respeito do nascimento, da origem social e posição econômica das fotógrafas estudadas, bem como a experiência profissional de cada uma delas. Almejamos construir um perfil socioprofissional das fotógrafas atuantes na cidade do Recife desde o fim da década de 1970, a partir do quadro estabelecido adiante.

Recorremos ao estudo das biografias coletivas como um instrumento de pesquisa (MONTEIRO, 2014, p.14). Procurou-se, por meio da análise da correspondência e da comparação entre os dados recolhidos, elaborar uma imagem do conjunto de mulheres que, situadas historicamente em um período de transformações para a experiência feminina brasileira, conseguiram consolidar suas trajetórias com a fotografia na capital pernambucana, Recife.

¹⁶ Ver anexo da tese.

Quadro 1 – Nome, Naturalidade e ano de nascimento.

Nome	Naturalidade	Ano de nascimento
Ana Farache	Rio de Janeiro/RJ.	1953
Gleide Selma	Natal/ RN.	1958
Yeda Bezerra de Mello	Recife/PE.	1963
Teresa Cristina Maia Dantas de Goes	Recife/PE.	1963
Roberta Barbosa Guimarães	Recife/PE.	1964
Renata Maria Victor de Araújo	Recife/PE.	1966
Annaclarice Almeida	Recife/PE.	1974
Alcione Ferreira dos Santos	Camaragibe/PE.	1975
Hélia Shceppa	Recife/PE.	1976
Cristiana Dias Cordeiro	Recife/PE.	1976
Mariana Guerra	Recife/PE.	1977
Ana Paula Araújo de Lira	Caruaru/PE.	1977
Maíra Gamarra	Maceió/AL	1983
Priscilla Bühr	Recife/PE.	1985

Fonte: A autora, 2021.

A prosopografia era atrelada aos estudos das elites políticas. Contudo, a partir da década de 1970, as biografias coletivas foram aproximadas da História Social, que incorporou outras(os) personagens à experiência histórica (STONE, 2011). Deslocamos esta noção para pensarmos acerca de uma categoria profissional específica – as mulheres fotógrafas – procurando vislumbrar como se articularam as trajetórias individuais, as redes de troca e sociabilidade, de modo a perceber os aspectos conjunturais compartilhados, as regularidades que apontam características em comum no contexto histórico em que tais fotógrafas viveram, trabalharam e produziram suas obras.

A abordagem privilegia uma dimensão micro, costurando, a partir da pesquisa com as fontes, uma amostra de biografias na esfera local, na qual a cidade do Recife foi situada como *locus* espacial. De acordo com o historiador Albuquerque Junior (2013), a prosopografia

pode auxiliar a história, justamente, porque ela articula as trajetórias individuais, notadamente lançando mão da noção de geração, fazendo emergir entre elas, para além da vida singular de cada indivíduo e de suas ações isoladas, as articulações, as trocas, as interferências, as colaborações que estabelecem entre si, fazendo com que essas atividades e trajetórias individuais terminem por configurar uma ação coletiva (2013, p.120).

Destacamos, assim como menciona o autor, a noção de geração que foi instrumentalizada na reflexão de trajetórias que partilharam características, seja na sua dimensão temporal, seja na experiência social e política de ser mulher brasileira entre o fim de uma ditadura militar e o processo de redemocratização. A escrita abarca, ainda, fotógrafas mais recentes, analisando uma geração que se iniciou na primeira década dos anos 2000.

Sirinelli compreende o conceito de geração como uma escala móvel, que se modifica conforme os períodos analisados e os grupos abordados. Para o autor, as gerações se caracterizam por apresentar geometrias variáveis, que podem ser estabelecidas a partir de um evento fundador ou de “uma reconstrução do historiador que classifica e rotula” (SIRINELLI, 2006, p.133). Assim, as dinâmicas geracionais são o fio condutor das análises no desenvolvimento deste capítulo.

A noção de geração aqui estabelecida não se fundamenta em um evento inaugurador, tendo sido pensada a partir dos processos sociais vivenciados por fotógrafas que alçaram uma posição relevante no contexto pernambucano, desde aquela que é conhecida como a primeira fotorjornalista do Estado, passando por um protagonismo feminino nas redações dos jornais, até o momento em que as mulheres fotógrafas extrapolaram o reduto do jornalismo de imprensa e ocuparam outros espaços de visibilidade no fazer fotográfico.

Entre o final dos anos de 1970 e as duas primeiras décadas dos anos 2000, a profissão de fotógrafa na cidade do Recife foi caracterizada pela presença de diferentes gerações. É necessário afirmar que nesse intervalo de tempo, as mulheres conseguiram se consolidar na profissão. Nesse período, as condições sociais das mulheres no Brasil refletiam uma realidade marcada por desafios e desigualdades de gênero. As mulheres ainda sofriam discriminação no ambiente profissional, com salários mais baixos e representação limitada nos espaços de poder e decisão. Além disso, a violência doméstica e a falta de acesso à saúde reprodutiva, problemas ainda presentes na sociedade atual, eram questões que afetavam a qualidade de vida e a autonomia das mulheres. A luta por direitos iguais e por uma sociedade justa e inclusiva ganhava força, impulsionando movimentos feministas e buscas por mudanças estruturais. Em âmbito internacional, a Organização das Nações Unidas (ONU) estabeleceu a data de 1975 como Ano Internacional da Mulher. Neste mesmo ano, na cidade do México, foi realizada a I Conferência sobre as Mulheres, na qual foi decretada a Década das Mulheres, entre os anos de 1976 e 1985. O plano de ação desse projeto visava a eliminação das desigualdades de gênero e o fortalecimento da paz mundial a partir da contribuição feminina. Pautas como direito reprodutivo, maternidade, aborto e acesso à moradia, à educação, à política e ao mercado de trabalho eram questões já colocadas, especialmente pelas frentes feministas, e que incidem até o tempo presente, como veremos no desenvolvimento deste trabalho.

Considerando o panorama descrito, este capítulo acompanhou diferentes trajetórias, que foram delimitadas em três gerações com suas particularidades de experiências. O que uniu esses núcleos geracionais foram as conjunturas sociopolíticas nas quais foram construídas carreiras, as vivências compartilhadas e o reconhecimento de pertença a um tempo que não é apenas

individual, mas também social e coletivo nos processos históricos. Nesse sentido, as gerações apresentadas a seguir não estão situadas em marcos temporais fixos, como um produto dado pela natureza. Elas foram sistematizadas enquanto instrumentos de análise, fundamentando as escolhas historiográficas pela problemática central, a saber, a constituição de um campo profissional feminino na prática fotográfica da capital pernambucana.

O estudo procurou sinalizar os marcadores sociais da diferença, especialmente de gênero, classe e raça na compreensão das trajetórias desenhadas em conjunto, ciente de que o fazer fotográfico foi, durante anos, exercido pelo olhar masculino. Mesmo quando as mulheres conseguiram exercer a atividade, como ofício e meio de sobrevivência, a tomada desse espaço não foi protagonizada por mulheres negras e indígenas.

Assim, procuramos estruturar a análise situando, em cada geração, as condições sócio-históricas em que as mulheres puderam acessar a fotografia enquanto atividade profissional na capital pernambucana. Este diálogo, de abordagem interseccional, busca compreender as relações de poder, as posições e experiências sociais distintas no espaço-tempo, e as múltiplas desigualdades que estruturam a sociedade brasileira.

3.1 À PROCURA DELAS OU QUANDO FOI POSSÍVEL FALAR DE MULHERES ENQUANTO PROFISSIONAIS DA FOTOGRAFIA EM RECIFE

A primeira fotógrafa a trabalhar em um jornal pernambucano, no final de 1970, foi Gleide Selma Fernandes Pinheiro (1958). Potiguar, nascida em Natal, mudou-se para Recife aos 20 anos de idade, com o objetivo de estudar Ciências Sociais. Ainda na sua cidade, começou a trabalhar no setor gráfico do jornal Diário de Natal. Lá, aprendeu sobre fotografia na função de laboratorista, iniciando seu interesse pela fotografia¹⁷. Em Recife, estagiou e trabalhou como laboratorista no Diário de Pernambuco.

Entre uma matéria e outra, dada a ausência de algum fotógrafo para cobrir as notícias do cotidiano, Gleide Selma, como ficou conhecida no âmbito profissional, alçou à posição de fotógrafa de imprensa. A primeira matéria que encontramos no Diário de Pernambuco, a cobertura de show e da entrevista do cantor Gonzaguinha no Teatro do Parque, no Recife, data de 16 de setembro de 1978. A matéria foi assinada por José Rocha Filho e publicada no Caderno Viver.

¹⁷ Entrevista concedida à pesquisadora em 15/09/2019.

Figura 1 Luiz Gonzaga Jr.: um artista da vida.

DIÁRIO DE PERNAMBUCO **VIVER** Seção: Festeiras Cinema TV
Recife, sábado, 18 de setembro de 1978 Seção C, Página Um

Luiz Gonzaga Jr. : um artista da vida

Foto: José Belito Filho • Foto: Gleide Selma

O Truiz da Alegria partiu agora/ partiu neste instante/ da Rádio Nacional/ da gare principal da Central. É o início da festa. Calmos e apovados, descontraindo-se a passos e tamos, no centro do palco, Luiz Gonzaga Jr e Marlene, num dos mais grandiosos espetáculos desta Projeto Finguiinha, cantam juntos, parecidos da mesma emoção, "A Felicidade Bate à sua Porta".

Até ontem, eles se apresentaram, às 18.30 horas, no Teatro do Parque, acompanhados, por Moisés (Piano), Tanka (contrabaixo), Jota Moraes (violão), Ary Piasanello (guitarra), Luizinho (violão), Chiquinho (bateria), Cláudio Caribé (percussão), e Paulo Maranhão (contrabaixo), sob a direção artística de Fausto Alves, realizando "o Projeto Caribé".

GONZAGUINHA

— Há um tempo em que a gente votava na tribuna do rádio/ com voto direto, secreto, sincero... Hoje não tem mais concurso/ não se faz eleição/ canta Gonzaguinha, com sua voz metálica, um tom irônico, enquanto a platéia aplaude, com entusiasmo.

Durante a entrevista, o compositor explicou as causas da sua íronia postura, vivo de críticas, por parte de alguns conservadores musicais que acompanhavam sua carreira artística, desde os tempos da festividade universitária, dos quais participou.

— Eu sou um cara muito írônico, sempre fui e vou ser. A íronia é uma arma que deve ser bem utilizada. No meu caso, o público entende perfeitamente o que eu quero dizer. Na minha única música, "Jolo do Amor Divino", as pessoas acabam a virada na mensagem da canção. O cara se prepara para o suicídio, se lança do alto de um edifício, a multidão fica enlaçada torcendo para que ele caia. Então, quando ele cai no chão, se levanta sorrindo, aponta a grana do pessoal, e vai embora. O público sente a virada, na letra da música, pois a íronia fica bem entendida.

"Lindo/ enquanto eu puder chorar contigo. Lindo/ quem ama não teme nenhum perigo. Aquecendo desde o início de sua aparição no cenário da Música Popular Brasileira, a firma comercial entre a obra musical e o homem criador, Luiz Gonzaga Jr., neste show do Projeto Finguiinha, apresentando-se bem descontraído no palco, sem utilizar a sua virulência, respira o seu princípio existencial a honestidade.

— Eu sou coerente com a minha maneira de pensar. As minhas músicas refletem o que eu sou, minha postura perante a vida, minha mundivida. Este show, é verdade, reflete o homem Gonzaga Jr., mais descontraído, mais calmo, com as pessoas, e íronia bem dosada.

Neste show musical da dupla Marlene e Gonzaguinha, o público entende a coerência entre as mensagens das canções, que se seguem, o que fica bem evidente nas coloridas palavras recebidas pelos dois artistas da vida. (Vozes de um só

coação... nós vamos levando esse barco/ buscando a tal da felicidade/ pois juntos estamos no pélo das ruas, nas grandes cidades...)

RECEPTIVIDADE

No espetáculo das seis e meia, realizado no Teatro do Parque, ficou clara a receptividade das músicas do compositor Gonzaga Jr., junto ao público recifeiro. No instante em que o autor de "Comportamento Geral", cantava o "Samba do Avestruz", falou energia elétrica. Ao invés da inquirição normal da platéia, quando este fato acontece, todos entraram em coro com a música "Galope", um dos mais conhecidos sucessos musicais do compositor.

Uma hora antes do início do show, Gonzaguinha conversava com a posição de alguns músicos brasileiros, diante do Projeto Finguiinha. "Eu concedo que o Finguiinha é uma jogada paternalista, no entanto, por outro lado, possibilita-me atingir um público mais diversificado, atacando todos os pontos possíveis e imaginários, do País.

Se eu tivesse essa mesma tosse, do projeto, com meus músicos, poderia com certeza tocar muito mais, em termos financeiros. Por outro lado, quando eu optei em trabalhar com a Marlene, foi pensando em conquistar novos espaços, o que está sendo conseguido.

A afirmação de Gonzaguinha é bem compreensível, pois ele, desde 1973, realiza apresentações musicais, em clubes de subúrbios, no Rio de Janeiro, não se limitando ao público elitista, as platéias pequenas, burguesas dos teatros municipais, que pulsam por esta País.

"Eu sou um cara muito írônico. A íronia é uma arma que deve ser bem utilizada"

"Eu sou coerente com a minha maneira de pensar e as minhas músicas refletem o que eu sou."

Fonte: hemeroteca digital da Fundação da Biblioteca Nacional.

Cruzando as informações trazidas pela fotógrafa no depoimento oral com a análise dos jornais, Gleide Selma permaneceu por cerca de um ano Diário de Pernambuco, migrando para o Jornal do Commercio e Diário da noite¹⁸. Ainda em 1978, segundo entrevista, se lançou como fotógrafa *freelance*. Diante das possibilidades apresentadas, ela não encaminhou o projeto de cursar Ciências Sociais e direcionou sua carreira para a fotografia. Após esse período, mudou-se para São Paulo, onde trabalhou como fotógrafa fixa na Revista Isto é por dois anos e meio.

Durante a década de 1980, foi possível rastrear a itinerância de Gleide Selma através dos recortes de jornais. Em janeiro de 1980 ela apareceu cobrindo uma matéria na sessão de esportes do Jornal do Commercio¹⁹. Em abril do mesmo ano, participou de exposição sobre o

¹⁸ Jornal vespertino criado em 1946 pela empresa Jornal do Commercio S/A. Cerca de duas décadas depois, o jornal foi tirado de circulação por motivos financeiros.

¹⁹ MACEDO, José. Internacional crescendo também no amadorismo. Jornal do Commercio. Cadernos de Esportes, p.22. 13 de janeiro de 1980.

retorno de Miguel Arraes ao Brasil, com um coletivo de fotógrafos de vários lugares do país, entre eles: Juca Martins, Milton Guran, João Bittar e Ângela Teixeira.²⁰

Em outubro de 1983, encontramos a fotógrafa compondo a primeira edição de um jornal alternativo chamado “O rei da notícia”, uma publicação da Editora Formato Oito.²¹ Esse período foi marcado pelo seu trabalho como freelancer. Contribui com pautas para diferentes revistas e jornais, como o periódico alternativo O repórter. De acordo com o historiador Charles Monteiro, “também houve no contexto dos anos 1970 e 80 os jornais chamados de ‘nanicos’, produzidos por sindicatos e cooperativas, que permitiram uma maior liberdade criativa para os fotógrafos” (2016, p.83).

Atuou ainda para agências de fotografia, a exemplo da Ágil Fotojornalismo, que na década de 1980 “foram instrumentos de agenciamento das imagens, da consolidação da produção independente, da prática do arquivamento dos originais e do controle sobre a publicação e difusão das fotografias” (MAUAD, LOUZADA, & SOUZA JÚNIOR, 2021). No fim dos anos de 1980, após uma temporada em São Paulo, localizamos Gleide Selma novamente em Pernambuco, envolvida na cobertura da Campanha de Miguel Arraes para governador do Estado no final de 1986.

Cerca de dez anos depois, em 1997, fundou, em Recife, o Observatório Arte Fotográfica. O espaço surgiu primeiramente como uma galeria de arte e, posteriormente, se transformou em uma ONG, gerenciada pela fotógrafa. O local, por quase cinco anos, foi um importante espaço de formação técnica e prática para uma geração de fotógrafas(os) que não possuíam condições materiais para acessar cursos privados naquele período e que compuseram a fotografia pernambucana e nacional.²²

Quadro 2 – Primeira Geração de Fotógrafas

Nome	Cor/ raça	Formação acadêmica	Áreas de atuação
Ana Farache	Branca	Jornalismo/Unicap Doutora em Comunicação/UFPE	- Fotojornalismo - Fotodocumentarismo - Fotografia artística
Gleide Selma Fernandes	Branca	Ensino Médio Completo	- Fotojornalismo - Fotodocumentarismo
Yeda Bezerra de Mello	Branca	Artes Visuais/UFPE	- Fotojornalismo - Fotodocumentarismo

²⁰ Exposição. Nota no jornal. Diário de Pernambuco. Caderno de Política. 24 de abril de 1980.

²¹ Lançado em 1983 este jornal alternativo de circulação mensal pretendia ser uma publicação especializada em humor, sátira de costume, informação e crítica política. O editorial era de Amim Steppe, Clériston, Paulo Santos e Manoel Costa.

²² Dentre as fotógrafas que passaram pelo Observatório, se encontram Alcione Ferreira e Cristiana Dias, fotógrafas pertencentes à segunda geração delimitada no escopo de análise desta tese.

		Fotografia na Escola Panamericana de Artes (SP)	- Ensino na área de fotografia - Fotografia artística
Teresa Cristina Maia Dantas de Goes	Branca	Fotografia/ AESO- Barros Melo.	- Fotojornalismo - Fotodocumentarismo
Roberta Barbosa Guimarães	Branca	- Jornalismo/Unicap - Fotografia no Istituto Superiore di Fotografia de Roma – Itália	- Fotografia publicitária - Fotojornalismo - Fotodocumentarismo
Renata Maria Victor de Araújo	Branca	Design/UFPE	- Fotojornalismo - Fotografia publicitária - Ensino na área de fotografia

Fonte: A autora, 2021.

Cinco anos mais velha, a carioca radicada em Pernambuco, Ana Farache (1953), mudou-se para Recife ainda criança, estudando no colégio religioso Vera Cruz, instituição privada e tradicional. Formou-se em jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP) em 1975, ano em que também nasceu sua filha, Francisca.

No início da carreira, trabalhou na televisão e em jornais como repórter de texto, editora e fotógrafa *freelancer*. Como fotojornalista, atuou no Jornal da Cidade, de circulação semanal no Recife, entre 1980-1981; e na Revista Isto É. Parte do material microfilmado relacionado à sua produção, localizado na Fundação Joaquim Nabuco (Fundaj), está danificado, o que impossibilitou a pesquisa. Recuperamos algumas imagens no acervo pessoal da fotógrafa.

Figura 2 Capa do Jornal da Cidade. Fotografia central na imagem da fotógrafa Ana Farache.



Fonte: Acervo pessoal da entrevistada, 1981.

No início da década de 1980, começou a fotografar em Olinda, montando seu próprio laboratório e realizando todo tipo de fotografia, até retratos 3x4. Nessa década iniciou a atividade de colorir manualmente fotografias em preto & branco.²³ Seu acervo em fotografia abarca, sobretudo, a documentação de eventos culturais, especialmente na área da dança e do teatro. Destacam-se as imagens do Grupo Teatral Vivencial de Olinda, entre os anos de 1979-1983.²⁴ A fotógrafa, integrante da cena teatral pernambucana no período mencionado, construiu uma relação de amizade, entrevista por suas fotografias em P&B, com os sujeitos retratados.

Suas imagens analógicas, sem uso de flash, valorizando a luz ambiente, contam uma possível história da cena cultural olindense em meio à censura crescente do regime militar. De um acervo de mais de 400 negativos de filmes Tri-X, da Kodak, situa-se fotograficamente um espaço, que não é apenas físico, mas sobretudo afetuoso, de lutas e resistências, mediado pelo corpo em performance e pela crítica que não omite o riso, o escárnio e a condição de marginalidade em contraponto a outras produções teatrais.

Profissionalmente Ana Farache iniciou sua trajetória como fotógrafa um pouco mais tarde que Gleide Selma, embora uma curta diferença de idade exista entre as duas. Deve-se levar em consideração que Farache atuou desde a graduação em jornalismo como repórter de texto e assumiu a maternidade como outro compromisso. No período em que Gleide Selma esteve como fotojornalista no Diário de Pernambuco, Farache era repórter de texto do jornal. Houve um espaço de convivência entre elas, ainda que trabalhando em frentes diferentes.

De modo geral, elas iniciaram seus trajetos com a imagem fotográfica em meados da década de 1970 em diante e desbravaram os caminhos de uma profissão forjada pelas distinções de gênero, classe e raça. Seus nomes sinalizam indícios de transformações no horizonte de expectativas do torna-se fotógrafa. Aqui, os marcadores sociais de diferença se evidenciam, pois a primeira geração de fotógrafas analisadas neste tópico foi prioritariamente branca e de classe média em sua composição geral (ver quadro 2).

Em 1980, Ana Farache esteve dedicada à televisão. Em 1984, foi contratada pela extinta Tv Manchete como repórter e editora, na qual permaneceu até 1987, quando se transferiu para

²³ PORDEUS, Hugo. Imagens Líricas de Ana Farache no Observatório até 30 de julho. Marco Zero, Ano II, Nº 6, 20/07 a 20/08/97.

²⁴ O grupo teatral Vivencial LTDA, também conhecido como Vivencial Diversiones, surgiu a partir da ARMA – Associação dos Rapazes e Moças do Amparo, em uma paróquia católica ligada a Arquidiocese de Recife e Olinda. A montagem da peça Vivencial I (1974), que trazia para o debate questões da homossexualidade, das drogas, violência e do cenário político vigente – a ditadura militar brasileira –, acarretou no rompimento do grupo com a instituição religiosa. Entre 1974-1983, o Vivencial caracterizou-se pela sua veia subversiva, irreverente e contra hegemônica apresentada nos palcos pernambucanos e noutros locais do país. Para ver mais: Grupo de Teatro Vivencial. Disponível: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo514477/grupo-de-teatro-vivencial>. Acesso: 21/07/2021.

a Tv Globo, assumindo como editora-chefe em Pernambuco (1987 a 1992). Na trilha aberta por Farache e Gleide Selma, no final da década de 1970 e início dos anos de 1980, alguns anos mais tarde outras fotógrafas, como Yeda Bezerra de Mello (1963), Teresa Maia (1963), Roberta Guimarães (1964) e Renata Victor (1966), estabeleceram-se na cena da fotografia pernambucana. Cada uma percorreu distintos caminhos até a fotografia como profissão, mas apresentam em comum uma origem social de classe média/alta, com possibilidades de acesso à educação de qualidade, ao lazer e à estabilidade financeira.

Nascida em Recife, Yeda Bezerra de Melo é neta do médico e teatrólogo Valdemar de Oliveira, filha do também médico Reinaldo de Oliveira e da psicóloga Dulcinéia Costa. Sua trajetória de vida foi marcada pelas vivências teatrais. Nas artes cênicas, o aprendizado da fotografia se tornou mais denso, devido ao interesse em registrar a atmosfera das peças teatrais utilizando apenas a luz ambiente. Com 24 anos de idade, em 1987, iniciou os estudos fotográficos na Panamericana Escola de Arte e Design em São Paulo, após vencer, o concurso “Imagens do Carnaval João Santiago”, promovido pela Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR), no ano de 1986.

Figura 3 Fundação inaugurará mostra de fotografias.



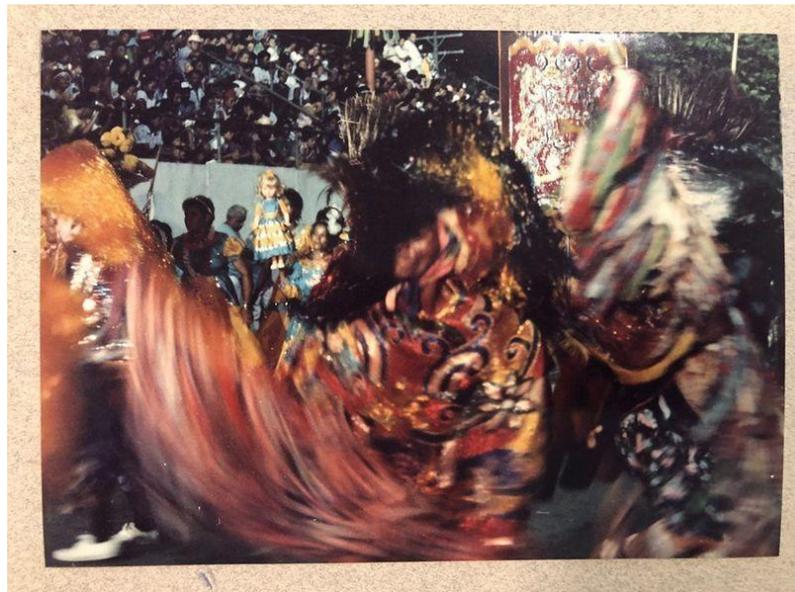
Fonte: Diário de Pernambuco, 1986.

O recorte de jornal acima, do Diário de Pernambuco de março de 1986, nomeia os vencedores do concurso, no qual Yêda Mello ganhou com a fotografia “Cultura dinâmica popular II”. Percebe-se ainda que, entre as premiações e menções honrosas destacadas, além do

nome de Yêda Mello encontramos apenas outra mulher, Stela Maris Alves de Oliveira, da qual não encontramos maiores informações.

Esse reconhecimento foi o ponto de virada na trajetória da jovem fotógrafa, que retornaria ao Recife três anos depois, tendo concluído o curso de fotografia e lecionado por um ano na mesma instituição. Na década de 1990, mais precisamente entre 1992-1995, trabalhou como fotojornalista no Jornal do Commercio, tendo iniciado como estagiária, e, em seguida, contratada como parte da equipe. Conciliou, durante essa década, a maternidade e o trabalho como fotógrafa. Após o nascimento de sua segunda filha passou a fotografar como freelancer para a Editora Abril, atividade que deu continuidade após deixar o jornal. Em 1998, assumiu como editora adjunta de fotografia da Folha de Pernambuco, a convite do fotógrafo Breno Laprovitera. Nesse período, trabalhou em diálogo com outras fotógrafas que iniciavam suas carreiras na época, como Cristiana Dias e Annaclarice Almeida.

Figura 4 Fotografia premiada "Cultura popular dinâmica 2"



Fonte: Arquivo pessoal, 1986.

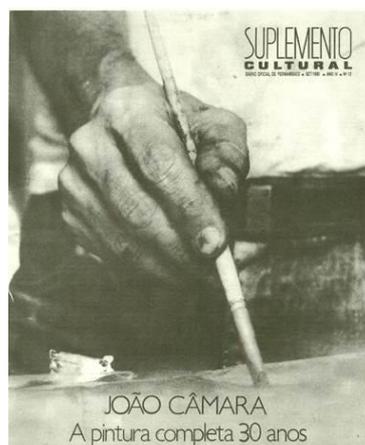
Em 2010, algumas décadas após a sua inserção no mercado fotográfico em Pernambuco, Yêda Mello concluiu a formação universitária em Artes visuais na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Este dado se apresenta como vivência partilhada em algumas das trajetórias estudadas nesta primeira geração de fotógrafas. Entre elas, Teresa Maia, que nasceu em Recife, e ingressou na formação acadêmica após consolidada sua trajetória profissional enquanto fotógrafa. Em 2011, finalizou o Bacharelado em Comunicação Social, com Habilitação em Fotografia, pela Faculdade Integradas Barros Melo (AESO).

Neta de portugueses e filha de brasileiros, Teresa Cristina Maia Dantas de Goes estudou em colégio particular e, na adolescência, começou a fotografar amadoramente. Ingressou na faculdade de psicologia, que não concluiu, pois, segundo narrou na entrevista oral, não havia se encontrado profissionalmente. Ainda na década de 1980, enquanto trabalhava no Banco Bozano, Simonsen, Teresa Maia realizou um curso de fotografia com o cineasta, cinegrafista e fotógrafo Firmo Neto, na Casa da Cultura de Recife.²⁵ Por volta do final da década de 1980, Teresa Maia iniciou um estágio na Agência Reflexo, um escritório de publicidade na cidade do Recife.

Neste mesmo período, também fotografava de forma autônoma espetáculos de arte. Em 1989, teve suas primeiras imagens publicadas no Diário de Pernambuco (2 de setembro de 1989), em uma propaganda veiculada pela Agência Reflexo. As fotografias retratavam o carro de bombeiros que levava o corpo do rei do baião, Luiz Gonzaga, em 02 de agosto de 1989.

Em seguida, trabalhou como freelancer no Suplemento Cultural, encarte que acompanhava o Diário Oficial do Estado, de responsabilidade da Companhia Editora de Pernambuco. Na pesquisa realizada no acervo digitalizado da CEPE Doc, foi possível encontrar vestígios da passagem de Teresa Maia pelo veículo, como a foto de capa de setembro de 1990, que trazia, como fotorreportagem principal, a trajetória do artista paraibano, radicado em Olinda (PE), João Câmara. Na época, aos 27 anos de idade, Maia iniciava seu percurso enquanto fotojornalista.

Figura 5 Capa do Suplemento Cultural com fotografia de Teresa Maia.



²⁵ Firmo Neto realizou diversos cursos introdutórios de fotografia e cinema, os quais temos notícias através de anúncios no jornal Diário de Pernambuco durante a década de 1980. Fotografia e cinema na Casa da Cultura. Diário de Pernambuco. Recife, 14 de fevereiro de 1981.

Fonte: Diário Oficial de Pernambuco, 1990

Na figura 6, visualizamos algumas das imagens, presentes na matéria citada acima, que nos mostram o olhar em formação da fotógrafa. Ela optou por captar alguns ângulos diferenciados do artista. Câmara aparece fotografado de baixo para cima em três tempos distintos no que lembra um tríptico fotográfico. As imagens conversam entre si e trazem o gestual do que deve ter sido a entrevista concedida ao repórter Roberto Fernandes por ocasião da fotorreportagem.

Figura 6 O visível e o invisível, com ensaio fotográfico de Teresa Maia.



Fonte: Diário Oficial de Pernambuco, 1990

Ainda em 1990, foi chamada para realizar uma cobertura fotográfica de uma viagem a Fernando de Noronha do então governador de Pernambuco, Carlos Wilson²⁶, e acabou permanecendo como fotógrafa oficial do Campo do Palácio das Princesas durante sete anos, atravessando as gestões de Joaquim Francisco Cavalcanti (1991-1995) e o retorno de Miguel Arraes ao cargo de governador do Estado de Pernambuco em 1996. Neste mesmo ano, começou a trabalhar do Diário de Pernambuco, permanecendo por 22 anos no estabelecimento.

Um ano mais nova, a também recifense Roberta Guimarães nasceu em uma família de classe média alta, que permitiu seu acesso a escolas privadas de referência. Em 1982, estudou língua inglesa no Bell School de Cambridge, na Inglaterra.

Embora tenha finalizado a graduação em Administração na Universidade de Pernambuco, não prosseguiu na carreira, pois estava insatisfeita com a perspectiva de atuação na área. Em 1987, ingressou na graduação em jornalismo da Universidade Católica de

²⁶ Advogado e político brasileiro, falecido em Recife no ano de 2009. Quando em 1990 o governador Miguel Arraes se afastou do cargo para concorrer ao legislativo, Carlos Wilson, que era vice-governador, assume o posto do governo do Estado de Pernambuco durante 11 meses.

Pernambuco, e logo se envolveu com a fotografia. Segundo matéria publicada em julho de 1989²⁷, e na entrevista oral concedida durante a realização da pesquisa, a fotógrafa narrou que, já em 1988, havia começado como fotógrafa na antiga Folha de Pernambuco. Fotografou também para o já citado Suplemento Cultural de Pernambuco.

Figura 7 Hospital Colônia Alcides Codeceira (1991), Roberta Guimarães.



Fonte: Arquivo pessoal da fotógrafa, 1991.

Em 1990, finalizou a graduação em Jornalismo e, neste mesmo ano, ingressou como fotógrafa no Jornal do Commercio, no qual permaneceu por dois anos. Em 1991, participou da mostra itinerante Interpress Photo Man and Life, tendo sido premiada com a medalha de prata.

Cursou fotografia no Istituto Superiore di Fotografia de Roma (Itália) entre 1993-1994. Depois do seu retorno a Recife, passou a se dedicar às atividades da agência Imago, da qual [e sócia e fundadora, realizando alguns trabalhos como repórter fotográfica, mas sobretudo na publicidade.²⁸ No ano de 2007, cursou a especialização em Estudos Cinematográficos na UNICAP. Atuou também como professora em diferentes momentos de sua trajetória em disciplinas como fotojornalismo, iluminação e criação fotográfica.

Desde cerca de 2010, Guimarães reorientou o foco de seus registros fotográficos e passou a se dedicar sobretudo à documentação visual sobre as culturas populares e religiões de

²⁷ O olhar feminino. Suplemento Cultural. Diário Oficial de Pernambuco, julho de 1989, ano III, nº 12.

²⁸ Surgida em 1991 como ideia encampada por um grupo de fotógrafos que atuava no Jornal do Commercio. Foram eles Breno Laprovitera, Fred Jordão, Daniel Bergson, Jarbas Júnior. Inicialmente as atividades da Imago estiveram voltadas especialmente para a publicidade. Atualmente a agência se encontra apenas sob a direção de Roberta Guimarães.

matriz africana. Produziu material sobre os terreiros de Xangô, do Candomblé em Pernambuco, folguedos populares, como o Maracatu, o Cavalo Marinho e as Burrinhas do Carnaval de Pernambuco e Bahia levadas para África pelos Agudás, os retornados.

Por fim, fechando este primeiro ciclo geracional analisado, a fotógrafa e professora Renata Victor (1966), nascida em uma família de classe média na sociedade recifense do período, por isso teve formação em instituições privadas e acesso a cursos de fotografia desde jovem. O pai adquiriu uma Nikon FE e, ao perceber o interesse da filha adolescente, matriculou-a no curso de fotografia ministrado pelos fotógrafos Alcir Lacerda e Clodomir Bezerra, que na época ocorria no Sindicato dos Jornalistas localizado na Rua da Palma.

Figura 8 Fotografia de Renata Victor premiada no Concurso fotográfico da Acê Filmes.



Fonte: Diário de Pernambuco, 1982

Acima, visualizamos uma fotografia de Renata Victor premiada em um concurso realizado pela Acê Filmes²⁹. A legenda da imagem destaca a pouca idade da fotógrafa em 1982. Nesse ano, o percurso de mulheres fotógrafas, fosse no fotojornalismo ou noutros espaços de produção, ainda se encontrava em processo de afirmação.

Antes de atingir a maioridade, realizou seu primeiro trabalho na área para a MPM Publicidade, agência de propaganda brasileira que possuía uma filial em Recife. Coursou a graduação em Comunicação Visual (atual curso de Design), na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) entre 1987 e 1991. A rede de sociabilidade possibilitou que ela substituísse os colaboradores do Jornal do Commercio durante suas férias.

Entre 1992 e 1998, atuou como fotógrafa contratada do Jornal do Commercio, ocupando os cargos de fotógrafa, subeditoria e editora de fotografia. Em 1992, tornou-se professora da UNICAP, função que exerce até os dias atuais. Em 2013, atuou na criação do Curso Superior de Tecnologia em Fotografia, no qual é coordenadora.

²⁹ Agência de fotografias fundada em 1957 por Alcir Lacerda e Clodomir Bezerra. (Completar).

Nos últimos trinta anos, a contribuição representativa de Renata Victor para a fotografia pernambucana tem se expressado sobretudo na formação de centenas de fotógrafas (os) e, como consequência, na consolidação de um mercado de trabalho com profissionais qualificados. A segunda geração de fotógrafas delimitadas na feitura dessa pesquisa apresentou, de modo substancial, a presença de Victor circunscrita em suas trajetórias.

O período em que a primeira geração de fotógrafas estudadas foi um marco em relação à participação feminina no mercado de trabalho brasileiro no período que compreende a década de 1970 em diante (GUEDES; ALVES, 2004) (BRUSCHINI, 1998, 2007). Autoras apontam que o aumento significativo da presença de mulheres no setor profissional tem relação com experiências sociais e, não apenas, transformações econômicas do mercado de trabalho brasileiro na segunda metade do século passado. Segundo Bruschini (1998, p. 3), entre as mudanças vivenciadas durante os anos 70, devemos destacar a queda da taxa de fecundidade, que implicou na redução do número de crianças por mulher, especialmente nas grandes cidades do país, liberando as mulheres para o trabalho fora de casa. A atuação dos movimentos sociais de mulheres, notadamente entre 1975-1979, mobilizou a conjuntura de censura e repressão do regime militar em processo de abertura política.

Nas frestas possíveis, o momento de rearticulação de movimentos sociais, plurais, teceu por um lado, caminhos entre o legado emancipatório e a busca por direitos e, por outro, a organização da luta feminina, na qual as mulheres despontavam como sujeito político.³⁰ Ainda em 1970, ocorreu o avanço da escolaridade feminina e o acesso às universidades, fato que, na experiência brasileira, tem forte ligação quando se trata do hiato de gênero no mercado de trabalho.

Guedes e Alves (2004) destacam a década de 1970 como marco das transformações que consolidaram o crescimento da atividade feminina. Segundo os autores, os eventos chamados de “Milagre econômico” (1968 e 1973) e da “Marcha Forçada” (1974 e 1979) impulsionaram a economia brasileira e trouxeram, através de diferentes tipos de inserção, a participação das mulheres como condição *si ne qua non* deste processo” (p.3).³¹

³⁰ Consultar Verbetes Movimento Feminista. Arquivos CPDOC-FGV. Disponível: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/movimento-feminista#:~:text=Na%20segunda%20metade%20dos%20anos,em%20luta%20contra%20a%20ditadura> Acesso 17|01|2022

³¹ O debate sobre o “milagre econômico brasileiro” e o crescimento da economia brasileira não deve perder de vista as confluências conjunturais fundamentais na compreensão do dito “milagre”, que se amparou em condições externas favoráveis, bem como na aplicação de projetos para corrigir os desequilíbrios macroeconômicos ainda durante o governo do general Castelo Branco. Ver Prado; Earp, 2019. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). In O Brasil republicano. O tempo do

Durante a década de 1980, houve a continuidade do processo de consolidação da presença de mulheres no mercado de trabalho brasileiro, panorama que esteve em consonância com as mudanças culturais, sociais e demográficas que impactaram as relações de trabalho naquele período. Visualizando o Quadro 3, abaixo, é possível traçar uma correlação entre a primeira geração analisada, com fotógrafas que iniciaram seus trajetos no final de 1970, e a inserção laboral das brasileiras. Percebe-se que a maior parte das fotógrafas é ou já esteve casada em algum momento de suas vidas. Entre as seis entrevistadas, apenas duas optaram pela maternidade. Yeda teve sua primeira filha em 1989, quando trabalhava como professora de fotografia na Panamarericana Escola de Arte e Design. A chegada da bebê marcou seu pedido de demissão da escola. Trabalhou como freelancer durante algum tempo em São Paulo e depois retornou ao Recife.

Quadro 3 – Perfil das entrevistadas com estado civil e a presença de filhas(os) – 1ª geração.

Nome	Estado Civil	Filhas(os)
Ana Farache	Casada	Sim
Gleide Selma Fernandes	Divorciada	Não
Yeda Bezerra de Mello	Casada	Sim
Teresa Cristina Maia Dantas de Goes	Divorciada	Não
Roberta Barbosa Guimarães	Casada	Não
Renata Maria Victor de Araújo	Solteira	Não

Ana Farache teve Francisca, sua única filha, após terminar a faculdade de jornalismo em meados da década de 1970, de modo que desde cedo também conciliou a maternidade com o trabalho, como apontado anteriormente. Nos anos 2000, Farache retornou à universidade para cursar o mestrado e doutorado em Comunicação na UFPE. Intitulada: “Fotografia e Contemplação: amorosidade do olhar no contemporâneo”, sua tese foi defendida em 2013.

No quesito formação profissional, de acordo com o microuniverso estudado, podemos inferir que a formação acadêmica não foi experiência estruturante para a entrada no mercado de trabalho em fotografia. Gleide Selma, reconhecida como primeira mulher fotógrafa entre os principais jornais pernambucanos, não chegou a estudar na universidade. Ana Farache e Roberta Guimarães cursaram jornalismo na UNICAP com cerca de uma década de diferença. Yeda Bezerra e Teresa Maia entraram na universidade após já terem consolidado suas experiências profissionais, tendo iniciado suas carreiras com cursos de fotografia livre ou de cunho profissionalizante. Renata Victor, a mais jovem do grupo, cursou Design como um caminho para chegar à fotografia. Naquele período, não havia ainda nenhuma formação tecnológica, reconhecida pelo Ministério da Educação (MEC).

Na segunda metade do século XX, entre a década de 1950 e 1960, o fotojornalismo foi a grande escola dos principais fotógrafos que estiveram em atividade. Nesse período, ocorreram mudanças com a modernização do jornalismo e da linguagem fotográfica. Em meio a esses processos, o repórter fotográfico alçou um lugar de respeito frente ao repórter de texto (LOUZADA, 2013). Contudo, eram majoritariamente homens, para quem o aprendizado da fotografia se deu por vezes na prática cotidiana dos jornais e revistas do período, que ocupavam esses espaços. Segundo Souza Júnior, Louzada e Mauad (2021)

O lugar de destaque que a fotografia ganha não agregou automaticamente capital simbólico ao fotógrafo, e a valorização profissional seria uma tarefa que passaria dessa para outra geração de fotógrafas e fotógrafos, como veremos mais tarde (p.234-235).

Entre 1970 e 1980, um panorama diferente se apresentou com as lutas organizadas por fotógrafas e fotógrafos na busca pelo reconhecimento do direito à imagem, do crédito fotográfico, da consolidação de uma tabela de valores para a categoria. Além disso, houve a criação de diversas agências independentes, que estiveram empenhadas no processo de redemocratização e na formação de um acervo sobre os movimentos sociais desse período da história do Brasil (SOUZA JÚNIOR, 2015). O perfil dos profissionais da fotografia foi transformando-se com a conjuntura histórica e social, desde o retorno à democracia, em 1985, e com os como avanços no sistema educacional brasileiro (BELTRÃO; ALVES, 2009).

Percebe-se, dessa forma, que a formação profissional, na primeira geração de fotógrafas, estava em consonância com um processo mais amplo, de transição, vivenciado pela profissão. Havia a inserção no mercado de trabalho de mulheres sem formação acadêmica (algo recorrente entre os pares masculinos nas gerações anteriores), outras com formação em jornalismo. Havia as que possuíam um curso técnico e as que só entraram na universidade com suas carreiras consolidadas. Em comum, elas possuíam a experiência de terem vivenciado o fotojornalismo como espaço de aprendizagem, na prática cotidiana da rua e das redações dos jornais.

Faz-se importante considerar que o primeiro curso de jornalismo foi fundado em São Paulo, em 1947, na Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero. No norte/nordeste o curso mais antigo é o da UNICAP, em atividade desde 1961. O curso de Comunicação Social da UFPE foi criado em 1970, com duas habilitações: Polivalente³² e Publicidade e Propaganda. Apenas em 1984 criou-se a habilitação em Jornalismo.

Esses dados são importantes para apreendermos que, na experiência das mulheres fotógrafas na cidade do Recife, o espaço inicial de aprendizado formal foi uma instituição

³² Capacitava o aluno a atuar nas áreas de Jornalismo e Publicidade e Propaganda.

privada, na qual duas fotógrafas da primeira geração se formaram em Jornalismo e, como veremos a seguir, a instituição continuou a reunir um número significativo de fotógrafas, que ocupariam a força de trabalho no campo profissional na década seguinte.

3.2 FINCANDO OS PÉS NAS REDAÇÕES DOS JORNAIS: A DÉCADA DE 1990 PARA AS MULHERES FOTÓGRAFAS NA CIDADE DO RECIFE

Nos anos 90, a primeira geração de fotógrafas identificadas abriu caminhos para outra leva de jovens mulheres que se inseriram no mercado fotográfico em Recife, como o projeto executado por Gleide Selma, à frente do Observatório de Arte Fotográfica a partir de 1997, e a atividade de professora de fotografia de Renata Victor como professora no curso de jornalismo desde 1992. Da segunda geração, apresentada no quadro 4, quase todas as fotógrafas, com exceção de Alcione Ferreira, foram alunas de Victor no curso de Jornalismo da UNICAP.

Quadro 4 – Segunda geração de fotógrafas

Nome	Cor/raça	Formação acadêmica	Atuação profissional
Annaclarice Almeida	Parda	Ensino superior incompleto (Jornalismo/Unicap)	- Fotojornalismo
Alcione Ferreira dos Santos	Parda	Jornalismo/UFPE	- Fotojornalismo - Fotodocumentarismo
Hélia Shceppa	Branca	Jornalismo/Unicap	- Fotojornalismo - Fotodocumentarismo - Fotografia artística
Cristiana Dias Cordeiro	Parda	Jornalismo/Unicap Mestre em Artes visuais /UFPE	- Fotojornalismo
Mariana Guerra	Branca	Jornalismo/Unicap	- Fotojornalismo - Fotografia de Arquitetura

Fonte: Autora, 2021.

As fotógrafas destacadas acima nasceram na década de 1970, cresceram na cidade do Recife e acessaram a universidade nos anos 90. Annaclarice Almeida, a mais velha do grupo apresentado, é uma mulher parda, nascida em família de classe média, que teve na figura do pai, que havia sido fotógrafo, seu primeiro ponto de encontro com a prática.

Em 1993, logo após a conclusão do ensino médio, ingressou na faculdade de jornalismo na UNICAP. Segundo narrou em entrevista, a cadeira de fotojornalismo, ministrada por Renata Victor logo no primeiro ano de curso, fez com que se apaixonasse pela área de atuação. Contudo, Almeida não concluiu a formação acadêmica. A explicação para isso advém de dois fatos interligados: o primeiro, relacionado aos estágios durante a graduação, que atrasaram o

andamento do curso; o segundo, ligado a um atrito com um professor devido ao seu trabalho na Folha de Pernambuco, jornal lançado no ano de 1998 e voltado para a classe média emergente e que possuía uma atuante página policial na qual a fotógrafa havia conseguido se estabelecer como fotógrafa.

estava fazendo a área de polícia, então era normal nesse tempo eu me atrasar, era normal eu chegar com o pé sujo de terra, de lama, e é um corre-corre, aí teve uma vez que eu entrei e o professor disse pra mim “ei, volte”, aí eu recuei né? Pensando que era por conta do meu atraso, eu disse “tudo bem, eu tô errada, não vou entrar, se ele não quer que eu entre, ele tem o direito disso”, aí onde ele perdeu o direito foi quando ele disse “volte” e rindo, “volte porque seus sapatos devem estar todos melados de sangue” com referência à Folha e tal, porque não gostava, disse que era um jornal sensacionalista e tal, e aquilo me chocou e revoltou inclusive meus amigos e foi um furdunço ali. (Almeida, 2021, p.3-4)

De acordo com a fotógrafa, a fala citada a respeito do trabalho que executava no jornal gerou certa indignação nos presente por transpor limites na relação ética entre professor e aluno. A postura do professor foi caracterizada como invasiva e ameaçadora, quando posteriormente ele desencorajou a aluna a levar o caso a coordenação do curso. Para Annaclarisse Almeida, esse acontecimento impulsionou sua decisão de priorizar a carreira já em andamento. Durante a entrevista realizada em 2019, a fotógrafa afirmou que quis retornar para concluir o curso, mas a rotina de trabalho *versus* família se impôs de forma mais objetiva.

Almeida permaneceu durante oito anos fotografando para o caderno policial do jornal Folha de Pernambuco. O desgaste em relação às condições de trabalho em meio à violência criminal fez com que deixasse o trabalho, visto que os editores de fotografia não permitiam que ela fizesse parte de outros cadernos da Folha. Nesse período, Almeida havia se tornado o principal nome da cobertura policial na imprensa pernambucana e em 2001, recebeu o Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo, ao fotografar o então candidato à reeleição à Prefeitura do Recife Roberto Magalhães (PFL), dando uma “banana” aos militantes do adversário Carlos Wilson do (PPS). Em uma reviravolta, a imagem beneficiou o candidato João Paulo (PT), que venceu a eleição.

Figura 9 O episódio da "banana" dada pelo candidato à reeleição pela Prefeitura do Recife Roberto Magalhães



Fonte: 2000

A imagem serviu a um sem-número de pautas, que procuravam conformar um discurso sobre a personalidade política de Roberto Magalhães à impulsividade e até mesmo à agressividade.³³ O registro, sem adensar a discussão sobre a biografia dessa fotografia e sua circulação no período, foi bastante significativo para a carreira de Almeida, que passou do ambiente restrito dos cadernos policiais da Folha para o reconhecimento pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Pernambuco (Sinjope).

Entre 2009 e 2010, após a licença maternidade de seu primeiro filho, assumiu como editora de fotografia da versão on-line do Diário de Pernambuco (DP). Posteriormente, recebeu um convite para voltar a ser fotógrafa de rua no mesmo jornal, ao qual aceitou prontamente, conforme narrou na entrevista oral: “eu quero o trabalho, não tem o que pensar não, eu quero pra hoje, eu sou fotógrafa” (Almeida, p.9, 2019). A fotógrafa disse que sentia falta da rua, da oportunidade de expandir seu repertório como fotojornalista, já que no novo local de trabalho havia a possibilidade de cobrir diferentes eventos, da política ao futebol e à gastronomia. Almeida trabalhou no jornal até 2018, nos últimos três anos como subeditora de fotografia, com Teresa Maia, fotógrafa da primeira geração apresentada. Em 2014, ganhou o Troféu Mulher Imprensa como repórter fotográfica de jornal ou revista. Desde 2015, a premiação reconhece o trabalho das mulheres nos mais diversos setores do jornalismo por meio da votação popular. Durante o tempo que esteve como fotógrafa no DP, Almeida também foi mãe novamente.

A segunda fotógrafa analisada, Alcione Ferreira, nascida no ano de 1975 em Camaragibe, região metropolitana da cidade do Recife, assim foi descrita por Almeida, sua colega de profissão, como uma poeta: “Alcione é uma poetisa minha gente, de imagem, ela é absurda” (Almeida, 2019). Filha de um eletricista da Companhia Energética de Pernambuco, a

³³ Fama de passional faz jus a Magalhães. Folha de São Paulo, domingo, 29 de outubro de 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2910200033.htm>. Acesso 10 de maio de 2022.

fotógrafa acessou escolas privadas, com bolsas integrais, através dos convênios firmados pela Celpa com essas instituições. Esse é um aspecto importante a ser demarcado, pois, diferente da primeira geração, este segundo grupo sugere uma ampliação da presença feminina em termos de classe e etnia/cor. A maioria das fotógrafas dessa fase da pesquisa se reconhece como mulheres pardas, o que, comparando com a geração anterior, demonstra uma transformação nos marcadores, o que indica a ampliação da prática fotográfica, acompanhando as mudanças do país na conjuntura da redemocratização. Entretanto, parte delas ainda acessa o curso de jornalismo da UNICAP. Alcione Ferreira, por sua vez, estudou jornalismo na UFPE.

Durante a entrevista, demarcou seu interesse pela fotografia como profissão em dois episódios específicos. O primeiro deles, foi em uma disciplina de introdução à fotografia, ministrada pela professora Nerivanha Bezerra³⁴, no começo da sua graduação na UFPE. O segundo consistiu na participação no curso do Observatório de Arte Fotográfica, dirigido por Gleide Selma, possivelmente no ano de 1998. Em seguida, em 1999, iniciou seu estágio no DP, onde seria contratada como CLT (Consolidação das Leis Trabalhistas) e permaneceria durante 15 anos como repórter fotográfica.

Nesse intervalo de tempo, as pautas jornalísticas em que contribuiu estiveram geralmente vinculadas ao caderno de cidades, direitos humanos, saúde e meio ambiente. Atuou ainda na extinta Revista Aurora, suplemento cultural publicado aos domingos no DP entre 2010-2014.³⁵ Nessa revista em particular, a fotógrafa ampliou seu repertório visual no que tange às possibilidades narrativas. Havia uma maior liberdade criativa de sugerir pautas e criar histórias em que a imagem era a protagonista, como narrou a fotógrafa em entrevista.

Abaixo, vemos um dos seus trabalhos publicados na Revista Aurora, chamado Ilusão de permanência, que se estrutura a partir de imagens fotográficas encontradas em jazigos de igrejas do Recife e Olinda. O foco da pesquisa se encontra na observação da passagem dos anos nessas imagens, entre a memória e a deterioração. A pesquisa surgiu, de acordo com Ferreira, quando desviou do trabalho de outra pauta em que estava envolvida.

³⁴ Foi uma professora do Centro de Comunicação e Artes da UFPE. Possuía graduação em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco (1979), especialização em Comunicação em Educação pela Faculdade Frassinetti do Recife (1980) e doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem pela Universidad de Barcelona(1996).

³⁵ O suplemento tinha uma proposta diferenciada no contexto da produção jornalística, com uma editoria que visava o trabalho coletivo e contava com uma equipe fixa. O suplemento cultural totalizou 164 edições durante sua curta existência.

Figura 10 Jazido com foto em deterioração



Fonte: 2013.

Na Aurora, a pesquisa foi publicada em ensaio e posteriormente exposta na Casa das Máquinas³⁶. Segundo a fotógrafa, o trabalho abordou o “afeto, memória, as noções de cidade e como nós carregamos a ilusão de fotografia, ela foi feita para... a sua materialidade foi feita para ser permanente e ela não é” (FERREIRA, 2019). Ilusão da permanência evoca a sensibilidade da fotógrafa no manejo das miudezas do cotidiano, nos aspectos simbólicos e materiais de uma experiência mediada por imagens.

Em 2005, Alcione Ferreira recebeu menção honrosa no Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos humanos pelo ensaio “Trabalho infantil”. Permaneceu no Diário de Pernambuco até 2015, quando, conforme narrou em entrevista, se encontrava saturada do ambiente das redações dos jornais. Desde 2015 desenvolve trabalhos como *freelancer*, pesquisas e ensaios autorais.

Em 2020, lançou, com Camilo Soares o documentário Muribeca, referente ao conjunto habitacional que se transformou em cidade-fantasma a partir de problemas estruturais decorrentes de crises fabricadas pelo próprio Estado e pela especulação imobiliária.

A terceira fotógrafa, Hélia Scheppa (1976) nasceu e criou-se na cidade do Recife. Ela se autodeclara como uma mulher branca. Filha de uma pernambucana com um paulista, viveu entre os bairros nobres de Boa Viagem e Candeias. Tinha familiares que trabalhavam com fotografia e desde a infância gostava de desenhar. Sua primeira opção de graduação era Publicidade, dada sua habilidade artística. Contudo, com a reprovação na UFPE, Scheppa decidiu por cursar jornalismo na UNICAP. Durante o primeiro ano de curso, iniciou um estágio na Tv Pernambuco e percebeu que, identificava-se com a imagem.

³⁶ A exposição integrou o projeto Tertúlia Foto Documental, uma série de eventos realizados com apoio do Funcultura/Pernambuco para discussão da fotografia documental contemporânea.

Questões financeiras fizeram a fotógrafa pausar a universidade por cerca de dois anos. Neste período, trabalhou em uma empresa de aviação. Quando retornou, teve o apoio da professora Renata Victor, que a incentivou na profissionalização em fotografia. Após curso de dois meses no Foto Cine Clube Bandeirante em São Paulo, retornou a Recife, recebeu um convite da antiga professora, na época editora de fotografia do Jornal do Commercio, para acompanhar um fotógrafo no cotidiano do jornal.³⁷

A amizade com a fotógrafa Annaclarice Almeida, com quem cursou Jornalismo, facilitou um convite de Breno Laprovitera, então editor de fotografia da Folha de Pernambuco, para estagiar como fotojornalista. Após seis meses, Scheppa foi contratada e permaneceu neste jornal por sete anos, até 2005. O relato de sua saída remonta em alguma medida à experiência já mencionada de Annaclarice Almeida, de exaustão quanto a repetição do trabalho no jornal. Segundo a fotógrafa em entrevista: “eu estava na Folha fazia muito defunto. Eu não aguentava mais fazer defunto. Eu precisava fazer outra coisa que me desse um prazer que é fotografar”. Por outro lado, houve também a valorização dessa experiência quando relata: “me descobri na minha fotografia, que eu gostava, que eu gosto mesmo é de contar história. De acompanhar, de ficar o tempo que eu puder, que eu tiver disponível pra isso” (SCHEPPA, p.4). Assim, as possibilidades narrativas na construção de uma documentação visual que preza pela história e pelos personagens passaram a ser a marca do trabalho dessa fotógrafa.

Tal constatação pôde ser visualizada no ensaio “É cedo”, elaborado pela fotógrafa com câmera de celulares ao longo de nove anos, no qual retratou os afetos construídos entre Naná, sua avó de criação, e Sofia, sua sobrinha. A obra é uma delicada costura da vida entre a infância e a velhice, momentos singulares da existência humana³⁸. Scheppa se tornou um dos principais expoentes da Mobgrafia em Pernambuco. A exposição Paisagens oníricas (2013), com curadoria de Simoneta Persichetti e exposta na Galeria Arte Plural, também foi realizada com fotografias de telefone celular³⁹.

³⁷ Atividade comum para fotógrafas e fotógrafos iniciantes, como forma de ganhar experiência e criar vínculos profissionais.

³⁸ MESQUITA, Mariana. Exposição apresenta obras de Hélia Scheppa e Ana Catarina Mousinho Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/exposicao-apresenta-obras-de-helia-scheppa-e-ana-catarina-mousinho/69035/>. Acesso: 09 de maio de 2022.

³⁹ Paisagens oníricas. <https://www.arteppluralgaleria.com.br/collections/paisagens-oniricas>. Acesso 09 de maio de 2022.

Figura 11 Paisagens oníricas, Hélia Scheppa



Fonte: 2013

Após a saída da Folha, Hélia Scheppa esteve durante um curto período de tempo como fotógrafa no Palácio do Governo e na Assembleia Legislativa de Pernambuco. O desejo de habitar outros espaços se fez presente em diversos momentos da sua trajetória. Trabalhou novamente como repórter fotográfica entre cerca de 2006 e 2015 no Jornal do Commercio de Pernambuco e foi finalista do Prêmio Esso de Jornalismo em 2014. Nesse intervalo de tempo, Scheppa destacou, na entrevista oral, algumas de suas produções, entre elas os cadernos especiais *A vida é Nelson* (2012) e *Ave Maria* (2013) com a repórter Fabiana Moraes, e *Pelo menos um* (2013) com as repórteres Ciara Carvalho e Juliana de Melo.⁴⁰

Entretanto, mais do que uma fotojornalista com um trabalho reconhecido, Scheppa tem dialogado de modo aprofundado com o campo artístico. Suas “Paisagens oníricas”, para voltar ao exemplo mencionado acima, convidam o espectador a tomar parte nos sentidos construídos sobre as imagens. Atualmente trabalha como fotógrafa do Governado de Pernambuco e desenvolve trabalhos paralelos também com registros fotográficos.

A penúltima fotógrafa, Cristiana Dias, também nasceu em 1976, no Recife. É uma mulher parda que cresceu entre muitos irmãos. Filhas de professores, Dias qualificou sua infância como um período tranquilo. Fez balé desde cedo e sonhou em cursar faculdade de Dança, contudo, ainda não havia essa opção nas universidades na época. Assim, o Jornalismo na UNICAP surgiu como um “lugar de descoberta, de desafio, que parecia não ter rotina, que você estava sempre através de alguma coisa, de uma notícia... como não tinha dança a coisa que parecia ser mais interessante era jornalismo” (DIAS, 2022, ENTREVISTA POR EMAIL). Seu

⁴⁰ Ver *A vida é Nelson*. Disponível: <http://especiais.ne10.uol.com.br/nelson/index.html>. *Pelo menos um*. Disponível: <https://especiais.ne10.uol.com.br/pelomenosum/>. *Ave Maria*. Disponível: <https://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/avemaria/>. Acesso 05 de março de 2020.

interesse pela fotografia como profissão surgiu já durante a graduação, segundo narrou em entrevista

através de uma amiga Laura Barros, que também gosta muito de fotografia, ela começou a fazer curso e eu me interessei pela fotografia, nós começamos a ser monitoras de Renata (Victor) e era uma vaga, mas nós três queríamos, então era eu, Laura Barros e Laila Barlavento. Nós dividíamos a monitoria e passou um ano e meio assim (6 meses cada uma fazia) (DIAS, 2016, p.1).

O curso a que se refere Dias era a formação em fotografia de Assis Lima, no centro da cidade do Recife, que possuía vasta experiência na área.⁴¹ Em seguida, se envolveu na monitoria de fotografia oferecida por Renata Victor no curso de jornalismo, caminho feito por boa parte das fotógrafas que se interessaram e passaram pela UNICAP. Alguns anos mais tarde, em 1998, com uma filha de cinco meses de idade, entrou na Folha de Pernambuco como fotógrafa estagiária por indicação da antiga mestra. No ano seguinte, foi contratada como fotógrafa profissional e, depois, como editora de fotografia permanecendo no jornal até 2017. Lá, inicialmente, cobriu o caderno policial e, posteriormente, foi remanejada para outras áreas. Nos últimos anos em que esteve no jornal atuou como editora de fotografia. Segundo ela:

a Folha de Pernambuco começou com esse apelo forte para algumas camadas que não eram representadas e que não se viam no jornal, então que tinham interesses por duas coisas que eram polícia e esportes, então eram dois canais que tinham peso muito grande, começou a ser lido, por muita gente que não lia jornal, que não se via no jornal, apesar dele sofrer diversas críticas (...) (Dias, 2016, p.1).

Aqui, retornamos à temática que já havia sido destacada por Annaclarice Almeida ao abordar sua experiência na Folha de Pernambuco. A questão da trama policial e da violência escancarada apresentada por este jornal impunha aos jornalistas uma dificuldade em permanecer frente a essas pautas por um longo período. Dias conseguiu se movimentar por outras áreas no fotojornalismo da FP, entre os cadernos de política, economia e até mesmo o futebol. Aqui optamos por não reproduzir imagens do caderno de polícia, visto que reproduziríamos a violência que circulava neste espaço.

⁴¹ Entrevista A vida e a obra de Assis Lima. Disponível em: encurtador.com.br/izAG8. Acesso 10 de maio de 2022.

Figura 12 Trabalhadores ocupam Inkra em protesto contra violência. Fotografia de Cristiana Dias.



Fonte: Folha de Pernambuco, 1998.

Em entrevista em 2016, e trocas de e-mails em 2018, a fotógrafa destacou, na sua visão, o predomínio feminino no fotojornalismo da FP desde sua inauguração do mesmo em 1998. Ela citou, Annaclarice Almeida, Hélia Scheppa, Yêda Mello (editora adjunta de fotografia), Luciana Ourique (também ex-editora), entre outras várias mulheres que passaram pela fotografia pernambucana. Segundo Dias, ao rememorar a experiência, narrou que “a Folha de Pernambuco tem um histórico de mulheres muito forte, a editora chefe mulher, quase (todos) os editores são mulheres, a reunião é muito feminina, com exceção de esportes”.

Nos últimos anos, Cristiana Dias atuou como *freelancer* e como professora, após concluir o mestrado em Artes visuais. Recentemente tem atuado como fotógrafa da Fundação Altino Ventura.

A última fotógrafa analisada neste arco geracional é Mariana Guerra (1977), que nasceu e cresceu no Bairro de Boa Viagem, na cidade do Recife. Filha de uma médica e de um administrador de empresas, Guerra estudou em colégio particular durante todo ensino básico. Como uma mulher branca de classe média alta, a fotógrafa ter acesso a condições materiais estáveis durante sua infância e adolescência. Estabeleceu, desde cedo, uma relação com a imagem fotográfica, devido ao hobby do a fotografia. A mãe, por outro lado, era uma contadora de histórias. Segundo a entrevista da fotógrafa, estes aspectos estimularam um olhar imagético na sua vida e na de sua irmã mais velha. Embora o pai tenha falecido quando ela contava apenas com onze anos de idade, sua mãe conseguiu manter o equilíbrio emocional e financeiro do lar, oportunizando, inclusive, viagens durante as férias, nas quais Mariana Guerra já fotografava amadoramente.

Iniciou o curso de Jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco em 1995, aos 19 anos. Nesse momento, decidiu pela fotografia como profissão. Em 1997, começou a fazer acompanhamento dos fotógrafos no Jornal do Commercio, onde sua professora Renata Victor era editora de fotografia. No ano seguinte, foi contratada pelo jornal, primeiramente como estagiária e, em seguida, como fotojornalista. Permaneceu no jornal por 13 anos, até 2011.

Na figura 13, observamos uma das imagens da série *Eu não vivo sem escova*, realizada pela fotógrafa com presidiárias da Penitenciária Bom Pastor, em Recife, publicada nos cadernos especiais do JC, com texto de Fabiana Moraes. Com essas fotografias, Guerra foi finalista da 14ª Edição do Prêmio Cristina Tavares.

Figura 13 Série *Eu não vivo sem escova* (2007), fotografia Mariana Guerra.



Fonte: Site Olhavê, 2009.

Mariana Guerra é uma das fotógrafas criadoras do *Vixemarias*, coletivo de mulheres fotógrafas, fundado em 2003 em Recife. Na época, coletivos fotográficos não eram comuns e as integrantes sequer se reconheciam como parte de um. Segundo entrevista de Guerra para a pesquisadora Isabella Valle

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. Entrevista GUERRA *apud* VALLE, 2017, p.198.

No início dos anos 2000, os novos arranjos dos coletivos fotográficos contemporâneos ainda se encontram em processo. Nesse sentido, o *Vixemarias* propunha duas guinadas significativas: a primeira diz respeito à formação de um grupo liderado por mulheres que se reunia para debater fotografia para além do espaço machista das redações de jornal, seguido, da

organização de exposições de modo colaborativo. Embora o termo feminismo não apareça entre as falas captadas sobre essa experiência, há uma compreensão tardia da crítica ao machismo tão comum naquele ambiente. A segunda transformação se localiza no reconhecimento da vitalidade das articulações em rede, por meio do encaminhamento de ações coletivas que podem diluir o lugar do autor em prol do coletivo e de discussões críticas sobre o processo de produção de projetos, obras e exposições.

Guerra passou por todos os estágios na fotografia de imprensa: estagiária, fotógrafa júnior e sênior, e, por fim, editora assistente. Em 2007, cursou especialização em Estudos Cinematográficos na UNICAP. Nos últimos anos, tem se dedicado à função de videomaker como coordenadora no núcleo de EAD da Secretaria de Educação de Pernambuco.

Quadro 5 – Perfil das entrevistadas com estado civil e a presença de filhas(os) – 2ª geração.

Nome	Estado Civil	Filhas(os)
Annaclarice Almeida	Casada	Sim
Alcione Ferreira	Solteira	Não
Hélia Scheppa	Divorciada	Não
Cristiana Dias	Divorciada	Sim
Mariana Guerra	Solteira	Não

Fonte: autora, 2021.

O perfil das fotógrafas da segunda geração difere em termos de marcadores sociais da diferença quando comparada com a anterior. Há na mostra estudada um quantitativo maior de mulheres que se identificam como pardas e as classes sociais também se encontram melhor distribuídas. Mulheres pardas que, através do investimento material e emocional de suas famílias e do acesso à educação chegaram à universidade e redesenharam as histórias de suas vidas.

Em relação à estrutura familiar, nota-se, como mostra o quadro cinco apresentado acima, que as famílias têm sofrido reestruturações dentro do padrão de família nuclear, composta por pai, mãe e descendentes legítimos. Nele, há fotógrafas que sequer chegaram a constituir uma família, de acordo os parâmetros hegemônicos esboçados acima. Algumas constituem os domicílios unipessoais, que tem apresentado crescimento no Brasil de acordo com o censo de 2010 (ALVES; CAVENAGHI, CARVALHO E SOARES, 2019, P.46). Existem ainda os arranjos monoparentais, no caso da fotógrafa Cristiana Dias na criação de suas filhas.

De acordo com os autores citados, as mulheres conquistaram relevantes avanços nas últimas seis décadas, na área educacional, visto que reverteram a diferença entre a escolaridade feminina e masculina, fato que agrava as desigualdades históricas do acesso à educação. O estudo dos pesquisadores sinaliza que

houve redução do hiato de gênero entre as regiões brasileiras: o Norte e o Nordeste diminuíram as diferenças em relação ao Centro-Sul do país; houve redução entre as áreas rurais e urbanas, com as primeiras aproximando das segundas; e redução dos diferenciais em termos de raça/cor, com a população negra (preta e parda) tirando parte da diferença em relação aos brancos e amarelos (ALVES; CAVENAGHI, CARVALHO E SOARES, 2019, p.27-28).

Percebe-se como, a longo prazo, as mudanças estruturais ocasionadas pela entrada feminina no sistema educacional surtiram efeitos positivos para a redução da desigualdade de gênero na educação. Esse é o caso das gerações aqui estudadas, já que cerca de 70% do universo delimitado na pesquisa frequentou a universidade nas últimas quatro décadas. Essa alteração contribuiu para o crescimento numérico de mulheres qualificadas no mercado de trabalho, o que se pode averiguar a partir da análise de dados indicados pela População Economicamente Ativa (PEA) e cooperou no decréscimo das desigualdades de gênero.

Se no final dos anos de 1970 havia uma única fotógrafa nas redações de jornais pernambucanos, três décadas depois, as mulheres haviam alçado um lugar de destaque na imprensa pernambucana. Embora essas transformações tenham sido expressivas no que diz respeito ao mercado de trabalho, a segregação ocupacional e as condições de trabalho precarizadas pelo machismo, sexismo, racismo ainda persistem.

3.3 CAMINHAR ATÉ ONDE A VISTA ALCANÇA: MULHERES FOTÓGRAFAS DA TERCEIRA GERAÇÃO

Quadro 6 – Terceira geração de fotógrafas

Nome	Cor/raça	Formação acadêmica	Atuação profissional
Ana Lira	Preta	Jornalismo - Unicap Pós-graduação	Fotografia artística contemporânea
Priscilla Buhr	Parda	Jornalismo - Unicap	- Fotojornalismo - Fotodocumentarismo - Fotografia artística contemporânea
Maíra Gamarra	Branca	Turismo – Comunicação social/Fotografia – AESO Barros Melo	Fotógrafa Curadora Produtora

Fonte: autora, 2021.

O arco geracional da terceira geração é amplo, contudo, neste trabalho, delimitamos a três fotógrafas, cujas trajetórias se imbricam em laços de afeto, trabalho e interesses em comum. Elas fazem parte de uma geração que compartilha noções políticas e visões de mundo próximas às lutas feministas e antirracista, sendo fotógrafas-artistas e curadoras que utilizam seus

registros fotográficos como uma forma de enfrentamento visual e política às coisas postas, propondo modos de “transver o mundo”, conforme Manoel de Barros.

A primeira delas, Ana Lira, nasceu em Caruaru, agreste pernambucano, no ano de 1977, é graduada em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco, e especialista em Teoria e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de Pernambuco. Reside no Recife desde criança, cidade em que tem desenvolvido sua atuação em coletivos diversos há mais de duas décadas. Lira é artista visual, curadora, rádio host e articuladora de projetos formativos em artes visuais, entre eles o Entre-Frestas.

Iniciou sua trajetória com a fotografia profissional aos 28 anos de idade, quando finalizou sua graduação em jornalismo. Até aquele momento, tinha se dedicado especialmente à redação jornalística, pois embora cultivasse o desejo de trabalhar com fotografia, acreditava não ser viável financeiramente, porque, segundo narrou em entrevista,

câmera fotográfica era muito cara, o que aconteceu, eu disse não, vamos fazer o seguinte, eu fiz um acordo comigo mesma, eu já passei, meus pais já nem confiam mais que eu vou me formar, passei a minha vida inteira sem dar nenhum retorno, deixa eu fazer um acordo comigo, eu faço uma faculdade bem-feita, quando eu começar a trabalhar eu migro para fotografia. (Lira, 2019, p.12)

Havia, nessa compreensão esboçada em sua fala, uma questão material e outra familiar, visto que Lira entrou no curso de jornalismo aos 24 anos e já vinha de um percurso acadêmico não concretizado na engenharia. A fotografia, entretanto, sempre esteve presente em sua trajetória pessoal, desde a infância, pois tanto seu pai quanto sua mãe eram ligados ao Movimento Cultural da Várzea⁴² e ela cresceu neste ambiente de criação artística que incluía o teatro, a poesia. Além disso, o pai dela fotografava o ambiente doméstico, criando, na filha, uma relação com a máquina e a imagem.

papai, fotografou muito dentro de casa, e nessa fase, eu gostava muito mais, eu tenho muito problema com minha autoimagem, eu nunca gostava de sair nas fotos, eu fui conectando essas duas coisas, víamos muitos filmes, sempre estávamos no cineclube, todo esse processo de construção imagética estava ali muito presente (Lira, 2019, p.8).

Como uma mulher negra, de pele retinta, Ana Lira enfrentou diversos episódios de racismo. Na entrevista, sua fala foi permeada por algumas destas narrativas que projetaram a fotógrafa em processos que marcam no corpo a construção da diferença da norma branca. Preferir fotografar, ao invés de ser fotografada, foi possivelmente uma postura resultante da experiência do racismo, a qual, como bem colocou Grada Kilomba, “por ser tão hedionda, não

⁴² Bairro residencial-universitário de estimada riqueza cultural localizado na cidade do Recife.

pode de fato, ser compreendida cognitivamente e a ela ser atribuído sentido”, notadamente quando se é ainda criança” (Kilomba, 2019, p.61).

Os projetos visuais que Lira construiu abordam facetas dessas feridas sociais. Na e com a fotografia, ela tem elaborado questões pertinentes a sua trajetória e inserção no mundo. Uma característica marcante do trabalho da fotógrafa é a participação em coletivos, valorizando o fazer artístico de modo compartilhado. Integrou coletivos como o Trotamundos, localizado em Aracaju (SE), no qual atuou ainda como curadora e produtora, e o 7Fotografia, formado por fotógrafas em Recife no ano de 2011, no qual foi cofundadora, permanecendo entre 2011 e 2013.

Figura 14 Reportagem Turquia: sobre as águas de Istambul, texto e fotos de Ana Lira.



Fonte: Revista Continente, outubro de 2010.

As participações em coletivos diversos implica na maneira como a fotógrafa estabeleceu seus processos criativos e na dinâmica de construção de projetos visuais e formativos. Nesse sentido, compreendemos que as produções de Ana Lira estão impregnadas pela sua condição de mulher negra e que sua postura política frente ao mundo orienta seu trabalho. Em 2014, a artista expôs Voto! na 31ª Bienal de São Paulo, trabalho em que apresentava resquícios da campanha eleitoral ocorrida em 2012 para prefeito na cidade do Recife, destacando também as intervenções humanas ali deixadas pela população.

Nos últimos anos, participou de diversas exposições como Bienal 12 (Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil, 2020); Devenires (Cidade do México, México, 2020); Narrativas em Processo: Livros de Artista na Coleção Itaú Cultural (Recife, MAMAM, 2019); Livro Livre (Arles, France, 2019), entre outras, consolidando seu nome entre as artistas contemporâneas.

Figura 15 Obra de Ana Lira no muro da Fundaj, em Casa Forte, como parte da exposição 'Bandeiras da revolução', em 2017.



Fonte: Ana Lira, 2017.

Embora possua a mesma idade que Mariana Guerra, optamos por inseri-la neste arco geracional, já que ela iniciou sua trajetória aos 28 anos de idade, por volta de 2005 e constrói trajetórias que se encontram com os das fotógrafas Maíra Gamarra e Priscilla Buhr, estudadas a seguir.

Maíra Costa Gamarra (1984), nasceu em Maceió, Alagoas, e é filha de mãe brasileira e pai boliviano. Da sua infância, destacou forte relação com o mar e a importância da educação, sendo essa uma prioridade da sua mãe, professora universitária, o que oportunizou acessar boas escolas privadas em Maceió. Gamarra se reconhece como uma mulher branca e, nesse sentido, “estruturalmente privilegiada” (2022, p.1).

Sua primeira formação universitária se deu em Turismo ainda em seu Estado natal. Gamarra foi mãe aos 18 anos de idade e este episódio redirecionou sua vida, já que estava prestes a mudar-se para Recife e estudar ciências ambientais. Assim, se mudou para essa cidade alguns anos mais tarde. A escolha pela fotografia como carreira profissional ocorreu em fase madura e Gamarra foi aluna da segunda turma da graduação em fotografia do Centro Universitário AESO Barros Melo. Sua formação fotográfica ocorreu, segundo narrou, quando iniciou a trajetória acadêmica, tanto no que diz respeito à técnica quanto ao conhecimento do campo em que se inseria. Como era uma alagoana em Pernambuco, a faculdade também permitiu que ela ingressasse no circuito da fotografia de Recife. Gamarra destacou o fato de o curso, naquele momento, reunir vários profissionais já consolidados nas redações de jornais e que acessavam a universidade como forma de obter uma graduação na área na qual trabalhavam. Foi o caso de Teresa Maia, também aluna de Fotografia na AESO.

A graduação, ela realmente é um disparador muito importante pelas relações que eu vou construindo, pela forma de entender a fotografia e entender como é que aquilo ali funcionava. A gente começa a frequentar todas as aberturas de exposição, todas as

coisas que aconteciam, todos os professores convidavam (...) (GAMARRA, 2022, p.5).

O 7fotografia, do qual a fotógrafa é também cofundadora, surgiu ainda durante a sua graduação em 2011. O grupo teve um papel fundamental em sua trajetória. De acordo com a entrevista oral, os espaços de interlocução eram riquíssimos entre as membras do coletivo e oportunizavam aprendizados diversos:

Tinha discussões longuêrrimas e acaloradas, intensas, de divergência de opinião, também. Tudo era muito intenso, mas vamos criando também muita sintonia, muito carinho, muito amor, com o passar do tempo. E tudo com muito respeito. Então, realmente eu digo que aquilo ali foi uma graduação e um mestrado potencializados, porque realmente o que a gente aprendeu umas das outras, pelo coletivo (...) a gente viu a importância que aquilo estava tendo, o retorno que aquilo estava tendo. As pessoas realmente desfrutaram do conteúdo, as pessoas realmente admiravam (...) (GAMARRA, 2022, p.10).

Gamarra teve uma atuação importante na organização da mesa⁷, do coletivo, evento presencial que ocorreu entre 2011 e 2016, em Recife. Assim como Ana Lira, Gamarra não trabalhou como repórter fotográfica nos jornais da cidade. Atuou como fotógrafa independente e prestou serviços em produção, *design* e montagem de eventos culturais. Nos últimos anos, dedicou-se à curadoria e à pesquisa. É idealizadora e curadora do Mira Latina, projeto que propõe a reflexão sobre a fotografia latino-americana a partir do diálogo entre fotógrafos da Colômbia e do Brasil.⁴³ Em 2019, defendeu dissertação de mestrado sobre a fotografia latino-americana na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

Por fim, apresenta-se o percurso de Priscilla Buhr, 37 anos, nascida em Recife e criada em Santana, bairro de classe média alta na região central do Recife. Estudou na instituição construtivista Lubienska Centro Educacional, onde teve, durante a infância, contato com a arte, além das relações sociais que propiciaram uma vivência com experiências artísticas⁴⁴

minha irmã começou a tocar, a se envolver com música muito cedo, eu vi minha irmã crescer assim artisticamente falando, minha mãe sempre gostou de música, de arte no modo geral, a gente ia muito para exposição, na época tinha uns roteiros para a cidade, aqui bem pertinho do Lubienska, uma escola que estimulava muito, questão de artesanato, arte, o primeiro contato com a fotografia foi no Lubienska, a gente tinha aula de cinema (...) (BUHR, 2019, p.1).

Desde a adolescência, a fotógrafa desejava cursar Cinema, entretanto, devido às dificuldades em exercer no Brasil a referida profissão, decidiu-se pelo jornalismo. Antes de entrar na universidade, fez um curso de fotografia, reafirmando sua paixão por essa linguagem. Formou-se em Jornalismo, pela Universidade Católica de Pernambuco. Estagiou e trabalhou

⁴³ Mira Latina. Disponível em: <https://miralatalinalab.com/apresentacao/>. Acesso em 04 de junho de 2022.

⁴⁴ Ela é irmã da cantora-compositora Karina Buhr.

como fotojornalista no Jornal do Commercio entre 2007-2008. A partir do ano seguinte, atuou como fotógrafa e editora de imagem na Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, trabalhando no registro fotográfico das atividades culturais e no banco de imagens da instituição. Entre 2010 e 2013, trabalhou novamente como fotojornalista no Jornal do Commercio.

Em sua fala, destacou a importância do *workshop* Descondicionamento do olhar, de Claudio Feijó, realizado durante o Paraty em foco de 2010. Buhr narrou ter sido aquele o momento em que começou “a perceber que tinha uma coisinha de artista ali, tinha uma coisa além do fotojornalismo, da cobertura, eu precisava criar coisas, foi quando eu comecei a fazer meu primeiro ensaio, autodesconstrução”⁴⁵.

Desde então, se dedica à fotografia artística, a partir de trabalhos que trazem como temáticas o corpo feminino, memórias familiares e o tensionamento das relações de poder que atualizam as desigualdades de gênero historicamente constituídas. Em 2015, expôs Auslander⁴⁶ na Galeria Vermelho, em Fotos contam fatos, projeto de Denise Gadelha. Neste ensaio, que ganhou o Prêmio Brasil de Fotografia 2013, na categoria revelação, Buhr elaborou uma narrativa visual inspirada na origem alemã do seu avô e na memória da artista, que visitou o vilarejo de Nannhausen (Alemanha), onde o avô nasceu, e a casa em que ele viveu no Recife.

A artista também é uma das cofundadoras do 7fotografia, coletivo fotográfico de mulheres ao qual nos referíamos. Um dos seus ensaios mais recentes, Não Reagente, começou a ser pensado em 2015, quando a fotógrafa descobriu problemas de saúde que ocasionavam dificuldades para engravidar. Em 2018, uma primeira versão do ensaio foi apresentada na mostra de portfólios do Foto em Pauta, no Festival de Fotografia de Tiradentes. No ano de 2019, o ensaio foi selecionado para o X Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, sendo exposto no Museu do Estado do Pará entre agosto e setembro do mesmo ano.

Quadro 7 - Perfil das entrevistadas com estado civil e a presença de filhas(os) – 3ª geração.

Nome	Estado Civil	Filhas(os)
Ana Lira	Solteira	Não
Maíra Gamarra	Solteira	Sim
Priscilla Buhr	Solteira	Sim

Fonte: autora, 2021.

⁴⁵ Ver Auto desconstrução. Disponível em: <https://vimeo.com/22106497>. Acesso 13 de maio de 2022.

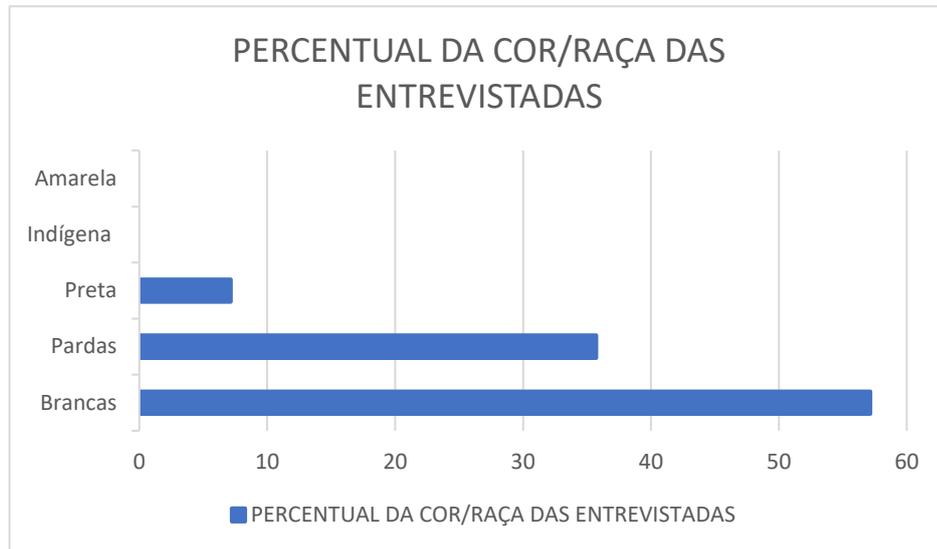
⁴⁶ Ver Auslander. Disponível em: <https://vimeo.com/145267609>. Acesso 13 de maio de 2022.

De que modo os percursos das fotógrafas dialogam? E em que medida se afastam das demais gerações? O que conecta Lira, Gamarra e Buhr não é tão somente o recorte temporal de inserção no mercado profissional em fotografia, mas especialmente as ideias partilhadas, o horizonte de perspectivas almejado, a disposição de fazer de sua prática fotográfica um espaço de disputa. Nessa geração, que iniciou suas vivências na primeira década dos anos 2000, a experiência do fotojornalismo, que havia sido tão fundamental nas gerações anteriores, não tem a mesma relevância. Nela, existe a compreensão de um caminho já trilhado, em que é possível exercer a fotografia enquanto profissão por outras vias, como fotógrafa independente, artista visual, consultora em museus e acervos públicos e privados, entre outros.

Essas possibilidades foram encaminhadas também pelas fotógrafas da primeira e segunda geração em diferentes momentos. Para isso, basta voltarmos as lentes para Gleide Selma que, na década de 1980, se lançou como fotógrafa *free lancer* no cenário de mudanças reivindicadas pela categoria de fotógrafas(os) naquela década. Contudo, essa terceira geração já segue o rastro aberto pelas anteriores e entra mercado profissional em busca de oportunidades: Ana Lira, após se formar, passou alguns anos produzindo textos escritos e fotografias para a Revista Continente e para os coletivos que formava; Gamarra se inseriu na produção dos eventos do 7fotografia; enquanto Buhr teve uma passagem rápida pelas redações de jornais. Sobre isso, Lira afirma: “embora eu admirasse, como até hoje eu admiro, a produção fotojornalista brasileira, acho ela incrível, eu acho que o jornal é uma máquina de massacrar as nossas expressões eu nunca me sentir aliada com isso” (LIRA, 2019, p.18). A constatação da fotógrafa nos induz a concluir que ela sedimentou sua carreira sem a experiência da fotografia de imprensa, prezando pelas instâncias da coletividade e vivências comunitárias, enquanto posição política.

Nesse sentido, apontamos uma ruptura na inserção no mercado profissional da fotografia em Recife a partir dos anos 2000, pela afirmação de um *lócus* de atuação feminino estruturado, com nomes consolidados na cena local e nacional. Esse conjunto de mulheres, que abarca os três arcos geracionais, constitui em retrospectiva uma atenuação das desigualdades de gênero no mercado de trabalho de décadas anteriores no Recife. Entretanto, caberia questionar se este aumento numérico significou de fato uma mudança consistente nas condições sociais e materiais de existência das mulheres fotógrafas aqui estudadas.

Gráfico 1 – Percentual da cor/raça das entrevistadas.



Fonte: autora, 2022.

A presença de uma única mulher preta no universo delimitado da pesquisa que nos oferece uma mostra das interações das desigualdades de gênero, classe e raça na conformação do quadro das fotógrafas atuantes na cidade do Recife. Houve um acréscimo de mulheres pardas no decorrer das três gerações estudadas, o que também indicou uma maior diversificação de classes sociais que conseguiram acessar a fotografia enquanto profissão.

Na ocasião peguei uma câmera emprestada com um tio e uma lente 50mm. Acho que a limitação da lente foi uma grande escola. A partir daí tive de me virar com criatividade pra conseguir dar conta do dia a dia do fotojornalismo. Pra fazer uma imagem mais aberta tinha de me distanciar, assim aprendi a subir em muros, árvores ou deitar no chão. Foi um grande exercício para o meu olhar (DIAS, 2018, entrevista por e-mail).

(...) eu não tive um grande equipamento fotográfico, minha câmera fotográfica durante sete anos da minha vida, eu tenho 12 anos como fotógrafa, durante quase 8 anos na verdade, foi uma Nikon D90, todo mundo que me chamava me conhecia, eu não uso flash, minha fotografia é uma fotografia de muito de luzes e sombras marcadas (LIRA, 2019, p.29).

Mesmo trabalhando com equipamentos modestos e utilizando-se de toda criatividade, como narraram várias fotógrafas na entrevista oral, percebemos que elas conseguiram sobrepujar os desafios impostos pela falta de produtos fotográficos profissionais.⁴⁷ Esse dado fica demarcado sobretudo nas duas últimas gerações, quando mulheres pardas encontram uma

⁴⁷ O equipamento fotográfico ainda persiste como um investimento de alto valor. Para a maioria dos brasileiros, comprar câmera e lentes profissionais compromete um valor significativo de sua renda.

maior representatividade.⁴⁸ As opressões se entrecruzam, de maneira que não é possível pensar o gênero sem colocá-lo em relação com as pertencas de raça e classe. A prática fotográfica, durante seus mais de 180 anos de existência, foi especialmente elitista, classista, sexista e também racista.

Ainda há um longo trajeto a ser pavimentado no terreno da democracia para que a fotografia não seja uma narrativa no gênero masculino e circunscrita a determinados círculos, podendo e devendo ser exercida por mulheres, brancas, negras e indígenas, de diferentes origens sociais, que almejam enfrentar as desigualdades historicamente postas à existência feminina para conquistar os seus espaços.

⁴⁸ Para além dos nomes estudados, podemos citar outras fotógrafas negras, na primeira geração as fotógrafas Ana Araújo e Rosemary Gondim, na segunda, Lia Lubambo e na terceira, Aline Sales e Val Lima.

4 ENTRE RASTROS, RELATOS DE MEMÓRIA E OS SENTIDOS ATRIBUÍDOS PELAS MULHERES FOTÓGRAFAS A EXPERIÊNCIA VIVIDA

Neste quarto capítulo, seguiremos algumas pistas fornecidas pelas fotógrafas durante as entrevistas orais para discutir questões já enfrentadas pela história das mulheres, como o casamento/maternidade, e outras que ainda aguardam estudos, como o debate sobre o assédio nas mais diversas instâncias, tema sensível, mas de fundamental relevância sociocultural e política.

No que toca às entrevistas orais, tais fontes são articuladas como produto de uma construção dialógica entre pesquisador e entrevistado, que permite a elaboração de um conhecimento sobre o passado vivido como experiência. Segundo a historiadora Regina Beatriz Guimarães Neto, “o relato oral pode ser lido como um texto em que se inscrevem desejos, normas e regras, e, também apreendem-se fugas; em suma, deve ser trabalhado, tecido e passível de ser lido como um texto articulador de discursos” (GUIMARÃES NETO, 2012).

No primeiro tópico, intitulado *Fotógrafas organizadas: a experiência do Vixemarias e do 7Fotografia*, abordamos as vivências das mulheres fotógrafas nesses espaços coletivos de produção de reflexão e de conteúdo, como resultado de uma mudança política e conjuntural expressa na participação de tais fotógrafas na cena pública socialmente engajada.

No tópico seguinte, apresentamos trechos dos relatos orais nos quais encontramos menções a experiências de assédio, machismo e sexismo sofridas pelas fotógrafas em suas vivências como trabalhadoras, especialmente no jornalismo de imprensa. Veremos como essas formas de discriminação não apenas prejudicam o ambiente de trabalho, mas também impactam negativamente o bem-estar, a segurança e o desempenho profissional das mulheres.

Por fim, percorremos, também, as experiências de casamento e da maternidade em face da divisão sexual do trabalho que opera as engrenagens das assimetrias de gênero. Buscamos trazer diferentes experiências narradas oralmente, com a finalidade de tornar o debate mais plural. Inserimos, aos relatos de memória, referências bibliográficas, conceituação dos termos empregados e dados quantitativos sobre o assédio moral e sexual no Brasil.

4.1 FOTÓGRAFAS ORGANIZADAS: A EXPERIÊNCIA DO VIXEMARIAS E DO 7FOTOGRAFIA

Partimos, nesse tópico, da compreensão desenvolvida pelo pesquisador Eduardo Queiroga (APPRIS, 2015) a respeito do coletivo fotográfico contemporâneo, segundo o qual devemos pensar o coletivo enquanto um processo. O autor estabelece algumas delimitações:

1. Grupos de fotógrafos – que podem ter entre os seus integrantes especialistas de outras áreas como design, tratamento de imagens, jornalismo, artes visuais; 2. Onde há um reconhecimento da participação e da importância de cada um dos componentes não apenas na elaboração do produto final, mas o que de fotográfico nesta elaboração; 3. Têm como sujeito de aglutinação não apenas objetivos – comerciais, produtivos, profissionais – em comum, mas também o viés da afetividade, o compartilhamento da experiência; 4. caracterizam-se por uma forte presença da discussão e da crítica durante o processo de produção – do planejamento à finalização – em que as individualidades são diluídas em prol da construção de uma identidade coletiva, independentemente se a obra resultante é assinada com ou sem referência a um fotógrafo específico; 5. Atrelam alternativas de articulação com o universo externo que também se dão de maneira coletiva. (...) (QUEIROGA, 2015, p.81).

Acredita-se que as experiências descritas a seguir configurem um panorama das mudanças vivenciadas pelas mulheres na cena da fotografia pernambucana, tendo como contraponto as décadas anteriores. O *Vixemarias* e o *7Fotografia* refletiram um amadurecimento das mulheres fotógrafas, não somente quanto à necessidade de afirmar sua representatividade, mas também da consciência da coletividade enquanto lugar de ampliação de questões importantes. Por outro lado, ambas as experiências acompanharam as mudanças encampadas pela fotografia em consonância com o modelo do coletivo fotográfico contemporâneo, que se potencializaram nos anos 2000.

A idealizadora do *Vixemarias* é a fotógrafa Mariana Guerra, que fundou o coletivo no ano de 2003. A partir da sua iniciativa, outras fotógrafas foram se somando ao coletivo:

éramos um grupo de discussão de fotografia, fizemos um churrasco na minha casa, o início das *Vixemarias* foi um churrasco na minha casa, foram várias, estou me lembrando aqui quem foi, Roberta não era dessa época. Teresa Maia, Luciana Ourique, Cris Dias, Jaqueline Maia, um monte de gente, fizemos esse churrasco foi a inauguração, era para discutir fotografia, íamos para qualquer café do Recife Antigo e ficávamos discutindo, mostrava livro, estávamos fazendo essas coisas, discussão mesmo (...) (GUERRA, 2019, p.19).

O coletivo nasceu com o intuito de agregar as fotógrafas em torno de um objetivo em comum, um grupo que se reconhecesse como protagonista no cenário fotográfico, refletindo teoricamente sobre o tema. Ainda de acordo com Guerra, a ideia de formar um grupo constituído por mulheres se deu “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” (GUERRA apud VALLE, 2017, p.198).

Figura 16 – Algumas fotógrafas integrantes do *Vixemarias*.



(Fonte: Arquivo pessoal Yêda Mello)

Havia, por parte da fotógrafa, criticidade no que diz respeito às disparidades de gênero na fotografia recifense e um desejo de ir além por meio da reunião destas mulheres em busca de novos espaços. O coletivo permitiu um intercâmbio entre gerações e possibilitou trocas frutíferas, como a possibilidade de discutir textos teóricos, a concepção de imagens fotográficas e a organização de algumas exposições:

Fui chamando pessoas que eu achava importante na verdade, fui chamando todas as fotógrafas, conheci Roberta assim, já conhecia porque tinha uma amiga em comum, chamei ela para o grupo, achei que enriqueceria muito, toda essa ala iniciante jovem, conhecia ela que era da velha guarda e uma super fotógrafa, chamei ela, chamei Yeda, elas foram se juntando. Renata Victor passou um tempo, chegamos a mais de 30 mulheres, só que atuando, fazendo, participando, indo atrás de patrocínio, de coisa, cinco, era eu, Roberta, Roberta foi sempre muito, Yeda ajudava muito, Daniela Nader, Carolina Pires que fazia casamento e agora está fazendo recém-nascido, ela ajudou muito (...) (GUERRA, 2019, p.18-19).

Guerra e outras fotógrafas envolvidas no coletivo reconheceram as dificuldades em reunir um grupo extenso e diverso, somado aos afazeres do dia a dia.

o coletivo você fomenta e não precisa, como foi o caso da gente na Imago, não era um coletivo, mas nós vivíamos de trabalho com o retorno econômico, por exemplo. O Vixemarias, não é que ele tem que ter [retorno econômico], nós pensávamos numa exposição se reunia e fazia, é diferente, mas você pode ter um coletivo, só se você for fomentar, caso contrário ele termina e foi o caso do Vixemarias. (GUIMARÃES, 2019, p.20).

Na figura 16 pode-se observar algumas integrantes do coletivo. Atrás, da esquerda para direita: Tuca Siqueira, Rosemary Gondim, Fernando Neves, Michele Souza, Larissa Alves;

embaixo da esquerda: Yêda Mello, Roberta Guimarães, Mariana Guerra, Carolina Pires e Juliana Leitão

Para Roberta Guimarães, um dos motivos de o grupo ter parado suas atividades foi a falta de fomento, entendido aqui como disponibilidade e comprometimento, da maioria para tocar os projetos coletivos. Apesar do desfecho, o Vixemarias reuniu diversas mulheres e acabou por estabelecer laços de afetividade que oportunizaram também encontros profissionais posteriores.

Surgiram muitas parcerias legais, eu trabalhei com Daniela Nader em várias situações, Tuca Siqueira que foi estagiária do JC trabalhou com Roberta Guimarães [no projeto Brincantes da Mata]. Foram se formando parcerias que nunca iam acontecer se não fosse os Vixemarias, por conta de a pessoa trabalhar numa agência, no cinema, não tinha nada a ver. Deu ideia para outras, tenho certeza que beberam nessa fonte e que estão aí e que é massa e que veio com certeza dessa ideia. (GUERRA, 2019, p.20).

O Vixemarias atuou entre 2003 e 2005 e nesse período realizou algumas exposições. A principal delas é intitulada Noite e foi exposta na Galeria Arte Plural (Recife – PE), em julho de 2005 e no Sesc João Pessoa – PB, em agosto do mesmo ano. A imagem 17 mostra a propaganda da apresentação. Segundo informação de Valle (2017) participaram da mostra: 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 Siqueria e Yeda Bezerra de Melo.

Figura 17 Folder divulgação da Exposição Noite - fotografias de Yêda Mello

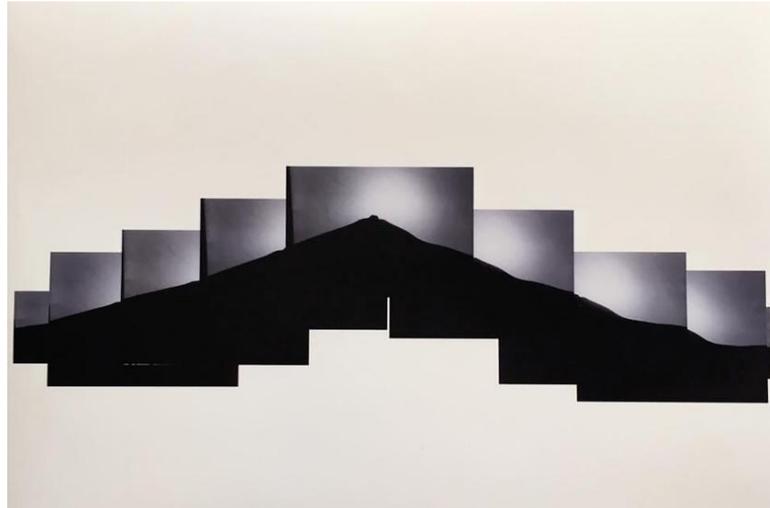


Fonte: Arquivo pessoal Yêda Mello, 2015.

Retomando o que afirmou Queiroga (2015) para compreensão dos coletivos fotográficos na contemporaneidade, percebemos que no Vixemarias houve uma participação de fotógrafas das mais distintas entradas da fotografia (do jornalismo de imprensa à fotografia publicitária, passando pela fotografia documental); bem como a atuação conjunta em algumas das atividades propostas pelo coletivo e a formação ou consolidação de relações de afetividade. O espaço também permitiu a leitura e discussão de textos e o desenvolvimento de ações articuladas em nome do coletivo no diálogo com o universo externo.⁴⁹

Figura 18 Fotografia para a Exposição “Tem Que Ter Peito” - Campanha da Saúde da Mama - Grupo Vixemarias

⁴⁹Arte Plural leiloa fotos do grupo VixeMarias neste sábado. Disponível em: <https://ne10.uol.com.br/canal/entretenimento/noticia/2006/08/12/arte-plural-leiloa-fotos-do-grupo-vixemarias-neste-sabado-109263.php>. Acesso 23 de maio de 2022.



Fonte: Arquivo pessoal Yêda Mello, 2005

Ana Lira, cofundadora do 7Fotografia⁵⁰, ao refletir sobre o surgimento do grupo, mencionou que a reunião das fotógrafas estava voltada para ser um espaço de estudo e trocas sobre as imagens:

o Sete na verdade não era um coletivo quando entrei, a proposta era elaborar uma reflexão sobre imagens, que nos víamos em um histórico de que esse lugar era negado, não só negado, mas cancelado, a maioria das agências de fotógrafos de Recife eram formados por homens, coletivos formados por fotógrafos homens e nós víamos em um histórico no Brasil que as mulheres sempre estavam no *background* (LIRA, 2019, p.35)

Na fala de Maíra Gamarra, Lira surgiu como uma das grandes articuladoras do que viria a ser o coletivo, por mais que, na compreensão de Ana Lira, não tenha desejado construir um coletivo no formato acima estabelecido. O 7fotografia nasceu como um blog e cresceu de modo orgânico em um curto de espaço de tempo, projetando as envolvidas no cenário local e nacional.

A gente lança, repercute, é um momento de grandes coincidências, talvez, sincronidade, seja lá a palavra que for, mas é isso, é o momento em que os *blogs* estão em alta, não é à toa pra gente criar um *blog*. Éramos seis pessoas, então é seis cada uma com o seu grupo. Por mais que Pernambuco, Recife não seja tão grande e todo mundo conhecesse pessoas, ao mesmo tempo essa é uma rede multiplicada por seis. Muita gente coincidia aí de nome, nas nossas redes, mas a gente tem um grande alcance, as pessoas começam a comentar muito no *blog* e o *blog* cresce também muito rapidamente. A gente fica fazendo postagem, acho que, semanal. Naquele momento, sei lá, muito intenso, talvez, eu acho que uns dois ou três anos era semanal. Tem repercussão local muito forte, depois repercussão nacional muito forte, também. Muito forte não, mas interessante e forte, chega em pessoas interessantes e transformam pelo menos pra mim e, acho que pra todas, a minha trajetória (...) (GAMARRA, 2022, p. 9).

⁵⁰ Ver na figura 19 as integrantes do 7fotografia em sua configuração inicial (da esquerda para direita): Ana Lira, Priscilla Buhr, Isabella Valle, Joana Pires, Maíra Gamarra e Val Lima.

A visibilidade trazida em torno da reflexão teórica, do debate e da pesquisa gerou nas participantes um sentimento de reconhecimento enquanto profissionais da fotografia e serviu para elas serem qualificadas e conhecidas no panorama nacional. Mesmo em um cenário bastante machista, como veremos adiante, o 7fotografia se estabeleceu como *locus* de ações contundentes para a experiência fotográfica feminina em Recife.

Na percepção de Lira, havia a negação de um espaço, uma ausência, quando se tratava da participação de mulheres fotógrafas na elaboração de reflexão e na liderança em agências e coletivos fotográficos:

Existia uma dinâmica muito perversa que a maioria do, vou falar um negócio super grande, muitas vezes o papel das meninas fotógrafas era de cortejar esses grandes talentos masculinos que existia na fotografia pernambucana, começamos a ganhar projeção como nosso trabalho, muitos fotógrafos homens locais tiveram muita dificuldade para isso, nós íamos para os eventos deles, as coisas que eles faziam, dificuldade, reconhecer e fortalecer esse lugar porque virava concorrência (...) (LIRA, 2019, p.35).

Esse trecho corroborou com as demais falas das entrevistadas, apontando para as fragilidades das relações entre os gêneros feminino e masculino, que se estruturam no sexismo e na misoginia⁵¹, na medida em que deslegitimam as produções e as tentativas de inserção feminina em espaços historicamente androcêntricos.

Os relatos de memória das fotógrafas apresentaram diferentes leituras do passado, quando se tratou de perceber qual o lugar do 7fotografia diante das questões de gênero e das assimetrias estruturantes do sistema. Para Isabella Valle, integrante do coletivo, não houve, durante um longo período, um reconhecimento do gênero como elemento centralizador das ações do grupo:

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. (VALLE, 2017, p.199).

Para Valle, cofundadora do 7fotografia, consciência crítica sobre a temática amadureceu com o tempo. Por outro lado, Ana Lira narrou, de acordo com sua percepção, que o coletivo, como se constituiu, não teria existido se não fosse apenas por mulheres:

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

⁵¹ Ódio ou aversão às mulheres.

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. (LIRA apud VALLE, p.200).

A memória é produto de atualização do tempo histórico, assim percebida na dimensão do presente e nas circunstâncias de quem rememora. As noções de tempo e espaço ficam seu lugar no ato de rememorar e podem até confundir-se. Nesse sentido, as fotógrafas, no ato de trazer de novo à memória, costuraram diferentes tempos e acontecimentos que conferem sentido a suas histórias. A dimensão da problemática de gênero que atravessava o fazer-se fotógrafa para as mulheres envolvidas no coletivo é algo que remonta distintas temporalidades e resultado de um processo de refinamento do compreender-se mulher, fotógrafa e, na maioria dos casos, feministas. Em artigo recente, Valle e Gamarra defenderam que “a consciência de que foi justamente essa condição de mulheres que as impulsionou a se unirem em coletividade crítica. Visava-se preencher uma lacuna, uma falta de espaço, um vazio que não existia para os homens da cidade” (2021, p.17).

Com os desdobramentos das atividades, o *blog* viria a se tornar um *site*, com financiamento do governo do Estado de Pernambuco através do Funcultura. O coletivo propôs uma série de atividades e eventos de 2011 a 2016, quando realizou sua última exposição Cromossoma X, do coletivo feminista chileno Las Niñas. O evento já apontava um redirecionamento do olhar das fotógrafas para a dimensão de gênero na prática fotográfica.

Figura 19 Integrantes do coletivo 7Fotografia



(Fonte: <https://www.flickr.com/photos/7fotografia/7778997758/>)

Ao longo dos anos, algumas fotógrafas deixaram de contribuir com o coletivo devido as suas demandas pessoais e de trabalho. Na esteira das reflexões e conquistas vivenciadas no 7Fotografia, ocorreu uma maturação dos trabalhos individuais das integrantes. Em 2013, Priscilla Buhr recebeu, como já dito, o Prêmio Brasil de Fotografia na categoria revelação pelo ensaio "Ausländer". No ano seguinte, Ana Lira expôs na 31º Bienal de Arte de São Paulo. Sobre o caráter inesperado da experiência narrou:

2014... a cidade desmontou, desde as meninas do Sete, enlouquecidas gritando finalmente nós chutamos essa porta de vez e agora as coisas vão acontecer... para o circuito da arte inteira rindo da minha cara e dizendo: "Quem é você?" Sabe? Foi nesse nível assim, e era do tipo Priscilla segurando na minha mão, "respire, você vai conseguir!" Eu falei: "Priscila, você não tem noção do que está acontecendo!" Priscilla: "Você não vai morrer, dentro dessa experiência, você vai sair de lá inteira, daqui para o final do ano". Porque ela tinha passado pela experiência do Prêmio Brasil, ela tinha ganho o prêmio Brasil de fotografia, um ano antes de mim e a experiência dela não foi diferente, ela foi literalmente massacrada por grande parte do circuito fotográfico, porque ela furou um bloqueio que ninguém fura, que você tem que ficar pedindo benção, cortejando e nós nunca fomos de cortejar ninguém. (LIRA, 2019, p.41)

Lira descreve a sensação de desamparo que enfrentou ao ser confrontada com as críticas diante da falta de reconhecimento por parte do circuito da arte. O trecho ilustra não apenas os laços de solidariedade entre as fotógrafas, mas também lança luz sobre as barreiras sistêmicas e estruturais que as mulheres artistas enfrentam no mundo da arte, destacando a importância do 7Fotografia enquanto espaço de ativismo por meio das artes visuais.

O 7fotografia buscou promover debates conceituais, discussões sobre imagens fotográficas, reflexões sobre arte-educação e fotografia contemporânea. Segundo Ana Lira, "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" (LIRA apud VALLE, p.200). As fotógrafas-pesquisadoras ofereciam um apanhado crítico sobre as questões que se propunham debater e afirmavam, nos idos anos de 2012 e 2013, um lugar de destaque na produção de conhecimento sobre fotografia no Brasil.

Destaca-se que, nos últimos anos, as mulheres passaram a se organizar de modo coletivo com mais pujança. Exemplo disso foi a criação do coletivo YVY Mulheres da Imagem, surgido em Curitiba, no ano de 2016. Posteriormente articulado via mídias sociais, passou a dialogar e ter representações em todas as regiões do país. Entre muitos coletivos, pode-se mencionar também o Nítida Fotografia, atuante desde 2015 na cidade de Porto Alegre.

4.2 MACHISMO, SEXISMO, ASSÉDIO MORAL: O COTIDIANO DE MULHERES NA PRÁTICA FOTOGRÁFICA NA CIDADE DO RECIFE

No roteiro de entrevista, elaborado para o diálogo estabelecido com as fotógrafas, encontravam-se perguntas como essas: ocorriam discriminações no que diz respeito às relações de gênero no ambiente de trabalho? Havia machismo⁵² e sexismo nas redações de jornais? Existiam muitas desigualdades entre homens e mulheres nos espaços acessados pela sua fotografia? Você já sofreu distinção no ambiente de trabalho por ser mulher? Gostaria de relatar algum caso específico?

A partir dessas questões, introduzidas no decorrer das entrevistas orais, irromperam relatos durante o processo de escuta, apontando para aquilo que dados recentes e estudos das últimas décadas documentam: as mulheres são o grupo mais afetado diante de violências como o assédio moral⁵³ e sexual⁵⁴ nos espaços de trabalho. Segundo pesquisa realizada pelo Think Eva: consultoria de inovação social, com dados do ano de 2020, mais de 47,12% das entrevistadas afirmam ter sofrido assédio sexual no ambiente de trabalho.⁵⁵

Na figura 20, vemos dados de outra pesquisa do ano de 2020, apresentando um panorama mais amplo das diversas formas de violência a que estão expostas as mulheres no mercado de trabalho. Embora estas pesquisas sejam recentes, o lastro histórico de discriminações, amparadas no machismo e no sexismo, são extensas e encontram fundamento no capitalismo colonialista, na sociedade heteropatriarcal e racista.

Figura 20 A pesquisa Percepções sobre a violência e o assédio contra mulheres no trabalho

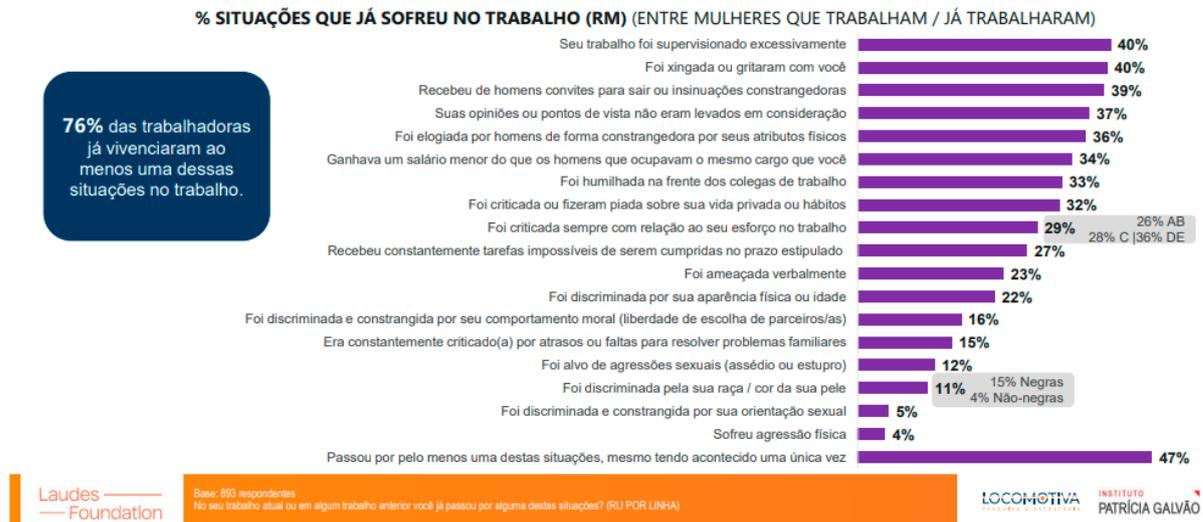
⁵² A partir da noção defendida por autoras como Safiotti (1987), em que machismo é compreendido como supremacia masculina que causa a inferiorização do gênero feminino, provocando várias formas de violência: verbal, psicológica, física. Na sua finalidade, procura subjugar e controlar a vida de mulheres com vistas de expropriar tempo, corpo e trabalho na sociedade capitalista estruturada no trio opressão-exploração-dominação.

⁵³ De acordo com a Biblioteca Virtual de Saúde do Ministério da Saúde, “assédio moral é toda e qualquer conduta que caracteriza comportamento abusivo, frequente e intencional, através de atitudes, gestos, palavras ou escritos que possam ferir a integridade física ou psíquica de uma pessoa, vindo a pôr em risco o seu emprego ou degradando o seu ambiente de trabalho”. Disponível em: <https://bvsm.s.saude.gov.br/assedio-moral/#:~:text=Ass%C3%A9dio%20moral%20%C3%A9%20toda%20e,o%20seu%20ambiente%20de%20trabalho>. Acesso em 19 de maio de 2022.

⁵⁴ O Tribunal Superior do Trabalho afirma que “o assédio sexual é definido, de forma geral, como o constrangimento com conotação sexual no ambiente de trabalho, em que, como regra, o agente utiliza sua posição hierárquica superior ou sua influência para obter o que deseja”. Disponível em: <https://www.tst.jus.br/assedio-sexual>. Acesso 19 de maio de 2022.

⁵⁵ Ver pesquisa recente do Think Eva sobre o assédio no contexto do mundo corporativo. Disponível em: <https://thinkeva.com.br/pesquisas/assedio-no-contexto-do-mundo-corporativo/>. Acesso 16 de maio de 2022.

36% das trabalhadoras dizem já haver sofrido preconceito ou abuso por serem mulheres; porém, quando apresentadas a diversas situações, 76% reconhecem já ter passado por um ou mais episódios de violência e assédio no trabalho.



Fonte: Instituto Patrícia Galvão/Locomotiva

A fotógrafa Alcione Ferreira comenta sua experiência diante dos abusos aos quais foi exposta, procurando endossar os relatos de amigas que haviam enfrentado situações semelhantes:

essas situações de machismo, passei por elas, não enfrentei situações tão drásticas como de algumas amigas minha passaram, situações muito pesadas de machismo, mas enfrentei, você tinha que enfrentar e você enfrenta, nunca deixei de me colocar no sentido de... não tive, acho que assim, não passei dez por cento que eu já soube que algumas amigas já passaram muito pesado, colocar o dedo no rosto, eu já levei grito, mas eu respondi com outro grito também (...) (FERREIRA, 2019, p.8)

Devolver o grito foi a maneira de expressar sua indignação frente à situação; contudo, as relações de trabalho deveriam ser pautadas pelo diálogo sem prejuízo das partes. É importante destacar que a fotógrafa procurou dimensionar, em falas recorrentes, o que considerou uma violência diminuta quando tomou como ponto de partida aquilo que suas amigas de trabalho haviam vivenciado, especialmente pelo que Ferreira considerou grave quando os homens tocavam as profissionais diante de uma discussão. Contou:

eu notava que, nos relatos, escutei alguns, foram horríveis, o cara ia reclamar com o repórter, entrar ali numa discussão com o seu repórter, mas quando as vezes o cara ia entrar em discussão com as mulheres, as repórteres, já tinha uma coisa de tocar nelas, pegar no braço, pegar no ombro, de colocar o dedo no rosto, você ver como essas coisas são (FERREIRA, 2019, p8).

Esse tipo de violência sofrida pelas mulheres nas mais diversas profissões é um indicador da precarização das relações trabalhistas no que tange às desigualdades de gênero. A posição assumida pelas mulheres neste âmbito se encontra, segundo Biroli (2017), “no certe

das formas de exploração que caracterizam a dominação de gênero (ou o patriarcado)”. Para a autora, nessa problemática está a “correlação entre a divisão do trabalho doméstico não remunerado, a divisão do trabalho remunerado e as relações de poder nas sociedades contemporâneas” (BIROLI, 2017, p.27).

Outro tema mencionado por Alcione Ferreira foi a intimidação psicológica perpetrada em situações corriqueiras do cotidiano:

uma coisa é eu ter consciência como jornalista, [de que] eu posso receber telefonemas sim, onze e meia da noite, dizendo que aconteceu um desastre e que no dia seguinte ao invés de chegar as oito [horas] devo chegar as cinco [horas], estou totalmente ciente (...) porque você é jornalista e você vai viver o fluxo do mundo, mas muitas vezes havia um aproveitamento disso e eu sabia diferenciar, o que era realmente, quando era: “amanhã você tem uma pauta fofa com uma criancinha às 10 da manhã”, ligar as 23h40min para chegar às 8, não mudou nada... (FERREIRA, 2019, p.8-9)

Para a fotógrafa, havia uma compreensão estabelecida quanto ao excesso por parte do seu editor de fotografia, o qual alterava sem necessidade a dinâmica de trabalho da profissional. Não se deve perder de vista que ela trabalhava regulamentada pela CLT⁵⁶ e, por isso, estava amparada. Assim tudo que era executado estava sedimentado pelos direitos trabalhistas.

Teresa Maia, fotógrafa no mesmo jornal que Alcione Ferreira por vinte e dois anos, trouxe, em sua fala, dimensões do machismo a que mulheres estavam sujeitas quando iniciou sua carreira. Quando levou seu currículo ao Diário de Pernambuco, foi recebida da seguinte forma:

fui recebida pelo editor de fotografia, que era um cara bem machista na época, super machista, tinha uma equipe, eu acho de uns 16 fotógrafos, todos homens, e ele olhou para mim e disse que não tinha mulher na equipe dele, que não queria mulher na equipe dele e que lugar de mulher era na cozinha (...)
Assim é meio louco você não acredita, nos dias de hoje, quer dizer, foi o que? 23 anos atrás mais ou menos, mas ainda assim, e aí eu ouvi desse cara isso e sair de lá arrasada, falei nada, ok! Fazer o que!? Sair. Voltei par ao jornal quando eu soube que ele tinha saído, assim que eu soube que ele tinha saído, eu fui procurar o novo editor, e comecei a trabalhar no mesmo dia, porque ele disse que já conhecia o meu trabalho no Diário Oficial. (MAIA, 2019, p.2).

Expressões como essa eram, e ainda são, comuns no vocabulário machista da sociedade brasileira. Atualmente, tais frases são combatidas nos movimentos feministas e, de maneira menos engajada, nas redes sociais. Todavia, apesar do enfrentamento direto a estes discursos machistas e da iniciativa de evitar o seu uso, um longo caminho ainda precisa ser trilhado, visto que a linguagem sexista é também uma forma de machismo, de segregação baseada no sexo ou gênero da pessoa.

⁵⁶ CLT refere a Consolidação da Leis trabalhas: lei que regulamenta as relações de trabalho individuais e coletivas no Brasil, primeiramente publicada em 1943.

A naturalização de gestos e expressões machistas se fazem presentes desde cedo na socialização das crianças, a partir de instituições como a família, a escola e da veiculação de conteúdo pela mídia. Dessa maneira, é necessário entender tais práticas inseridas em uma cultura machista, não apenas alocada como questão de gênero (OLIVEIRA; MAIA, 2016, p.2).

Embora Maia tenha assumido uma postura mais resignada e reconhecido uma impotência diante do comentário naquele momento, voltou mais tarde, quando este editor havia saído do jornal e conquistou a vaga estimada. Apesar disso, não teve um percurso inicial tão tranquilo no jornal, pois era olhada com desconfiança por seus colegas de trabalho do sexo masculino.

(...) não foi um período muito fácil, porque como eram homens, hoje a gente não sente muito isso, mas naquela época eu senti, sabe? Eu senti, me olhando de banda, sabe como é, o editor gostava de mim assim, gostava do meu trabalho e me davam algumas pautas que eles achavam que estavam me privilegiando (...) (MAIA, 2019, p.3).

Desconfortos gerados pela prevalência da cultura machista no âmbito profissional, provocam, nas mulheres, medo, angústia e o desejo de proteger-se, e de passar despercebida no ambiente de trabalho. Deve-se salientar que a Constituição Brasileira de 1988 já trazia no artigo terceiro a valoração e promoção do bem coletivo sem preconceitos como de origem, raça, sexo e cor. Desse modo, estima-se que deveria haver um comprometimento na erradicação de discriminações que atuam na conformação de segregações como a relatada acima. Dentro das assimetrias de gênero na sociedade contemporânea, a mulher ainda é percebida como um ser inferior quando comparado ao seu oposto masculino.

O machismo não estava restrito apenas às redações dos jornais. No caso da fotógrafa Annaclarice Almeida estendeu-se para as ruas, especialmente quando atuava no caderno policial da Folha de Pernambuco. Como precisava lidar diariamente com situações de extrema violência urbana, em cenários que eram, sobretudo, masculinos, incluindo também a instituição militar, a fotógrafa narrou que, em diversos momentos, precisava insistir para poder acessar os ambientes. Em sua entrevista, relacionou esses episódios com o machismo. Nota-se que o relato de memória foi se atualizando na medida em que a postura reflexiva da fotógrafa se ampliou no tempo.

Era muito complicado na época, é porque eu sempre fui muito afoita nas coisas, não dava muita margem pra nada não, mas depois que, meio que eu saí disso tudo, analisando, aí eu vejo o quanto era tudo machista. A gente chegava na delegacia quando, por exemplo, eu era fixa na regra e tinha um repórter que toda semana revezava, às vezes era mulher, às vezes era homem, quando era mulher que a gente entrava na delegacia [e eles diziam] “as minhas princesas chegaram!” sabe, esse tipo, eu digo “por que princesa? princesa de porra nenhuma velho, a gente tá trabalhando(...)” (ALMEIDA, 2019, p.21).

Mais uma vez, vemos a persistência de expressões que desrespeitam as mulheres nos espaços percorridos. Na delegacia, as fotógrafas executam seu trabalho com um(a) repórter de texto trabalho, mas havia tratamentos diferentes se eram duas profissionais que iram cobrir determinado episódio na delegacia, como exemplificou Almeida. Em outro episódio, narrado pela mesma fotógrafa, a mulher surge como sujeito a ser tutelado pelo homem diante de uma ameaça externa:

Uma vez que teve uma rebelião, o diretor só liberou três pessoas pra entrar, na época era Jota Ferreira que podia entrar, ele fazia programa de TV, então era muito respeitado e [tinha] assim, uma experiência absurda em polícia, então ele era, né, aí eu digo “e por que não eu? Qual é o problema?” “Não porque o presídio é masculino, você é mulher” eu digo “não tá me interessando não”. Aí comecei a bater de frente com o diretor né, usando meus argumentos e tal, aí Jota disse “ela tem razão, essa aqui é profissional do mesmo jeito e por que ela não vai entrar? Vai entrar sim”. E eu só entrei nessa condição, “ela só vai entrar se você [com Jota Ferreira] se você meio que tomar conta (...)” (ALMEIDA, 2019, p.22).

A sociedade estruturada na divisão sexual do trabalho, “delimita, com bastante precisão, os campos em que pode operar a mulher, da mesma forma como escolhe os terrenos em que pode atuar o homem” (SAFFIOTI, 1987, p.8). De tal maneira que o espaço público retratado no caderno de polícia não seria um local seria seguro para a fotógrafa. Na tarefa de ler tais indícios, arrisca-se dizer que, se de um lado há as violências da cultura machista postas na labuta das trabalhadoras, falta, por parte do núcleo masculino, educação e conscientização com vista a desarraigar tais práticas dos locais de trabalho. Saffioti, citada acima, afirmava, no final da década de 1980 que

A presença ativa do machismo compromete negativamente o resultado das lutas pela democracia, pois se alcança, no máximo, uma democracia pela metade. Nesta democracia coxa, ainda que o saldo negativo seja maior para as mulheres, também os homens continuarão a ter sua personalidade amputada. E vale a pena atentar para este fenômeno (SAFFIOTI, 1987, p.24.)

Arrematando sua fala sobre o tema, Almeida sinalizou que os conflitos em torno dos assédios sofridos no dia a dia da profissão e os enfrentamentos machistas que atravessou eram, por vezes, mais problemáticos do que as tensões do universo da violência urbana.

Mas era assédio, o nome era esse, era assédio entendeu, era preconceito, era duvidar de você, se você é uma mulher... “Tu chama uma mulher, porra, pra vir pra cá?” “olha a situação!” Cruzava os braços assim, sabe? Era difícil, às vezes a situação tensa em si do episódio ali, era mais *light* do que o que a gente escutava desses caras entendesse? Desses policiais, de delegado. Ô mundo machista! (ALMEIDA, 2019, p.23)

A fotógrafa Mariana Guerra trouxe, em seu relato, uma experiência de assédio moral vivida no ambiente da redação quando era editora assistente no Jornal do Commercio. De acordo com sua entrevista oral, as relações de trabalho neste lugar eram ameaçadas por

episódios de assédio moral por parte do editor de fotografia para com a sua equipe. As importunações mais graves teriam ocorrido quando Guerra resolveu propor uma escala de alternativa de trabalho, porque havia lutado “por uma escala de trabalho honesta, uma escala que as pessoas pudessem descansar no final de semana, essa era uma das minhas funções fazer escala que antes era feita na sexta” (2019, p.2). Em seguida, ela descreve a situação ocorrida após a solitação:

(...) ele me demitiu, porque eu tentei essa escala de trabalho, as pessoas iam saber quando estavam [trabalhando] nos finais de semana três meses antes, naquele momento elas sabiam na sexta-feira, se iam trabalhar sábado ou domingo, não podiam se planejar, os casamentos todos acabando, “minha mulher quer se separar porque eu não tenho tempo para nada”, [pessoas] tomando remédio controlado, todo mundo, todo mundo não, mas boa parte, triste, trabalhando triste (...) (GUERRA, 2019, p.3).

A partir da sua fala, compreende-se que havia uma tentativa de resolução de uma questão coletiva por meio de uma escala de trabalho, que deveria ser útil e gerar melhoras nas relações sociais, principalmente no contexto familiar e na saúde mental dos profissionais. Essa mudança se desdobraria, também, de modo positivo no ambiente de trabalho. Como parte de suas tarefas na função de editora assistente de fotografia, a fotógrafa acreditava que viabilizar ajustes nos horários de trabalho seria uma ação bem recebida. Em entrevista concedida a pesquisadora à Isabella Valle, Guerra narrou:

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. (GUERRA, 2017, p. 109-110).

Os trechos da fala da entrevista denunciam abuso de autoridade por parte do seu chefe e, se voltarmos à figura 20, veremos que essas atitudes também se enquadram nas situações de abuso moral descritas na imagem, como no trecho: “ele disse que eu era louca, começou a me diminuir em todos os sentidos” (GUERRA, 2019, p.4). A fotógrafa contou que, após quinze dias destes eventos, por não haver retrocedido, foi demitida pelo o editor de fotografia. O enfrentamento dessa situação de violência se deu pela via judicial, movendo ações contra assédio, danos morais, entre outros danos e violações. Guerra processou a empresa, que respondeu pelo assediador⁵⁷.

(...) então é muito difícil mensurar, no final das contas, meio que tabelaram tudo, enfim ganhei, eles tiveram algum prejuízo, tiveram o ônus de serem taxados de assediadores, mas eu acho que foi muito pior para mim, que trabalhava super certo, trabalhava bem, trabalhava muito, e perdi, poderia estar lá ganhando meu salário até

⁵⁷ Ver Código Civil nos artigos 186 e 187. Segundo consta, a empresa pode vir a responder civilmente pelo empregado “assediador” com o pagamento de danos morais.

hoje porque eu não fiz nada, eu simplesmente tentei melhorar a vida do povo que trabalhava lá (...) (GUERRA, 2019, p.7).

Mensurar as perdas de ordem profissional, financeira e de saúde mental é um movimento que pode gerar angústia e estresse entre as pessoas afetadas pelo assédio moral e sexual. Como efeito desse processo, muitas trabalhadoras acabam saindo do mercado de trabalho no qual estavam estabelecidas.⁵⁸ Segundo depoimento de Mariana Guerra, ao comentar sua transição da fotografia para o audiovisual, diz que a fotografia é a base de sustentação de atuação como profissional “mas estava misturado com assédio, então é difícil para mim, uma nuvem de fumaça todo esse período, eu não sei, eu sei que hoje eu me sinto totalmente confortável no que estou fazendo” (GUERRA, 2019, p.21).

Hélia Scheppa, que trabalhou no jornal citado, sentiu os reflexos do assédio presente naquela estrutura. Após a saída da fotógrafa Mariana Guerra, contou a que “foi colocada de castigo”, sendo direcionada para a cobertura de Economia por ser uma área pouco produtiva, de acordo com a fotógrafa e suas ideias começaram a ser podadas pelo novo chefe

Porque tipo assim, a gente pegava umas matérias que eram “O cara vai investir em churrasquinho e ele é um empresário do churrasquinho”. Aí eu falei, vamos botar um paletó. Não é um churrasquinho? Eu fazia umas viagens assim. Ele [achava uma má ideia]. Aí eu disse: “Oxente, está achando ruim o que é bom, é?” Eu via que tinha um preconceito ali, entendesse? Que você não podia ser boa. (SCHEPPA, 2019, p.43).

Na pesquisa realizada pelo Instituto Patrícia Galvão/Locomotiva (2020), figura 20, cerca de 37% das mulheres entrevistadas afirmaram que não tiveram suas ideias e contribuições levadas em consideração. O assédio moral se manifesta de distintas maneiras, algumas delas imperceptíveis, de tão naturalizadas na estrutura da sociedade civil.

Compartilhando de visão semelhante e vindo do mesmo jornal que Hélia Scheppa, nos deparamos com o relato de Priscilla Buhr, a mais jovem dentre as fotógrafas estudadas.

(...) no jornal foram dois anos estagiando, três anos como profissional sempre achei que todos me tratavam como estagiária: do editor ao colega de trabalho assim, sempre uma coisa, não só por eu ser a mais nova da equipe, porque depois vieram pessoas mais novas, era uma coisa do tipo: “Ah ela não é tão boa quanto” com os outros companheiros de trabalho também, eu percebia muito essa coisa de sabotar em pauta sabe: “Ah não é uma pauta do prêmio”. Eu já vi repórter, ela está fazendo um projeto, no meio do projeto tirarem ela, para ir um fotógrafo, porque viram uma coisa maior que provavelmente seria uma coisa do prêmio e isso era cotidiano assim, não só lá no JC como em outros jornais, isso era uma coisa que me incomodava muito, eu não tinha tanta consciência do que era na época apesar de me incomodar, não tinha tanto consciência e estudo mesmo o que era o feminismo, o que é esse machismo estrutural, eu achava ruim, só me sentia mal, me sentia sufocada, mas não sabia o porquê e nem como argumentar, então eu aceitava, ficava revoltada, mas aceitava (BUHR, 2019, p.16).

⁵⁸ Vale apontar que o abusador se encontra trabalhando na área de fotografia, como assessor de Fotografia da Secult-PE.

A fotógrafa reconheceu, no seu relato, que seu repertório de conceitos e compreensão do mundo ainda era limitado para entender as questões que atravessavam sua jornada como repórter fotográfica no JC. Apenas posteriormente teve contato com os debates em torno do feminismo e do machismo estrutural. Naquele momento, enquadrava o machismo como um mal-estar, sentimento de sufocamento, entretanto, ainda não sabia elaborar a situação nem articular argumentos para aquilo que vivia.

Ainda em relação ao machismo, a fotógrafa relatou situações enfrentadas pelo coletivo 7Fotografia, contanto o acontecido em um dos principais festivais de fotografia do país. O grupo foi convidado para fazer a cobertura de imprensa no próprio *site*, mas não recebeu pagamento pelo trabalho:

Eles não pagaram para a gente cachê, nada, pagaram hospedagem e passagem. A gente estava lá, [sendo] tratada como as meninas do Sete, tipo as meninas que estão aqui brincando de fotografia sabe? E aí isso foi me dando um asco do meio, meu irmão, eu não quero está mais nisso, não quero mais passar pano com esses homens, estar aqui sentada, escrevendo sobre uma mesa que tem quatro homens falando e [apenas] uma mulher, não quero mais achar isso legal e de alguma forma estar legitimando isso, dei uma parada e não fui mais para o festival enquanto for desse jeito, não vou mais me inscrever em prêmio, enquanto for assim, eu quero sair desse circuito, eu coloquei na minha cabeça que eu não iria fazer mais parte desse circuito, eu não consigo, você quer ser fotógrafa, quer que seu trabalho seja minimamente visto então você tem que estar nesse circuito, então retomei a participação nesse circuito, mas fui para Tiradentes, quatro anos depois, melhorou, mas também a mesma coisa, tem mais mulher, tem, mas ainda sendo tratada de uma forma menos importante do que os bambam homens da fotografia e isso é extremamente cansativo (...) (BUHR, 2019, p.19).

Este trecho escancara as desigualdades de gênero presentes nos mais tradicionais festivais de fotografia e no circuito das artes no Brasil. O assunto ainda é timidamente discutido no debate acadêmico, mas nos últimos anos tem ganhado discussões acaloradas no espaço público de circulação dos profissionais em fotografia, especialmente tensionado por mulheres fotógrafas frente às desigualdades que enfrentam. Buhr definiu a existência do coletivo dentro desse quadro de combate e de reivindicação de mudanças estruturais:

Era reflexo de tudo, tipo quem ganhava prêmio? Homem. Quem estava nos festivais? Homens. Quem é que estava falando? Homem. Eram as referências, homens, aí foi quando eu comecei a parar tipo, quando eu comecei a ter mais esse movimento, quem são suas referências? Quem são as minhas referências sabe? Por que eu falo só de Gilvan [Barreto]? Por que eu não falo de Andujar? que foi a minha primeira referência de fato, foi a primeira exposição de fotografia que eu levei um tapa, aí eu comecei a rever tudo isso, comecei a entender de fato esse movimento e perceber como é cruel para nós e até hoje a gente fala... fala... fala..., mas ainda é minoria nos lugares ou quando tem uma coisa temática. (BUHR, 2019, p. 17)

Em sentido convergente, a fala de Ana Lira adensa a percepção das assimetrias de gênero presentes nos bastidores do fazer fotográfico, na cidade do Recife, na segunda década dos anos 2000.

O fato de existir um grupo somente de mulheres, ali em Recife, atuando na fotografia, mesmo em outro contexto, balançou. 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 fotógrafa 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. (LIRA, *apud* VALLE, 2017, p.200-201).

O machismo fomenta um lugar de muita insegurança para o gênero masculino que em seguida reproduz violências simbólicas nas dinâmicas sociais entre mulheres e homens. Na prática fotográfica, elas se expressam na desvalorização e na falta de reconhecimento dos pares, bem como no assédio de cunho moral e sexual. A cultura machista se encontra imbrincada nas práticas sociais, e introjetada na sociedade androcêntrica é o fundamento no sexismo. Nos circuitos da arte, de maneira semelhante ao jornalismo de imprensa, se afirmam as segmentações destacadas acima e que acabam por criar dificuldades para que as mulheres participem de festivais, leituras de portfólios e até mesmo façam parte de museus e galerias de arte. Cria-se um cenário em que as mulheres não se veem representadas nestes espaços de poder e se percebem inviabilizadas pela persistência de desigualdades.

No tempo presente, as mulheres fotógrafas estão engajadas na luta por condições igualitárias no campo profissional e por reconhecimento e respeito. Nessa conjuntura, os feminismos assumiram um lugar de encontro nos quais as fotógrafas, especialmente da segunda e terceira geração, conseguiram compreender os embates que viviam em suas vidas profissionais e pessoais com um arcabouço teórico e prático para disputar os lugares onde desejavam acessar com suas fotografias.

(...) não chegaram para a gente: “agora vocês vão fazer!” Isso só está acontecendo porque a gente está... porque quando saí um prêmio, nós questionamos, por que só ganhou homem? Por que só tem uma mulher na curadoria de um festival? Por que não tem mulher nenhuma? Ou por que enfim... Eu fico também me questionando nesse lugar de combate, que eu gostaria de ser mais combativa do que sou, mas o quanto também isso fecha a porta, porque acaba virando logo a cri-cri, mas não é fácil. (BUHR, 2019, p.18).

Percebendo o apanhado de trechos referenciados neste tópico, nota-se que é urgente a necessidade de repensar a cultura organizacional das empresas de jornais, do circuito artístico e dos espaços museais contra os assédios de cunho moral e sexual. Existe a possibilidade de se estabelecerem estratégias de enfrentamento ao machismo, ao sexismo e à misoginia, que se perpetuam nestes espaços, com a formação de grupos de estudo, a introdução de palestras, a implementação de canais de denúncia e de promoção de ações que visem dirimir as desigualdades de gênero interseccionais.

Vale, por fim, mencionar que as fotógrafas, quando questionadas acerca das diferenças salariais entre homens e mulheres, responderam, em sua maioria, que essa não era uma dificuldade vivenciada por elas. Em seus relatos, narraram que ocuparam cargos mais altos na hierarquia das redações dos jornais que figuras masculinas, o que lhes garantia um salário maior. Algumas foram contratadas como fotógrafas sênior e outras assumiram funções na editoria de fotografia nos três principais jornais em circulação no Recife.

Em termos jurídicos no Brasil, em março de 2019 foi aprovado o projeto de lei PL4742/200, que definiu o assédio moral no trabalho como crime. O assédio sexual é definido pelo artigo 216, A, do Código Penal. Em 2021, a Organização Internacional do Trabalho (OIT) lançou o primeiro tratado internacional para enfrentamento da violência e do assédio no meio ambiente de trabalho, a Convenção nº 190.⁵⁹ No Brasil a ratificação dessa convenção teve parecer favorável emitido pelo Ministério Público do Trabalho.⁶⁰

4.3 DIMENSÕES DO CASAMENTO, MATERNIDADE E SAÚDE MENTAL NAS DINÂMICAS DE TRABALHO NO RELATO ORAL DAS MULHERES FOTÓGRAFAS

O roteiro de entrevista originalmente proposto não previa uma pergunta voltada especificamente para questões em torno do casamento e da maternidade na sua relação com o trabalho, mas estas, sendo questões que atravessam a vida profissional das mulheres, surgiram durante o processo de escuta partilhada. Posteriormente foi aplicado um questionário via google formulário, de maneira a aprofundar as questões acima mencionadas. Das quatorze entrevistadas na pesquisa, recolhemos os seguintes dados:

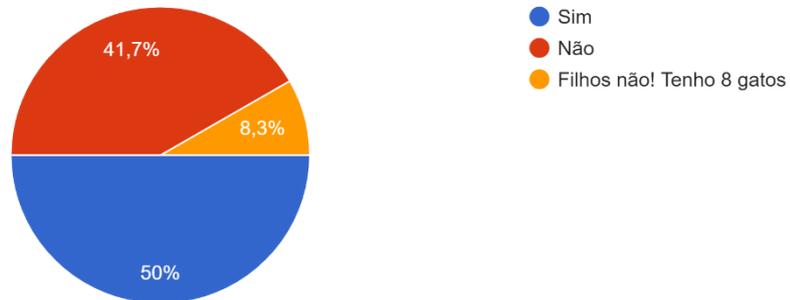
Gráfico 2 Percentual de mulheres com ou sem filhos

⁵⁹ Primeiro tratado internacional para enfrentar a violência e o assédio entra em vigor. Disponível em: https://www.ilo.org/brasilia/noticias/WCMS_806107/lang--pt/index.htm. Acesso em 19 de maio de 2021.

⁶⁰ MANIFESTO PELA RATIFICAÇÃO DA CONVENÇÃO 190 DA OIT. Disponível em: <https://mpt.mp.br/pgt/noticias/nota-publica-ratificacao-convencao-190-oit-assinada.pdf>. Acesso em 19 de maio de 2022.

Você tem filhos (as)?

12 respostas



(Fonte: Autora, 2022)

* Resposta de 12 das 14 fotógrafas estudadas

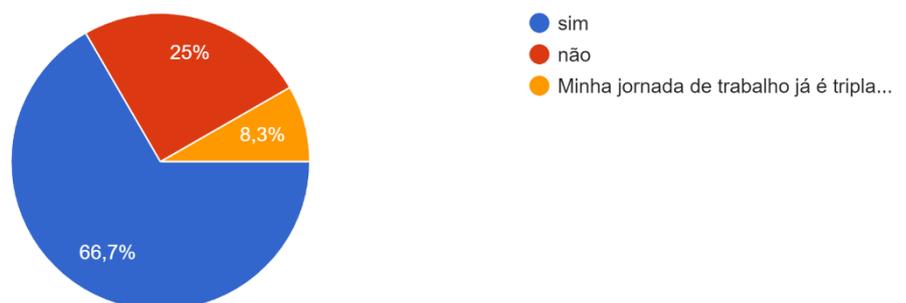
Do universo das entrevistadas, 50% optaram por não exercer a maternidade, enquanto 50% tiveram um(a) ou mais filhos(as). Mais da metade da mostra representativa da pesquisa fizeram a escolha consciente pela não maternidade. Mariana Guerra, que não tem filhos, mas vários gatos, quando perguntada a respeito do porquê da sua escolha disse: “Não gosto de crianças. Gosto de escolher o tipo de obrigações que terei na vida e no dia”. Já Teresa Maia separou a maternidade do que seria o processo de gerar uma criança: “em um determinado momento da minha vida senti desejo da maternidade, mas nunca tive coragem de encarar o desafio de ter filhos, que na minha opinião são duas coisas bem distintas”.

Quando questionadas se já se sentiram sobrecarregadas com jornadas duplas ou triplas de trabalho, 72,7% das fotógrafas responderam que sim:

Gráfico 3 Jornada de trabalho

Já se sentiu sobrecarregada por enfrentar um jornada dupla (ou tripla) de trabalho (profissional, trabalho doméstico e criação de filhos (as)?

12 respostas



Fonte: Autora, 2022.

* Resposta de 12 das 14 fotografias estudadas

O cansaço e a sobrecarga que abatem a maior parte das mulheres têm relação com a divisão do trabalho que as afeta mais diretamente do que as figuras masculinas. Elas assumem tarefas e responsabilidades mais onerosas no que diz respeito aos trabalhos prestados gratuitamente. As jornadas de afazeres que se desdobram no âmbito do trabalho feminino refletem de diversas maneiras no cotidiano. Durante o questionário, as fotografias foram indagadas a respeito do que seria encontrar flexibilidade entre o trabalho e a maternidade. A reflexão de Cristiana Dias chamou a atenção:

É como se o futuro tivesse de ser uma carta em branco porque eu precisava estar de sobre aviso, e eu já não soubesse planejar nada. Ao longo desses anos no jornal o salário sempre atrasava, o FGTS e o INSS não eram recolhidos regularmente, então eu não sentia segurança ou estabilidade em nada. Eu podia ser chamada para trabalhar a qualquer momento ou minha filha poderia pedir para ficar comigo, e eu sempre precisava estar disponível. E, porque minhas necessidades nunca foram prioridade, tivesse desaprendido a ser eu. (2022, questionário *online*).

A fala de Dias destrincha o cenário descrito de sobrecarga e exaustão mental, acarretadas tanto pela instabilidade no âmbito profissional quanto pelos atravessamentos da maternidade. Pode-se inquirir, pelo trecho final da citação, que essas vivências também refletiram na saúde mental e física da entrevistada.

As dificuldades e os contratempos são diversos para mulheres mães e trabalhadoras. A seguir acompanhamos outros relatos de memória e respostas fornecidas nos questionários no que tange ao tema. Uma das questões que chamou a atenção, na fala de Yêda Bezerra de Mello, foi a necessidade de uma rede de apoio no cuidado das crianças ao fim da licença maternidade. Quando engravidou da sua primeira filha, ela era professora na Panamericana Escola de Artes e Design em São Paulo:

(...) minha filha mais velha nasceu em 90 (1990) e eu parei de trabalhar lá quando ela nasceu né, porque eu morava em São Paulo, não tinha com quem deixar, ou com quem..., então eu tava lá, tirei licença maternidade aí depois ela nasceu e eu não voltei pra dar aula, pedi demissão quando terminou a licença e fiquei mais dois anos em São Paulo fazendo uns bicos, umas coisas né, mas voltei pra cá pra Recife (...) (MELLO, 2019, p. 2-3).

Na época, como residia na cidade de São Paulo e não tinha parentes a quem confiar os cuidados da criança, optou por ficar sem trabalhar até o seu retorno à sua cidade natal. Na fala, Yêda Mello, que teve quatro filhos, não se aprofundou sobre dinâmicas familiares e condições materiais neste período. Ela contou também que, devido à carreira acadêmica do marido, sua família permaneceu itinerante por mais de uma década, com passagens por São Paulo, Rio

Grande do Norte e Milão. Nesses locais, trabalhou como *freelancer* e participou de exposições fotográficas.

A vivência da maternidade de Cristiana Dias ocorreu quando ela ainda estava na graduação ainda e estagiava na Folha de Pernambuco, onde foi efetivada mais tarde. Sobre isso, a fotógrafa narrou:

Foi meio complicado, mas eu era muito caxias em relação ao trabalho, muito, muito assim... eu não faltava por nada praticamente. Então eu acho que eu estive muito ausente na vida de minha filha, na primeira gravidez, porque eu ainda estudava e também estagiava. Eu ficava um período com ela pela manhã depois eu só voltava muito tarde. Então era isso, foi difícil esse começo, isso no jornal para folgar era a coisa mais rara do mundo antigamente. (DIAS, 2022. Entrevista por e-mail).

Percebe-se, no seu relato, que Dias procurou reforçar a ideia de que enxergava seu trabalho como uma grande responsabilidade, especialmente por ter uma filha pequena para criar, o que gerava demandas financeiras. Durante a gravidez da sua segunda filha, ela conseguiu permanecer mais tempo interna, na parte da edição, porque uma mulher, Luciana Ourique, era sua editora de fotografia na época e se também se encontrava gestante e de licença em decorrência de um problema de saúde. Após a licença maternidade, outras dificuldades surgiriam:

No dia que eu voltei da licença maternidade ao invés de ficar uma hora a menos, ou algum tempo a menos que você teria direito, eu fiquei, a chefia me mandou ficar dez horas como se eu tivesse de folga na maternidade, eu não estava, até que chegou a um ponto que não dava por causa do leite, eu já tinha tirado leite várias vezes e já estava tudo molhado, duro, cheio de leite então eu precisei ir embora. (DIAS, 2022. Entrevista por e-mail).

Um direito concedido pela CLT, que muitas mães desconhecem, é o tempo de dois intervalos no expediente para alimentar a criança nos dois meses que se seguem após o fim da licença maternidade. Dias desconhecia o art. 396 da Consolidação das Leis trabalhistas, o que a expôs a situações impróprias para o aleitamento materno.

Outra fotógrafa que também foi mãe muito jovem, Maíra Gamarra, contou como vivenciou esse momento:

Tive meu filho muito cedo, aos 18 anos, ainda uma menina. A gravidez não foi planejada e naquele momento eu ainda não sabia se queria ser mãe. Pensei muito sobre o aborto, do qual sou plenamente a favor, mas optei por manter a gravidez e não me arrependo. Me tornar mãe do Gabriel foi sem dúvida alguma um dos melhores acontecimentos da minha vida. (GAMARRA, 2022, questionário *online*).

Em seguida, a fotógrafa avaliou como as condições desiguais na divisão de tarefas do lar impactaram o fim do seu relacionamento com o pai do seu filho: “se deu devido ao descompasso nas responsabilidades domésticas e profissionais. Ele tinha a típica compreensão e comportamento machista” (2022, questionário *online*).

Do mesmo modo, Priscilla Buhr, pertencente à mesma geração que Gamarra, assumiu em seu discurso, um ponto de vista mais crítico sobre o relacionamento e as dinâmicas da divisão sexual do trabalho. No questionário *online* que propusemos, uma das perguntas era a seguinte: “se esteve em relação estável no passado, acredita que o fim do relacionamento possa ter sido motivado pelas posições atribuídas às mulheres como cuidadoras do lar e dos(as) filhos(as), mesmo cumprindo jornada de trabalho tal qual seu companheiro(a)? Sobre isso, a fotógrafa respondeu:

Meu relacionamento chegou ao fim durante o meu puerpério e sem dúvidas a sobrecarga mental, a falta de divisão de tarefas e responsabilidades, e a falta de apoio para eu conseguir trabalhar com um bebê, tiveram um peso bem significativo para o fim do relacionamento. Praticamente todas as funções de cuidados eram feitas por mim, muitas vezes precisava ir trabalhar com meu bebê no *sling* porque não tinha apoio. (BUHR, 2022, questionário *online*).

A fala da fotógrafa imprime a compreensão das desigualdades que são impostas às mulheres, como as obrigações e o cuidado com a criança sem uma divisão igualitária das demandas domésticas, sublinhado, ainda, o período em questão: o puerpério. As considerações de Flávia Biroli são importantes para entendermos como esse problema se manifesta nas engrenagens sociais. Segundo a autora, “a divisão sexual do trabalho é um *locus* importante da produção de gênero. O fato de ela não incidir igualmente sobre todas as mulheres implica que a produção do gênero que assim se dá é racializada e atende a uma demanda de classe” (2018, p.23).

Buhr, em seu depoimento, sinaliza as restrições e os desdobramentos de uma situação que se fundamenta sobre as hierarquias de gênero da atual sociedade contemporânea brasileira. Em um momento da entrevista, teceu comentário sobre a chegada do seu filho e a recepção no espaço de trabalho:

(...) o que eu ouvi de gente, principalmente homens perguntando, quando engravidei se eu iria deixar a fotografia, foi uma coisa absurda, ninguém pergunta para o fotógrafo se ele vai deixar a fotografia quando for ser pai, eu lembro quando meu filho tinha três meses, eu estava no projeto Casa das Máquinas, foi para montar uma exposição, e aí tiveram pessoas que falaram: “pensei que tu tinha deixado! Tinha voltado para o jornalismo”. Eu disse isso em algum momento? “Não! Por que tu sumiu!?” “Pari há três meses! Tu queria que eu estivesse fazendo o que?” Pari há três meses, está aqui no bebê conforto, e eu estou aqui montando. (BUHR, 2019, p.18).

Essa visão masculina, deslocada da realidade de mulheres com recém-nascidos e dos desafios da maternidade frente ao trabalho, é produto da cultura machista reproduzida na ideia de que o espaço de ação da mulher se restringe ao cuidado da criança e da casa, imputando desvantagens nos papéis assumidos por elas, cerceando sua inserção no mundo (SAFFIOTI, 1987, p.9). Ainda conforme Biroli, “a cidadania das mulheres é, portanto, comprometida pela divisão sexual do trabalho, que em suas formas correntes contribui para criar obstáculos ao

acesso a ocupações e recursos, à participação política autônoma” (2018, p.24) e, ainda, a autonomia decisória no que toca a vida doméstica e íntima (p.24).

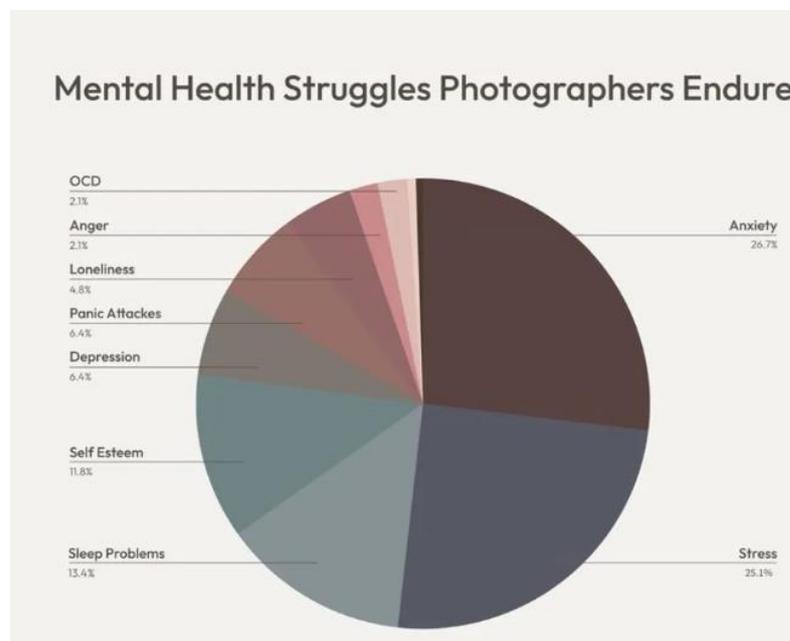
Outras fotógrafas também deixaram suas impressões sobre as dinâmicas e tensões das relações de trabalho e os seus reflexos em suas rotinas pessoais. Annaclarice Almeida narrou sobre suas tentativas de engravidar e dos seus insucessos na rotina de cobertura do caderno de polícia da Folha de Pernambuco:

(...) quando eu saí da Folha, eu já tentava, já estava casada e estava tentando engravidar e não consegui, eu acho que era por conta do estresse, do pique, aí quando saí dois meses depois eu engraidei, eu digo “ai, meu Deus, que coisa boa” então era o estresse, eu digo “quer saber?” Peguei a rescisão digo “vou curtir minha gravidez”, aí passei o período todinho curtindo né? Meu filho, tal, a barriga, não sei o quê, aí quando acabou, nasceu (...) (ALMEIDA, 2019, p.8).

No relato de memória recuperado na entrevista oral, a fotógrafa associou sua rotina de estresse, marcada pela violência urbana retratada em imagens, à sua momentânea incapacidade de engravidar, reflexo direto da esfera do trabalho no âmbito da sua saúde mental e física.

Em um quadro comparativo com dados recentes, publicados pelo *site Diy photography*⁶¹ em 2022, 25% dos fotógrafos apresentaram problemas de saúde mental agravadas pelo contexto pandêmico.

Gráfico 4 Questões de saúde mental que os fotógrafos enfrentam



Fonte: Diy photography, 2022.

De acordo com Scott Kivowitz, alguma das questões que têm aprofundado o adoecimento da saúde mental dos fotógrafos se relacionam com a quantidade de trabalho, a

⁶¹ Ver *Diy photography*. Disponível em <http://bitly.ws/rIdS>. Acesso 25 de maio de 2022.

dicotomia trabalho *versus* família, e a dificuldade em manter uma carreira sem apoio ou investimento por parte do sistema. Embora o autor não traçado, em sua pesquisa, uma diferenciação de gênero, classe e raça e o estudo tenha sido realizado na conjuntura norte-americana no ano de 2022, não podemos deixar de estabelecer vínculos com as experiências descritas pelas fotógrafas.

Os desdobramentos físicos e emocionais de uma vida profissional na fotografia, dado seu caráter insalubre, sobretudo no Brasil, podem acarretar perdas e dores. Hélia Scheppa narrou o que vivenciou no período em que se encontrava gestante:

Eu tive uma experiência muito ruim que foi em 2002 para 2003 eu engravidei – quando eu era casada – e engravidei e eu tive um susto porque eu fui, na verdade meu ex-marido também era do jornal, a gente estava perto de tirar férias então eu disse “Eu não vou falar nada agora que eu estou grávida, vamos deixar mais um tempinho e tal quando eu tirar férias eu falo”. E aí me mandaram pra uma pauta que era uma invasão de Sem-Terra no Incra. E aí quando eu desci na frente do Incra, estava o Choque todinho fechando aquele cruzamento aí eu não fiquei bem ali. Eu senti que ali foi um momento muito ruim porque na hora que eu desci eu senti que eu ia perder o neném. Aí eu liguei pro jornal. Eu disse eu não posso ficar aqui porque o Choque está aqui e eu estou grávida. Me tiraram da pauta, eu fui pra casa porque eu já tive dor, sabe? Enfim, dez dias depois eu abortei. Assim eu fiz a... Ele dá um tempo de... Eu tive um aborto retido (SCHEPPA, 2016, p.35).

De acordo com os estudos médicos, não há como estabelecer uma relação direta entre fortes emoções e um aborto espontâneo, mas sabe-se que um ambiente de estresse excessivo pode gerar consequências para a gravidez e saúde do bebê.⁶² O acontecido, porém, gerou um impacto em termos emocionais e físicos a ser enfrentado por Scheppa, que contou com sua compreensão espiritualista para ressignificar a perda.

A piora de questões de saúde no ambiente do trabalho ocorre por diversos motivos. Pode ser resultado de jornadas prolongadas, de eventos traumáticos e de assédios, gerando estresse, medo, angústia e ansiedade. O não cumprimento das leis trabalhistas também foi evidenciado na entrevista oral e representa um tipo de assédio moral:

Então, eu era orientada, como eu era chefe, nós trabalhávamos, [o horário] não era respeitado, porque não [era] uma orientação do jornal, o jornal ficava calado quanto a isso. Toda vez que era meu plantão no final de semana, eu trabalhava de 15 dias e nós temos que ter uma folga semanal, eu trabalhava sábado e domingo, segunda, terça, quarta, quinta e sexta, sábado, domingo as vezes porque você estava na edição, porque de segunda passava o final de semana até sexta, passava 11 dias sem folga (...) (GUERRA, 2019, p.17).

Embora o repouso semanal remunerado seja garantido pela Lei 605/49, o direito da trabalhadora foi diversas vezes desrespeitado. Sobre a flexibilização da relação entre a

⁶²Aborto espontâneo: sintomas, tratamento e causas. Disponível em: <https://www.minhavida.com.br/saude/temas/aborto-espontaneo> Acesso 22 de maio de 2022.

maternidade e o trabalho, a opinião de Maíra Gamarra coloca em perspectiva as dimensões de gênero, raça e classe cruzadas no seio da sociedade brasileira:

Acredito que encontrar este equilíbrio envolve uma enorme gama de variantes e variáveis que passam pelo tipo de trabalho, idade das crianças, estrutura familiar, rede de apoio, salário, local de residência, etc. Ou seja, na sociedade atual esse equilíbrio exige uma série de privilégios que ainda são pouco acessíveis a maioria das mulheres. (GAMARRA, 2022, questionário online)

Os trechos destacados neste tópico vislumbram alguns dos entraves enfrentados pelas fotógrafas estudadas. Da costura de vidas atravessadas pelo desequilíbrio das relações de gênero no ambiente doméstico, passando pelas vivências femininas nos espaços de trabalho e desdobrando-se em questões de saúde mental, é necessário demarcar como estas opressões interferem naquilo que os indivíduos conseguem tornar-se no limite de suas circunstâncias.

Essas questões da esfera política devem ser problematizadas quando posta a dualidade entre o público e o privado. Da divisão sexual do trabalho à economia política dos afetos, há de se considerar os liames que restringem à possibilidade de atuação das mulheres na vida pública, o que significa pensar o tema não só pelo viés de gênero, mas como problemática para democracia brasileira.

5 TRÂNSITOS, PERCURSOS E PRÁTICA FOTOGRÁFICA EM NARRATIVAS ORAIS E VISUAIS

Este capítulo se estrutura a partir da análise das fontes de memória, a saber, visuais e orais, para a construção de uma reflexão sobre a experiência fotográfica contemporânea. As entrevistas orais e os registros fotográficos foram relacionados com o intuito de adensar o estudo das trajetórias delineadas nos capítulos anteriores. Dada a amplitude do universo estudado, elegemos alguns percursos individuais enquanto amostras representativas de um quadro mais plural e orgânico. A escolha se deu também pela viabilidade da pesquisa, já que parte das fotógrafas não mantém a guarda de seus negativos ou seus registros fotográficos impressos ou em mídias.

Desta forma, o capítulo se empenha em pensar como a experiência social vivenciada se traduziu no fazer fotográfico e na produção visual que dali se desdobrou. Seguiu-se o trânsito entre as distintas áreas de atuação na fotografia, do fotojornalismo à fotografia artística e ao fotodocumentarismo, percebendo como as mulheres fotógrafas estiveram engajadas em pautas importantes e que projetaram suas inserções no espaço público. As narrativas visuais como plataforma de observação da sociedade são o fio condutor deste capítulo. Nele, as fontes visuais dialogam com as fontes pertinentes ao problema histórico levantado.

O primeiro tópico percorreu a trajetória de Gleide Selma, tida pelos pares como uma das primeiras repórteres fotográficas da imprensa pernambucana. Sobre ela, destacamos a atuação na imprensa alternativa em meio ao processo de abertura política e o percurso como fotógrafa independente na década de 1980, sobretudo o papel na cobertura de um evento político no Chile da ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990), onde sofreu violência física. Abordaremos a repercussão deste acontecimento no cruzamento com outros casos de violência política ocorridos no Chile entre o final de maio e início de junho de 1986 em meio à escalada da repressão aos protestos naquele país.

No segundo tópico, realizou-se um estudo sobre o fotodocumentarismo contemporâneo na obra de Roberta Guimarães, através do registro fotográfico de Mestre Martelo, brincante do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado. Procuramos compreender como seu interesse pelas culturas populares culminou em uma documentação visual, que foca a olhar no cotidiano de um sujeito que encena, no folguedo, os desdobramentos sócio-históricos de um passado/presente. A partir deste mote, nos perguntamos como a fotógrafa forneceu, por meio de sua narrativa visual, uma agência ao sujeito fotografado.

O último tópico é dedicado ao trânsito das fotógrafas na prática artística contemporânea. Para isso, analisamos *Terrane* de Ana Lira, fotógrafa pertencente ao terceiro arco geracional estudado nesta tese. Observamos como Lira acionou dinâmicas de coletividade para a construção de uma obra de arte que avança em relação à devolutiva clássica, na qual a fotógrafa reconhece a agência do fotografado, na medida em que desloca o lugar de autoria, ao inserir na feitura do objeto, fotografias de arquivo e imagens produzidas pelas próprias pedreiras. Desse modo, *Terrane* surge como experiência fotográfica tecida a muitas mãos.

Os três tópicos foram entrelaçados pelas reflexões empreendidas pela teórica Ariella Azoulay na obra *The Civil Contract of Photography* (2008), especialmente o pensamento desenvolvido sobre o evento da fotografia como aquele que põe em relação o fotógrafo, o fotografado e o espectador, o avalista da imagem. A fotografia é percebida em decorrência do encontro de vários protagonistas, e, nesse sentido, o espectador assume um lugar no âmbito do contrato civil da fotografia.

5. 1 A EXPERIÊNCIA FOTÓGRAFICA DE GLEIDE SELMA NA ABERTURA POLÍTICA NO BRASIL E NO CHILE

Gleide Selma iniciou sua trajetória no final da década de 1970, conforme mencionado no capítulo 3, e logo projetou sua carreira profissional como fotógrafa independente. Após breves experiências no *Diario de Pernambuco* e *Jornal do Commercio*, se inseriu em um mercado em crescimento naquele momento.

Eu trabalhei acho que um ano no Diario e um ano no Jornal do Commercio. Eu acho que em 80 eu já era *freela*. Eu já era *freela* e trabalhava em vários lugares, não sei o quê... Principalmente pra São Paulo e acho que em 80 e não sei quanto eu fui morar em São Paulo, porque o meu mercado era São Paulo e eu criei um negócio com Lusanira Rêgo. Ela já partiu. A gente era independente, então a gente oferecia, para as revistas do mundo inteiro. Assim, do mundo inteiro que eu digo o mundo era São Paulo, Rio de Janeiro. A gente oferecia, vendia. Então era muito mais interessante, porque a pauta era nossa, o dinheiro era maior, eles já pegavam a coisa prontinha, tudo era só publicar – foto, texto. Isso era muito legal porque você cria uma independência (...) (PINHEIRO, 2019, p.6)

A experiência descrita por Gleide Selma se encontra em consonância com o cenário de transformação na prática fotográfica do país ocorrida notadamente entre as décadas de 1970-1980. Tais mudanças atravessaram cenários diversos: no terreno político, por exemplo, foi demarcado pelos desdobramentos do golpe militar de 1964 e pelo apoio concedido por parte da imprensa a este evento. Nesse período, houve a afirmação do veículo televisivo como

instrumento da comunicação de massa e do financiamento estratégico por parte dos governos militares dos meios de expressão (Souza Júnior, 2015).

Em termos de geração, Gleide Selma pertenceu a um grupo que teve acesso mais amplo à formação universitária

por um novo apelo cultural, próprio ao processo de internacionalização da cultura ocidental. Uma geração que compartilhava ideias sobre os rumos da sociedade brasileira nos embates da redemocratização e buscava a abertura do mercado fotográfico brasileiro, a ampliação e democratização da informação, a realização de melhorias nas condições de trabalho e a valorização da profissão (Louzada, Mauad, Souza Junior, 2014, p.191-192).

Assim, a conjuntura do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 contribuiu para afirmação da fotografia no Brasil a partir do processo de redemocratização política, visto que a luta pelos direitos à uma fotografia independente se processou em compasso com a luta pelos direitos da categoria profissional dos/as fotógrafas de imprensa; e da incorporação da fotografia nos circuitos de arte por agências de estado, como a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), parte da estrutura do Ministério da Cultura, incentivando a diversificação da prática fotográfica, a valorização do patrimônio fotográfico e o fomento de atividades de preservação e conservação de arquivos fotográficos pro todo o Brasil (Louzada, Mauad, Souza Junior, 2014).

A trajetória profissional de Gleide Selma associa-se estreitamente ao primeiro aspecto, com destaque para a atuação das associações profissionais, que tiveram um papel crucial na tomada de consciência dos fotógrafos e das fotógrafas no Brasil, no que diz respeito aos seus direitos e os interesses da categoria.

Ressalta-se a retomada da participação dos sindicatos nas discussões sobre as melhorias das condições de trabalho e na disputa por cargos de direção nestas organizações enquanto um modo de atuação política. Em sintomia com o processo de autonomia da prática fotojornalista, vale apontar a presença das agências independentes de fotografia, movimento que ganhou força no referido período:

constituindo uma nova forma de agenciamento das imagens e consolidando a produção independente, a prática do arquivamento dos originais e o controle sobre a publicação e difusão das fotos. As agências independentes dos anos 1980 funcionavam como cooperativas, possibilitando aos profissionais investir na cobertura de pautas próprias, além de fornecer uma estrutura de organização, arquivamento e distribuição de seu trabalho. A experiência das agências como uma nova dimensão da prática fotográfica se dá num momento chave de reconfiguração tanto político-econômica quanto da visualidade que ocorreu naquela década (Souza Junior, 2015, p.72).

Para Monteiro (2018), a criação de agências independentes de fotojornalismo, veio ao encontro da divulgação de pautas ligadas à cobertura dos movimentos sociais e das disputas políticas encampadas naquele momento. Segundo o historiador, as agências propuseram “uma

nova visualidade da sociedade latino-americana”. Assim, no contexto de produção de imagens de maneira autônoma e associada as agências independentes, Gleide Selma firmou sua carreira contribuindo com pautas para agências como a Ágil fotojornalismo, F4 e Angular e jornais alternativos como o Repórter, fundado em 1977 no Rio de Janeiro e que tinha por finalidade alcançar “camadas subalternas e pequenos funcionários da baixada fluminense” (KUCINSKY, 2016). Encontramos, nos arquivos do Serviço Nacional de Informação (SNI)⁶³, menções ao nome da fotógrafa, vinculada ao referido periódico, como no documento de julho de 1981, construído por recortes de jornais que destacam os dirigentes de algumas folhas consideradas “subversivas”. Nele foi veiculado o expediente do Repórter e a fotógrafa Gleide Selma aparece como uma das correspondentes em Pernambuco.

O nome da fotógrafa também aparece em outro documento, de 07 de outubro de 1981, que cita o mesmo jornal. Dessa vez, suas fotografias foram mencionadas como parte de uma matéria atentatória à moral pública, segundo documento produzido pelo SNI. A matéria abordava a publicação de um livro chamado “O povo, o sexo e a miséria”, de autoria de Liedo Maranhão.

Figura 21 Reportagem no jornal Repórter com fotografias de Gleide Selma



⁶³ Órgão da ditadura militar criado pela lei 4.341/64 com o objetivo de controlar a produção de informações e contrainformações relativa à chamada segurança nacional com a centralidade da tomada de decisões no poder executivo.

(Fonte: Repórter, 1981)

O texto da reportagem faz menção às histórias, algumas de cunho sexual, recolhidas pelo autor do livro nos arredores do Mercado de São José, lugar que era habitado por cantadores, comerciantes e por pessoas abandonadas pelo poder público. Percebemos que tais depoimentos ressoam, por vezes, machismo e preconceitos.

Das quatro fotografias da publicação três aparecem em diálogo com tais depoimentos, procurando ilustrar o texto escrito. A imagem em maior tamanho apresenta uma panorâmica da Praça Dom Vital, espaço onde a vida acontecia para os entrevistados por Liedo Maranhão. Gleide Selma procurou retratar o local em toda sua efervescência, ampliando a leitura da matéria jornalística. A descrição das mazelas dos centros urbanos era um dos elementos comuns à linha editorial do jornal *Repórter*, que dentre os jornais pequenos, possuía maior vendagem.

Para além do conteúdo considerado ofensivo à moral e aos bons costumes, a reportagem também mencionava a conjuntura política que o país atravessava com o regime militar: “temendo falar de política neste período de dez anos de repressão e amordaçamento, com mortes, prisões, torturas e achatamento salarial, os artistas da praça preferiam contar-me o dia a dia das feiras (MARANHÃO, 1981, p.8)”. Entretanto, esse número em específico do jornal *Repórter* não foi apreendido por subversão política, e sim pelo atentado à moral conservadora. Segundo Kucinsky, as pautas publicadas pelo *Repórter* vinculam-se à “crítica dos costumes e à ruptura cultural, investiam principalmente contra o autoritarismo na esfera dos costumes e o moralismo hipócrita da classe média” (2016). A pauta da sexualidade foi um tabu para muitos jornais alternativos de esquerda e alguns assumiram a tarefa de enfrentar tal terreno, tal qual o jornalismo feito pelo *Repórter*.

Em seu depoimento, Gleide Selma discorreu sobre a experiência neste jornal e o momento que o Brasil vivia nos ditames do regime militar. A fotógrafa fichada pela polícia federal por causa da imagem de uma pichação no Recife, publicada no referido jornal: “fui indiciada por causa dos caralhos de asas, como se ninguém nunca tivesse visto uns caralhos. Estava na rua eu fotografei, estava na rua. E foi um grande artista plástico que fez isso, lindíssimo trabalho sabe? Marcelo Mário de Melo, não esqueço dele” (PINHEIRO, 2019).⁶⁴

No processo da pesquisa, não encontramos uma ficha sobre a prisão da fotógrafa no arquivo do Departamento de Ordem Política e Social de Pernambuco (DOPS-PE). Em

⁶⁴ Embora a memória da fotógrafa tenha lhe pregado uma peça, já que Marcelo Mário de Melo não é/foi um artista plástico, ele foi um importante ex-militante do Movimento estudantil, um dos organizadores do Partido Comunista Brasileiro Revolucionário e ex-presos político que atuou no enfrentamento a ditadura militar em Pernambuco. Segundo o historiador Thiago Nunes, Melo foi autor de várias ações de pichação na sua trajetória política.

entrevistas, ela contou que não permaneceu presa porque era ré primária e que o ocorrido foi uma forma de intimidação, já que na época estava envolvida em grupos que lutavam pela redemocratização.

Eu fazia muito política também, na época, no [ano] de 78, de 79..., o movimento estudantil, tudo eu estava lá. Então, eu era uma pessoa muito conhecida já e era a única mulher, então... Lá estava ela... Julgamento... Coisas assim... Preso político, todas essas coisas e isso ainda em 78, 79. Mas, todo o meu contexto era pela liberdade de imprensa e a gente não tinha, entre aspas, nenhuma. (PINHEIRO, 2019, p.8)

O final da década de 1970, marcado pela sanção da Lei da Anistia (1979), trouxe um cenário de agravamento das violências cometidas contra jornalistas, perpetradas pela linha dura de militares contrários à abertura política prevista desde o governo Geisel (1974-1979). De acordo com o historiador Francisco da Silva, ante a possibilidade de tomada da oposição, uma série de eventos liderados pelos generais da comunidade de informações irrompeu pelo país:

Em 4 de outubro de 1979 uma bomba destruiu o carro do jornalista de oposição Hélio Fernandes, enquanto o Bispo de Nova Iguaçu voltava a ser alvo de um atentado. No ano seguinte, 1980, vários atentados à bomba foram realizados. Em 27 de agosto de 1980, uma bomba explode na ABI, matando uma funcionária, Lyda Monteiro. Neste mesmo dia, mais dois atentados ocorrem no Rio de Janeiro, um no jornal Tribuna Operária e outro no prédio da câmara municipal, ferindo funcionários que trabalhavam no local. Dezenas de bancas de jornais, nas ruas centrais do Rio de Janeiro, são incendiadas, com avisos para paralisarem a venda de jornais de oposição. (SILVA, 2003, p.270).

Nesse cenário complexo, Gleide Selma inscreveu sua atuação como jornalista na imprensa nanica, nos jornais Repórter e Movimento, e no fotojornalismo independente. Naqueles anos, a imprensa alternativa se empenhou em denunciar “o endividamento do país e a persistência da ação da comunidade de informações” (SILVA, 2003, p.269).

Porém, de acordo com as fontes pesquisadas, a fotógrafa envolveu-se em questões que ultrapassavam a defesa da democratização da informação. Do mesmo modo, mapeamos seu engajamento na cobertura do retorno do político Miguel Arraes após quinze anos de exílio. No jornal alternativo carioca Movimento: Cena Brasileira, encontramos duas fotografias de sua autoria em uma matéria sobre a chegada de Arraes a Pernambuco:

Figura 22 Recorte da publicação Depois da festa, MDB.



(Fonte: Jornal Movimento, 24 a 30/09/1979)

O título da reportagem fazia menção às reuniões e aos possíveis arranjos políticos que Arraes traçava na sua trajetória após o retorno à cena política brasileira. Nas imagens, é possível vê-lo reunido e confraternizando com algumas lideranças, como Teotônio Vilela, na primeira foto, opositor ao regime militar e defensor da anistia geral. Na segunda, surge com Chico Pinto, ex-deputado federal e liderança do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), que também foi preso político.

Em menções nos jornais *Diário de Pernambuco* e *Correio Braziliense*, acompanhamos que Gleide Selma Pinheiro fez parte do grupo de profissionais da imprensa que noticiou a volta de Miguel Arraes, desde a chegada ao Rio de Janeiro até o comício de Santo Amaro no Recife. A documentação foi reproduzida em formato tabloide, intitulado Foto Reportagem, pela Agência Ágil e pela Agência F4. A matéria trazia uma proposta de abordagem diferenciada, quando comparada à imprensa tradicional:

Figura 23 Recorte da matéria A fotografia como registro da memória nacional.

A fotografia como registro da memória nacional

Acaba de ser lançada a experiência piloto dos fotógrafos brasileiros por um trabalho mais consciente e efetivo com o próprio material de trabalho incorporar a fotografia à discussão e à memória nacional é a intenção de quinze profissionais dos mais diferentes cantos do País que estão editando o tabloide **Foto Reportagem**.

A edição vem concretizar um antigo projeto que existe na cabeça de quase todo fotógrafo-jornalista: editar seu trabalho de maneira que se aproveite inteligentemente a potencialidade de cada fotografia, seja através do aspecto documental, crítico ou estético. Contra a massificação visual, eles propõem diferentes apreensões dos fatos através do clique das máquinas e da sensibilidade de cada um.

Tudo começou com a chegada de Miguel Arraes ao Brasil, quando a maioria dos melhores fotógrafos do País acompanharam o velho líder desde o seu desembarque no Rio de Janeiro até o sertão pernambucano. Antes que esse rico material se perdesse pela utilização nem sempre conveniente da grande imprensa, esses fotógrafos decidiram partir para o primeiro projeto experimental.

De Brasília, o fotógrafo Milton Guran tinha sido enviado para cobrir a chegada de Arraes, mas ao mesmo tempo lançava por lá seu livro (também só de fotos)



sobre o Congresso da União Nacional dos Estudantes, na Bahia. Ele lembra que o encontro de fotógrafos de todos os lugares do País (nem sempre comum) mostrou a importância de um trabalho que fizesse a documentação de todo aquele momento político.

A Editora Agil, também de fotógrafos, do Rio de Janeiro responsabilizou-se pela viabilização do projeto. Uma reunião final foi realizada em São Paulo com todos os participantes da edição: Américo Vermelho (RJ), Ângela Teixeira de Freitas (Recife), Gleide Selma (Recife), João Bittar (São Paulo), Juca Martins (SP), Júlio Jacobina (Recife), Luciano Andrade (Bahia), Manoel Novais (Recife), Márcio Di Pietro (Brasília), Marco (Rio), Milton Guran (Brasília), Riberto Arraes (Rio), Sócrates Arantes (Rio), Valdir Afonso (Recife) e Xirumba (Recife).

São 86 fotos ao todo, de uma seleção do melhor que se produziu sobre a chegada de Arraes extraída de quase cinco mil negativos. A partir dessa experiência, que resultou em três mil exemplares, de **Foto Reportagem**, a equipe pretende editar, com outros colegas, outros trabalhos, em circulação mensal.

Temas como a seca do Nordeste ou a vida da classe média brasileira serão retratados por uma

equipe numerosa, mobilizada especialmente para a edição do jornal. O trabalho é para se desenvolver até chegar à situação de apresentar o "pão quente", ou seja, assuntos que estejam na ordem do dia.

A respeito do principal evento sobre o qual gira o primeiro número de **Foto Reportagem**, o jornalista Sérgio Buarque de Gusmão faz um breve e sensível relato:

"O mote já rolava na boca do povo. O compositor Limcoeiro só teve o trabalho de sintonizá-lo com a musiquinha gostosa de ouvir e cantar. E o hino popular Arrastal atravessou o Capibaribe, saltou os morros e mocambos e chegou até aos canaviais. Naquele domingo, 16 de setembro de 79, era só o que se ouvia no Recife: Arrastal, em Santo Amaro, vamos lá.

Miguel Arraes de Alencar, 62 anos, 10 filhos, o ex-governador de Pernambuco, eleito pelo povo e deposto pelo Exército, voltava de um exílio de 14 anos. E era saudade com a maior recepção entre as centenas que se organizavam para os exilados que finalmente regressavam à pátria. Ali no pátio da feira de Santo Amaro, com crianças no colo, suor no rosto, boca sem dentes, camisas esfarrapadas, estavam cerca de 60

mil pessoas, atentas não só aos discursos que iam do custo de vida, mas também ao que dizia o pessoal da UNE, do Comitê pela anistia.

Para o repórter, era um espetáculo belíssimo. Para o cidadão, um ato político alvorçado, desves que, entre tantas outras coisas, recompõe a cena mais tocante e mais forte que a humanidade já produziu: o povo unido. Ali no meio, subindo em carros e cercas, apressados, inquietos, um batalhão de fotógrafos registrava tudo.

E são todos esses momentos que estão documentados em **Foto Reportagem**: Arraes no aeroporto, com a família, viajando para o interior, num comício delirante, entre os políticos de sua terra e as novas lideranças como o Lula e nos primeiros instantes de volta à vida política de seu país.

Guran acredita que um trabalho como esse vai contra a pulverização das edições normais da grande imprensa. Registra, documenta e agrega-se à memória nacional. A edição é limitada, por enquanto, mas além do pioneirismo, é um depoimento sério e comovido sobre um dos eventos mais significativos de um Brasil pré-Abertura.

Fonte: Correio Braziliense, 1980.

O enfoque escolhido pelos profissionais envolvidos na elaboração da publicação é evidenciado no título da publicação, ou seja, a fotografia seria utilizada como aporte à construção visual da memória sobre o acontecimento político em questão. Segundo Milton Guran, fotógrafo do projeto, o trabalho ia na contramão da "pulverização das edições normais da grande imprensa, pois nele "registra-se, documenta-se e agrega-se à memória nacional" (CORREIO BRAZILIENSE, 23 de janeiro de 1980).

Esse projeto sinaliza a movimentação de Gleide Selma no contexto das ações da categoria dos fotógrafos(as) e na luta por direitos nos anos 1980, especialmente no que diz respeito à autonomia do agenciamento do material fotográfico, independente das grandes empresas de jornais. As ideias presentes no material piloto de Foto Reportagem diziam respeito à circulação de diferentes narrativas, além daquelas assumidas pela grande imprensa, e à incorporação da imagem fotográfica como parte do debate acerca dos acontecimentos políticos no momento da abertura política.

Em pequena matéria de abril de 1980, lemos que a cobertura mencionada resultou também em uma exposição documental realizada na Livraria 7 (Recife), reunindo nomes como João Bittar, Juca Martins, Manoel Novaes e Milton Guran, entre outros. Nela, havia apenas duas mulheres fotógrafas, Gleide Selma e Ângela Teixeira.

Em 1986, conforme observamos em recortes de jornais, Gleide Selma atuou novamente na política, durante a campanha para o governo do Estado de Pernambuco. Sobre isso, narrou em entrevista:

Eu era completamente apaixonada por Doutor Arraes como político, como homem... E, na verdade, a minha fotografia eu sempre fui fazer as coisas que eu realmente acreditava, que eu era apaixonada. Isso pra mim, na minha carreira foi muito importante. Eu não fazia uma coisa pelo dinheiro, só pelo dinheiro. Eu fazia porque eu acreditava que aquilo era uma forma de mudar o mundo, o Brasil (...) (PINHEIRO, 2019, p.13)

A fotógrafa defendeu com afinco a política feita por Arraes naqueles anos após o fim da experiência ditatorial no Brasil, que foi, segundo ela: “foi uma das coisas mais bonitas que eu participei. Eu tinha muito respeito por ele. A gente ficou muito amigo” (PINHEIRO, 2019, p.13). A amizade se estendeu e resultou na organização e feitura de produtos visuais, já que, após a vitoriosa campanha para o governo do Estado de Pernambuco, Gleide Selma também esteve na organização deste acervo fotográfico com Fátima Batista (Diário de Pernambuco, 22 de janeiro de 1987). Ela também participou com os fotógrafos Júlio Jacobina, Manoel Novais e Fátima Batista da exposição coletiva “Olhos da esperança”, que retratou episódios e bastidores da campanha de 1986 (Diário de Pernambuco, 8 de março de 1987) e foi exposta na Galeria Aloísio Magalhães, no Recife.

A importância da sua militância junto à figura política de Miguel Arraes pode ser compreendida ao observarmos o processo de abertura política iniciada durante o regime militar. No decorrer dos anos de 1980, a imprensa, com outros agentes políticos da sociedade civil (sindicatos, igrejas, artistas e a universidade) ocupou o espaço público com assiduidade e questionar os direitos políticos restringidos.

O campo de possibilidades de sua atuação perpassava os projetos políticos e crenças pessoais que delimitou para si, como relatou em determinado trecho da entrevista oral: “nunca fiz campanha de direita, de gente ruim. Eu podia passar fome, mas eu não fazia. Eu sempre fui muito... O meu dinheiro sempre foi muito respeitado por mim mesma, a forma de sobreviver” (PINHEIRO, 2019, p.13). O protagonismo de Gleide Selma evidencia como a fotógrafa costurou atuação profissional e prática política.

5.1.1 O Caso da agressão no Chile

Ainda em 1986, antes de seu retorno a Pernambuco, quando era fotógrafa independente em São Paulo, Gleide Selma viajou ao Chile para realizar a cobertura do encontro nacional de

parlamentares em favor da redemocratização. O país enfrentava forte repressão policial, cerceamento ao trabalho de jornalistas e fotógrafos, inclusive fora dos grandes órgãos de imprensa, no contexto das ditaduras do Cone Sul: “fui pro Chile. Eu fui fazer várias matérias, uma pra *Ágil*, uma pra *Angular*. Tinha um encontro de parlamentares brasileiros no Chile e foi na época que eles mataram e queimaram um fotógrafo americano” (PINHEIRO, 2019, p. 9).

O curto e agitado período em que permaneceu no país foi atravessado por importantes acontecimentos políticos. Orientamos a reflexão a partir de três acontecimentos: em 20 de maio de 1986, o estudante chileno Ronald William Wood Gwuiazdon, 19 anos de idade, foi mortalmente ferido por arma de fogo em meio a protestos contra a ditadura chilena. Cinco dias depois (25 de maio do referido ano), em meio ao funeral de Wood, a fotógrafa brasileira Gleide Selma, então com 27 anos, foi agredida e sofreu violência física por parte da polícia chilena. Por fim, no dia 02 de julho, foi assassinado o fotógrafo Rodrigo André Rojas de Negri, de 19 anos, de origem chilena residente nos EUA desde o exílio de sua mãe.

Como narrado, a fotógrafa foi enviada ao Chile para cobrir a Assembleia Parlamentária Internacional por la Democracia en Chile (Apainde), na cidade de Santiago e que tinha por finalidade buscar caminhos para se reestabelecer a democracia no país.⁶⁵ De acordo com o historiador Eric Santos, o cenário em torno da Apainde era de repressão, havia “um forte cerco armado na cidade de Santiago” (2015, p.108). Entre abril e julho do ano de 1986, houve um aumento dos militares nas ruas e a criação da Unidad Fundamental Antisubversiva (*UFA*), pequenos grupos de jovens soldados que trabalhavam camuflados e sem nenhuma identificação, atuando em coibições violentas em diversas manifestações sociais. O cientista político Carlos Huneeus caracterizou esse período como o fim da abertura política ensaiada nos anos anteriores e a militarização deste processo (SANTOS, 2015, p. 108).

No dia 20 de maio de 1986, quando ocorria a Apainde, Ronald William Wodd Gwuiazdon, 19 anos de idade, estudante de Auditoria no Instituto Profissional de Santiago (IPS),⁶⁶ foi morto por uma arma de fogo. O jovem participava do protesto que ocorria pela democracia, na conjuntura do evento citado contra a ditadura civil-militar de Pinochet, e se na Ponte Loreto, no bairro Providência, quando foi gravemente ferido por uma espingarda de choque. Segundo informações da Comissão Nacional de Verdade e Reconciliação chilena, a manifestação era considerada pacífica e o tiro teria vindo por parte de uma agente do exército do Estado chileno. Três dias após o crime, Wood morreu de traumatismo cranioencefálico.

⁶⁵ A Apainde ocorreu na quarta semana do mês de maio de 1986, acredita-se que entre 19 a 21 de maio. Reuniu ex-parlamentares chilenos e deputados e senadores dos mais diversos países.

⁶⁶ Desde 1993 passou a se chamar Universidad Tecnológica Metropolitana (UTEM).

Nesse contexto, a fotógrafa Gleide Selma resolveu permanecer no Chile fotografando para matérias nas agências citadas. Durante nossa entrevista, ela relatou, brevemente, acerca da atmosfera de vivência daqueles dias:

Eu acho que eu fiquei uma semana no Chile, eu não sei nem direito. Mas, na segunda noite que eu estava no Chile, tive um encontro com os fotógrafos de vários países e a gente foi jantar e perdeu o horário de voltar. Eles tinham toque de recolher. 10h da noite você não podia estar mais na rua. E aí a gente saiu do restaurante para ir pro hotel que era próximo e os caras pegaram a gente. Tinha duas armas, cachorros e eles ficavam “Matamos ou não matamos?”. Era uma coisa assim. Foi terrível. A gente tudo encostada no muro e eles queriam matar a gente. Como tinha muito estrangeiros. Gente de fora, eles achavam que era melhor não matar e aí liberaram a gente. (PINHEIRO, 2019, p.9).

O trecho permite entrever a repressão que o país ainda vivia no ano de 1986. Na experiência chilena, como em outras ditaduras no cone sul, praticava-se a censura e ameaça à integridade física de jornalistas e fotógrafos. Em Santiago, no Chile, em 1981, surgiu a Associação de Fotógrafos Independentes (AFI), que tinha como objetivo amparar e “reunir fotógrafos que trabalhavam de forma independente” naquele país, já na conjuntura da ditadura (MONTEIRO, 2018). As perseguições alcançaram também as (os) fotógrafas (os) estrangeiras (os), como apontaram os eventos ocorridos entre o final de maio e início de junho de 1986.

Dois dias depois, eu acho, ou três, eu estava no funeral do estudante e eles me pegaram na rua. A gente não andava sozinha. Andava um grupo de fotógrafos e grupo de fotógrafos que se conhecem já, porque podia [ter] algum que fosse da polícia, à paisana. Então era, foi uma das maiores experiências que eu tive na vida com a fotografia e muito forte (PINHEIRO, 2019, p.9).

A narrativa de Gleide Selma releva as estratégias adotadas para se manter em segurança, e se proteger de possíveis ameaças policiais. Contudo, no enterro de Ronald Wood, a fotógrafa foi encurralada e agredida pelas forças policiais chilenas.

(...) eles bateram em mim e tinha muita bomba de gás lacrimogênio (...) a gente fotografava com máscara e eles usavam um spray de pimenta. Eles odiavam fotógrafo, odiavam. Enfim, eu fiquei machucada, meu equipamento todo quebrado. (PINHEIRO, 2019, p.9).

Vários jornais brasileiros repercutiram o caso. Após retornar ao Brasil, Gleide Selma concedeu entrevista para o jornal O Globo, em edição de 27 de maio de 1986, discorrendo a violência sofrida no Chile:

(...) cobri as manifestações contra a ditadura chilena que culminaram na morte do estudante Ronald Wood. Durante o enterro do estudante houve repressão policial contra os manifestantes e eu fui uma das centenas de vítimas das bombas e cassetetes dos carabineiros. (PINHEIRO, entrevista para O Globo, 27 de maio de 1986)

A fotógrafa não conseguiu salvar nenhum registro do acontecido, visto que seu equipamento de trabalho foi parcialmente destruído, por isso para dimensionar o episódio

narrado, tomamos de empréstimo imagens do fotógrafo chileno Juan Carlos Caceres,⁶⁷ que também estava presente no funeral do estudante chileno:

Figura 24 Funeral do estudante Ronald Wood. Fotografia de Juan Carlos Caceres



Fonte: Juan Caceres, 1986

Na imagem, é possível visualizar pessoas que acompanhavam o enterro do jovem estudante fugindo das bombas de gás lacrimogêneo a que Gleide Selma fez menção no seu relato. A partir da imagem, podemos concluir que o funeral do jovem estudante foi marcado por protestos e pela repressão da polícia política chilena.

⁶⁷ Fotógrafo chileno que iniciou seu trabalho na década de 1980 no contexto da ditadura de Pinochet. Atuou de maneira independente na época, contribuindo com diferentes periódicos nacionais e internacionais. Foi repórter fotográfico do Fortín Mapocho, um dos principais jornais no combate ao opressor regime político do seu país. Caceres fotografou várias manifestações civis durante o processo em prol da abertura política em Chile.

Figura 25 Detalhes do funeral do estudante Ronald Wood. Fotografia de Juan Carlos Caceres



Fonte: Juan Caceres, 1986

Na figura 25, também do fotógrafo Juan Caceres, visualiza-se policiais armados na proximidade do carro que levava o caixão de Ronald Wood. Um dos jovens é puxado pela manga do casaco, enquanto alguma movimentação fora do esperado parece acontecer naquele instante. As fotografias de Caceres mobilizam a compreensão em direção ao episódio narrado por Gleide Selma, mostrando um cenário de dor, perseguição política e violência desmedida para quem acompanhava o funeral. Sobre a dificuldade de encontrar atendimento médico após o ocorrido, a fotógrafa compartilhou:

E aí os fotógrafos, que estavam comigo, voltaram e viram que eu não estava junto deles. Eles voltaram e aí começaram a me levar aos hospitais. Mas, os hospitais [não] atendiam, porque eles deram um banho de jato e o jato tinha química que você fedia muito. Quando chegavam nos hospitais, os hospitais não atendiam. Primeiro pra conseguir um taxi, as lojas fechavam, você não podia entrar em lugar nenhum, era uma loucura. (...) fui em todos os hospitais, não me atenderam. Fui para a France-Press e a France-Press conseguiu falar com minha agência, que era a Ágil, que na época, em Brasília o Milton Guram foi uma das pessoas que me salvou, porque imediatamente o Presidente da República ficou sabendo, então mandou que a Embaixada tomasse conta de mim. (PINHEIRO, 2019, p.9-10).

O trecho relato possibilita visualizarmos a repercussão, em solo brasileiro, da agressão sofrida pela fotógrafa. Aqui, a grande imprensa noticiou, que Gleide Selma havia sido ferida enquanto estava no exercício da sua profissão em outro país. O jornal Folha de São Paulo acompanhou e apresentou o seu retorno da fotógrafa em uma imagem de capa na edição de 27 de maio de 1986.

Figura 26 Na parte inferior do jornal uma imagem da fotógrafa Gleide Selma com seu equipamento fotográfico quebrado.



Fonte: Folha de São Paulo, 27 de maio de 1986.

A repercussão foi significativa e algumas reportagens trouxeram um retrato da fotógrafa, certamente procurando dar um rosto à personagem anunciada. Por meio dessas reportagens, ficamos sabendo que Gleide Selma foi golpeada de cassetete, nos seios, inclusive, e atingida, nas costas, por cerca de cinco minutos, por fortes jatos d'água, utilizados para dispersar os grupos reunidos em torno do funeral de Ronald Wood.

Jornais como *O Globo* e o *Correio Braziliense* noticiaram que a fotógrafa havia sofrido, além de lesões nos braços, traumatismo cranioencefálico. Ela nos disse que levou uma pancada na cabeça, mas que não havia sofrido sido grave. No trecho a seguir, a profissional rememora os acontecimentos entre o dia 25 de maio, data em que sofreu as agressões, e 27 de maio, que marcou seu retorno ao Brasil:

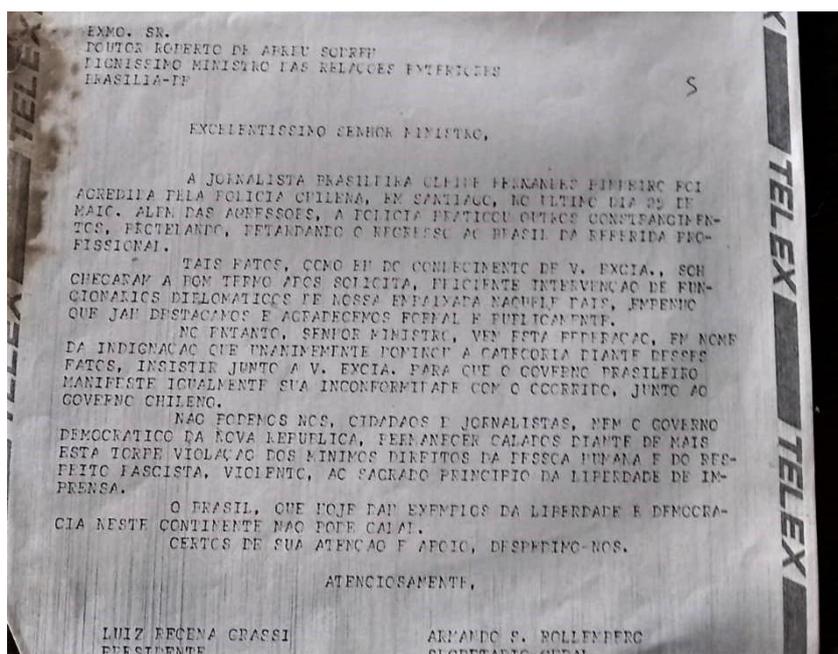
(...) eu descobri que meu marido, que nessa época eu morava em São Paulo, meu marido, ele falava comigo como se eu não tivesse bem, mas eu fazia "Eu tô bem". Eu levei uma pancada muito grande na cabeça. Eu fazia "Eu tô bem". Eu fiquei em observação e fui liberada e tal. Finalmente fui para um hospital e depois fui dormir na Embaixada e no outro dia eu fui embora. Quando eu entrei no avião, todo mundo olhava pra mim, eu parecia um... E quando eu cheguei em São Paulo estava toda a imprensa me esperando no aeroporto. Não, quando eu vi no jornal brasileiro dentro do avião que eu fui atrás, eu li que eu estava com trauma cefálico-craniano. Aí eu disse: "Porra!" (Risos). Normalmente a pessoa não anda né. Eu me lembro que a Folha de São Paulo tinha deixado espaço na primeira página, enorme para eu botar minha foto que era deitada. Quando eu cheguei eu parecia um zumbi, todo mundo olhando assim. (PINHEIRO, 2019, p.10).

Como já destacado, o ocorrido chamou a atenção da imprensa no Brasil. O Chile fervilhava sobre o endurecimento do processo de abertura política e a imprensa internacional acompanhava o que acontecia por lá. As agressões sofridas por Gleide Selma despontavam como mais um episódio que feria os direitos humanos. Apesar de atualmente conseguir refletir descontração sobre o acontecimento, Gleide Selma recordou também os momentos de tensão:

Eu queria está no meu país, eu queria vir embora, eu queria... Quando eu chego na fronteira, um lugar... Um espaço enorme só pra mim. E as pessoas super atenciosas: “Fique tranquila! Fique tranquila!”. E eu estava tranquila? Eu queria chegar no Brasil. “A gente já está em território brasileiro, a gente está em território brasileiro”, eles diziam (PINHEIRO, 2019, p.10).

As mobilizações para trazer de volta Gleide Selma envolveram a troca de telexes entre a Ágil Fotojornalismo, na pessoa do fotógrafo Milton Guran, a Federação Nacional dos Jornalistas (FENAJ), o então embaixador do Brasil no Chile, Jorge Carlos Ribeiro e o Ministro das Relações Exteriores, Roberto de Abreu Sodré.

Figura 27 Telex enviado da Fenaj para o Ministro das Relações Exteriores Roberto Abreu Sodré



Fonte: Arquivo pessoal Milton Guran.

O documento emitido pela FENAJ (Figura 27), relatou que, além das agressões físicas, houve morosidade por parte da política no retorno da fotógrafa ao Brasil. Destacou em seguida o papel da embaixada brasileira no Chile na prontidão da intervenção oferecida no caso. É importante destacar, na mensagem, o pedido da categoria de fotógrafos para que o governo brasileiro se pronunciasse junto ao governo chileno a respeito do referido episódio, alegando que os cidadãos, os jornalistas e o governo democrático da nova república não deveriam

permanecer em silêncio “diante de mais esta torpe violação dos mínimos direitos da pessoa humana” e do desrespeito “fascista e violento, ao sagrado princípio da liberdade de imprensa”.

A atuação da FENAJ indica, na conjuntura observada, a mobilização da classe trabalhadora, a partir dos sindicatos, como instâncias combativas no processo de abertura política e de redemocratização. De acordo com Souza Junior, as fotógrafas e os fotógrafos “passaram a disputar e ocupar cargos nas direções das organizações sindicais e da Federação Nacional dos Jornalistas, a FENAJ, participando das decisões importantes dessas organizações e buscando maior visibilidade para as demandas da categoria” (2015, p.66). Ainda de acordo com este historiador

As três chapas que venceram as eleições para a FENAJ, Federação Nacional dos Jornalistas, entre 1980 e 1986, cujos presidentes foram respectivamente Washington Tadeu de Mello, Audálio Dantas e Armando Rollemberg, eram politicamente combativas e identificadas com partidos de esquerda (...) (SOUZA JUNIOR, 2015, p.66).

Dessa maneira, podemos visualizar o quadro de ações que envolveu a troca de mensagens entre as autoridades brasileiras no Brasil e no Chile e a FENAJ, a partir da atuação desta nas discussões sobre a retomada de direitos no âmbito do Estado democrático de direito.

Figura 28 Gleide Selma fotografada por Kin-Ir-Sen em 1986



Fonte: acervo pessoal Kin-Ir-Sen Leal.

Na figura 28, registro fotográfico de Kin-Ir-Sen Leal, fotógrafo da Ágil na sucursal em São Paulo, onde vemos Gleide Selma durante entrevista para o jornal Diário do Nordeste. Na fotografia, percebemos os ferimentos em seus cotovelos e mãos e a destruição do seu equipamento fotográfico. Não sabemos se o governo brasileiro se manifestou, publicamente,

contra a violência sofrida pela fotógrafa pelos carabineiros chilenos frente à escalada da violência no Chile.

Dias após o caso de Gleide Selma, o fotógrafo Rodrigo De Negri, de 19 anos, e a estudante Carmen Gloria Quintana, de 18 anos, foram queimados por militares chilenos no contexto da greve geral convocada pela Asamblea de la Civilidad ,entre os dias 2 e 3 de julho de 1986.

De Negri, que morava nos Estados Unidos, tinha ido ao Chile com o propósito de publicar um livro de fotografias sobre o país onde nascera e de onde fora exilado com a mãe, quando sequer havia completado 10 anos de idade. Carmen Quintana sobreviveu com queimaduras pelo corpo, enquanto De Negri morreu quatro dias após o ato criminoso. Gleide Selma, ao relembrar a experiência vivenciada no Chile, fez menção a este caso como evento emblemático da violência praticada pelo Estado:

(...) uma semana depois que eu estava em São Paulo, eles queimaram o fotógrafo americano. Não sei se foi uma semana, três dias. E aí eu percebi que eu não era nada porque se brasileira... Eles fizeram aquilo com o fotógrafo americano, mataram, queimaram, eles poderiam ter me queimado, ter me... Não ter deixado eu sair do país. Normalmente se você é machucado, você não sai do país. (PINHEIRO, 2019, p.10)

A agressão física à Gleide Selma e o assassinato de Rodrigo de Negri mostraram que não havia proteção a violência praticada pelo Estado ditatorial chileno. As imagens desses fotógrafos não puderam ser apresentadas como instrumento político de crítica e questionamento, mas suas vivências circularam enquanto denúncia do governo de Pinochet para além do Chile.

Para Gleide Selma, diante da repressão física, da brutalidade vivida no espaço público e da censura às manifestações políticas, permaneceram, deste acontecimento, o foi possível elaborar no ato da rememoração e os recortes de jornais guardados em sua casa. Para a escrita historiográfica, recorreremos aos diversos vestígios que nos permitiram localizar a experiência da fotógrafa em um quadro de desdobramento das violências da ditadura militar no Chile durante o ano de 1986.

Aqui se instrumentaliza a discussão empreendida por Ariella Azoulay (2008) sobre o evento da fotografia, que coloca em situação o fotógrafo, o fotografado e o espectador da fotografia. O evento da fotografia é compreendido não somente por aquelas situações que foram fotografadas, mas também pelos acontecimentos que interagiram no processo da produção da imagem.

Nesse sentido, as fotografias que se perderam durante o funeral de Ronald Wood realizado no Chile, assim como a violência sofrida por Gleide Selma durante o mesmo episódio

integram o território da fotografia. Este território, marcado pela ausência das imagens fotográficas e pela inscrição da violência no corpo da fotógrafa, constituem aquilo que Azoulay apontou como o evento da fotografia. No entrelaçamento do seu relato com as imagens do fotógrafo Kin-Ir-Sen Leal (ver figura 28,) percebem-se os desdobramentos físicos e materiais da condição que tornou possível a noção desenvolvida pela autora.

5.2 ROBERTA GUIMARÃES E O FOTODOCUMENTARISMO NO REGISTRO DAS CULTURAS POPULARES

Entre as fotógrafas estudadas neste trabalho, Roberta Guimarães é aquela que, orientada por um projeto pessoal, dedicou-se a construir um arcabouço de pesquisa e documentação fotográfica sobre as culturas populares e a religiosidade de matriz africana em Pernambuco. Entre os seus trabalhos de maior destaque, encontra-se a obra “O sagrado, a pessoa e o orixá”, com produção da Imago Fotografia, na qual é sócia-fundadora, e com textos do antropólogo Raul Lody. O livro, publicado em 2013, resultado da presença autorizada de Roberta Guimarães pelos terreiros de Xangô, em Pernambuco, nos anos que antecederam a publicação da obra.

Trabalhos anteriores já mostravam o interesse pelo fotodocumentarismo de expressões populares e sagradas. Em 2010, lançou a obra *Brincantes da Mata*, em parceria com as fotógrafas Rose Gondim e Tuca Siqueira, com quem havia partilhado experiências no coletivo *Vixemarias*. *Brincantes da Mata* foi realizado com apoio do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura (FUNCULTURA). Em entrevista, Guimarães comentou sobre o processo de concepção da obra:

Foi o primeiro livro que eu fiz produção dentro do Funcultura, fui a produtora executiva e fotógrafa, eu chamei Rose Gondim e Tuca Siqueira, na área de cinema, Rose também é fotógrafa, na realidade eu pensei em quatro personagens da cultura, cultura popular aqui de Pernambuco, para nós acompanharmos o dia a dia deles daqui de Pernambuco, quem são esses brincantes, quem são essas pessoas, que passam o ano todo trabalhando com outra coisa e saem no carnaval, então fizemos dona Olga, faleceu, de Igarassu, do Maracatu Estrela Brilhante; fizemos Martelo que ainda é vivo, mais de 70 anos, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado; Zé Duda do maracatu Estrela de Ouro e Negão que é do caboclinho lá de Goiana, então Tuca acompanhou ele, eu acompanhei Martelo, Rose acompanhou dona Olga e aqui [Negão] foi acompanhado pelas três (...) (GUIMARÃES, 2019, p.14)

A obra acompanhou o cotidiano dos brincantes ao longo do ano, enquanto aguardavam as festas de carnaval: da merendeira Dona Olga, do cabelereiro Negão, do aposentado e dono de roçado Martelo e do mestre Zé Duda, o que trabalhava apenas com a grande festa. Quando

questionada sobre a aproximação com a temática do popular, a fotógrafa recorreu às vivências de infância junto à sua mãe:

A aproximação se deu por influência materna, acredito, pois, minha mãe sempre nos levava, eu e minhas irmãs, para ver o carnaval de Olinda. E foi ali que descobri os maracatus, o caboclinho, o urso, os blocos, os bois do carnaval.... Comecei fotografando o carnaval de Olinda e esse contato visual no início dos meus caminhos para a fotografia criaram raízes (GUIMARÃES, 2022, entrevista por e-mail).

Para o desenvolvimento deste tópico, optamos por analisar os registros fotográficos produzidos por Guimarães sobre Sebastião Pereira de Lima (1936-), mais conhecido como Martelo, do Cavalo Marinho Estrela de Ouro de Condado (PE)⁶⁸, com a finalidade de refletir a abordagem documental na cobertura visual de Martelo enquanto figura do folguedo no qual ele se insere. Dele, são 106 imagens distribuídas em 49 páginas.

Vale salientar o que compreendemos como cultura popular, na medida em que atravessa a feitura do Cavalo Marinho. Preferimos nomear culturas populares, assim como o fez Nestor Canclini, entendendo que estas

se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (CANCLINI, 1983, p.43).

O uso da expressão no plural pretende levar em consideração a diversidade das práticas sociais e os “e processos comunicativos híbridos e complexos que promovem a integração de múltiplos sistemas simbólicos de diversas procedências” (COSTA, 2015). Nesse sentido, o Cavalo-Marinho é uma brincadeira popular surgida no interior da Zona da Mata Norte de Pernambuco, que conta com *performances* musicais, coreográficas e teatrais. É também um folguedo natalino, mas em Pernambuco também ocorre no período carnavalesco.

Na brincadeira, elementos sócio-históricos da experiência colonial açucareira e dos trabalhadores ruais se mesclam com elementos artísticos. Essa manifestação cultural pode ser caracterizada pela oralidade, teatralidade, poesia. Em 2014, o Cavalo-Marinho foi inscrito no Livro de Registros das Formas de Expressão, instrumento utilizado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) para registrar manifestações artísticas em geral que são Patrimônio Cultural do Brasil.

Martelo, retratado por Guimarães, participa no Cavalo-Marinho Estrela de Ouro, desde a sua fundação, em 1979. Encena a figura do Mateus, característico do folguedo, e é dos mais antigos em atuação no país, segundo matéria da Folha de Pernambuco, em 04 de janeiro de

⁶⁸ Patrimônio vivo do Estado de Pernambuco desde 2018.

2019. Seu personagem é cômico – tal qual um palhaço circense - e representa, com Bastião, os trabalhadores negros dos engenhos e usinas de cana-de-açúcar.

Figura 29 Retrato de Martelo vestido de Mateus.



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

Na imagem em tela, vemos uma fotografia de estúdio de Martelo, com o rosto coberto por carvão e o chapéu enfeitado demarcam a figura de brincante, Mateus. Durante as apresentações do Cavalo-Marinho, a feição séria da imagem é trocada por “caras e mugangas” que divertem o público. Percebe-se pela sequência narrada no livro, que a fotógrafa fez o registro do Mateus em dois momentos diferentes: um durante a apresentação teatral, mais espontâneo, e outro posado, como na fotografia acima (Figura 29).

5.2.1 Martelo, do corte da cana-de-açúcar à brincadeira da Zona da Mata

Martelo nasceu na comunidade Gambá, antigo engenho, na cidade de Goiana, em Pernambuco. Como muitos brincantes do Cavalo-Marinho, cresceu cercado pela paisagem da cana-de-açúcar e enfrentou as adversidades de uma infância marcada pela fome e pela pobreza. À procura de sobrevivência e trabalho, sua família se estabeleceu, em 1957, na cidade de Condado. Sobre essa experiência, narrou: “eram oito filhos. Hoje só vivem eu e uma irmã, que mora em Camaragibe. Meus pais e os outros irmãos morreram, doentes, de tanto comer barro” (JORNAL DO COMMERCIO, 07 de dezembro de 2014).

A trajetória de Martelo foi marcada pelas transformações nas relações trabalhistas no campo, assinalada pelo Estatuto do Trabalhador Rural (1963), que levaram “à expropriação dos trabalhadores-moradores, entre os anos de 1960-1970, transformando-os em trabalhadores

avulsos, sem vínculo com uma usina específica, para não configurar vínculo empregatício” (RODRIGUES, ROSS, 2020, p.144). Desse processo, em Pernambuco, trabalhadores rurais passaram a residir nas cidades da Zona da Mata Norte, como Condado.

Como foi dito anteriormente, os brincantes do Cavalo Marinho são trabalhadores das zonas rurais, muitos deles envolvidos no corte da cana-de-açúcar e em outros afazeres paralelos que lhe permitem obter renda para manutenção de suas casas. Entre eles, encontra-se Martelo, já aposentado, mantendo à época do registro fotográfico, um roçado, lugar escolhido pela fotógrafa para registrar o brincante no seu cotidiano de trabalho na zona rural, plasmando, desse modo, a paisagem histórica e a conjuntura social foram plasmadas em imagens.

Figura 30 Martelo em meio a paisagem da Zona da Mata de Pernambuco.



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

Na primeira sequência de imagens do ensaio, Guimarães trouxe o deslocamento do fotógrafo em direção à plantação de cana-de-açúcar. Na fotografia acima, temos um vislumbre da Mata Atlântica que, no passado anterior ao processo de colonização, cobria a extensão de terra da chamada Zona da Mata. Tanto esta quanto a próxima imagem permitem operacionalizar nosso olhar, para compreender a profunda relação entre a paisagem colonial açucareira e o desmatamento da região pelo uso extensivo do solo. Para a pesquisadora Maria Acselrad, o cultivo da cana intensificou o processo de desmatamento, causando sérios problemas ligados à erosão do solo e à falta de água (2013, p.28). No tempo presente, a cobertura de Mata Atlântica se encontra praticamente extinta na região.

Figura 31 Martelo no corte da cana



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

Em algumas imagens, a fotógrafa optou por trazer Martelo em plena atividade de cortador de cana-de-açúcar, profissão que desempenhou por longos anos. Guimarães preocupou-se em contar visualmente o percurso que atravessa a vida do brincante e do brinquedo com fragmentos da história do Brasil. Da paisagem canavieira emergem os brincantes, aqueles que, em algum momento de suas vidas, já se dedicaram à extração do produto na região.

Figura 32 Carteira de trabalho de Sebastião Pereira de Lima, o Martelo.



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

A fotografia apresentada (Figura 32), penúltima imagem da publicação, compõe um lugar de enunciado da história que Roberta Guimarães se propunha a contar. O brincante também foi um trabalhador assalariado, amparado por leis, e que tinha, no corte da cana, a forma de sustento de sua família.

Trabalhei a vida inteira cortando cana. Me aposentei assim. E, quando eu ia, deixava a mulher em casa com os meninos e levava um caneco pequeno com leite ninho. Ela e os meninos ficavam sem nada pra comer. Chegava lá, fazia meu trabalho, e de tarde

pedia para o patrão adiantar um dinheiro para comprar comida pra casa (JORNAL DO COMMERCIO, 07 de dezembro de 2014).

Embora já aposentado quando a fotógrafa documentou seu cotidiano, a vida no canavial era uma vivência importante a ser registrada. A figura do Mateus, representado há tantas décadas por Martelo, é o trabalhador negro descendente direto da experiência da escravidão finda no século XIX, e Martelo tem consciência desse lugar. Segundo o próprio, “a vida de um Mateus é uma vida de escravo” (JORNAL DO COMMERCIO, 07 de dezembro de 2014).

De acordo com Acselrad, “latifúndio e monocultura, somados ao trabalho escravo e, mais recentemente, ao trabalho assalariado, foram, portanto, os alicerces sobre os quais se estruturou o processo de exploração da Zona da Mata Norte pernambucana” (2013, p.29). Tal panorama constitui o quadro em que os brincantes do Cavalo Marinho teceram suas redes de trocas e suas histórias de resistência. Na fotografia de Guimarães, Martelo surge também resistindo pela arte.

5.2.2 Uma estética documentária no olhar de Roberta Guimarães

No ensaio, a preocupação documentária da fotógrafa expressou no empenho do duplo registro: Martelo pai de família e homem trabalhador *versus* Martelo interpretando Mateus do Cavalo-Marinho Estrela de Ouro. Guimarães orientou seu olhar para uma abordagem etnográfica do fotodocumentarismo, procurando situar o espectador na imagem através de diversos recortes do dia a dia de Martelo, do seu local de residência e da proximidade de sua comunidade.

Figura 33 Martelo em seu quarto de dormir.



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

Na figura 33, a fotógrafa trouxe uma imagem de Martelo em seu quarto. Podemos ver as vestimentas de caboclo de maracatu do lado esquerdo do retratado e, do direito, o que lembra ser o seu chapéu de Mateus e demais caracteres do folguedo. A religiosidade se encontra inscrita no crucifixo na parede e em uma imagem que lembra São Sebastião. Destacam-se também duas camas de solteiro, onde dormem Martelo e dona Severina, sua companheira. Camas separadas, pois quando retorna das sambadas do Cavalo-Marinho, seus sonhos agitados podem acordar Severina (*JORNAL DO COMMERCIO*, 07 de dezembro de 2014).

Figura 34 Martelo na preparação da bexiga do boi.



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

Em outras fotografias, como a figura 34, Roberta Guimarães retratou a preparação da bexiga do boi, usada por Martelo para dar o ritmo da música. Objeto importante no desenvolvimento do brinquedo, a bexiga está presente em várias imagens do ensaio, inclusive na interação de Martelo com as crianças. A fotógrafa acompanhou o processo de produção do instrumento. A foto a seguir, apresenta uma bexiga de boi já seca, e a outra recém-costurada.

Figura 35 Martelo e as bexigas de boi



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

Contudo, na figura 35, o que chama a atenção é a feição caricata de Martelo ao devolver o olhar para a fotógrafa. O evento da fotografia (AZOULAY, 2008) aqui reproduzido assinala cumplicidade entre a fotógrafa e o fotografado, que posa de modo descontraído para a imagem. Essa particularidade reflete o modo como Guimarães construiu seu relato visual vinculado a um fotodocumentarismo engajado, na medida que não expõe o sujeito retratado a uma postura colonialista. O fotografado não é o outro distante de quem o fotografa, mas é aquele que também participa do processo de feitura da imagem. Esse dado se coloca também pela relação construída no processo de documentação visual. Quando perguntada sobre como foi fotografar Martelo, a fotógrafa destacou:

A ligação com Martelo, foi muito forte, por ele ser o Mateus do Cavalo Marinho, traz sempre alegria e disposição, mesmo fora da brincadeira. Martelo apesar de só escrever seu nome, conseguiu memorizar várias histórias e cantigas da brincadeira do Cavalo Marinho. Eu fui várias vezes na casa dele, e dormi uns dias na casa da filha, que tem a casa junto da dele, assim criei mais aproximação com ele e Bibi, sua esposa. O que ele passou para mim de mais importante foi a vitalidade e simplicidade (GUIMARÃES, 2022, entrevista por e-mail).

Uma etapa importante do evento da fotografia consiste na possibilidade do fotografado identificar sua agência no processo de produção da imagem, ampliando, deste modo, a compreensão da experiência fotográfica contemporânea. Segundo o historiador Marcus Oliveira (2021), apoiado nas reflexões de Azoulay (2008), a fotografia não seria resultado apenas da ação independente do fotógrafo munido da técnica fotográfica. A imagem é compreendida em rede na medida em que é visualizada como produto de um encontro que

valoriza a presença de distintos protagonistas. Mais tarde, o espectador também se torna fiador da imagem em questão quando é convidado a assumir uma postura ética diante da fotografia.

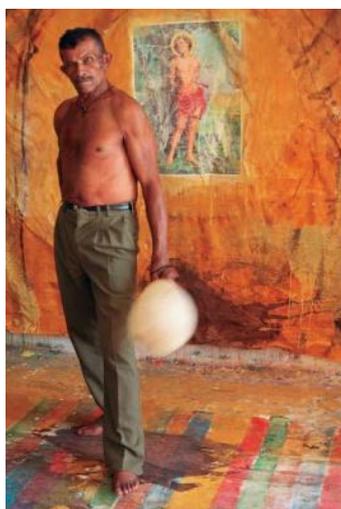
Outro elemento para se pensar a fotografia documentária é o processo de devolutiva da imagem ao sujeito fotografado ou à comunidade em geral. Inquirimos a fotógrafa a respeito desta questão:

(...) fizemos uma exposição na sede do Cavalo Marinho Estrela de Ouro, de Biu Alexandre, em Condado, que é o Cavalo Marinho onde Martelo participa como Mateus. Foram entregues vários livros para Martelo e para o Cavalo Marinho Estrela de Ouro. Acompanhei uma oficina dada por Martelo para as crianças da comunidade com a cobertura de fotos. Alguns anos atrás cedi várias fotos de Martelo para a participação dele no edital de patrimônio vivo do estado, promovido pela Fundarpe (GUIMARÃES, 2022, entrevista por e-mail).

O leque de ações elencadas por Roberta Guimarães sinaliza o compromisso da fotógrafa para além do clique ou da elaboração do produto, que a priori, na prática fotográfica documental clássica, não implicava no reconhecimento da agência dos fotografados e nem mesmo na inclusão destes nos desdobramentos do evento da fotografia.

Em outras fotografias que compõem o livro (Figura 36), Guimarães fricciona a fotografia documentária e a fotografia artística ao apresentar Martelo em um estúdio com produção de cenário.

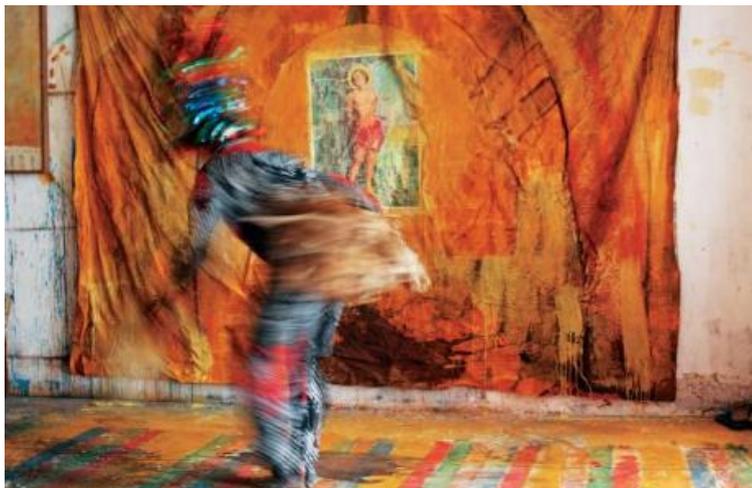
Figura 36 Martelo e São Sebastião.



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

Martelo, cujo nome de nascença é Sebastião, foi fotografado de corpo inteiro, em frente à imagem de São Sebastião. Com olhar imponente, torso nu e nas mãos uma bexiga de boi, Sebastião/Martelo aparece sério, diante da figura do santo católico de quem herdou o nome e a quem é devoto na fé. Na imagem seguinte, no mesmo cenário, Sebastião/Martelo aparece brincando, travestido de Mateus.

Figura 37 Martelo como Mateus



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

Mais uma vez no estúdio, Martelo já transformado em Mateus, aparece em frente à imagem de São Sebastião. Sua presença é manifesta pelas roupas estampadas, chapéu colorido de fita e o movimento jocoso. Embora sem a presença do público (registrado em outras fotografias), Martelo/Mateus parece encantado pelo brinquedo que desde cedo fez parte de sua vida.

Na fotografia a seguir, Mateus surge no meio da plantação após o processo de queimada da palha da cana-de-açúcar, realizado com o propósito de facilitar a colheita antes do corte manual. Em uma imagem bastante simbólica, a fotógrafa retira o brincante do terreiro de sambada onde a festa acontece, e mesmo do estúdio, como nas imagens anteriores, e o insere no canavial: o lugar onde Mateus, a personagem, emerge como figura que rememora o tempo do cativo, do trabalho forçado e, posteriormente, o espaço de lida dos trabalhadores rurais.

Figura 38 Martelo/Mateus em meio ao canavial



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

Diante da precariedade da condição de vida que a conjuntura hegemônica impôs, o trabalho penoso nos canaviais é suportado na lida diária pela busca da dignidade humana. Parece-nos, nessas fotografias, que o canavial não é enxergado apenas como espaço produtor de mercadoria – açúcar e etanol – mas como um local de produção simbólica de luta travestida no brinquedo do Cavalo-Marinho

Figura 39 Martelo e a cana de açúcar



Fonte: Roberta Guimarães, 2010.

A escolha de Roberta Guimarães nos indica uma leitura possível para o modo que encaminhou seu olhar na cobertura do cotidiano de uma personagem da brincadeira do Cavalo-Marinho. Nela, a paisagem da cana-de-açúcar assume a marca indelével da colonialidade sustentada ainda na contemporaneidade na manutenção das práticas de trabalho precarizadas. Martelo/Mateus e os brincantes da Mata atuam para subverter a lógica de opressões e assimetrias que garantem a continuidade do lugar do latifúndio monocultor, principalmente por meio da comicidade junto à plateia e da resiliência em manter o brinquedo, apesar da falta de investimentos no setor cultural.

5.3 MULHERES CISTERNEIRAS E PERCURSOS DIALÓGICOS: TERRANE DE ANA LIRA

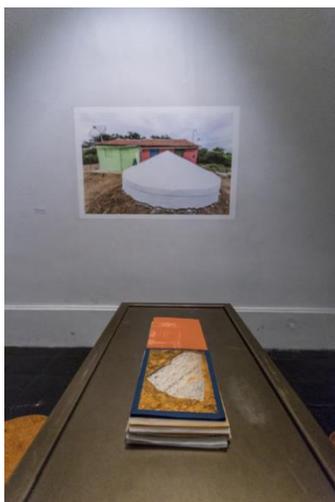
O presente tópico tem como finalidade investigar a construção de *Terrane* (2018), da fotógrafa Ana Lira. Materializada em livro de artista, a obra propõe uma narrativa visual elaborada em diálogo com as mulheres pedreiras do sertão pernambucano. O projeto se

desenvolveu a partir da trajetória de Ana Lira na Articulação do Semiárido Brasileiro (ASA), em 2013, e seu posterior envolvimento com a Casa da Mulher do Nordeste, espaço dedicado ao fortalecimento da autonomia política e econômica das mulheres, com atuação notadamente no Sertão do Pajeú. Nessa conjuntura, a fotógrafa teve acesso ao curso de formação de mulheres pedreiras, voltado para a construção de cisternas no semiárido pernambucano.

A produção discorre sobre o percurso da artista visual em contato com as mulheres pedreiras e as dinâmicas de sociabilidade tecidas entre elas, sendo esse o elemento estruturante da reflexão política de Lira e do encaminhamento do livro de artista. Pensamos como a prática fotográfica reuniu as experiências sociais da construção coletiva, a partir do deslocamento do lugar de autoria, quando a artista insere, na concepção da obra, fotografias de arquivo e imagens criadas pelas próprias pedreiras.

Terrane também nos indaga sobre as possibilidades da fotografia contemporânea enquanto uma dimensão crítica e afetiva de intervenção no mundo social. Destacam-se, entre o material utilizado na construção dessa reflexão, entrevistas orais realizadas com Ana Lira, fotografias do acervo pessoal da fotógrafa e das pedreiras, matérias de jornais sobre a circulação da obra em espaços museográficos e notícias sobre a narrativa da indústria da seca e da atuação das mulheres em relação às tecnologias sociais da água.

Figura 40 Exposição Terrane, Museu do Estado do Pará – MEP, Belém, 2018.



Fonte: Coleção da Artista, foto: Ana Lira, 2018.

Terrane é um termo da geologia, do qual se apropriou Lira para pensar a experiência que envolveu a dinâmica do projeto. Na geologia, em termos simplificados, terrane é um fragmento de crosta que se deslocou de uma placa tectônica em direção à outra, através de um

processo de acréscimo ou sutura. O fragmento de crosta deslocado guarda suas características geológicas causando, no local em que se sedimentou, estranhamento e mudança da paisagem.

No projeto documental fotográfico, Terrane se definiu como:

Um estado que fica entre o diálogo e conflito que me interessou como imagem de partida para a pesquisa visual. A mudança de papéis, a inserção e adaptabilidade das mulheres e os estranhamentos causados por essa transformação na paisagem física, social e cultural do semiárido (LIRA em entrevista para MARUGÁN, 2019).

O conflito de que fala a fotógrafa diz respeito à noção de indústria da seca e à imagem amplamente veiculada pela imprensa sobre o Nordeste. No seu relato oral, a questão foi mencionada algumas vezes, sobretudo quando Lira relembrou as diversas viagens para fotografar dinâmicas que envolviam a experiência da seca e de projetos atuantes nas regiões do semiárido. Sabemos de ações de organizações da sociedade civil em prol do projeto político de convivência com o semiárido, mas problemas ainda se apresentam e Ana Lira argumentou sobre tais situações a partir do seu lugar de fotógrafa:

Eu fiz uma vez um projeto sobre o semiárido brasileiro que eu fui mandada para Mossoró para fotografar uma escola que é um projeto chamado cisternas nas escolas. Nessa escola, especificamente, [era para] mostrar como aquelas crianças são felizes ali no meio do semiárido qual a possibilidade dessa escola ter água. [...] você entra por uma estrada de terra e olha para o lado seco para outro lado seco, uma estrada de barro vermelho, quando chego, tem uma construção no meio desse lugar, você entra na escola tem um professor, quatro grupos diferentes, a sala de aula um pouco maior do que esse quadrado aqui, um quadro ali, um quadro aqui, sem divisões e ele dando aula para esses quatro grupos ao mesmo tempo [...] janelas fechadas porque como era uma estrada de terra no meio de um ... passava muito caminhão para tentar levar água para as comunidades, caminhão pipa e arrastava a poeira para a sala de aula, a luz da sala era uma fluorescente dessa rasiinha que mal dava para iluminar a sala e do lado dessa sala ficava a cozinha com uma merendeira produzindo uma comida maravilhosa para essas crianças se alimentarem, eu chego lá sete horas da manhã, a aula já tinha começado, o professor pede para aguardar um pouco porque ele tinha acabado de organizar a turma para eles não entrarem no *frisson* (LIRA, 2019, p. 30-31).

O relato de Ana Lira descreve uma de suas experiências em cobrir, por meio dos registros fotográficos, as ações que envolvem as construções de tecnologias sociais de acesso à água em zonas rurais. Entretanto, o próprio evento da fotografia como dinâmica social, na qual as pessoas retratadas participam ativamente, é o resultado do encontro entre fotógrafa e sujeitos fotografados, como veremos a seguir:

(...) as crianças chegam na frente da escola e começam a fazer assim [a fotógrafa demonstra com as mãos o gestual das crianças em cobrir os olhos], daqui a pouco as crianças chorando, o que está acontecendo, minha gente, elas não aguentavam a iluminação sete horas da manhã, porque elas passavam o dia na sala de aula com um filete de luz, a pupila delas abria muito, cotidianamente com a pupila aberta, essa pupila se tornou absolutamente sensível à luz forte, o que aconteceu? Eu não consegui

fazer a foto [...] eu tive que pensar os ângulos exatos, o posicionamento, qual a posição iria colocar as crianças, que o sol não batesse nessas crianças, que o sol não ficasse em cima delas, para que o sol saísse, cisterna e etc., um ângulo que não violentasse esses corpos que estavam sendo fotografados, eu passei uma manhã inteira para fazer três fotos (LIRA, 2019, p. 31).

Lira pontua, então, uma crítica à instituição que demandou o trabalho pela ausência de conhecimento das demandas da população que são beneficiadas pelos projetos de acesso à água, e que deveriam prezar pela integridade dos indivíduos e pela qualidade de suas existências. A fotógrafa posiciona-se, ainda, sobre um modo de produzir imagens que, embora se apresente enquanto documental, de caráter humanista, se distancia dos indivíduos retratados ao impossibilitar a devolutiva do processo fotográfico e a emancipação do sujeito em cena. Este tipo de prática visual, não dialoga com aqueles sujeitos de modo a produzir rupturas no lugar em que se insere o fotografado. Devemos lembrar que o questionamento acerca da possibilidade de mudança social ocasionada pela fotografia tornou-se frequente após a Segunda Guerra Mundial, quando a forma documental novamente recebeu destaque no trabalho de alguns fotógrafos (LUGON, 2010).

Do conflito, surgiram também o diálogo e o interesse em se aprofundar na temática enquanto uma postura assumida diante do ato fotográfico. Desde 2012, Lira tem fotografado experiências de agricultores e agricultoras para a Articulação do Semiárido Brasileiro (ASA), e antes disso, em 2004, fotografou feiras agroecológicas produzidas pelo Centro Sabiá⁶⁹, instituição em que foi estagiária durante a graduação.

Mandalla, projeto que antecedeu o *Terrane*, surgiu nessa conjuntura. A documentação fotográfica foi produzida a partir da atuação de agricultoras e agricultores que construíam cisternas para captar e depositar água durante as estiagens do semiárido. Lira registrou o processo desde as construções dos reservatórios aos desdobramentos na vida desses trabalhadores, com a mobilização da água armazenada em ciclos orgânicos, através da tecnologia das hortas-mandalas. O trabalho de documentação fotográfica e pesquisa foi exposto como livro de artista no 36º Panorama da Arte Brasileira, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 2019.

Em meio ao campo de possibilidades vivenciado por Ana Lira, a artista conheceu as mulheres pedreiras, ou as “cisterneiras do sertão”, como elas são chamadas na ASA, na Casa

⁶⁹ Organização não governamental (ONG) que promove a agricultura familiar dentro dos princípios da agroecologia desde 1993. Situada em Recife – PE.

da Mulher do Nordeste (CMN); e em outras organizações espalhadas pelo semiárido na região Nordeste⁷⁰.

O interesse da fotógrafa pela existência de mulheres pedreiras, no contexto de ações de políticas públicas e mobilizações da sociedade civil, existia desde 2013, em sua atuação como documentarista das atividades da ASA:

(...) cheguei na história das mulheres pedreiras e como eu estava naquela lógica de nunca mais vender uma imagem negativa do Nordeste, eu disse que precisava elaborar essa história, encontrei, fui trabalhar para ASA para financiar a exposição O Voto que teve aqui em Recife em 2015, passei 7 meses na ASA revisando o banco de imagens deles, eles tinham cem mil imagens, foi uma forma também que tive de estudar o Nordeste, fiz isso, estudei o processo da indústria da seca, como isso se estruturava (...) (LIRA, 2019, p. 47).

Ana Lira aliou a realização do trabalho de organização de acervo institucional com vistas a promoção de uma exposição do Voto, pesquisa anterior que havia sido exposta na Bienal Internacional de Arte de São Paulo, em 2014. Nesse entremeio, aprofundou os estudos sobre as temáticas que norteavam a existência e atuação da ASA, em um projeto de reelaboração de sentidos e configurações possíveis para o sertão. A fotógrafa relata também que não havia registro documental da atividade de mulheres como pedreiras no acervo da Articulação do Semiárido Brasileiro, o que gerou inquietação e desejo de estudar o protagonismo feminino naquela conjuntura.

Em 2017, um novo curso de formação para mulheres pedreiras, resultado da parceria da CMN com a PIMC/ASA⁷¹, foi oferecido e Ana Lira acompanhou o processo, iniciando tanto a documentação fotográfica quanto a construção de uma relação afetiva com as mulheres pedreiras ali presentes, residentes no sertão pernambucano, no território do Sertão do Pajeú⁷². Destacam-se os vínculos estabelecidos com Lourdes da Silva, uma das principais formadoras de pedreiras na região Nordeste, Luzia Simões, que foi aluna de Lourdes e deu continuidade ao seu trabalho e Claudia Oliveira, aluna que realizou o curso de pedreiras naquele ano. Terrane

⁷⁰ Organização não governamental que contribui para a autonomia política e econômica das mulheres a partir dos princípios da agroecologia e nordeada pela prática feminista e pela igualdade racial. Baseada em Recife, possui também um escritório na cidade de Afogados da Ingazeira e no Sertão do Pajeú.

⁷¹ Programa que constrói cisternas para famílias no semiárido brasileiro com o objetivo de viabilizar o acesso à água de qualidade. O programa é desenvolvido desde os anos 2000 e já construiu 628.416 cisternas de 16 mil litros, segundo dados atualizados em 26 de maio de 2021.

⁷² A denominação Pajeú faz referência ao Rio Pajeú que atravessa algumas das cidades que compõem o território mencionado. Ver Relatório analítico e propositivo sobre o Sertão do Pajeú. Disponível em: <http://sit.mda.gov.br/download/ra/ra082.pdf>. Acesso em 12 de jun. 2021.

se configura, então, como um projeto de fotografia tecido em diálogo com essas três mulheres, que, além de mães e donas de casas, tornaram-se cisterneiras.

Nessa trama, tensiona-se o campo discursivo largamente debatido sobre uma concepção de Nordeste, que contém uma imagem do sertão reatualizada em novelas, filmes e noticiários e na própria literatura, acadêmica ou não acadêmica, desde finais do século XIX. Formas de ver e discorrer sobre o Nordeste foram elaboradas politicamente e artisticamente, como bem colocou Durval Muniz de Albuquerque no clássico livro *A Invenção do nordeste e outras artes* (2011).

Nesse sentido, significados diversos foram utilizados com o intuito de demarcar essa região e operacionalizar soluções para o que foi nomeado como “problema da seca”, demonstrando os conflitos de interesse presentes na região. Do argumento do “combate à seca” à indústria da seca, estruturada na manutenção de interesses regionais e da influência dos grandes latifúndios, a produção discursiva e visual a respeito do Nordeste e da seca deve ser compreendida como uma narrativa em disputa, localizada em condições sociais e históricas específicas: “a *invenção* do sertão se alimenta, assim, não só da institucionalização da seca, mas da sua compreensão como problema que precisa ser combatido, sobretudo a partir da intervenção estatal” (FORTUNATO; NETO, 2010, p.54).

No que concerne ao espaço temporal aqui referenciado, as últimas duas décadas do século XXI, localizamos, nos estudos sobre a região Nordeste, uma mudança na dizibilidade sobre o sertão e suas imagens. Segundo artigo de Maria Fortunato e Mariana Neto (2010), ocorreram deslocamentos de sentido nas memórias que teceram identidades sobre o sertão, reconfigurando novos lugares, calcados nos discursos de convivência e sustentabilidade.

A ideia da convivência se apresenta em uma realidade atualizada em função de saberes e demandas do mundo atual e sugere uma nova racionalidade para o semiárido, fundamentada na perspectiva da sustentabilidade e que encontra, nos movimentos sociais, em sindicatos e organizações não governamentais, o espaço próprio de sua elaboração e legitimação. Esses estabelecimentos, sobretudo a partir da década de 1980, passaram a representar e expressar interesses da sociedade até então negligenciados, visando a reelaboração das relações de poder e a instituição de diferentes formas de convivência social e de processos educativos, culturais e políticos pautados, nos princípios na solidariedade e nos princípios democráticos (FORTUNATO; NETO, 2010, p. 56).

Nessa conjunção, a ASA se destaca como uma rede que defende e atua a partir da política de convivência no semiárido, mobilizando políticas públicas voltadas para o protagonismo dos sujeitos ali inseridos e para a proteção e a valorização de suas paisagens e

ecossistemas. A associação é formada por instituições da sociedade civil e movimentos sociais de diferentes naturezas, como ONGs, sindicatos rurais, cooperativas entre outros e foi fundada com a Declaração do Semiárido, lançada em 1999, no Recife, paralelamente à 3ª Conferência das Partes da Convenção de Combate à Desertificação e à Seca (COP3), realizada pela Organização das Nações Unidas (ONU).

As premissas basilares da Articulação do Semiárido Brasileiro, norteadas pela Carta de Princípios da ASA, referem-se à quebra do monopólio ao acesso à terra, à água e a outros meios de produção; à conservação e o uso sustentável dos recursos naturais do semiárido e à inclusão de mulheres e de jovens no projeto.

5.3.1 Prática fotográfica contemporânea em *Terrane*

Terrane, enquanto livro de artista, apresenta uma interseção entre fotografias, artes manuais, escrita e pesquisa documental. A obra, feita artesanalmente (Figura 41), foi costurada pela própria fotógrafa e traz, em suas páginas, a dinâmica relacional da artista com as pedreiras Lourdes, Luzia e Cláudia representando um trabalho realizado a muitas mãos.

Figura 41 Na capa do livro se encontra desenhado o mapa do Sertão do Pajeú, em Pernambuco.



Fonte: Coleção da Artista, foto: Ana Lira, 2018.

Como dissemos, Ana Lira se insere na geração contemporânea da fotografia brasileira, cujos valores se firmam na ruptura dos velhos debates, localizados entre o estético e o documental e os limites da fotografia e das artes plásticas (PEREGRINO, 2017). A obra de Lira é comprometida com a dinâmica de trocas e sociabilidades tecidas junto às comunidades fotografadas. Ultrapassando o discurso de devolutiva da fotografia, a artista desloca os sentidos

do fazer fotográfico, evidenciando a agência das personagens retratadas. A pauta é colocada em perspectiva em um dos trechos de sua entrevista:

(...) abandonar o lugar do outro enquanto objeto, porque até hoje nós pensamos nisso, faz pesquisa, nós sempre pensamos que aquele local é um objeto, não é, são coisas com as quais nós estamos nos relacionando, não existe hierarquia nesse lugar, é você produzindo uma experiência, e uma experiência que o outro está lhe produzindo também, essas experiências estão se encontrando, é nesse encontro dessas experiências que as coisas vão se dar, essa relação pode ser ótima ou pode ser um desastre, vai depender de como você está ali organizado e disposto e eu estou dizendo isso enquanto fotógrafa (LIRA, 2019, p. 39).

No fragmento, Lira tangencia uma questão cara à prática fotográfica, no que concerne ao modo como o ato fotográfico retrata os grupos humanos, notadamente os marginalizados, em diferentes tempos e conjunturas, assim como problematiza a dinâmica do retorno desse material e a emancipação do olhar das comunidades retratadas. Sua fala procura dismantlar a ideia do Outro enquanto objeto de pesquisa, a partir do qual determinada obra artística ou documentação fotográfica é construída.

A elaboração de uma fotografia ética e dialógica, na compreensão formulada pela artista, pressupõe a comunicação e a produção em conjunto. Não se trata apenas da devolutiva das fotografias à comunidade, mas de um processo que concebe as personagens como agentes ativas de suas imagens veiculadas, reconhecendo a si mesmas nos processos artísticos delineados. Sobre isso, voltamos à fala de Ana Lira:

(...) estava fazendo as fotos mais incríveis ali na Guararapes, passei um tempo fotografando o centro do Recife, no dia que fui levar a foto para eles, achei que estava fazendo uma experiência estética incrível, era uma experiência estética incrível, a resposta que parte das mulheres me deu foi: - “nossa, essas fotos estão horríveis”, elas não se viam (LIRA, 2019, p. 33).

A experiência prática cotidiana possibilitou à fotógrafa repensar suas narrativas visuais e os modos de acessar as comunidades fotografadas. O trecho acima é pertinente para nortear uma reflexão sobre a prática fotográfica contemporânea, que tensiona o lugar social do fotógrafo frente a grupos periféricos, subalternizados e historicamente em processo de genocídio e epistemocídio.

Na conjuntura de reformulações da imprensa, na segunda metade do século XX, a fotografia documental brasileira instrumentalizou um registro calcado na ideia de objetividade e realismo dos dramas sociais e aspectos culturais na conformação de uma identidade brasileira (CASTANHEIRA, 2017). Nas décadas finais do referido século, fotógrafas e fotógrafos

estiveram empenhados na produção de narrativas visuais marcadas por engajamentos políticos na cena pública, diante da experiência da ditadura militar brasileira. Consolidou-se um diálogo mais afinado entre novas proposições para o fotodocumentarismo e os processos artísticos e criativos na prática fotográfica.

Segundo a historiadora Ana Mauad, a produção fotográfica brasileira da década de 1980 prezou pelo engajamento do olhar da fotógrafa e do fotógrafo nas manifestações políticas e movimentos sociais no processo de redemocratização. Os usos sociais da fotografia foram múltiplos e a prática artística também se apropriou da imagem fotográfica como enunciado de crítica à conjuntura social, utilizando estratégias de criação poética baseadas em uma resistência ativa e simbólica (MAUAD, 2014; 2016).

Nesse sentido, a prática fotográfica contemporânea tem procurado se debruçar sobre novos modos de fazer e pensar a fotografia na sua relação com o espaço público, com as personagens e os personagens fotografados e, por fim, com o espectador da imagem. Ana Lira destaca, como referências na sua trajetória, a fotografia do paraibano Ricardo Peixoto e do paulista Miguel Chikaoka, radicado em Belém do Pará. Peixoto⁷³ também é conhecido pela oficina sensorial de fotografia “Percepção do olhar”. A oficina é uma imersão no lúdico e nas experimentações criativas como exercício do processo de criação, da feitura das imagens e das práticas fotográficas. Por sua vez, Miguel Chikaoka⁷⁴ tem trabalhado igualmente com arte-educação. Além de fotógrafo, desenvolve, desde a década de 1980, a função de professor de fotografia no Grupo Fotoativa, que no início dos anos 2000 transformou-se em associação e continua com suas atividades até o tempo presente. Na esteira das ações experimentais desenvolvidas por Peixoto, Chikaoka mobiliza exercícios performáticos, cognitivos e sensoriais por meio da fotografia.

Assim, os dois mestres ressoam na prática de Lira, uma vez que ambos têm suas trajetórias marcadas por uma proposta de fotografia que ultrapassa o saber técnico do meio fotográfico. Há em seus percursos de trabalho uma compreensão alargada da fotografia como linguagem e fio condutor de sociabilidades que acontecem no encontro dos agentes sociais na experiência fotográfica.

Esse aprendizado, da proposição de vivências coletivas e do diálogo enquanto forma de produção de conhecimento, perfaz os projetos fotográficos realizados por Ana Lira e esteve

⁷³ Formado em Comunicação Social pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Atua profissionalmente desde 1989, especialmente em projetos sociais formativos em arte-educação. Fundou, em 1995, a Agência Ensaio ao lado dos também fotógrafos Marcos Veloso e Mano de Carvalho, e do artista plástico Francisco Fernandes.

⁷⁴ Fotógrafo e educador brasileiro nascido em Registro (SP), em 1950. Graduado em Engenharia, abandonou a profissão para atuar como repórter fotográfico em Belém do Pará, onde reside até os dias atuais.

presente na realização de *Terrane*. Tanto a documentação fotográfica, produzida no convívio com as pedreiras, como a montagem da obra-projeto foram executadas em comunicação com as personagens protagonistas daquela história. A materialização estética da imagem, portanto, é articulada em comunidade, de modo que exista o reconhecimento do indivíduo fotografado dentro de uma experiência social que lhe é comum.

Eu podia produzir fotografias, imagens de rupturas dentro desse trabalho, só que para elas, esse tipo de fotografia, a fotografia da minha imaginação, que é uma imagem de ruptura é completamente ininteligível para esse universo que elas podem ir, não faz sentido nenhum para elas, o que a minha intelectualização, o que minha experiência estética... colocar nesse lugar, estou dizendo isso porque eu fiz algumas dessas imagens e mostrei para elas assim, elas ficaram do tipo: “O que é isso!?” Então eu não vou construir uma experiência com essas mulheres e colocar no mundo uma fotografia que elas olham e digam: “O que é isso!?” Não faz sentido para mim, não faz sentido para as experiências que estou tendo com elas [...] (LIRA, 2019, p. 34).

No relato, Lira tensiona a experiência da pessoa fotografada nos circuitos de produção, circulação e consumo da fotografia. Afinal, a prática fotográfica, seja ela produzida no fotojornalismo, concebida em um projeto de expografia e à venda nas galerias de arte, tem se preocupado em reconhecer as demandas dos indivíduos retratados? Essas pessoas são capazes de se perceberem em sua dignidade e de se identificarem com a história ao se verem representadas enquanto obras de artes? De que maneira essa representação altera o cotidiano daqueles que se deixam fotografar?

Podemos retomar as críticas realizadas por Ariella Azoulay (2008) a uma fotografia de caráter humanista e social, baseada em uma ética imperialista, reproduzida ao longo dos últimos séculos. A pesquisadora refletiu sobre a questão da instrumentalização dos indivíduos retratados em fotografias como produto de uma violência que ocorre no encontro entre fotógrafa(o) e fotografada(o). Para reverter o confronto, a autora propõe um contrato da fotografia que, entre outros elementos, convoca a uma participação cívica entre os envolvidos no processo, inclusive o(a) espectador(a). Azoulay defende também o reconhecimento da fotografia como ferramenta e testemunho de um evento fotográfico que se atualiza no presente.

Figura 42 O processo de construção das cisternas.



Fonte: Coleção da Artista, foto: Ana Lira, 2018.

Na Figura 42, observamos duas fotografias do livro *Terrane*. Ambas as imagens trazem as personagens principais da história que Ana Lira se propôs a construir em diálogo com as pedreiras. Do lado esquerdo, vemos, em segundo plano, Cláudia e, no primeiro plano, Luzia, fotografadas no processo de construção das cisternas. À direita, dona Lourdes, em pé observando, parece dar orientações sobre o processo, enquanto outras mulheres conversam entre si no segundo plano da fotografia. Notamos também, no chão de barro, uma criança que observa a cena.

A fotógrafa procurou valorar as mulheres pedreiras em ação, procurando tornar visíveis as personagens principais da cena. Na primeira imagem, as fotografadas não olham para a câmera e seus gestos e fisionomia estão localizados no Outro, como no olhar descontraído de Cláudia enquanto conversa com Luzia. Na segunda imagem, as personagens se concentram na preparação do terreno. A escavação segue orientações e treinamento de uma pedreira experiente. No registro apresentado, Lourdes foi a instrutora.

Figura 43 Mulheres pedreiras na construção das cisternas



Fonte: Coleção da Artista, foto: Ana Lira, 2018.

Na figura 43, vemos a amarração e o reboco das paredes, uma das etapas principais no processo de construção das cisternas. Na fotografia do lado esquerdo, Lira trouxe um recorte, um *zoom*, do processo de amarração e reboco. Na fotografia ao lado, ela escolheu apresentar um quadro mais amplo do trabalho coletivo realizado pelas mulheres. Mais uma vez, é possível perceber o clima extrovertido entre as cisterneiras. Vale recordar que a construção envolve a capacitação das famílias que irão receber o projeto em suas casas. As fotografias são registros do curso de formação para pedreiras em Mirandiba, Sertão do Pajeú, no ano de 2017.

Figura 44 Recortes do olhar da fotógrafa Ana Lira



Fonte: Coleção da Artista, foto: Ana Lira, 2018.

Nesse lugar de produção de uma narrativa, em que as fotografadas se reconheçam, Ana Lira persistiu no processo dialógico em contraponto a uma representação esvaziada de um

processo social que procura subverter a lógica machista-patriarcal. Nesse sentido, também as imagens pretendem reverter a forma reificada da representação visual, ao deslocar a noção de autoria para uma compreensão coletiva da experiência vivenciada. Qual caminho é percorrido pela fotógrafa nesse deslocamento?

É um trabalho que a maioria do circuito fotográfico olha e fala, nossa não tem nenhuma foto incrível aqui, no sentido que você não está produzindo ruptura fotográfica nenhuma, “ok, é a fotografia que faz sentido para elas, é a fotografia que elas olham e se reconhecem” é uma estrutura de imagem que elas sentem que o lugar delas no mundo está sendo valorizado (LIRA, 2019, p. 34).

Na Figura 44, Ana Lira apresenta duas fotografias que, de certo modo, tangenciam a crítica que ela pontua em relação ao circuito artístico. As imagens fluem entre o documental e a expressão artística. Nelas, a fotógrafa ousa experimentações a partir de diferentes ângulos e enquadramentos das personagens e do cenário, as cisternas, elemento que alcança dimensão política e afetiva na vida das mulheres cisterneiras. Klatau Filho e Eiró (2020), ao analisarem aspectos da obra *Terrane* teceram a seguinte observação:

A potência visual da cisterna, como símbolo de grande impacto social e formal, nos leva a considerar o próprio objeto cisterna como objeto artístico, tal a contundência de seu peso físico que emerge da terra. A inequívoca propriedade estética de suas formas puras e singelas (cilindro e cone sobrepostos, de uma feitura quase minimalista) é realçada por uma majestosa e imaculada pintura branca em contraste com os tons terrosos do semiárido e com a arquitetura vernacular das casas do lugar e suas cores (KLATAU FILHO E EIRÓ, 2020, p.477-478).

Voltando à Figura 40, a partir da reflexão proposta pelos autores, visualizamos a expografia desenhada para o acesso do público ao livro de artista: a obra apresenta-se em uma bancada junto a um assento, no qual o espectador deve sentar-se para folhear o livro entre as fotografias e os documentos ali presentes. Além disso, é exposta na parede uma fotografia em grande dimensão da cisterna e das habitações populares, que demarcam visualmente as construções arquitetônicas no semiárido.

As implicações da cisterna como elemento concreto desdobram-se em muitos sentidos. De um lado, mostra dos modos de vida sustentáveis em um contexto de convivência com o semiárido; de outro, implica mudanças a longo prazo, nas estruturas de gênero e na economia do tempo, o que a socióloga Daniela Nogueira chamou de “um novo fio condutor para novas temporalidades” (2009). Por fim, explicita a experiência social mediada pela prática artística em fotografia, que instrumentaliza a imagem como dispositivo político.

Nesse sentido, retornando ao último trecho da entrevista, qual ruptura na prática fotográfica é desejável para atender a dinâmica do circuito comercial em artes? Uma fotografia que preza pela técnica como resultado? Quais valores éticos e estéticos são ponderados nos festivais e na leitura de portfólios em fotografia? Qual é o perfil da fotografia nas galerias de arte? Qual horizonte almeja a fotografia contemporânea brasileira?

As perguntas persistem. Não poderiam as personagens retratadas (em *Terrane* e noutras imagens que ocupam os espaços museais ou galerias de arte) representarem a si mesmas? Na era do *selfie*, das redes sociais e dos *smartphones*, qual papel caberia à(o) fotógrafa(o) na elaboração de narrativas visuais éticas e engajadas com o bem viver? Parece pertinente refletir sobre tais questões e, *Terrane*, construção coletiva entre Ana Lira, Lourdes da Silva, Luzia Simões e Cláudia Oliveira, tensiona a fisionomia e a corporalidade da fotografia contemporânea.

Na imagem abaixo (Figura 45), vemos o desdobrar-se da obra na interlocução com as pedreiras. A artista incorporou ao livro de artista fotografias pessoais do acervo das mulheres pedreiras, como um autorretrato feito por Luzia e enviado via WhatsApp para Lira, em meio à relação de amizade que foi estabelecida. É notória a semelhança com a imagem da fotógrafa (Figura 44). As vivências compartilhadas e costuradas através do diálogo atento e do reconhecimento da importância de suas experiências transbordaram para além do registro materializado em fotografia. O livro de artista narra, entre palavras e imagens, um encontro que tem na fotografia um modo de comunicação, mas que não se encerra nela.

Figura 45 Detalhes do livro de artista



Fonte: Coleção da Artista, foto: Ana Lira, 2018.

Além do autorretrato de Luzia, a fotógrafa incluiu um mapa do curso do Rio Pajeú e dois santinhos da padroeira do Sertão do Pajeú, Nossa Senhora Aparecida (Figura 45). Do lado direito, vemos outra casa da região semiárida, com sua típica antena parabólica e a cisterna de placas ao fundo. Se na segunda metade do século XX, a parabólica era o sinal do progresso nos sertões, nos últimos vinte anos, são as tecnologias de convivência com o semiárido que chamam a atenção, especialmente aquelas relacionadas à captação e ao armazenamento de água de chuva e às práticas agroecológicas.

Entre os textos escritos anexados ao livro de artista, podemos encontrar pequenos relatos de notícia sobre a região Nordeste inscrita sob o signo da indústria da seca nos noticiários, parte da pesquisa realizada pela fotógrafa e que *Terrane* procurou tensionar como contranarrativa. Lira também incorporou à obra uma carta escrita de próprio punho, na qual buscou narrar a experiência junto às mulheres pedreiras.

5.3.2 “É a trajetória para chegar nas coisas que é meu percurso, entendeu?”

Neste tópico, trazemos o questionamento da entrevistada Ana Lira, para elaborar uma reflexão final sobre as dimensões afetivas e políticas da prática fotográfica, a partir das trajetórias ensejadas por cada fotógrafa(o) entre campo de possibilidades e projetos pessoais. A fotografia não é tão somente materialidade nem a qualidade técnica que possui, embora o domínio seja importante na construção plástica e estética. Os estudos sobre a imagem fotográfica, como elemento para pensar a experiência histórica, vêm refletindo já há algumas décadas sobre os processos de produção, circulação e consumo da fotografia (MAUAD, 2010). Nesse âmbito, se faz necessário alargar o olhar para as dinâmicas sociais em que o registro fotográfico norteia a construção de diálogos que arquitetam projetos de emancipação para os indivíduos fotografados.

Nesse sentido, estamos falando de criações de novas lógicas disruptivas da prática fotográfica e dos modos de fazer artístico. “Como producimos un arte que fomenta el dialogo en lugar de afirmaciones acriticas y pseudopolíticas?”⁷⁵, pergunta Sekula, fotógrafo e teórico da fotografia. Para o autor, é preciso elaborar uma arte que “documente a incapacidade del

⁷⁵ Tradução da autora: “Como é que produzimos arte que encoraja o diálogo em vez de afirmações acríicas e pseudo-políticas?”

capitalismo monopolístico para proporcionar las condiciones necesarias para na vida plenamente humana”⁷⁶ (SEKULA, 2004, p. 61-62).

Terrane, enquanto práxis social realizada a muitas mãos, nos oferta uma mirada do que a fotografia contemporânea pode vir a ser como proposição de emancipação e de valoração de trajetórias compartilhadas em rede, enquanto dispositivo político para subverter narrativas hegemônicas. Ao trazer as mulheres pedreiras como coparticipantes da feitura da obra, a fotógrafa deslocou o sentido de autoria da fotografia para uma compreensão coletiva: da ênfase na trajetória como caminho do fazer artístico, em contraponto a uma perspectiva do resultado que não considera as dinâmicas e subjetividades.

Ousamos afirmar que a experiência fotográfica em *Terrane* intenta subverter o circuito tradicional das artes ao questionar o estatuto da obra de arte e seu horizonte de criação. Para opor uma vasta narrativa sobre os sertões do imaginário social e aquele estabelecido pelas instituições políticas, assim como para combater as assimetrias de gênero historicamente instituídas, Lira alinhavou, entre imagens e palavras, as vivências em comunidade como resistência afetiva e política. As mulheres sertanejas, assim como as águas da chuva no semiárido, sempre encontram caminhos.

⁷⁶ Tradução da autora: “documenta a incapacidade do capitalismo monopolista de proporcionar as condições necessárias a uma vida plenamente humana”.

6 “Mirada reflexiva de gênero”: a experiência fotográfica à luz das lutas feministas

Este capítulo retoma e amplia algumas das reflexões empreendidas no capítulo quatro, que discorreu sobre os relatos de violência físicas e simbólicas vivenciadas pelas mulheres fotógrafas em seus ambientes de trabalho, e as dinâmicas de casamento, maternidade e trabalho na rotina da prática fotográfica, buscando compreender como essas temáticas aparecem dimensionadas visualmente em suas produções visuais e de que modo elas se alinham politicamente diante das violências perpetradas por uma sociedade machista, sexista e misógina.

Assim, o escopo de análise deste tópico avalia duas produções visuais que foram postas em relação para evidenciar a maneira pela qual as fotógrafas instrumentalizaram o aporte crítico, engajando suas produções. Iniciamos a discussão com o ensaio *Não Reagente*, obra de Priscilla Buhr, que apresenta um debate em torno da maternidade, da autonomia das mulheres e da socialização feminina.

Como desdobramento das temáticas analisadas, propomos um estudo de história visual da prática artística na fotografia brasileira enquanto espaço de elaboração de si e de resistência aos enunciados normativos de gênero e de suas relações assimétricas alicerçadas no patriarcado. Para conferir espessura histórica ao exame das fontes visuais, entrelaçamos o estudo das imagens com as entrevistas orais concedidas pela artista.

O segundo tópico trata da violência contra as mulheres – do feminicídio, notadamente – a partir de uma abordagem do evento fotográfico (Azoulay, 2008) que ocorre entre o trabalho da repórter de texto Fabiana Moraes e da fotógrafa Hélia Scheppa na concepção do caderno especial intitulado *Ave Maria*, publicado no *Jornal do Commercio* em 2013.

O debate sobre experiência fotográfica à luz das lutas feministas e do combate ao patriarcalismo, especialmente quando as fotógrafas assumem uma postura de enfrentamento perante as violências de gênero é o fio condutor que perpassa a análise. A fotografia, como prática social, atua respondendo às demandas visuais do seu tempo, desde a produção até o agenciamento da imagem fotográfica.

Nomeamos de “mirada reflexiva de gênero” o que o historiador Gonzalo Quijada definiu como “una revisión que necesariamente se hace desde la experiencia histórica y em esta perspectiva sus imagines dan cuenta desde la subjetividade de sus experiencias generacionales

ancladas a su tempo (2021, p.119)”⁷⁷. Assim sendo, compreende-se que a produção visual das fotografias se encontra entrelaçada às vivências e aos espaços que percorrem enquanto mulheres e profissionais. Neles, os atravessamentos de gênero são estruturantes e atuam na conformação do olhar que traduz em imagens uma experiência de mundo possível.

Vale explicitar ainda a noção de prática fotográfica engajada que é mencionada a seguir. Na análise que orienta a escrita desta tese, o engajamento não se define tão somente por seu vínculo a uma causa social ou projeto pessoal. Acreditamos que o saber-fazer fotográfico assume um viés de prática política, quando por meio da reflexão se desenvolve uma consciência crítica sobre as experiências concretas da vida. Desse modo, a compreensão do feminismo atravessa a experiência fotográfica não como pauta de trabalho, mas como elemento de transformação da percepção das fotografias sobre estar no mundo.

A compreensão de uma fotografia engajada se desenha na maneira pela qual as fotografias se projetam diante da experiência fotográfica partilhada. A primeira delas, Priscilla Buhr reuniu o arcabouço de suas vivências e construiu uma reflexão instrumentalizada por ferramentas da crítica feminista à sociedade patriarcal. A segunda, Hélia Scheppa, produz uma fotografia que, também amparada na leitura feminista de mundo, atualiza a narrativa sobre as mulheres submetidas a processos de violência. Para isso, a produção da notícia é elaborada coletivamente e a imagem é pensada a partir de uma ética que respeite a dignidade humana.

6.1 A (NÃO) MATERNIDADE E A CRÍTICA ÀS VIOLÊNCIAS SIMBÓLICAS DE GÊNERO: ESTUDO SOBRE O ENSAIO NÃO REAGENTE DE PRISCILLA BUHR

A análise das fontes, aqui empregadas, considera a prática artística fotográfica contemporânea enquanto elemento para interpelar historicamente a manutenção de práticas sociais e culturais, que legitimam sistemas de opressão e violências simbólicas, especialmente em relação às experiências femininas e feministas no campo artístico. Parece-nos imprescindível que as historiadoras e historiadores do tempo presente atentem para a continuidade dos discursos dominantes, os quais autorizam a engrenagem de uma cultura patriarcal.

⁷⁷ Tradução da autora: "Uma revisão que é necessariamente feita a partir da experiência histórica e, nesta perspectiva, as suas imagens dão conta da subjetividade das suas experiências geracionais ancoradas no seu tempo".

Nesse sentido, a fotografia artística⁷⁸ é encarada enquanto prática social, na qual as mulheres emergem, resistindo e agindo sobre a experiência, tensionando os enunciados normativos de gênero. Para encaminhar a reflexão, nos aproximamos da poética visual construída pela artista Priscilla Buhr no ensaio *Não Reagente* (2017), examinando como ela construiu sua narrativa vinculada às experiências de vida, tomadas como matéria de trabalho e crítica às violências simbólicas de gênero.

Buhr, como outras artistas contemporâneas, estabelece na sua produção artística uma relação com o pensamento feminista contemporâneo.⁷⁹ A narrativa visual da fotógrafa pauta-se em questões caras ao debate feminista. No ensaio, afirma-se uma compreensão ativa destes atravessamentos políticos, pela constatação de que tais temas se encontram calcados na experiência enquanto mulher no âmbito das suas subjetividades e inserção social.

A categoria de experiência vinculada à noção de prática fotográfica engajada é pensada como fundamento para nortear a compreensão da fotografia contemporânea elaborada sob uma perspectiva feminista. Varikas (2016) percebe a noção de experiência, enquanto um território fluído, em que um sem-número de ações e interpretações desestabilizam ou contradizem a uniformidade das significações e dos desdobramentos do gênero.

Para Thompson (2001), compreender o processo histórico viabiliza a compreensão de como os sujeitos agem e formulam pensamentos em determinadas condições sociais. A experiência é constituída quando homens e mulheres redefinem suas práticas e concepções. Na reflexão empreendida neste trabalho, a referida noção permite perceber como a experiência da fotógrafa constrói sentidos e modifica de modo sutil ou mais radicalmente a trajetória de vida desses indivíduos. Nesse sentido, a artista, como sujeito histórico, inscreve, na prática, sua experiência em diálogo com a luta feminista.

Quando questionada sobre a relação de *Não Reagente* com uma compreensão de mundo vinculada a uma postura feminista, a artista afirmou:

Eu acho que o feminismo me orientou muito no *Não Reagente*, mas eu acho que a minha vivência orientou muito também o meu feminismo, sabe? (...) quando eu engravidei, quando na verdade, quando eu comecei a trabalhar no *Não Reagente*, quando eu comecei a ouvir essas mulheres, foram mulheres diversas, eu comecei a entender de verdade o quanto as vivências são diferentes, sabe? Quanta vulnerabilidade existe, quanto essas mulheres são afetadas e o quanto esses corpos são agredidos e são expostos e não tem escolhas dependendo da classe, da raça, e isso foi ficando mais evidente na medida em que eu fui entrando nesse tema maternidade. (BUHR, 2020, p.5).

⁷⁸ A noção de fotografia artística é utilizada de acordo com as reflexões de Helouise Costa, na qual a fotografia passou a ser valorizada e incorporada nos circuitos de arte, como os museus (COSTA, 2008).

⁷⁹ Compreende-se o feminismo enquanto prática política e como compromisso assumido coletivamente, aproximando-se da noção trazida por Bell Hooks, que caracteriza o feminismo como “um movimento para acabar com o sexismo, a exploração sexista e a opressão” (HOOKS, 2019).

A percepção que Buhr constrói sobre o feminismo, é atualizada no tempo histórico pela artista, ao recuperar os eventos que a fizeram reelaborar sua visão com a experiência da maternidade. É importante observar como ela dimensionou sua compreensão do feminismo a um caráter relacional, constituído a partir do olhar e da troca com outras mulheres, sinalizando também o debate interseccional de raça, classe e gênero.

6.1.1 Não Reagente

O provável diagnóstico de infertilidade representou um ponto de inflexão na na condição de mulher e artista de Priscilla Buhr. Segundo relatou em entrevista,

(...) a médica perguntou se eu queria engravidar, se eu queria começar o tratamento hormonal, e eu coloquei na minha cabeça que talvez eu não quisesse me bombardear de remédio e passar anos e anos na tentativa de uma coisa que não era um plano de vida. Assim, não que eu não quisesse ter filho, mas não era um plano “eu quero ter filho” se acontecesse, acontecesse. (BUHR, 2019, p.13).

O evento provocou inquietações na esfera pessoal da vida da artista. A decisão por um tratamento médico com a finalidade de tornar mãe tensionou seu horizonte de expectativas. No intuito de compreender o que sentia diante da impossibilidade de gerar uma criança e dos questionamentos do lugar da mulher infértil na sociedade de herança colonial, elaborou uma pesquisa que surgiu como questionário e não como narrativa visual ou poética.

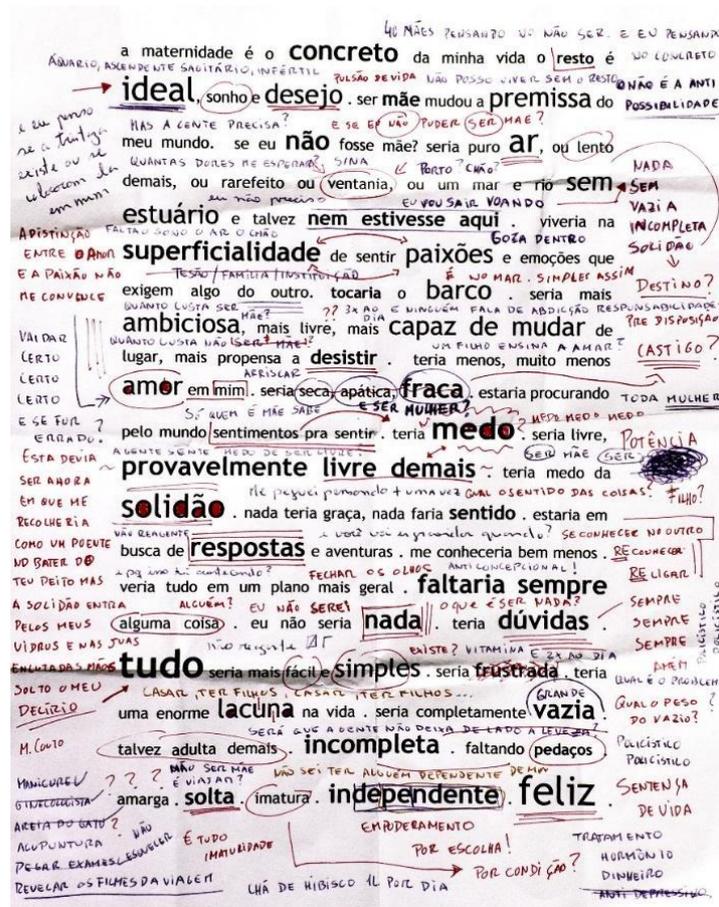
Buhr recorreu a um conjunto de mulheres mães com a finalidade de encontrar respostas para o que poderia ser o não lugar da maternidade. Ela realizou cerca de quarenta entrevistas, por e-mail, que posteriormente se tornaram parte do ensaio estudado. No relato, a artista reelaborou a experiência que possibilitou o desenvolvimento do seu processo criativo:

(...) eu queria fazer a pergunta da negativa, eu não queria perguntar o que é ser mãe, eu queria perguntar justamente pensando nesse lugar que eu pudesse estar, então a pergunta que eu fiz foi: “como vocês se viam se vocês não tivessem sido mães”, porque eu queria exatamente isso, essa não vivência. Esse pensamento dessa não vivência, essa reflexão (...) E a partir daquelas respostas eu comecei a entender um pouco do que eu estava sentindo e algumas coisas me pesaram bastante. A ideia do vazio, a ideia desse oco, né? Dessa mulher seca. Se usava muito essa expressão seca acho que nos anos 50, anos 40. É... essa mulher seca, né? Tipo, ela não pode gerar vida. E eu até fui no dicionário para entender essa etimologia da palavra infértil e é bem pesada. (BUHR, 2020, p.1-2).

O duplo maternidade/não maternidade surgiu como tema a ser explorado pela artista no tensionamento de uma experiência já dada no universo de mulheres que ela entrevistou: como se perceber como indivíduo, caso elas não tivessem se tornado mães em determinado momento

de suas vidas? Buhr recebeu como retorno comentários subjetivos baseados nas vivências de cada mulher entrevistada. No entanto, tais respostas atravessam os enunciados que se materializam nas práticas culturais e nos modos de subjetivação. Expressões utilizadas para designar a esterilidade feminina, como uma “mulher seca”, persistem no vocabulário instrumentalizado. Em sua produção visual, a artista procurou enfatizar o encontro de suas vivências com as falas das entrevistas.

Figura 46 E se você não tivesse sido mãe?



Fonte: Priscilla Buhr, 2019.

A imagem acima, que abre a narrativa proposta no ensaio, apresenta trechos de frases mencionados pelas entrevistadas, que foram recortados e encadeados pela artista. Em canetas vermelha e azul, estão pensamentos e reflexões da artista, anotados sobre a folha impressa, em diálogo intersubjetivo com as mulheres. A construção desta imagem iniciou o processo criativo de Priscilla Buhr, que tomou a prática artística como um espaço de elaboração de si mesma, mas também como prática social geradora de tensionamentos no espaço público.

Na obra, destacam-se a expressividade e diversidade das repostas: “seria seca, apática, fraca”; “seria completamente vazia”, “teria medo da solidão”, “seria livre, provavelmente livre

demais”, “independente”, “seria frustrada”, “seria mais ambiciosa”, entre outras. Algumas também apresentam a maternidade como um empecilho, sendo, desse modo, um acontecimento experienciado a partir de ângulos distintos, que envolve questões particulares a cada vivência, ainda que o sistema patriarcal intente impor uma lógica unitária.

Historicamente a questão do corpo e da reprodução feminina tem sido objeto de disputas, controle e resistências (FEDERICI, 2019; SCOTT, 1990). O acesso das mulheres à educação e ao emprego formal e a consolidação de direitos que prezem pelo reconhecimento da dignidade da pessoa humana foram resultados, no tempo presente, de lutas históricas. Entretanto, o cotidiano feminino ainda é marcado por inúmeros desafios, especialmente quando se observam os marcadores de raça, sexualidade e classe na análise da experiência social.

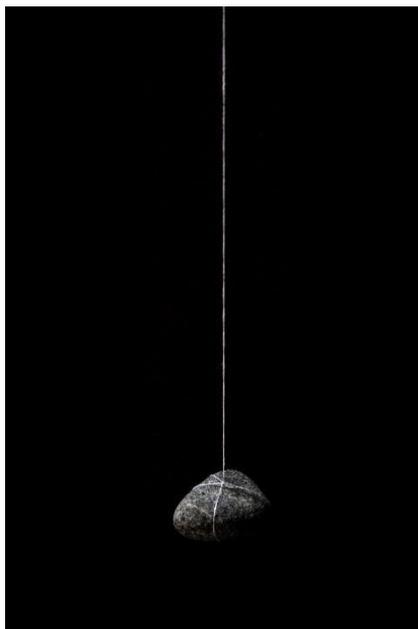
Consideramos, de acordo com a reflexão epistemológica de Eleni Varikas (2016), o instrumental dos estudos de gênero na perspectiva de desnaturalizar a maternidade como uma experiência comum e transistórica no horizonte social feminino. O gênero é construído em relações assimétricas de poder, nas quais, de modo recíproco, concebe o político em determinadas condições históricas.

Segundo Trindade e Enumo (2002), a maternidade continua sendo caracterizada como elemento norteador das experiências no universo feminino. Tal expectativa é corroborada quando se observa a continuidade de discursos que perpetuam estigmas sobre a mulher infértil ou questionam as mulheres em suas escolhas e autonomia sobre os seus corpos.

De acordo com as autoras, a não maternidade ocasiona uma miríade de sentimentos como a culpa, o medo, a angústia. No cenário imprevisto ocasionado pelo diagnóstico, Buhr deixou irromper tais sentimentos ao retratar, visualmente, sua experiência, transformando esse não-lugar em relato autobiográfico. A mirada da artista sobre a questão se desenvolveu a partir um olhar metafórico e reflexivo.

Em “Útero”, outra imagem do ensaio, uma pedra é amarrada a um cordão em um fundo escuro e vazio, nos remetendo às ideias de solidão, inferioridade e inutilidade. Nela, o útero é compreendido como um estorvo, uma pedra, visto que não permite à mulher se sentir completa, conforme a concepção de maternidade ainda naturalizada como destino biológico ou como elemento social definidor da experiência feminina (TRINDADE; ENUMO, 2002).

Figura 47 - Útero



Fonte: Priscilla Buhr, 2019.

A obra da artista nos leva a refletir sobre a prática fotográfica contemporânea que recorre à utilização da imagem como meio e suporte de narrativas engajadas no presente, estruturadas nos processos de autoconstituição. Logo, Priscilla Buhr escolhe experiência como elemento para pensar a socialização feminina e a historicidade de gênero a partir do dispositivo fotográfico.

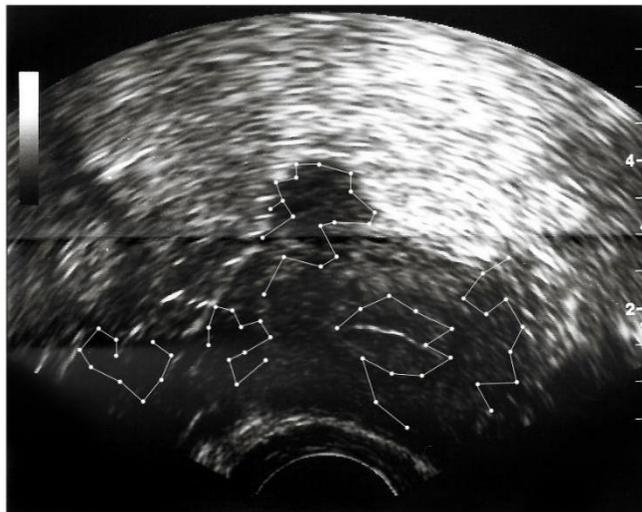
Aproximamo-nos das reflexões da historiadora Ana Mauad (2014) (2016), acerca da questão da autoria na fotografia a partir do pensamento do filósofo italiano Giorgio Agambem e do historiador da arte alemão Hans Belting. Para Agambem, em sua leitura de Foucault, o autor seria o encontro da experiência, do corpo a corpo, com os dispositivos. Dessa maneira, esta noção se estabelece como um gesto de lançar-se em jogo. Mauad caracteriza o engajamento do sujeito fotógrafo com determinadas pautas e agendas políticas enquanto forma de autoria na prática fotográfica. Essa proposta enriquece a análise, na medida em que instiga o olhar mais demorado sobre a trajetória da artista e o repertório visual por ela mobilizado. Em Belting, de acordo com Mauad, a autoria na fotografia

só se realiza quando os fotógrafos se liberam do fato visual e assumem a intencionalidade do gesto de armar a cena, montar a imagem, imaginar e prever: com isso, o mundo se converte em matéria de imaginação; essa atitude só pode existir quando a fotografia revela seu estatuto de meio e se questiona como meio... torna-se uma forma de arte. (MAUAD, 2014, p. 120)

A ideia de que o mundo pode se converter em matéria de imaginação, a partir da ação da artista-fotógrafa, nos parece de particular relevância quando observamos o ensaio realizado por Priscilla Buhr, que toma a própria vida como tema de reflexão e de construção de um

trabalho. A imagem fotográfica, além de meio de expressão, experimenta e explora o próprio meio.

Figura 48 Constelação de mim



Fonte: Priscilla Buhr, 2019.

Na imagem acima, por exemplo, a artista compôs uma fotografia a partir da ultrassonografia dos seus ovários e contornou, fazendo referência às constelações celestes, os cistos encontrados no seu exame. Buhr interveio na fotografia e construiu sentidos para a narrativa proposta, alinhada tanto à autonomia artística em relação ao meio fotográfico, quanto à concepção de uma poética visual que se elabora em consonância com uma visão de mundo. Em outras imagens do ensaio, elementos como: desenhos, suturas imaginárias, entrelace de linhas, também são incorporados à fotografia.

Enquanto artista, que utiliza a fotografia como principal meio de expressão, Buhr incorporou à linguagem fotográfica outros suportes, elementos que expandem as possibilidades de expressão da imagem em sua dimensão estética (ENTLER, 2011) (RAVANELLO, 2019), conforme explicita em entrevista:

Nos meus outros ensaios, a maioria deles, eles surgiram a partir de uma imagem e no *Não Reagente*, não, ele surge a partir daquele texto, ele já era uma ideia e aí eu fui produzir, então ele é todo produzido, ele não é nada espontâneo. (...) Eu calculei tudo que tem ali no *Não Reagente*, eu criei, então ele parte de um processo criativo diferente de tudo que eu já fiz. Não só por essa experimentação em outros suportes, mas quando eu comecei a pensar nisso tipo: “e aí como é que eu vou retratar isso? Como é que eu posso transformar em imagem esses sentimentos?”, então a fotografia propriamente dita não dava conta. Eu não conseguia chegar onde... Onde meu sentimento estava vibrando, sabe? (BUHR, 2020, p.3).

O lugar social de produção da artista parte de uma mirada contemplativa de ficção do eu, não no sentido de falseamento na construção narrativa fotográfica, mas diante do exercício necessário de compreensão sobre quem produziu a imagem e os enunciados tensionados na

composição das fotografias. Nesse sentido, a poética visual da artista uniu um discurso sensível e, ao mesmo tempo, político ao debate da maternidade como faceta da socialização feminina na sociedade patriarcal brasileira.

6.1.2 Reagente

Contra todos os exames e diagnósticos, a artista se descobriu grávida e a construção do ensaio foi interrompida, pois não fazia mais sentido, segundo Buhr, dar continuidade ao projeto:

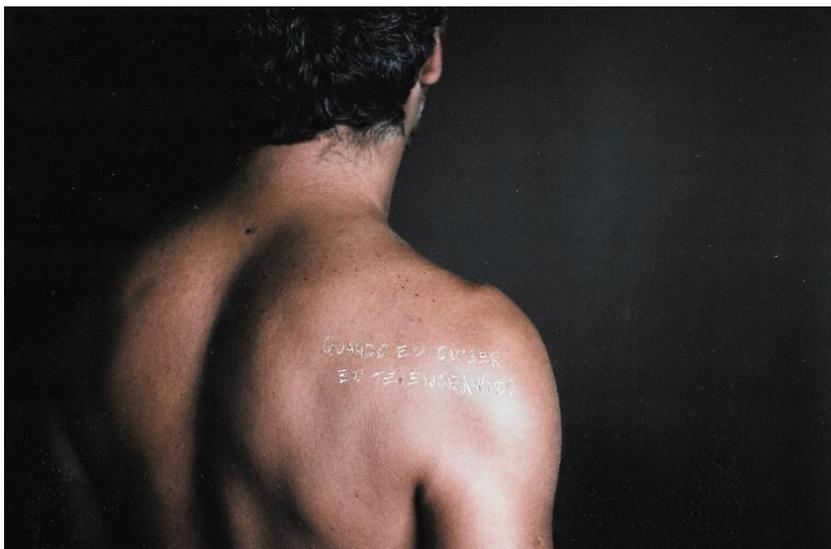
E a partir do momento que... Que a chave gira, né? Que eu engravidou, eu começo a trabalhar. Primeiro eu paro, primeiro eu paro de fotografar, eu fico um tempo sem fotografar. Eu só engravidei e eu acho que eu só voltei a trabalhar nesse ensaio quando eu estava já com sete meses de gravidez, já no finalzinho da gestação foi quando eu decidi que o trabalho não se encerraria, porque eu cogitei parar o trabalho, deixar pra lá, porque não fazia mais sentido, só que eu entendi que essa reação do *não reagente* se tornar reagente era muito forte, então, a partir dali eu começo a trabalhar um pouco menos de metáforas e mais das minhas vivências de fato: as minhas pesquisas com o parto, com a amamentação, com o corpo, com a relação que eu estava vivendo, uma relação abusiva. (BUHR, 2020, p.2).

A gravidez ocasionou reviravolta tanto no processo de criação artística do ensaio em construção, quanto na vida da artista, que precisou lidar com novas demandas físicas e emocionais. No relato acima, Buhr compreende o retorno ao trabalho, durante a gravidez, como uma mudança na narrativa visual que elaborava. Por outro lado, em uma entrevista concedida ao Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, em 2019, a artista mencionou a retomada do projeto como uma resposta aos questionamentos sobre se deixaria de fotografar devido à maternidade.⁸⁰ Em ambas as situações, o evento passado foi recuperado em seu relato de memória em função das inquietações do tempo presente. Desse modo, o passado é reconstruído no processo de rememoração.

O trecho da entrevista oral, citado acima, tensiona também um aspecto fundamental das relações assimétricas de gênero: as diversas formas de violência e opressões que subjagam o corpo e as escolhas femininas. A artista menciona o relacionamento abusivo que vivia no período e materializa em imagem a vivência. Na figura abaixo, presente no ensaio, vemos um homem com o dorso aparente e pele rabiscada, na qual se lê “Quando eu quiser eu te engravidou”, frase dita por seu companheiro no período em que contou sobre o diagnóstico infertilidade.

Figura 49 - Quando eu quiser

⁸⁰ Priscilla Buhr (PE), selecionada na 10ª edição, fala sobre o seu trabalho "*Não Reagente*". Ver <https://www.youtube.com/watch?v=RgesdQVBGuo>.



Fonte: Priscilla Buhr, 2019.

Olhando a fotografia e cotejando o relato oral, percebemos como a artista costurou na sua poética visual as experiências de vida para inscrever, e escrever literalmente, sobre a fotografia não apenas um resultado plástico, mas um modo de transformar a si e de gerar novos horizontes de percepção na cultura. A expressão da cultura machista ocorre notadamente pelo uso de falas consideradas inofensivas, como a trazida na imagem pela fotógrafa. No entanto, elas exprimem a misoginia e as desigualdades de gênero presentes nas relações cotidianas.

Nesse sentido, é necessário disputar o passado onde os enunciados no âmbito do gênero. O fazer artístico é acionado nesta experiência como lugar de constituição de subjetividades e de resistência. Segundo a historiadora Luana Tvardovskas,

A arte é um saber, uma forma de conhecimento e ao mesmo tempo um manifesto e um modo de resistência, possuindo o potencial de captar a historicidade das relações sociais e elementos do inconsciente coletivo e da linguagem. Nesse sentido, ela é fluída, pois capta e transmite expressões, emoções e ações de seu próprio tempo (2008, p.15).

Como nos lembra Paulo Knauss, toda arte é histórica (2006). Fotografias guardam na sua feitura a historicidade das práticas socioculturais que atravessam sua biografia (MENESES, 2002), colocando a necessidade de percorrer o circuito social de produção, circulação e consumo da imagem. A prática artística fotográfica, ao problematizar as normas culturais sobre o feminino, não se limita a processos criativos subjetivos, porque se encontra emaranhada em questões sociais e históricas. A esfera política é ampliada ao fornecer visualidade às estruturas de opressão patriarcal do mundo contemporâneo, mas essa também é a dimensão política que informa as escolhas estéticas e éticas da artista no desenvolvimento do seu processo de criação.

De acordo com a artista, no relato oral mencionado anteriormente, sua gravidez tensionou outras indagações na elaboração do ensaio. Novas inquietações que partiram mais

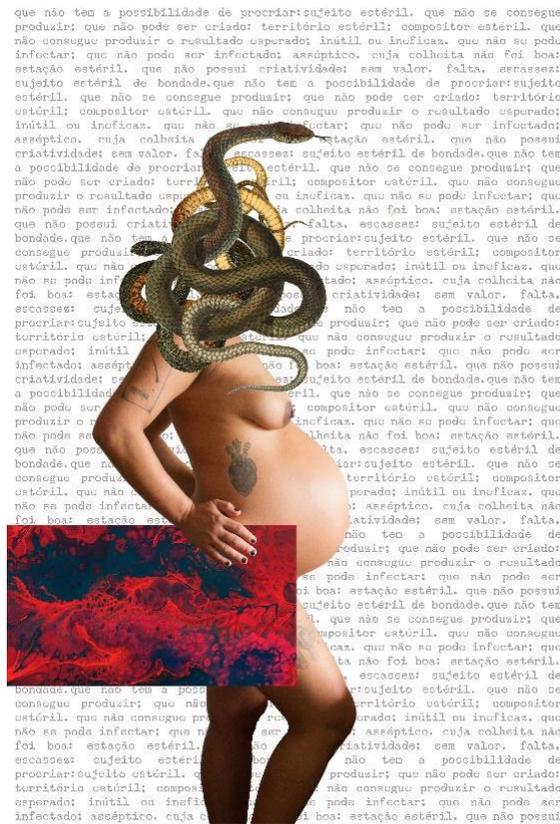
uma vez da vivência daquele momento. A possibilidade de não se tornar mãe foi atualizada para uma gestação também experienciada como matéria de reflexão e trabalho. Em torno do tema maternidade, distintos subtemas se articulam e novas exigências sociais se somam no cotidiano das mulheres em período gestacional e especialmente após o nascimento da criança.

Contração. Tem que trabalhar. Contração. Não pode perder o emprego. Não pode deixar de produzir. E mãe pode produzir? Tem que deixar de trabalhar. Tem que deixar de produzir. Contração. Tem que emagrecer. Contração. Hospital pra pagar. Contração. Tem que emagrecer. Nasceu. É homem. Macho. Nasceu. Tem que emagrecer. Come a placenta. Não pode. Nojeira. Tem que amamentar. Mama demais. Leite fraco. Tem que dar fórmula. Tem que emagrecer. Não pode dá muito colo. Deixa chorar. Não pode chorar. Tem que emagrecer. Tem que trabalhar. Não pode dar colo. Não tem dinheiro. Não tem babá. Tem que amamentar. Pede demissão. Inconsequente. Não tem dinheiro. (Buhr, 2017).

No texto, que acompanha o arquivo do ensaio disponibilizado por *e-mail*, a artista descreveu, em expressões curtas e diretas, as cobranças que vivenciou no período entre a gestação e o início do processo de criação do seu filho. Um conjunto de interferências e expectativas sociais passam a ter lugar para a mulher, agora mãe, que necessita cuidar do bebê, do casamento, da vida sexual, da jornada de trabalho, entre outros aspectos. Priscilla Buhr apresenta visualmente uma crítica ao cenário da maternidade romantizada.

A obra nos leva a refletir, ainda, acerca da presença do corpo e da autorrepresentação na construção artística. Em uma conjuntura mais ampla, é possível identificar essa discussão em diversas produções visuais contemporâneas de mulheres artistas. O corpo, enquanto matéria fotografada, é um elemento recorrente nos trabalhos de Priscilla Buhr, sendo acionado enquanto elemento integrante de suas expressões subjetivas e políticas.

Figura 50 - Reagente



Fonte: Priscilla Buhr, 2019.

Na fotomontagem acima, Buhr mobiliza um repertório visual que ressoa no tempo histórico. Traz, no primeiro plano, o seu corpo reprodutivo à mostra, em posição lateral, delineando suas formas e notadamente sua barriga. No lugar de sua cabeça duas serpentes se enroscam lembrando, no primeiro momento, a figura da Medusa, personagem da mitologia grega. Abaixo do seu braço direito, uma imagem que lembra o fluído sanguíneo, alegoria da vida que pulsa e se desenvolve no seu útero. Ao fundo, significados do termo infértil, de acordo com o dicionário, foram transcritos pela artista: infértil, palavra de origem latina, utilizada como adjetivo de dois gêneros. No entanto, historicamente a infertilidade tem sido problematizada sobretudo como um problema feminino. Por outro lado, a infertilidade masculina pouco tem sido estudada na perspectiva histórica e antropológica. De acordo com Trindade e Enumo (2002), este quadro explica que “os problemas reprodutivos do casal têm sido, desde sempre, atribuídos às mulheres, engendrando metáforas e simbologias pejorativas e humilhantes, principalmente nas sociedades patriarcais” (p.154).

Quando questionada sobre a referência visual das serpentes em sua cabeça, a artista destacou tanto a figura da Medusa quanto o símbolo da serpente, em alusão à figura da Eva no texto bíblico.

(...) a cobra é o simbolismo do pecado, né? Da Eva, daquele pecado inicial, então, desse peso que se coloca na mulher, que a mulher precisa ser pura, a mulher precisa ser santa, e ao mesmo tempo se cobra que a mulher tenha filho. Enfim, todas essas

contradições que se estabelecem e que se tentam determinar sobre o corpo da mulher. (...) Tem um pouco também dessa relação com a Medusa, né? Da mulher que seduz, que hipnotiza, que é a mulher de todo mal, como se pinta historicamente, né? Mas a Medusa na verdade é uma mulher incrível, sofrendo diversas opressões e carrega esses significados. (BUHR, 2020, p.9-10).

A relação da personagem bíblica com o pecado original possui, na sistematização de Santo Agostinho, uma afirmação da culpabilização de Eva, por não resistir à tentação do fruto proibido oferecido pela serpente. Descrita como “fraca”, ela tornou-se a principal responsável pelo castigo divino. Nessa concepção, o pecado original se encontra vinculado a uma noção de perda de autocontrole do homem sobre os anseios do seu corpo. Dessa maneira, a ação cometida por Eva, segundo a narrativa de autores como Santo Agostinho, está alicerçada também nas ideias de sensualidade e de carnalidade, que ao longo dos séculos legitimaram construções sociais negativas associadas às mulheres (FERREIRA, 2012).

Sobre a outra personagem aludida, versões do mito narram que, antes de ser transformada em um monstro com cabelos de serpente, que petrifica quem ousa olhá-la diretamente, Medusa foi abusada sexualmente por Poseidon, deus grego dos mares, oceanos e tempestades. Por causa disso, foi castigada por Atenas, pois, como sacerdotisa do seu templo, devia manter-se virgem. Mesmo sendo vítima, Medusa foi culpada por supostamente seduzir a figura masculina com seus encantos femininos, ou seja, ela foi culpabilizada por seu próprio estupro.

As duas narrativas, tomadas como elaborações históricas que sinalizam as condições sociais e culturais das sociedades onde surgiram, apresentam como analogia a culpabilização das mulheres pelo despertar do desejo e das violências sofridas. Por outro lado, o corpo feminino é o lugar da feminilidade e o *locus* de reprodução social, que transformou, culturalmente, o ato biológico de gerar em uma atitude de sacrifício pessoal e abnegação.

Retornando ao relato da artista, notamos o quanto essas narrativas forjadas na esteira de uma sociedade patriarcal e de práticas estruturadas pelo colonialismo moderno ressoam no seu imaginário de mulher racializada. Buhr questiona as imposições irrealizáveis que se projetam nas trajetórias femininas enquanto mulheres e mães. Nesse sentido, ela joga com o imaginário que resiste ao tempo, na associação da mulher com a figura da Eva e a sua representação na História da Arte. Na imagem que a artista construiu, a serpente, aquela que induz ao pecado, se localiza em sua cabeça. A leitura da imagem parece sugerir que ela, a mulher, torna-se a própria representação de um corpo transgressor, no qual se inscreve, também, o poder da criação.⁸¹

⁸¹ Um trabalho mais recente, que dialoga com a proposta de Priscilla Buhr, foi protagonizado pela fotógrafa carioca Helena Barros, conhecida pelo *alter ego* de Helenbar, *design* gráfica, fotógrafa, artista digital e professora de comunicação na ESDI/UERJ. Na obra em questão, intitulada “O fruto”, Helenbar posou com sete meses de

Em outra via de análise, Buhr projetou seu corpo grávido e nu no interior de um repertório visual significativamente fértil no debate contemporâneo, remetendo à figura da Medusa, que teve sua narrativa retomada pelos movimentos feministas desde a segunda metade do século passado. A cabeça de serpentes enroscadas seria a reelaboração do mito em sua reapropriação como um dos símbolos do feminismo? Representaria a alegoria da raiva diante das opressões vivenciadas nos corpos das mulheres? Retomando a artista na entrevista oral, para além da “mulher de todo mal”, como esta figura tem sido descrita, outras camadas narrativas confrontam os enunciados históricos. A artista operou sobre o imaginário, transcrevendo a experiência de si em imagens que tensionam as visões e papéis sociais determinados às mulheres.

No tempo presente, o corpo feminino é ainda a principal trincheira política do debate de gênero quando lançamos o olhar em retrospectiva. Como produto de uma historicidade, tem sido objeto de representações e múltiplos discursos, seja na esfera médica, no campo jurídico e nas experiências artísticas. Um sem-número de historiadoras e pesquisadoras das ciências sociais tem problematizado tais questões notadamente nas últimas décadas (ENGEL, 1988; SOIHET, 1989; TVARDOVSKAS, 2013; SIMIONI, 2019). Na prática fotográfica contemporânea, a autorrepresentação é um tema bem consolidado. Quando se trata da produção de artistas mulheres, o corpo tem sido acionado como espaço de debates e representações da condição feminina na sociedade.

Observa-se que o corpo reprodutivo, o corpo grávido, ainda que nu, assume uma dimensão positiva, basta notar como ele é valorizado pelos meios de comunicação e mesmo nos álbuns de família. Em certa medida, a experiência da maternidade é, por vezes, valorada no corpo feminino grávido, na contramão do diagnóstico de infertilidade vivenciado por algumas mulheres (VARGAS, 2012). Nesse ponto, o ensaio *Não Reagente* instiga a pensar a maternidade como uma escolha a ser refletida no decorrer de um processo de construção de autonomia, de direito sobre o corpo e de reflexão sobre os papéis sociais culturalmente atribuídos as mulheres.

6.2 FOTOJORNALISMO CONTEMPORÂNEO ENGAJADO: A PRODUÇÃO DA NOTÍCIA NO ENFRENTAMENTO A VIOLÊNCIA CONTRA A MULHER

gestação e compôs, a partir do trabalho de fotomontagem digital, uma imagem em que se apresenta como Eva, no momento em que esta teria recebido o fruto proibido da serpente, de acordo com o relato bíblico. Para visualizar a obra: http://helenbar.com/art/ret_10.htm.

Enquanto o tópico anterior se deteve na crítica das violências simbólicas e das assimetrias de gênero, a partir da prática artística fotográfica de Priscilla Buhr, esta parte da tese propõe um estudo sobre imagens produzidas no contexto do fotojornalismo. A temática das imagens também versa sobre a violência de gênero que cotidianamente recai sobre as mulheres, mas, nas fotografias analisadas a seguir, o que se percebe é o retrato da perda e da dor como produto dessa violência na produção visual da fotógrafa Hélia Scheppa.

Intitulada *Ave Maria*⁸², a reportagem analisada foi, na forma de caderno especial, publicada no mês de maio de 2013 pelo *Jornal do Commercio*. A proposta da matéria foi elaborada pela jornalista Fabiana Moraes, na época repórter especial do referido jornal.⁸³ A versão impressa, com a pesquisa e o texto de Fabiana Moraes, é integrada por fotografias de Hélia Scheppa, além do editorial de Ivanildo Sampaio, diretor de redação da publicação. Na versão disponibilizada *on-line*, é possível encontrar ainda o artigo “Homicídios de mulheres: cenários diversos e complexos”, da pesquisadora Ana Paula Portella.

Ave Maria, do latim, faz alusão à saudação à Virgem Maria, mãe do menino Jesus. No apanhado da matéria especial, *Ave Maria* diz respeito a um conjunto de mulheres, todas Marias – Aparecida, Conceição, da Penha, das Dores, Fátima, do Carmo, Socorro, Lourdes, Madalena – assassinadas no contexto de violência associada à condição da mulher e às assimetrias de gênero que resultaram em suas mortes. A referência à Virgem Maria e as aparições marianas evoca cada uma delas enquanto

uma maneira de repensar o vácuo entre a importância social concedida à divina Nossa Senhora e às mulheres que, em terra, são assassinadas de maneira banal. É uma maneira, ainda, de transferir o respeito a essas imagens da Virgem para as Carmos e Socorros e Fátimas e Penhas cujas vidas foram tratadas como desimportantes. A Virgem Maria está presente em todas as mulheres, nos ensina a religião católica. Da mesma maneira, todas aquelas caladas pela violência doméstica estão encarnadas nesta triste procissão de Marias (MORAES, 2013, *on-line*).

De modo simbólico, a figura da Virgem Maria foi posta em relação com as Marias assassinadas em situação de violência doméstica e familiar. A aproximação, segundo a jornalista, procurou restituir um lugar de respeito, a partir do simbolismo da personagem religiosa para com as vítimas. Ao mesmo tempo, procurou dar visibilidade à existência de tantas outras mulheres também privadas de suas vidas devido à violência de gênero.

⁸² Especial *Ave Maria*. Disponível em: <https://especiais.jconline.ne10.uol.com.br/avemaria/index.php>. Acesso 18 de julho de 2022.

⁸³ Fabiana Moraes é jornalista, professora e autora de livros publicados a partir do seu trabalho como repórter, entre eles *Os Sertões – um livro reportagem* (2010) e *O nascimento de Joicy: Transexualidade, jornalismo e os limites entre repórter e personagem* (2017), vencedor do Prêmio Esso de Jornalismo, em 2011. Moraes foi ganhadora também do Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo e, como escritora, esteve por duas vezes entre as finalistas do Prêmio Jabuti.

As vítimas, anunciadas na matéria especial, viviam em diferentes cidades no Estado de Pernambuco, entre a região metropolitana, a Zona da Mata, o agreste e o sertão. Seus registros, segundo a fotorreportagem, foram encontrados a partir da listagem de vítimas de Crimes Violentos Letais Intencionais (CVLI), documento da Secretaria de Defesa Social (SDS). Para a realização da pesquisa, o filtro utilizado foi o prenome Maria na sua alusão à figura da virgem. Oito das Marias foram assassinadas pelos maridos, outra parte, por conhecidos. Maria da Penha, foi morta pelo genro, Maria da Conceição foi estuprada e morta por um colega, Maria de Lourdes não teve assassino identificado, seu marido foi acusado, porém foi absolvido. De acordo com relatos das filhas, a vítima era espancada pelo marido há anos.

Mortas em conjunturas estruturais de empobrecimento, dependência financeira, laços afetivos adoecidos e em quadros nos quais impera o velho pensamento de que “em briga de marido e mulher ninguém mete a colher”, essas mulheres, “Marias”, são um retrato das condições de violência a que estão submetidas a parcela da população feminina brasileira.

A dimensão temporal, na qual se inscreve a documentação produzida e que nos interessa problematizar, se encontra na esteira da Lei 11.340 – Lei Maria da Penha – aprovada e publicada no ano de 2006. Essa lei foi produto da articulação de movimentos de mulheres, da ação das organizações governamentais, não-governamentais e do Congresso Nacional. O artigo I, da referida lei, trata da sua finalidade:

Esta Lei cria mecanismos para coibir e prevenir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Violência contra a Mulher, da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher e de outros tratados internacionais ratificados pela República Federativa do Brasil; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; e estabelece medidas de assistência e proteção às mulheres em situação de violência doméstica e familiar (BRASIL, 2006).

A Lei Maria da Penha constitui um marco na efetiva criação de condições para combater as situações de violência doméstica e familiar enfrentada por mulheres, criando aparatos legais de prevenção e acolhimento. No artigo 6º, a violência contra as mulheres é compreendida como violação aos direitos e deve receber um tratamento por parte das instituições públicas:

com a recomendação de medidas de responsabilização do autor/agressor, medidas de proteção à integridade física das mulheres e de seus direitos, medidas de assistência que contribuam para fortalecer a mulher e medidas de prevenção, que visam a romper com a reprodução da violência baseada no gênero na sociedade (PASINATO, 2011, p.120).

Como se pode observar, além das penalidades no campo jurídico de restrição de liberdade, a serem aplicadas aos agressores das vítimas de violência, buscou-se o

estabelecimento de medidas de assistência e de prevenção. O artigo 5º da lei ainda discorre sobre a designação da violência doméstica e familiar.

Art. 5º Para os efeitos desta Lei, configura violência doméstica e familiar contra a mulher qualquer ação ou omissão baseada no gênero que lhe cause morte, lesão, sofrimento físico, sexual ou psicológico e dano moral ou patrimonial:

I - no âmbito da unidade doméstica, compreendida como o espaço de convívio permanente de pessoas, com ou sem vínculo familiar, inclusive as esporadicamente agregadas;

II - no âmbito da família, compreendida como a comunidade formada por indivíduos que são ou se consideram aparentados, unidos por laços naturais, por afinidade ou por vontade expressa;

III - em qualquer relação íntima de afeto, na qual o agressor conviva ou tenha convivido com a ofendida, independentemente de coabitação.

Parágrafo único. As relações pessoais enunciadas neste artigo independem de orientação sexual (BRASIL, 2006).

Entretanto, na esfera das mulheres nomeadas no caderno especial Ave Maria, a aplicação da Lei 11.340/2006 chegou tão-somente na vida de familiares enlutados, e, ainda assim, com limitações, de acordo com a jornalista Fabiana Moraes. Alguns criminosos continuavam, até o momento da reportagem em 2013, foragidos, como é o caso de Izaque Marques da Silva, assassino confesso da esposa Maria de Fátima. Nota-se que, da feitura da lei à sua efetiva execução, colocam-se vários desafios a serem enfrentados tanto nas dinâmicas familiares quanto no funcionamento estatal.

No âmbito doméstico e familiar, faz-se necessário ainda desnaturalizar a violência como um *modus operandi* nas relações, decorrente de uma formação sociocultural machista e misógina, que procura enquadrar as mulheres como meros objetos ao dispor das figuras masculinas. As assimetrias de gênero são estruturantes na sociedade brasileira e seus desdobramentos estão inscritos nos assassinatos de mulheres, como as lembradas na reportagem. É possível entrever o cenário de tragédia nos relatos apresentados no texto de Fabiana Moraes:

Rafaela [irmã de Maria Aparecida] olha para a mãe, que chora silenciosamente enquanto a fotografam segurando a Padroeira. Continua sem suavizar o rosto ou a voz. "Ele sempre bateu nela. Sempre bateu. No Dia das Mães, jogou Preta [Maria Aparecida] em uma vala lá perto da casa deles, ela quebrou o pé, foi uma amiga que tirou ela de lá. Outra vez jogou ela da escada. Queimou as roupas dela. Ele batia por qualquer coisa, ela vinha se esconder aqui, ia para baixo da cama. Ele não queria se separar, dizia que matava ela se ela deixasse ele, batia nela, batia por qualquer coisa. (JORNAL DO COMMERCIO, maio de 2013).

A família de Maria Aparecida tinha conhecimento dos episódios de violência a que ela estava exposta, contudo, parece-nos que impera a visão de que situações como as descritas estão restritas à esfera privada, sendo, até mesmo para família difícil intervir em tais contextos. Esse é um quadro que se repete na história de muitas outras "Marias", que não conseguem

interromper o ciclo da violência, seja por dependência emocional ou financeira, seja por falta de perspectiva ou por ameaças de morte, como sofria Maria Aparecida.

Figura 51 Família de Maria Aparecida



Fonte: Reportagem Ave Maria, 2013.

Por outro lado, essa questão também deve ser enfrentada pelo Estado por meio de políticas públicas, desde a base – a educação como elemento principal na diminuição das desigualdades de gênero – até a promoção de ações e espaços que visem dirimir as condições sociais e culturais em que ocorrem a violência doméstica e familiar. A Lei Maria da Penha, ao encontro dos esforços empreendidos pelo poder público, busca criar mecanismos de erradicação da violência contra a mulher.

A partir de experiências diversas, a reportagem especial Ave Maria apontava, no ano de 2013, os avanços e os obstáculos no caminho de implementação da Lei 11.340/2006. Podemos mencionar o caso de Maria da Penha, morta pelo genro:

É espantoso observar que, justamente no processo daquela que batiza a lei que procura coibir a violência doméstica contra a mulher, a Defesa Técnica postulou o reconhecimento da tese de homicídio privilegiado, quando o criminoso age "sob o domínio de violenta emoção", após uma provocação da vítima. Ou seja: Maria da Penha, que estava bêbada e dormindo no momento em que foi assassinada, seria em parte responsável por sua própria morte. É apenas uma das interpretações assombrosas e possíveis da Lei, que se utiliza de recursos técnicos para casos imensamente distintos (...) O pedido, felizmente, foi negado. (MORAES, 2013, *on-line*)

O relato trazido pela jornalista, a partir dos autos processuais, dimensiona os desafios de interpretação da lei no âmbito local, em Tamandaré, litoral sul de Pernambuco, mas que se faz presente também nas esferas estaduais e federal. Com base nisso, o conjunto da reportagem especial procurou desnaturalizar as ausências das “Marias” mortas por violência doméstica e familiar a partir da narrativa de familiares das vítimas que forneceram relatos da experiência vivida.

Para tanto, na concepção da reportagem, não foram reproduzidos estereótipos nem lugares comuns, como a culpabilização da vítima, um dos elementos recorrentes na cobertura jornalística neste tipo de noticiário. A edição do caderno especial também se afastou das fontes noticiosas mais corriqueiras ao assumir um distanciamento em relação à cobertura no momento dos acontecimentos. Ao invés de reportar um ou mais crimes ocorridos no período recente, a jornalista Fabiana Moraes buscou apresentar a problemática em um marco temporal mais ampliado, recorrendo a episódios que antecederam entre dois ou um ano a realização da reportagem.

Diante do que foi colocado, devemos nos perguntar qual o lugar da prática fotográfica no processo de elaboração de conhecimento sobre o mundo, e, mais especificamente, de que maneira é possível tecer, com imagens, uma reflexão que viabilize novas configurações simbólicas e materiais do estar no mundo para as mulheres?

6.2.1 A possibilidade de um fotojornalismo ancorado na dignidade da pessoa humana

Em uma entrevista, Hélia Scheppa evidenciou a partilha coletiva entre ela e a jornalista Fabiana Moraes, da qual resultou a concepção do trabalho como um “projeto pensado”:

Fabiana tem uma sensibilidade ímpar em trabalhar em equipe. Ela gosta de conversar, escutar e construir junto o trabalho. O caderno foi publicado em maio, mês conhecido por ser das mães. As imagens tinham uma relação com os nomes das vítimas dos feminicídios (SCHEPPA, entrevista por e-mail, 2022).

Percebe-se que houve um planejamento para que a matéria viesse a ser publicada no mês de maio, não só mês das mães, mas também o mês mariano para os católicos, em referência a devoção à Virgem Maria. Na citação aparece um termo que, até o momento de publicação da matéria, não era institucionalizado, e que, em 2015, se tornaria a Lei 13.104, – a Lei do Feminicídio – passando a nomear, entre os tipos de homicídio qualificado, o feminicídio.

A fotógrafa aciona o termo para designar o assassinato de mulheres em conjunturas marcadas pelas assimetrias de gênero. Nomear o problema é de fundamental importância para que se consiga enfrentá-lo com as devidas ferramentas da lei. Se fizermos uma digressão, notamos que, na distância temporal entre as entrevistas (2019, 2022) e a realização da reportagem especial (2013) houve um amadurecimento da fotógrafa no que diz respeito à compreensão daquilo que foi documentado visualmente e nomeado no âmbito jurídico.

Destacando alguns trechos das entrevistas com Hélia Scheppa, salientamos que há uma dimensão visual inscrita na concepção de como a jornalista e a fotógrafa optaram por fazer lembrar cada uma das mulheres mortas, vítimas de violência doméstica e familiar.

(...) a gente ia fotografar as famílias dessas pessoas. E aí a representação dessas mulheres, porque elas eram Marias, Maria das Dores, Maria da Conceição, Maria de Fátima. A gente levava a Santa que era pra família, independente de religião, tanto é que a gente teve uma delas que era evangélica, e ela passou a entrevista toda brincando com a Santa. E foi maravilhoso, porque era uma outra forma de se relacionar e era aquilo que a gente queria, a gente não queria que fosse um caderno religioso, um caderno Católico, a gente estava apenas representando, materializando o nome na relação com a imagem da Santa, sabe? (SCHEPPA, 2019, p.18)

A entrega das imagens, evocações atribuídas à Virgem Maria, vinha ao encontro do fazer lembrar as vidas interrompidas pela violência de gênero. Restituir simbolicamente por meio de um objetivo físico uma ausência imposta que afeta a dinâmica familiar, como modo de acessar esse espaço da experiência sensível, do trauma e da dor. Essas escolhas são parte de decisões que os profissionais da notícia também assumem enquanto buscam informações que prezem pela ética.

A gente apenas combinou que iríamos descer do carro sem nada em mãos, inclusive o meu equipamento. Só pegava ele um tempo depois de conversa, justamente pra gente sentir o ambiente, saber que estávamos ali de uma forma muito respeitosa. Eu confesso que fui pega de surpresa muitas vezes com as reações das pessoas que receberam as Santas. A primeira pessoa que encontramos foi a mãe de uma das vítimas. No momento que Fabiana entrega a Santa a ela, a senhora começou a chorar e ninar a imagem como se fosse um bebê. Um momento tão forte que até hoje, te escrevendo, me emociono. Ali eu só conseguia fotografar e me esconder atrás da câmera chorando. (SCHEPPA, 2022, entrevista por e-mail)

No processo descrito acima, a imagem fotográfica surge dentro de um contexto, após o contato inicial, e se materializa primeiro na escuta e no diálogo. Os registros foram feitos, de acordo com a fotógrafa, no momento da entrega das imagens de Maria a cada família, desdobrando-se dali uma receptividade diferente em cada situação.

Figura 52 - Maria Janete, mãe de Maria Aparecida, abraça a imagem da Nossa Senhora Aparecida.



Fonte: Reportagem Ave Maria, 2013.

Ao olharmos a fotografia em tela, tem-se a impressão de que a mulher abraça a imagem como se estivesse com a filha nos braços. Maria Janete, mãe de Maria Aparecida, embala com tristeza a representação simbólica da presença da sua filha assassinada aos vinte e quatro de idade pelo seu companheiro. A fotografia exprime dor e imprime um sentimento de compaixão para com a fotografada diante da violência sofrida, sem, contudo, gerar a coisificação da pessoa humana.

Nesse contexto, o fotojornalismo surge como ação política e prática social engajada. Diferente de fotorreportagens, que procuram problematizar a violência doméstica e familiar sofrida por mulheres, a partir de uma abordagem machista e reprodutora de violências, a mediação realizada por Scheppa e Moraes preza por uma dimensão ética para com o outro fotografado. Para Janaina Barcelos, a dignidade dos sujeitos retratados se encontra preservada quando

além do bom senso, da consciência e da sensibilidade do profissional, uma maneira de verificar isso seria analisar se a imagem “coisifica” a pessoa, ou seja, se aquela informação é essencialmente necessária para a compreensão de dada realidade ou se o ser humano retratado serve apenas como instrumento, seja para chocar, causar piedade, aumentar a audiência, ou qual for o objetivo do fotógrafo ou do veículo de comunicação (BARCELOS, 2013, p. 119).

Nesse sentido, ao analisarmos o conjunto da reportagem especial, avaliamos que o discurso visual procurou plasmar, na imagem fotográfica, sua experiência subjetiva frente às famílias enlutadas. A postura de não fotografar imediatamente e de consultar a família no momento do registro, indica a percepção de que a prática fotográfica carrega em si uma função social, que coloca em relação o sujeito fotografado e a fotógrafa. Mais tarde, também o espectador exerce sua cidadania fotográfica, na qual a “responsabilidade ética seria a de não isolar a fotografia da experiência que a funda – o evento da fotografia – situações, que mesmo não sendo fotografadas, integram o território da fotografia” (MAUAD, 2018, p.260).

Essa cidadania implica no reconhecimento da dimensão pública da experiência humana. As fotografias que compõe a fotorreportagem configuram espaços públicos, onde a questão da violência doméstica e familiar não se sustenta como restrita à esfera privada dos acontecimentos. É antes um problema social, que passa até mesmo pela maneira como a imprensa intervém na construção da matéria. Nesse sentido, quando Hélia Scheppa retrata famílias enlutadas em suas residências, desestruturadas pela partida de uma mãe, de uma filha, de uma irmã, há um atravessamento dos espaços, uma ruptura entre o espaço doméstico e o espaço público, tornando-se parte de uma estatística brutal sobre a violência contra as mulheres. No Brasil, no ano de 2021, segundo dados do Fórum de Segurança Nacional, a cada 7 horas, em média, uma mulher foi vítima de feminicídio.⁸⁴

Figura 53 Maria Janete observa a imagem de Nossa Senhora Aparecida



FONTE: Reportagem Ave Maria, 2013.

⁸⁴ Violência contra as mulheres em 2021. Fórum de Segurança Nacional. <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/03/violencia-contra-mulher-2021-v5.pdf>

A partir dessas questões é necessário interrogar a fotografia não como o objeto pacífico, mas como convergência de mobilizações que alcançam a cena pública e que fazem circular novas visualidades para a questão da violência doméstica e familiar. Na fotorreportagem estudada neste tópico, a fotógrafa, com a jornalista, optou por encaminhar o debate por meio de parâmetros éticos para com os sujeitos retratados. O caderno especial *Ave Maria* sinaliza, em sua proposta, os limites de aplicação da Lei Maria da Penha e a permanência de uma formação sociocultural produtora de desigualdades de gênero e, nesse sentido, legitimadora das violências narradas na construção da matéria.

Ao visualizarmos a figura 53, notamos novamente a figura de Maria Janete, que observa a imagem de Nossa Senhora Aparecida, presença atualizada da sua filha Maria Aparecida, agenciando subjetividades que extrapolam o quadro da fotografia. A construção da narrativa visual convida a olhar as fotografias por meio da reflexão, visando rememorar o debate em torno da questão pontuada e produzir o estranhamento necessário no espectador. As fotografias são sobre a dor e o sofrimento, mas se mostram empenhadas na produção da notícia com responsabilidade social. Não basta noticiar a morte de Maria Aparecida, como de tantas outras “Marias” representadas na fotorreportagem, faz-se necessário adensar a discussão, propósito assumido também pelas imagens fotográficas no enquadramento da notícia. Nesse sentido, podemos retornar à Lei Maria da Penha, ao afirmar que toda violência praticada contra as mulheres é uma violação contra os direitos humanos, calando a existência feminina enquanto sujeitos de direito.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

À guisa de uma conclusão, a tese visou contribuir com a escrita da história das mulheres, dando a ver à experiência fotográfica contemporânea, na cidade do Recife, a presença e o protagonismo feminino do final dos anos de 1970 até a segunda década do presente século. Trabalhou-se com uma amostra qualitativa, sendo as vivências e partilhas de quatorze fotógrafas o ponto de partida que nos levou a compreender as estratégias e condições em que foi possível fazer-se fotógrafa. Sinalizamos os entrelaçamentos de classe, raça e gênero na elaboração das biografias coletivas, como parte de um esforço em compreender o cruzamento de tais opressões em uma profissão marcadamente masculina e elitista, como foi e ainda é a profissão de fotógrafa.

Analisar as trajetórias de mulheres fotógrafas nos permitiu visualizar o quadro de violências de gênero que atravessam o cotidiano das mulheres trabalhadoras, independentemente de seus espaços de trabalho, nas redações de jornais e na cobertura de pautas externas, nos festivais de fotografia e noutros ambientes onde elas circulam. Sabe-se que esse quadro se estende a outras profissões, e que a experiência histórica, a partir de pesquisas na historiografia recente, sinaliza as desigualdades e a sobreposição de opressões a que as mulheres estão expostas.

A elaboração desta tese foi um desafio, uma vez que, inicialmente, as fontes pareciam escassas e, conseqüentemente, foi necessário construí-las, utilizando, sobretudo, o recurso da História Oral na construção de biografias coletivas. Além disso, o desafio também surgiu pelo fato de tratarmos de temas sensíveis e atuais, uma vez que a maioria das fotógrafas está viva e, na sua maioria, atuando e produzindo. Por outro lado, o propósito de escrever sobre mulheres fotógrafas na cidade de Recife precisou enfrentar o processo de apagamento da experiência feminina na história: elas estavam presentes, mas foi conveniente negar e ignorar suas existências como mulheres e profissionais.

Dessa forma, este estudo também foi um trabalho de arqueologia, ao identificar as nuances nos relatos orais, nos recortes de jornais e nas narrativas visuais, com o objetivo de desconstruir o sujeito neutro - masculino - na História, e, assim, permitir pesquisas futuras que tenham como objetivo o estudo da experiência fotográfica e do protagonismo de mulheres na profissão de fotógrafa.

Espera-se que a tese contribua em três frentes de trabalho. Primeiramente, com uma reflexão sobre o estudo de trajetórias utilizando o dispositivo metodológico da biografia coletiva. Em um segundo momento, a escrita da tese dimensionou o olhar interseccional sobre

as fontes estudadas e problematizar as violências de gênero vivenciadas pelas mulheres fotógrafas nas relações de trabalho. Tema urgente e sensível que precisa ser observado pela historiografia. Por último, nos esforçamos em vincular a experiência social ao domínio do visual, aos modos de olhar e construir sentidos que operam transformações nos espaços das relações humanas.

A democratização da fotografia está em andamento, e é necessário um longo caminho a ser percorrido até que a prática fotográfica seja inclusiva e representativa da diversidade de experiências e perspectivas. Como se verificou ao longo dessa tese, a fotografia tem sido uma atividade em que as mulheres enfrentam assédio, machismo e sexismo de forma sistemática. Muitas vezes, suas contribuições são subestimadas ou ignoradas, e elas enfrentam diversos obstáculos em um ambiente de trabalho dominado por normas e estruturas patriarcais. Essas experiências de precarização causam adoecimento e limitam o pleno desenvolvimento das habilidades das fotógrafas.

Dessa forma, cultivar e ampliar o debate sobre essas questões permite traçar estratégias de transformação para a implementação de políticas e práticas que promovam a igualdade de gênero, a diversidade racial, e a adoção de medidas rigorosas contra o assédio e a discriminação nas instituições e organizações.

Há ainda os desafios da maternidade, frequentemente percebida como uma opção que parece entrar em conflito com a carreira profissional, devido à sobrecarga de trabalho, à desvalorização profissional e à ineficiência de uma legislação que proteja as mulheres que decidiram nutrir e educar uma criança. A desigualdade nas relações de gênero e a divisão sexual do trabalho atuam também para a precarização do trabalho feminino, além disso, se desconsidera a relevância do papel das atividades reprodutivas na manutenção da estrutura social.

É imperioso que se pense ações afirmativas, por meio de políticas públicas, que encontre as mulheres trabalhadoras, na fotografia e nas mais diversas áreas, e possibilite que as mães tenham acesso a creches e serviços de apoio à maternidade; divisão igualitária nos serviços domésticos e cuidado com as crianças; promoção de modelos flexíveis de trabalho e, mais uma vez, a promoção de políticas de igualdade de gênero.

REFERÊNCIAS

ABOUT, Ilsen. CHÉROUX, Clément. **L'histoire par la photographie**. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/261>. Acesso 05 de janeiro de 2020.

ACCARDI, Carla; LONZI, Carla; BANOTTI, ELVIRA. Manifesto da revolta feminina. (trad. Valentina Cantori). In História das mulheres, Histórias feministas: antologia. Editora: MASP; 1ª edição, 2019.

ACSELRAD, Maria. **Viva Pareia!:** corpo, dança e brincadeira no Cavalo-Marinho de Pernambuco. Editora Universitária UFPE, 2013.

AKOTIRENE, Carla. **O que é interseccionalidade?** Coordenação Djamilia Ribeiro. – Belo Horizonte (MG): Letramento: Justificando, 2018.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ª ed - São Paulo: Cortez, 2011.

ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz. **A feira dos mitos:** a fabricação do folclore e da cultura popular (Nordeste 1920-1950). São Paulo: Intermeios, 2013.

ALVES, J. E. D.; CAVENAGHI, Suzana; CARVALHO, A.A.; SOARES, M.C.S. Meio século de feminismo e o empoderamento das mulheres no contexto das transformações sociodemográficas no Brasil. In: Eva Blay; Lúcia Avelar. (Org.). **50 anos de feminismo:** Argentina, Brasil e Chile. 1ed.São Paulo: EDUSP, 2017, v. 1, p. 15-54.

AZOULAY, Ariela. **The civil contract of photography**. New York: Zone Books, 2008.

BARCELOS, Janaina. Por um fotojornalismo que respeite a dignidade humana: a dimensão ética como questão fundamental na contemporaneidade. **discursos fotográficos**, Londrina, v.10, n.16, p.111-134, jan./jun. 2014.

BELTRÃO, Kaizô Iwakami. ALVES, José Eustáquio Diniz. A REVERSÃO DO HIATO DE GÊNERO NA EDUCAÇÃO BRASILEIRA NO SÉCULO XX. **Cadernos de Pesquisa**, v.39, n.136, p.125-156, jan./abr. 2009.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BIROLI, Flávia. **Gênero e desigualdades:** os limites da democracia no Brasil. 1ed. – São Paulo: Boitempo, 2018.

BLAY, Eva. AVELAR, Lucia. **50 Anos de Feminismo:** Argentina, Brasil e Chile. 1 ed. São Paulo: EDUSP, 2017.

BRUCE, Fabiana. **Caminhando numa cidade de luz e sombras:** a fotografia moderna no Recife na década de 1950. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Ed. Massangana, 2013.

BRUSCHINI, CRISTINA. Trabalho feminino no Brasil: novas conquistas ou persistência da discriminação? **LATIN AMERICAN STUDIES ASSOCIATION – ECO 19** - Chicago, Illinois – USA September 24 – 26, 1998.

BRUSCHINI, Cristina. **TRABALHO E GÊNERO NO BRASIL NOS ÚLTIMOS DEZ ANOS. Cadernos de Pesquisa**, v. 37, n. 132, set./dez. 2007.

CANCLINI, Néstor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. Trad. Cláudio Novaes Pinto Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARVALHO, Vânia Carneiro; LIMA, Solange Ferraz; CARVALHO, Maria Cristina Rabelo; RODRIGUES, Tânia Francisco. “Fotografia e História: ensaio bibliográfico”, **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, Nova Série, v..2, jan/dez 1994. p. 253-300.

CASTANHEIRA, Rafael. Poéticas de resistência: a representação do Outro nas fotografias de Miguel Rio Branco. **Anais do II Colóquio de Fotografia da Bahia – Volume 1 2018** (ISSN: 2674-564X).

CHARLE, Christophe. A Prosopografia ou biografia coletiva: Balanço e perspectivas. In: HEINZ, Flávio (Org.). **Por Outra História das elites**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

COLLINS, Patricia Hill. Se perdeu na tradução? Feminismo negro, interseccionalidade e política emancipatória. **PARÁGRAFO**. JAN/JUN. 2017 V.5, N.1 (2017).

CORRÊA, Amélia Siegel. As mulheres na história da fotografia brasileira: alguns apontamentos. **II Congresso de Estudios Poscoloniales y III Jornadas de Feminismo Poscolonial**, Buenos Aires, 2014.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 16, n. 2, p. 131-173, Dec.2008.

COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.

_____, Helouise. ZERWES, Erika. **Mulheres fotógrafas\ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo, Intermeios, 2021.

COSTA, Maria Elisabeth de Andrade. Cultura popular. In: REZENDE, Maria Beatriz; GRIECO, Bettina; TEIXEIRA, Luciano; THOMPSON, Analucia (Orgs.). **Dicionário IPHAN de Patrimônio Cultural**. 1. ed. Rio de Janeiro, Brasília: IPHAN/DAF/Copedoc, 2015. (verbete). ISBN 978-85-7334-279-6

DINES, Yara Schreiber. O Autorretrato e o alter ego de Hildegard Rosenthal, em São Paulo/Brasil, duplos em diálogo com a fotografia moderna. Paris, São Paulo: **Revista Labrys, études féministes, estudos feministas**, n. 31, 2018.

DOSSE, François. **A História Em Migalhas** - dos Annales à Nova História. Editora Ensaio, 1994.

DOSSE, François. HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE E HISTORIOGRAFIA. **Revista tempo & Argumento**. Florianópolis, v. 4, n. 1 p. 05 – 22, jan/jun. 2012.

ENGEL, Magali. **Meretrizes e doutores**. Saber médico e prostituição no Rio de Janeiro 1840-1890. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia contemporânea: entre olhares diretos e pensamentos obtusos. **Revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP**. Nº 23 - 1º semestre de 2011. ISSN: 1676-8221. Disponível em: http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_23/facom23.pdf. Acesso: 19 de setembro de 2020.

FEDERICI, Sílvia. **O calibã e a bruxa**. Tradução: Coletivo Sycorax. Elefante editora, 2018.

FERREIRA, L. S. Entre Eva e Maria: a construção do feminino e as representações do pecado da luxúria no Livro das Confissões de Martin Perez”. (**Doutorado em História**) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, p. 333, 2012.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Desafios e dilemas da história oral nos anos 90: o caso do Brasil. **História Oral**, São Paulo, nº 1, p.19-30, jun. 1998.

FERREIRA, Marieta de Moraes. Notas iniciais sobre a história do tempo presente e a historiografia no Brasil. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 23, p. 80 - 108, jan./mar. 2018.

FIUZA, Beatriz C. PARENTE, Cristiana. O conceito de ensaio fotográfico. **discursos fotográficos**, Londrina, v.4, n.4, p.161-176, 2008.

FORTUNATO, Maria Lucinete. NETO, Mariana Moreira. De como lembrar o semiárido e esquecer o sertão. **sÆculum - REVISTA DE HISTÓRIA** [23]; João Pessoa, jul./ dez. 2010.

FRISCH, Michael. **A Shared Authority**: Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History. State Univ of New York Pr, 1990.

FUNARI, Juliana. NO ENCONTRO DAS ÁGUAS: MULHERES CAMPONESAS DO SERTÃO DO PAJEÚ TRANSFORMANDO O SEMIÁRIDO. **Revista Observatório 25** (Maio – Novembro 2019) Sertões: Imaginários, Memórias e Políticas. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

GOMES, Camila de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. **Civitas**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65-82, jan.-abr. 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.

GUEDES, M.C.; ALVES, J.E.D. A população feminina no mercado de trabalho entre 1970 – 2000: particularidades do grupo com nível universitário. Trabalho apresentado no **XIV Encontro Nacional de Estudos Populacionais**, ABEP, realizado em Caxambú / MG –Brasil,

de 20- 24 de Setembro de 2004. Disponível em: http://www.abep.nepo.unicamp.br/site_eventos_abep/PDF/ABEP2004_116.pdf.

GUIMARÃES NETO, Regina B. Historiografia, diversidade e história oral: questões metodológicas. In: LAVERDI, Robson [et al]. **História oral, desigualdades e diferenças**. Recife: Ed. Universitária da UFPE; Florianópolis/SC: Ed. da UFSC, 2012.

GUIMARÃES, Roberta. **O Sagrado, a pessoa e o orixá**. Recife: Imago Fotografia, 2013.

HEINZ, Flávio. O Historiador e as elites - à guisa de introdução. In: HEINZ, Flávio (Org). **Por Outra História das elites**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo**: políticas arrebatadoras. Tradução Ana Luiza Libânio. 5ª ed. – Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

IBRAHIM, Carla Jacques. As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX. Campinas, SP: 2005. **Dissertação(mestrado)** - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.

KATAU FILHO, Mariano. EIRÓ, Jorge Leal. Terrane de Ana Lira | Trauma de Ivan Padovani: o discurso do artista, o discurso da obra. **CONCINNITAS**, Revista do Instituto de Artes da UERJ, v. 21, n. 38 (2020).

KILOMBA, Grada. **MEMÓRIAS DA PLANTAÇÃO**: episódios de racismo cotidiano. trad. Jess oliveira. 1. Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan./jun. 2006.

KNAUSS, Paulo. Aproximações disciplinares: arte, história, imagem. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 151-168, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Editora: Contraponto; 1ª edição.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.

KUCINSKI, Bernado. Nos tempos da Imprensa Alternativa. **Cadernos Imaginário** – 1a edição: Comissão da Verdade. Disponível em: <https://imaginaipusp.wordpress.com/revista-imaginario/introducao/>. Aceso 30 de abril de 2023.

LEIVA, Gonzalo. Tres gestos fundacionales de fotógrafas: tramas de la construcción de um régimen visual em Chile In COSTA, Helouise. ZERWES, Erika. **Mulheres fotógrafas\ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo, Intermeios, 2021.

LEITE, Miriam L. Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edusp, 1993.

LE GOFF, Jacques. **História: novos problemas**, direção de Jacques Le Goff e Pierre Nora: tradução de Theo Santiago. Rio de Janeiro, F. Alves., 1995.

Lira, Ana. Paola Marugán. Terrane. Ensaio. **Cadernos de subjetividade**. n. 20 (2019).

LOUZADA, Silvana. **Prata da casa: fotógrafos e fotografia no Rio de Janeiro. (1950-1960)**. Editora da UFF, 2013.

LUGON, Olivier. **El estilo documental**. De August Sander a Walker Evans 1920-1945. Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

MATOS, Maria Izilda S. de. ESTUDOS DE GÊNERO: PERCURSOS E POSSIBILIDADES NA HISTORIOGRAFIA CONTEMPORÂNEA. **Cadernos pagu** (11) 1998: pp.67-75.

MAUAD, Ana. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 10, n. 16, 4 dez. 2008.

_____, Ana. Como nascem as imagens? Um estudo de História visual. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 61, p. 105-132, jul./dez. 2014. Editora UFPR.

_____, Ana. O que restou – história e documento - na prática artística de Rosangela Rennó. **Imagem, Narrativa e Subversão**. 1 ed. São Paulo: Intermeios, 2016, v.1, p. 69-102.

_____, Ana. Prática fotográfica e experiência histórica – um balanço de tendências e posições em debate. **Revista Interin** nº 10, v. 10 n. 2 (2010), p.1-12.

_____, Ana M.. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. **Revista Maracanan**, publicação dos docentes do PPGH-UERJ, vol. 12, n.14, p. 33-48 jan/jun 2016a.

_____, Ana. Memórias em movimento: fotografia e engajamento, a trajetória de Claudia Ferreira (1980-2014). **História: Debates e Tendências** – v. 16, n. 2, jul./dez. 2016b, p. 271-290.

_____, Ana. Imagens em fuga: considerações sobre espaço público visual no tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, vol. 10, núm. 23, pp. 252-285, 2018.

_____, Ana Maria. A questão indígena e o direito à memória na fotografia de Claudia Andujar. In: Mirian Hermeto; Gabriel Amato; Carolina Dellamore. (Org.). **Alteridades em Tempos de (in)Certeza**. 1ed.São Paulo: Letra&Voz, 2019, v. 1, p. 13-26.

_____, Ana M. A guerreira está cansada, mas não está morta: a experiência da fotógrafa Rosa Gauditano entre as comunidades indígenas no Brasil (1989-2018). In: Fabiana de Souza Fredrigo; Ivan Lima Gomes. (Org.). **História e Trauma: Linguagens e Usos do Passado**. 1ed.Vitória: Editora Milfontes, 2021, v. 1, p. 283-314.

_____, Ana M.; LOUZADA, Silvana; SOUZA JUNIOR, Luciano Gomes. Anos 1980, afirmação de uma fotografia brasileira. In: QUADRAT, Samantha (Org.). **Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate**. Rio de Janeiro: 7Letras; Faperj, 2014. p. 186-209.

_____, Ana M.; LOUZADA, Silvana; SOUZA JUNIOR, Luciano Gomes. Das revistas ilustradas ao fotojornalismo independente: itinerários da prática fotográfica no Brasil do século XX. **FOTOCINEMA**, nº22 (2021).

MENDES, Ricardo. Once upon a time: uma história da História da Fotografia brasileira. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo. N. Sér. v. 6/7. p. 183-205 (1998-1999). Editado em 2003.

MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº45, pp.11-36, 2003. Disponível: <http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>. Acesso 17 de agosto de 2016

MENESES, Ulpiano B. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Revista Tempo**, Rio de Janeiro, 2002, nº14, p.131-151.

MONTEIRO, Lorena Madruga. Prosopografia de grupos sociais, políticos situados historicamente: método ou técnica de pesquisa? **Pensamento Plural**, Pelotas [14] 11 – 21; janeiro-junho 2014.

MONTEIRO, Charles. História e Fotojornalismo: reflexões sobre o conceito e a pesquisa na área. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 8, n. 17, p. 64 - 89. jan./abr. 2016.

MONTEIRO, C. Imagens do Chile: a fotografia documental entre a denúncia social e a expressão autoral. **Estudos Ibero-Americanos**, [S. l.], v. 44, n. 3, p. 528–535, 2018. DOI: 10.15448/1980-864X.2018.3.31742. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/31742>. Acesso em: 30 abr. 2023.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. Sobre História e Historiografia das Mulheres. **Caderno Espaço Feminino** | Uberlândia, MG | v.31 | n.1 | seer.ufu.br/index.php/neguem | jan./jun. 2018.

NOCHLIN, Linda. **Porque não houve grandes mulheres artistas?** (1973). Tradução Juliana Vacaro. Edições Aurora, São Paulo: 2016.

NOGUEIRA, Daniela. Gênero e Água – Desenhos do Norte, Alternativas do Sul: Análise da Experiência do Semi-Árido Brasileiro na Construção do Desenvolvimento Democrático/Daniela Nogueira. 350p. **Tese de Doutorado em Sociologia**. Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Sociais, Departamento de Sociologia. Brasília, 2009.

OLIVEIRA, Maria da Glória. Fazer história, escrever a história: sobre as figurações do historiador no Brasil oitocentista. **Revista Brasileira de História**: São Paulo, v. 30, nº 59, p. 37-52 – 2010.

OLIVEIRA, Maria da Glória. Os sons do silêncio: interpelações feministas decoloniais à história da historiografia. **Hist. Historiogr.**, v. 11, n. 28, set-dez, ano 2018, p. 104-140.

DE OLIVEIRA, Márcio; ROSE MAIO, Eliane. “VOCÊ TENTOU FECHAR AS PERNAS?” – A CULTURA MACHISTA IMPREGNADA NAS PRÁTICAS SOCIAIS. **POLÊMICA**, [S.l.], v. 16, n. 3, p. 001-018, ago. 2016. ISSN 1676-0727. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/polemica/article/view/25199/18031>>. Acesso em: 09 fev. 2023.

PASINATO, W. Avanços e obstáculos na implementação da Lei 11.340/2006. in: CAMPOS, Carmen Hein de (Org.). Lei Maria da Penha Comentada em uma Perspectiva Jurídico Feminista. Rio de Janeiro: **Lumen Juris**, 2011. Disponível em: http://www.cepia.org.br/doc/LMP_editado_final.pdf.

PASSERINI, Luisa. **A memória entre política e emoção**. São Paulo: Editora Letra e Voz, 2011.

PEDRO, Joana Maria. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. **Topoi**, v. 12, n. 22, jan.-jun. 2011, p. 270-283.

PERROT, Michelle. ESCREVER UMA HISTÓRIA DAS MULHERES: relato de uma experiência. **Cadernos pagu** (4) 1995: pp. 9-28.

_____, Michelle. **Os excluídos da história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.9 n°18, p.9-18, ago.89/set89.

PEREGRINO, Nadja. Fotografia Brasileira Contemporânea. **Anais do I Colóquio de Fotografia da Bahia – Volume 1 2017** (ISSN: 2674-564X).

PINSKY, Carla Bassanezi. Estudos de Gênero e História Estudos de Gênero e História Social. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 17(1): 296, janeiro-abril/2009.

POLLOCK, Griselda. **Vision and Difference: Feminism, Femininity and Histories of Art**. Routledge, p. 368, 2015.

PONTES, Emilio Tarles Mendes. Transições Paradigmáticas: do combate à seca a convivência com o semiárido nordestino, o caso do programa um milhão de cisternas no município de Afogados da Ingazeira – PE| Emilio Tarlis Mendes. 180p. **Dissertação (Mestrado)** – Universidade Federal de Pernambuco. CFCH, Recife, 2010.

PONTES, Heloisa. **Destinos Mistos: os críticos do grupo Clima em São Paulo (1940-68)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PORDEUS, Hugo. Imagens Líricas de Ana Farache no Observatório até 30 de julho. **Marco Zero**, Ano II, N° 6, 20/07 a 20/08/97.

QUEIROGA, Eduardo. Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia. 2012. **Dissertação (Mestrado)**. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012.

RAGO, Margareth. AS MULHERES NA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA. In SILVA, Zélia Lopes (Org.). **Cultura Histórica em Debate**. São Paulo: UNESP, 1995.

RANGEL, Livia de Azevedo S. Hildegard Rosenthal e Alice Brill: esboços de uma leitura de gênero na fotografia. **Revista Rumos da História**, Vitória-ES, n.7, v.2, janeiro/julho de 2019.

RAVANELLO, Ricardo B. A fotografia digital expandida: do hibridismo às imagens sem referente. **Discursos fotográficos**, Londrina v.15 n.26, p.64-84, jan./jun., 2019 | DOI 10.5433/1984-7939.2019v15n26p64. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/34992/pdf>. Acesso: 10 de outubro 2020.

RIBEIRO ALVES NETO, Rodrigo. Pensar à luz do presente: pensamento, história e atualidade em Hannah Arendt. **O que nos faz pensar**, [S.l.], v. 20, n. 29, p. 235-258, may 2011. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqfnfp/article/view/336>>. Acesso em: 05 feb. 2023.

RIBEIRO TOMAZZONI, L.; GOMES, E. B. AFIRMAÇÃO HISTÓRICA DOS DIREITOS HUMANOS DAS MULHERES NO ÂMBITO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Cadernos da Escola de Direito*, v. 2, n. 23, p. 44-59, 9 nov. 2016.

Rodrigues, Gelze Serrat de Souza Campos, 1963- **A trajetória da cana-de-açúcar no Brasil** [recurso eletrônico]: perspectivas geográfica, histórica e ambiental / Gelze Serrat de Souza Campos Rodrigues, Jurandyr Luciano Sanches Ross. – Uberlândia : EDUFU, 2020.

ROSENBLUM, Naomi. **A history of women photographers**. 3ed. Abbeville Press Publishers, 2000/2010.

SAFFIOTI, Heleieth. **O poder do macho**. São Paulo: Moderna, 1987.

SANTIAGO JUNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. A virada e a imagem: história teórica do pictorial/iconic/visual turn e suas implicações para as humanidades. **An. mus. paul.**, São Paulo, v. 27, e08, 2019. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142019000100305&lng=en&nrm=iso>. access on 16 jan. 2020. Epub Apr 29, 2019. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672019v27e08>.

SANTOS, Eric Assis dos. A transição à democracia no Chile: rupturas e continuidades do projeto ditatorial 1980-1990. **Dissertação (Mestrado)**. Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

SANTOS, Ebe Campinha dos. MEDEIROS, Luciene Alcinda de. Lei Maria da Penha: dez anos de conquista e muitos desafios. **Anais do XXIX Simpósio Nacional de História**. Contra o preconceito: História e democracia. Brasília, 2017. Disponível em: https://anpuh.org.br/uploads/anais-simposios/pdf/2019-01/1548953098_d128d5a2de35d2e52eb298334064a927.pdf.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade** 20(2):71-99 jul/dez 1995.

SEKULA, Allan. Desmantelar la modernidade, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación In **Efecto real**: debates pós-modernos sobre fotografia. Jorge Ribalta (ed.). Editora Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2004.

SILVA, Nathalia Cunha da. Mulheres no fotojornalismo: uma análise cultural da relação entre identidades de gênero e a prática do fotojornalismo na contemporaneidade. **Dissertação**

(**Mestrado em Comunicação**). Escola de comunicação, Educação e Humanidades da Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2017.

SIMÃO, Giovana T. FANNY PAUL VOLK: PIONEIRA NA FOTOGRAFIA DE ESTÚDIO EM CURITIBA. **Tese (doutorado)** - Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Defesa: Curitiba, 16/07/2010 Curitiba, 2010.

SIMIONI, Ana Paula. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **Estudos Feministas**. Florianópolis, jan/jun.2007.

SIMIONI, Ana Paula. **Profissão artista**. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: Edusp/ Fapesp, 2019.

SIRINELLI, Jean François. A geração In **Usos e abusos da história oral** | Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira. – 8ª ed. – Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985 In FERREIRA, Jorge. DELGADO, Lucilia de Almeida Neves. **O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SMITH, Bonnie G. **Gênero e História**. Homens, Mulheres e Prática Histórica. Bauru EDUSC, 2003.

SOARES, Maria Thereza; MIGUEL FEITOSA, Márcia Manir; FERREIRA JUNIOR, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 26, n. 3, nov. 2018. ISSN 1806-9584. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/46645>>. Acesso em: 03 fev. 2020. doi:<https://doi.org/10.1590/%x>.

SOIHET, Rachel. HISTÓRIA DAS MULHERES E HISTÓRIA DE GÊNERO UM DEPOIMENTO. **Cadernos pagu** (11) 1998: pp.77-87.

SOUZA JUNIOR, Luciano Gomes. ENGAJAMENTO POLÍTICO E PRÁTICA FOTOGRÁFICA NO BRASIL DOS ANOS 1970 E 1980. **Dissertação (Mestrado)** – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2015.

STONE, Lawrence. Prosopography. Tradução de Gustavo Biscaia de Lacerda e de Renato Monseff Perissinotto. **Rev. Sociol. Polit.** vol.19 no.39 Curitiba June 2011. Disponível: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010444782011000200009&script=sci_arttext#nt1. Acesso em 22 de agosto de 2016.

Teles, Wanessa de Lima. SOB O IMPÉRIO DO RETRATO: A difusão social da fotografia e a construção das identidades e alteridades sociais no Recife oitocentista. **Dissertação (Mestrado)**, UFPE-CFCH, Recife, 2013.

Tilly, Louise A. GÊNERO, HISTÓRIA DAS MULHERES E HISTÓRIA SOCIAL. **Cadernos Pagu** (3) 1994: pp. 29-62.

THÉBAUD, Françoise. Políticas de gênero nas Ciências Humanas. O exemplo da disciplina histórica na França. **Ano X**, n. 21, 2º. Semestre 2009, (33-42) - ISSN 1518-4196.

THOMPSON, E. P. “Folclore, antropologia e história social”. In **As Peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Unicamp, 2001.

TRINDADE, Zeidi Araujo; ENUMO, Sônia Regina Fiorim. Triste e Incompleta: Uma Visão Feminina da Mulher Infértil. **Psicol. USP**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 151-182, 2002. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642002000200010&lng=en&nrm=iso. access on 19 Oct.2020. <https://doi.org/10.1590/S0103-65642002000200010>.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Figurações feministas na arte contemporânea: Márcia X., Fernanda Magalhães e Rosângela Rennó. (**Dissertação em História**) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), p.220, 2008.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino. Dramatização dos corpos: Arte feminista no Brasil e na Argentina. (**Tese de Doutorado**) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas. Campinas (SP), p.354, 2013.

TURIM, Rodrigo. Uma nobre, difícil e útil empresa: o ethos do historiador oitocentista. **história da historiografia**, número 02, março/2009.

VALLE, Isabella. Mulheres fotógrafas: resistências, enfrentamentos e as redes de (in)visibilidade no contexto do Recife. **Tese (Doutorado)** – Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2017.

VARGAS, Eliane Portes. 'Barrigão à mostra': vicissitudes e valorização do corpo reprodutivo na construção das imagens da gravidez. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 237-258, Mar. 2012. Available from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459702012000100013&lng=en&nrm=iso. access on 19 Oct. 2020. <https://doi.org/10.1590/S0104-59702012000100013>.

VARIKAS, Eleni. GÊNERO, EXPERIÊNCIA E SUBJETIVIDADE: a propósito do desacordo Tilly-Scott*. **Cadernos Pagu** (3) 1994: pp. 63-84.

VARIKAS, Eleni. Pensar o sexo e o gênero. Tradução Paulo Sérgio de Souza Junior. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2016.

VASCONCELOS, Tânia Mara Pereira. A PERSPECTIVA DE GÊNERO REDIMENSIONANDO A DISCIPLINA HISTÓRICA. **Revista Ártemis**, n.3, dezembro de 2005.

VELHO, Gilberto. **PROJETO E METAMORFOSE**. Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

WANDERLEY, Olga da Costa L. Corpo, potência e significação na fotografia feminista latino-americana. **Anais do III Colóquio de Fotografia da Bahia** – Vol 1, N 1, 2019 (ISSN: 2674-564X). Salvador (BA), UFBA, EBA, 2019.

ZERWES, Erika. As fotografias de Rosa Gauditano e as greves do ABC no final dos anos 1970. **ZUM Revista de Fotografia**. Disponível: <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/> Acesso 02 de janeiro de 2020.

_____, E.. A mulher moderna como fotógrafa na guerra: Margaret Michaelis e Kati Horna. **Cadernos Pagu** (UNICAMP), p. 5, 2017.

_____, E.. Tina Modotti e Kati Horna, fotógrafas produtoras de duas imagens situadas entre a fotografia obrera e o humanismo. **História Unisinos**, v. 20, p. 213-225, 2016.

_____, E.. Os dois lados da moeda. Humanismo e militância em Claudia Andujar e Nair Benedicto. In: Brandão, Angela; Drien, Marcela; Tatsch, Flavia Galli. (Org.). **Política(s) na História da Arte: redes, contextos e discursos de mudança**. 1ed.São Paulo: Programa de Pós Graduação em História da Arte, UNIFESP, 2017, v. 1, p. 440-451.

_____, E. Hildegard Rosenthal, Alice Brill e Judith Munk: A nova mulher imigrante e a fotografia moderna brasileira. **ZUM Revista de Fotografia**, p. s/p, 08 mar. 2018.

Matérias em jornais online, sites consultados e leis

ASA - Articulação do Semiárido Brasileiro. Disponível em: <https://www.asabrasil.org.br/>. Acesso em 10 de junho de 2021.

Floro, Paulo. Cisterneiras protagonizam enfrentamento de estiagem no Sertão. Reportagens Especiais, 2012. Sistema Jornal do Comercio de Comunicação. Disponível em: <http://especiais.ne10.uol.com.br/vocemais20/011-agua.html>. Acesso em 16 de junho de 2021.

RESENDE, Juliana. ‘Fazendo’ água no sertão nordestino. Mulheres cisterneiras buscam alternativas para conviver com clima semiárido enquanto fortalecem seus direitos. El País, Recife, 21 de março de 2014. Disponível em: https://elpais.com/elpais/2014/03/20/planeta_futuro/1395320459_604628.html. Acesso em: 16 de junho de 2021.

Mulheres são capacitadas para o ofício de pedreira. Diário do Nordeste, Fortaleza, 2004. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/mulheres-sao-capacitadas-para-o-oficio-de-pedreira-1.506900>. Acesso em: 16 de junho de 2021.

Projeto inicia nova etapa de formação das pedreiras. Diário do Nordeste, Fortaleza, 2006. Disponível em: <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/regiao/projeto-inicia-nova-etapa-de-formacao-das-pedreiras-1.598128>. Acesso em: 16 de junho de 2021.

MELITO, Leandro. Programa de cisternas enfrenta "seca" de recursos e fome bate à porta do semiárido. Brasil de Fato, 2020. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2020/01/21/programa-de-cisternas-enfrenta-seca-de-recursos-e-fome-bate-a-porta-do-semiarido>. Acesso em 22 de junho de 2021.

Moriyama, Victor. As mulheres fotógrafas. El país, 31 de dezembro de 2018. Disponível em https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/31/opinion/1546266865_425649.html. Acesso 18 de janeiro de 2020.

Zerwes, Erika. Entrevista: Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto. Disponível: <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/> Acesso 02 de janeiro de 2020.

Grupo de Teatro Vivencial. Disponível: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo514477/grupo-de-teatro-vivencial>. Acesso: 21/07/2021.

Lei 11.340 – Lei Maria da Penha. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm

Entrevista Oral

ALMEIDA, Anaclarice. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 22 de fevereiro de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

DIAS, Cristiana. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 27 de julho de 2016. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

BUHR, Priscilla. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 22 de janeiro de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

BUHR, Priscilla. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Entrevista por whatsapp, 8 setembro de 2020.

FARACHE, Ana. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 20 de março de 2019.

Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

FERREIRA, ALCIONE. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 14 de janeiro de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

GAMARRA, MAIRA. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 17 de maio de 2022. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

GUERRA, Mariana. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 10 de setembro de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

GUIMARÃES, Roberta. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 29 de janeiro de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

LIRA, Ana. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 03 de fevereiro de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

MAIA, Teresa. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 21 de janeiro de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

MELLO, Yeda Bezerra de. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 09 de março de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

PINHEIRO, Gleide Selma. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 15 de agosto de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

SCHEPPA, HÉLIA. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 14 de fevereiro de 2019. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

VICTOR, Renata. Projeto de doutorado sobre a trajetória de mulheres fotógrafas em Recife no tempo presente. Entrevista concedida a Aryanny Thays da Silva. Recife, 31 de agosto de 2016. Entrevista depositada no Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense (Labhoi-UFF).

ANEXOS A – Verbetes biográficos

Ana Elyzabeth de Araújo Farache (Rio de Janeiro, 1953). Estudou no Colégio Vera Cruz, uma tradicional escola de freiras na cidade do Recife, que habilitava estudantes para o magistério do ensino primário. Assim que terminou os estudos, atuou como professora no antigo Colégio Master Christi. No turno da noite, estudava Jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco, entre 1972-1975. Na época este era o único curso da área oferecido no estado de Pernambuco.

No segundo ano da faculdade Ana Farache tornou-se estagiária na sucursal do Jornal O Globo em Recife, onde permaneceu até o ano seguinte. Neste período ingressou também no grupo de Teatro da Universidade Católica de Pernambuco, conhecido como Tucap. Sua trajetória profissional mescla o trabalho como repórter de texto, editora de imagens na televisão e fotógrafa. Assim, entre 1974-1975 atuou como repórter no Jornal da Cidade, publicado semanalmente em Pernambuco. No Diário de Pernambuco esteve como repórter de 1978 a 1979. Em seguida trabalhou para o Jornal do Commercio.

Nesse período, começou a fotografar em Olinda, montando seu próprio laboratório. Em 1980, se lançou como *freelancer* na área, trabalhando para a Revista Isto É e novamente para o Jornal da Cidade (1981-1982). Iniciou, também, a atividade de colorir, manualmente, fotografias em P&B. O processo esteve vinculado à sua própria experiência de vida, afetiva e nostálgica, em relação ao ato de ver fotografias quando criança.

Em 1984, foi contratada pela extinta Tv Manchete como repórter e editora, onde permaneceu até 1987, quando se transferiu para a Tv Globo, assumindo como editora-chefe em Pernambuco (1987-1992). Após a sua saída da empresa, fundou, em 1993 a Farache Comunicação que funcionou na Rua do Bom Jesus durante dez anos e era especializada em comunicação visual. A empresa reunia uma equipe de jornalistas e fotógrafos que prestava serviços a órgãos públicos e privados do Estado de Pernambuco.

Em 1997, pela primeira vez, expôs individualmente na Galeria Observatório Arte fotográfica, com exposição nomeada Imagens, que consistia em paisagens e *portraits*, em preto e branco coloridos à mão. Pela série de postais que compunha a exposição, a fotógrafa recebeu no mesmo ano, o título Memória Viva da Cidade do Recife, concedido pelo Museu da Cidade.

A relação com a imagem se estreitou por meio do estudo teórico da imagem. Nos anos 2000, Farache retomou à vida acadêmica, ingressando, em 2006, no mestrado em comunicação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com dissertação sobre fotografia e experiência estética no fotojornalismo contemporâneo. Em 2013, concluiu, no mesmo

programa de pós-graduação, os estudos de doutorado com a tese *Fotografia e Contemplação: amorosidade do olhar no contemporâneo*.

Durante o doutorado, entre 2010 e 2012, foi também professora no curso superior de Tecnologia em Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco, nas disciplinas de Poética das imagens e Artes e Novas tecnologias e, também, idealizou o Festival Internacional Brasil Stop Motion, em 2011.

Em 2015, publicou o livro *Fotografias coloridas à mão*, com um apanhando do seu trabalho, especialmente de imagens feitas na década de 1990. Em 2016 publicou *Vivencial: imagens do afeto em tempos de ousadia*, também com o apoio do FUNCULTURA. As imagens são resultado da relação de amizade de Ana Farache com o grupo de teatro Vivencial, surgido em Olinda nos anos de 1970. Os registros, em P&B, foram fotografados com luz natural. Além da documentação sobre o grupo, Farache possui outros registros de movimentação da vida cultural de Olinda. Em seus arquivos guarda também os negativos produzidos na época que atuou como fotojornalista *freelancer*, marcadamente de retratos de figuras políticas. Desde 2017, Farache assumiu a coordenação da gestão do Cinema da Fundação Joaquim, cargo em que se encontra até hoje. Em 2017 recebeu o VI Prêmio Alcir Lacerda de Fotografia, com o artista e fotógrafo Lula Cardoso Ayres (*in memoriam*).

Na avaliação realizada no depoimento oral dado à pesquisadora, considerou o período final da década de 1970 e início dos anos de 1980 como o mais produtivo com a fotografia. Farache destacou, também, a efervescência da fotografia em Olinda, que era um espaço de troca de saberes e trabalho coletivo entre os fotógrafos das revistas e jornais que chegavam a Pernambuco. No relato, destaca também a avaliação sobre a sua geração, que era, segundo ela, feminista, mas “sem precisar dizer o tempo todo que era”, pois não se deixavam limitar pelas normas que geralmente regulavam o corpo feminino.

Outro aspecto a ser problematizado na sua fala diz respeito ao fato de que ela afirma não ter encontrado preconceito na sua experiência enquanto fotógrafa, visto que os anos de 1970 e 1980 marcaram um período de transformação e luta tanto para as mulheres como para a profissão de fotógrafo. Nesse sentido, se a trajetória de Ana Farache não foi atravessada pelas relações assimétricas de gênero, essa particularidade deve ser considerada uma prerrogativa.

Gleide Selma Fernandes Pinheiro (Natal - Rio Grande do Norte, 1958). Terceira filha de Terezinha Fernandes Pinheiro e Valdilon Pinheiro de Melo, Gleide Selma destacou, na entrevista oral, a presença marcante da avó na sua infância e adolescência. Aos 12 anos, os pais

se separaram, resultado em uma disputa na justiça, entre a mãe de Gleide e sua avó materna, pela guarda das crianças.

Trabalho, ainda adolescente, no jornal Diário de Natal, na parte gráfica, onde aprendeu sobre fotografia na função de laboratorista. Nesse momento, iniciou-se o interesse pela fotografia. Em 1976, aos 18 anos, mudou-se para Recife com o objetivo de cursar Sociologia na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mas, por necessidades financeiras, mudou de planos e conseguiu um estágio de três meses no Diário de Pernambuco, sendo contratada, posteriormente, como laboratorista. Permaneceu no jornal por um ano, migrando logo em seguida para o Jornal do Commercio onde trabalhou como fotógrafa até o ano de 1980. Neste ano se lançou como fotógrafa autônoma, trabalhando em Recife e para jornais de outros estados, como São Paulo, onde também residiu. Publicou trabalhos na imprensa alternativa, como no Jornal Repórter, surgido no Rio de Janeiro em 1977 colaborou com as agências independentes, como a Ágil Fotojornalismo, a F4 de fotografia e Angular Fotojornalismo, surgidas entre as décadas de 1970 e 1980.

Em 1986 trabalhou na cobertura da histórica campanha de Miguel Arraes para governador do Estado de Pernambuco. A fotógrafa tinha grande admiração pelo político, verificada também em notas publicadas no Diário de Pernambuco, mostrando o envolvimento de Gleide Selma no registro fotográfico do retorno de Miguel Arraes ao Brasil, em 1979, após o período do exílio.

Outro ponto importante na carreira da fotógrafa foi a criação da Galeria Observatório de Arte Fotográfica em 1997, que, além de um espaço expositivo, de circulação de importantes fotógrafos no período, tornou-se uma organização não governamental que formou uma geração de fotógrafos através de seus cursos gratuitos. A Galeria Observatório encerrou suas atividades em 2003 por causa de dificuldades financeiras para manutenção do projeto.

Mais recentemente, a fotógrafa participou da pesquisa Nordeste Emergentes, da Fundação Joaquim Nabuco, iniciada em 2012 e da qual resultou uma densa produção fotográfica sobre as novas visualidades da região Nordeste. A fotógrafa, a partir da sua trajetória, fez uma leitura crítica do quadro político contemporâneo do Brasil, articulando pela via da memória o presente e o passado e pontuou a situação de cortes que o setor cultural vem passando e que atravessam diretamente a atividade da fotografia.

Reconhecida como fotógrafa pioneira das redações dos jornais em Recife no final dos anos de 1970, Gleide Selma durante a entrevista enfatizou que o seu legado se encontra no agora, no tempo presente, recusando o reconhecimento que a coloca em um lugar de destaque. Entretanto, Gleide Selma apontou o trabalho social realizado na ONG Galeria Observatório da

Arte Fotográfica, como grande feito da sua trajetória. Para ela, a experiência da galeria, enquanto espaço de exposição, de circulação de fotógrafos e como projeto social, formando jovens de baixa renda, representou não somente uma conquista pessoal, mas também local e nacional.

Gleide Selma, que viveu o período da ditadura militar brasileira, relatou vivências como indivíduo autônomo e atento suas escolhas políticas. O desejo de liberdade marcou sua postura política e orientou suas escolhas e suas escolhas diante do campo de possibilidades que foi apresentado no decorrer da sua atuação profissional, pautada na dignidade da pessoa humana.

Yeda Bezerra de Mello (Recife – Pernambuco, 1963). Neta do médico e teatrólogo Valdemar de Oliveira, filha de Reinaldo de Oliveira e de Dulcinéia Costa, Yeda Mello teve sua trajetória de vida marcada pelas vivências teatrais, principalmente durante a infância e a adolescência. O contato com a fotografia ocorreu quando ela ainda menina, entre os familiares, porém, o aprendizado da fotografia aprofundou-se com o teatro, devido ao seu interesse em registrar a atmosfera das peças teatrais utilizando apenas a luz ambiente. Inicialmente, as atividades eram somente *hobbies*, entretanto, após tentativas de seguir carreira na Medicina e na Biologia, iniciou o curso de Educação Artística na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), que não chegou a concluir. Neste período passou a fotografar com mais assiduidade e ganhou, em 1986, o Concurso “Imagens do Carnaval”, promovido pela Fundação de Cultura Cidade do Recife (FCCR).

Após a premiação, Yeda Mello resolveu se dedicar à carreira de fotógrafa e se mudou para São Paulo onde iniciou os estudos na Escola Panamericana de Artes (1987-1988). Entre 1989 e 1990, em decorrência do seu bom desempenho profissional, lecionou no curso de fotografia da instituição.

Em 1990, teve sua primeira filha e voltou a residir no Recife. Na cidade, fez um estágio em fotografia publicitária com Tadeu Lubambo. Entre 1992-1995 trabalhou como fotojornalista no Jornal do Commercio, tendo iniciado como estagiária, e, em seguida, contratada como parte da equipe. Neste ínterim nasceu sua segunda filha e Yeda passou a fotografar como *freelancer* para a Editora Abril, atividade que deu continuidade após deixar o jornal. Em 1998 assumiu como editora adjunta de fotografia da Folha de Pernambuco, a convite de Breno Laprovitera. Trabalhou em diálogo com outras fotógrafas que iniciavam suas carreiras na época, como Cristiana Dias e Annaclarice Almeida.

Destaca-se, na sua carreira, o gosto por lecionar, iniciado na Escola Panamericana de Artes, e retomado em cursos oferecidos no Pró-Criança e na Galeria Observatório de Arte

Fotográfica no final dos anos de 1990. Em 2006, voltou à universidade para cursar Artes Visuais (UFPE), finalizando sua formação em 2010. Já em 2011 foi convidada por Renata Victor, fotógrafa e coordenadora do curso superior de Tecnologia em Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco, para ministrar aulas sobre fotografia.

Em seguida, entre 2012-2013, pausou a carreira para acompanhar o esposo no seu pós-doutorado em Milão, na Itália. Em 2015 realizou a exposição “Para poder te olhar”, na Galeria Arte Plural (Recife/PE), na qual trabalhou manualmente em fotografias antigas e em retratos da sua falecida mãe. No ano de 2016, recebeu o 5º Prêmio Alcir Lacerda de Fotografia, oferecido pelo curso superior de Tecnologia em Fotografia, da Unicap. Atualmente desenvolve projetos na fotografia documental e dirige junto com outros familiares o Teatro Valdemar Oliveira.

Renata Maria Victor de Araújo (Recife, 1966). Iniciou na fotografia ainda adolescente, por volta dos 13 anos de idade, por influência do pai, que a matriculou no curso ministrado pelos fotógrafos Alcir Lacerda e Clodomir Bezerra. Em contato com jovens universitários que estudavam Comunicação Visual, atual curso de Design, na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Renata Victor decidiu trilhar o mesmo para trabalhar com fotografia.

Seus primeiros trabalhos foram realizados para a MPM Publicidade, agência de propaganda brasileira que possuía uma filial em Recife. Nesse período de descoberta da fotografia fez laboratório na Acê Filmes, cujo proprietário era Alcir Lacerda, com quem havia feito o curso no Sindicato dos Jornalistas.

Na universidade, recebeu o convite do amigo Adelmo Sales para dividir um estúdio de fotografia próximo a uma agência de propaganda, para a qual realizaram vários, fotografando, sobretudo, produtos. Nesse contexto, conheceu Vera Ferraz, então diretora da Globo Nordeste, cujo marido, Vladimir Barbosa, era o editor de fotografia do Jornal do Commercio (JC). Posteriormente, Vladimir Barbosa a contratou para tirar as férias de um fotógrafo, proposta que aceitou com entusiasmo, conforme narrou no depoimento oral. Esse foi seu primeiro contato com o fotojornalismo e nele permaneceu por quase dois anos, quando sofreu um acidente em alto, com a repórter Patrícia Raposo, durante uma reportagem no laboratório da Sudene. Após o episódio, se questionou sobre as condições de trabalho no jornal e resolveu não renovar o contrato.

Em 1991, tendo concluído o curso de Comunicação Visual, resolveu passar uma temporada, entre São Paulo e Argentina. De volta ao Recife, recebeu novo convite do JC para

a função de fotógrafa oficial. Em 1992, começou a lecionar nos cursos de Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP).

A fotógrafa ocupou ainda a chefia no Grupo de Produção do Jornal do Commercio, responsável pela discussão diária das pautas entre os repórteres e os fotógrafos. O cargo ocasionou desconforto entre os seus colegas, pois ela assumiu, na prática, a função de editoria. Posteriormente, com a demissão de Vladimir Barbosa, Renata Victor assumiu a subeditoria de fotografia e, mais tarde, chegou à função de editora.

Entre a subeditoria e editoria de fotografia foram cinco anos de experiência e em 1998, ela saiu definitivamente do JC. Na entrevista oral, a fotógrafa considerou que a implantação do estágio para fotógrafos em formação, prática que não era recorrente nas redações dos jornais no período, foi sua maior contribuição ao jornal. Na avaliação da sua experiência com o fotojornalismo, afirmou que não sofreu discriminação pelo fato de ser mulher, embora, de modo contraditório, tenha sido necessário relevar piadas de cunho machistas e falas desrespeitosas por parte das figuras masculinas com quem trabalhava. Após a saída do jornal deu continuidade às atividades de ensino, especialmente na UNICAP.

Em 2002 a fotógrafa concluiu especialização em Design da Informação na UFPE. No ano de 2013, sob a coordenação de Renata Victor, o Curso Superior de Tecnologia em Fotografia foi reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC). Em 2018, com a fotógrafa Yeda Bezerra de Mello, fundou a Duo Galeria, uma loja *online* de fotografias e impressões em Fine Art. Atualmente, além de exercer a função de coordenadora e professora na UNICAP, cursa mestrado profissional em História.

Na entrevista, Renata Victor preocupou-se em destacar sua atuação na fotografia, baseada na consolidação e reconhecimento do campo profissional, desde o período em que atuou nas redações dos jornais até a instituição do Prêmio Alcir Lacerda de Fotografia, que, desde 2012, reconhece os profissionais da área.

Roberta Barbosa Guimarães (Recife, 1964). A infância da fotógrafa foi marcada pela proximidade com a natureza nas casas das avós paterna e materna na cidade do Recife. Estudou inicialmente no Colégio Boa Viagem, no bairro de mesmo nome, considerada uma escola de elite, como ela mesmo salientou no depoimento oral. Posteriormente cursou o ensino médio no Colégio Contato, na época uma instituição nova e com linha pedagógica menos tradicional. Para a fotógrafa esta foi uma fase importante na sua trajetória.

Em 1982, antes de entrar na universidade, estudou língua inglesa no Bell School de Cambridge, na Inglaterra. No ano seguinte iniciou o curso de Administração de Empresas na

FESP, atual Universidade de Pernambuco. Em 1986, no último período do curso, insatisfeita com a perspectiva da sua formação, tentou vestibular para Jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco. No segundo ano do curso já estava envolvida com a fotografia, através de trabalhos realizados para o Suplemento Cultural da Companhia Editora de Pernambuco (CEPE) e como auxiliar no laboratório de fotografia da universidade.

Neste período também estagiou na assessoria de imprensa da UNICAP. Entre 1988 e 1989, ocorreu a primeira experiência no fotojornalismo, como profissional do antigo Folha de Pernambuco. Em 1990, finalizou a graduação em Jornalismo e ingressou como fotógrafa no Jornal do Commercio (JC), no qual permaneceu por dois anos. Foi contratada para trabalhar para o Suplemento Cultural, um caderno de cultura que saía as segundas-feiras. Com o fim do caderno, permaneceu fotografando nos cadernos de cultura e polícia.

Roberta Guimarães foi sócia-fundadora da Imago Fotografia, surgida em 1991 como ideia encampada por um grupo de fotógrafos que atuava no JC. De 1991 a 1992, a fotógrafa foi também professora da UNICAP. Em 1993 e 1994 cursou fotografia no Istituto Superiore di Fotografia de Roma, na Itália, com estágio realizado na área de publicidade. Com o retorno a Recife, passou a se dedicar às atividades da Imago, realizando trabalhos no fotojornalismo, mas sobretudo na publicidade. Projetos diferentes afastaram os fotógrafos da empresa, restando apenas Roberta Guimarães, que atualmente é diretora da agência. Roberta participou do projeto coletivo Lambe-Lambe, que montou estúdios ao ar livre em localidades do carnaval pernambucano e fotografou os foliões fantasiados. Dele, resultou o livro Projeto Lambe-Lambe – A fotografia de carnaval de Pernambuco, editado em 2002 .

Já em 2007 a fotógrafa cursou a especialização em Estudos Cinematográficos na UNICAP. Entre 2008 e 2010 atuou como professora nas disciplinas de criação fotográfica e iluminação na Faculdade Integradas Barros Melo – AESO. Ao longo da sua trajetória, Roberta esteve envolvida em trabalhos coletivos de edição de livros, produções e exposições. Vale destacar, ainda, seus projetos individuais, que se relacionam com uma mudança no perfil de trabalho, mostrando seu amadurecimento como fotógrafa.

Na última década, Roberta Guimarães tem se dedicado com afinco ao registro da cultura popular em Pernambuco, distanciando-se da fotografia de publicidade e investindo em projetos na área cultural, financiados a partir do Fundo Pernambucano de Incentivo à Cultura, o FUNCULTURA. No ano de 2010, realizou Brincantes da Mata como fotógrafa e produtora executiva. Para a execução do projeto, convidou: a cineasta Tuca Siqueira, e a fotógrafa Rosemary Gondim.

Nesse período idealizou também o registro dos Xangôs, como é conhecido o candomblé em Pernambuco, e a partir da documentação foi produzido o livro *O Sagrado, a Pessoa e o Orixá* (2013), no qual foram retratados rituais e cerimônias de doze terreiros de xangô. Em 2015, expôs *Agô*, referente também ao xangô pernambucano, na Estação Ciência Cultura e Artes, em Cabo Branco, João Pessoa. Em 2019, a mostra foi exibida em Recife, no Museu do Estado de Pernambuco.

Em 2019, desenvolveu o projeto *Árvore da Palavra*, com curadoria e pesquisa da professora Joana Darc. Guimarães fez a pesquisa e a documentação em fotografia e vídeo. Em seu projeto mais recente, intitulado *A burrinha dos dois lados do Atlântico: 1958-2018*, desenvolvido igualmente com Joana Darc, percebe-se a continuidade do interesse no tema da cultura afro-brasileira e das trocas com o continente africano.

A partir do relato, observa-se que a leitura crítica de mundo da fotógrafa atravessa o modo como ela avalia sua trajetória, incluindo o fato de ser uma mulher branca e de classe social média, detentora então de privilégios. Nas últimas três décadas, Roberta Guimarães notou uma transformação no seu trabalho e na sua relação com a fotografia de acordo o amadurecimento e as afinidades políticas e culturais construídas ao longo dos anos. Ela ressaltou, na entrevista, a importância da leitura na sua vivência, que a levou ao jornalismo e inspirou alguns dos seus projetos, como “O sagrado, a pessoa e o orixá” e o “Árvore da Palavra”. Das fotografias entrevistadas na pesquisa Roberta Guimarães foi uma das que percorreu trajetória mais ao largo do fotojornalismo, atuando, notadamente, na fotografia publicitária e em registros com a fotografia documental.

Teresa Cristina Maia Dantas de Goes (Recife, 1963). Neta de portugueses e filha de brasileiros Teresa Maia, como ficou conhecida, estudou em escolas particulares da cidade. Memória da infância da fotógrafa se vinculam à enchente ocorrida em 1975, no Recife. A cheia foi também a causa da sua ligação com a fotografia, pois sua família, como várias outras, perdeu não apenas móveis e eletrodomésticos, mas também objetos pessoais e afetivos como registros em imagens. A falta desses objetos levou-a a fotografar amadoramente na adolescência.

Segundo a fotógrafa, o começo da juventude foi uma fase conturbada, pois ainda não havia se encontrado profissionalmente. Iniciou o curso de Psicologia, porém não chegou a concluir. Após um tempo viajando, retornou a Recife e trabalhou alguns anos em um banco multinacional.

Fez um curso de fotografia com o cineasta, cinegrafista e fotógrafo Firmo Neto, na Casa da Cultura de Recife, e, posteriormente, estagiou na agência do primo, com a intenção de ganhar

experiência com a fotografia. Com a prática e os contatos estabelecidos, realizou alguns trabalhos como *freelancer* em um pequeno editorial que acompanhava o Diário Oficial do Estado, de responsabilidade da Companhia Editora de Pernambuco.

Em 1990, foi chamada para fazer a cobertura fotográfica da viagem do então governador de Pernambuco, Carlos Wilson, a Fernando de Noronha e permaneceu como fotógrafa no Campo do Palácio das Princesas durante sete anos. Atravessou os governos de Joaquim Francisco Cavalcanti (1991-1995) e acompanhou o retorno de Miguel Arraes ao cargo de governador do Estado, em 1996, data em que começou a trabalhar do Diário de Pernambuco, onde permaneceu por 22 anos. Entre 1996 e 2015, como repórter-fotográfica e, posteriormente, até 2018, como editora de fotografia.

Em 2008, após mais de uma década trabalhando no jornal, Teresa Maia voltou à faculdade para cursar Comunicação Social, com Habilitação em Fotografia, pela Faculdade Integradas Barros Melo (AESO). A carreira da fotojornalista foi marcada por mais de trinta premiações. Nesse sentido, quando questionada sobre o período mais significativo na sua produção, o ano de 2004 é lembrado, sobretudo pelo notório reconhecimento do seu trabalho, incluindo o Grande Prêmio Ayrton Senna de Jornalismo e o Prêmio Jornalístico Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos.

Em 2006, recebeu uma menção honrosa no Prêmio Rey da Espanha. Além disso, foi três vezes ganhadora do Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo, a última em 2015. Participou de exposições internacionais como a 6ª Bienal de Fotoperiodismo – Galardon Iberoamérica no México, em 2005, e do Encontro Internacional de Fotografia de Arles, 2006. Como fotojornalista no DP, vivenciou a crise que assolou o jornal, notadamente a partir do ano de 2015, após a sua venda. Assumiu a editoria de fotografia nesta conjuntura de crise. Embora tenha fotografado com menos frequência neste período, Teresa avaliou que esse foi o momento de maior amadurecimento de sua carreira. Realizou, junto a outros profissionais, algumas matérias especiais, entre elas Exército Juvenil (2017) e o Diário na África (2017).

Como a fotógrafa mais premiada no Estado, entre mulheres e homens, Teresa Maia obteve prestígio ao longo dos anos e este capital social foi utilizado em prol da fotografia. Ela conseguiu, por exemplo, viajar ao Haiti com o exército por duas vezes, mobilizando sua rede de contatos dentro e fora do jornal. Apesar disso, em 2018, com o segundo grande corte de funcionários do Diário de Pernambuco, foi demitida do cargo da editoria em fotografia. Em 2019, a fotógrafa iniciou um projeto com a cineasta Isabela Cribari, no qual compartilham a paixão por viajar. O Mirabilia - expedições fotográficas atua no ramo do turismo com viagens roteirizadas, experiências que trazem a imagem como ponto aglutinador.

Annaclarice Almeida (Recife, 1974). A fotógrafa descreveu-se como uma criança que preferia as brincadeiras de rua em vez das bonecas. Segundo ela, gostava da “maloqueiragem da rua”, das aventuras e de explorar os lugares. Estudou no Colégio São Luís, uma escola elitizada na Zona Norte do Recife, por meio do esforço financeiro dos seus pais, que investiam na educação da filha.

Em 1993, assim que terminou o Ensino Médio, ingressou diretamente na faculdade de Jornalismo. No relato oral, Annaclarice Almeida contou que, desde o período escolar, o curso se firmou como certeza no seu horizonte de expectativas e que logo no primeiro período, na disciplina de fotojornalismo, se apaixonou pela área. A ligação com a fotografia vinculou-se também à experiência do seu pai como fotógrafo. Contudo, a graduação não chegou a ser concluída, principalmente por causa do estágio e depois emprego na Folha de Pernambuco, onde permaneceu por oito anos como fotógrafa. Apesar do interesse em atuar em outra área profissional, Annaclarice Almeida não foi atendida pela chefia do jornal. Nesse período, a fotógrafa relatou que esteve sujeita a tipos de violência, que, em primeira instância, eram vivenciadas pela população periférica. Em 2006, resolveu deixar a Folha de Pernambuco. Poucos meses após deixar o jornal, engravidou do seu primeiro filho.

Próximo ao fim da licença maternidade prestou serviço para o Jornal do Commercio. Pouco depois, assumiu a editoria de fotografia versão online do Diário de Pernambuco, onde trabalhou de 2008 a 2018, retornando às ruas após a saída da fotógrafa Jaqueline Maia. Segundo ela, o período de volta à fotografia foi proveitoso, pois havia investimento na produção de fotorreportagens especiais e a circulação dos profissionais pelo país. Nesse contexto, transitou por todos os segmentos da fotografia no jornal, valendo-se da experiência do registro da área policial para o amadurecimento do olhar. A fotógrafa engravidou novamente neste período. Em 2015, com Teresa Maia, assumiu a edição de fotografia do jornal que enfrentava grave crise financeira. Três anos depois, em março de 2018, Annaclarice Almeida, como os demais funcionários, foi demitida sem a garantia dos direitos trabalhistas obtidos por anos.

No ano 2000, no início da sua carreira, recebeu o Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo. Em 2014, foi agraciada com o 10º Prêmio Mulher Imprensa na categoria “repórter fotográfica de jornal ou revista”. Nesse mesmo ano, com a repórter e editora Juliana Colares e a repórter Sílvia Bessa, recebeu o 15º Prêmio Imprensa Embratel Claro, com o projeto Filhos do Golpe, que reunia depoimentos em vídeos de uma geração que teve sua vida atravessada pelo Golpe Militar de 1964, um dos trabalhos que mais a marcou profissionalmente. A contribuição da profissional ao fotojornalismo pernambucano é inegável. A paixão de Annaclarice Almeida

pela fotografia está enraizada no exercício cotidiano, no *hard news*, nos desafios e aprendizados vivenciados ao longo da sua prática. Entretanto, a saída do jornal, no contexto citado, assinalou fortemente sua trajetória. Na entrevista, notaram-se desesperanças em relação à profissão e ao jornalismo contemporâneo.

Alcione Ferreira dos Santos (Camaragibe, 1975). A fotógrafa nasceu na cidade de Camaragibe, mas aos quatro anos de idade a família mudou-se para Jaboatão dos Guararapes, ambas pertencentes à Região Metropolitana de Recife. Estudou em colégios privados no ensino básico, o que foi possível graças a bolsas integrais firmadas em acordos com a Companhia Energética de Pernambuco (Celpe), onde o pai trabalhava, e as instituições de ensino.

Para Alcione Ferreira, o ponto de virada na sua relação com a fotografia, aconteceu após a sua entrada na faculdade. Em 1996, aos 21 anos de idade, ela iniciou o Curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Segundo a fotógrafa, no segundo período do curso, em uma aula introdutória de fotografia, surgiu o desejo de se profissionalizar na área. Antes disso, havia planejado ser jornalista e se dedicar à seção de cultura.

A professora Nerivânia Bezerra, da disciplina mencionada acima, potencializou seu envolvimento com a fotografia, apontando oportunidades na universidade que permitiram, inclusive, que ela adquirisse sua primeira câmera fotográfica. Outro episódio considerado fundamental na sua carreira foi o curso oferecido pelo Observatório Arte Fotográfica, dirigido pela fotógrafa Gleide Selma, por volta de 1997 ou 1998, com duração de três meses e com professores como Walter Firmo, Miguel Chikaoka e Rosa Gauditano. Para a fotógrafa, as possibilidades de trabalhar com a imagem fotográfica no período mencionado eram restritas e se localizavam nos jornais ou na fotopublicidade, que não era uma área do seu interesse. Em 1999, iniciou estágio no fotojornalismo no Diário de Pernambuco, e no ano seguinte foi contratada, permanecendo até 2015.

As pautas em que contribuiu no jornal estiveram geralmente vinculadas ao caderno de cidades, direitos humanos, saúde e meio ambiente. Atuou também como parte da equipe de produção da Revista Aurora, publicada aos domingos entre 2011-2014. De acordo com a fotógrafa, esse período foi muito importante, pois aprendeu bastante na prática diária do jornal. Contudo, com o passar do tempo, a experiência saturou Alcione. Na entrevista, relatou que se cansou e falta de interesse em executar projetos pessoais. Em 2015, resolveu sair do jornal.

Como fotojornalista, recebeu, em 2004, menção honrosa no Prêmio Vladimir Herzog. Em 2007, ganhou os prêmios Alexandre Adler de Jornalismo em Saúde e o Prêmio Cristina

Tavares de Jornalismo, na categoria Ensaio. Entre as matérias e coberturas marcantes, mencionou o caderno especial sobre Hanseníase, produzido em 2009 com as repórteres Silvia Bessa e Marcionila Teixeira; a cobertura da enchente na Zona da Mata Sul pernambucana, no ano de 2010 e um caderno especial sobre Frei Damião, em 2011, com o repórter Jailson Paz.

Após a saída do jornal, a fotógrafa trabalha como freelancer e executa projetos com a fotografia a partir do amparo das instituições, como o FUNCULTURA. Em 2016, expôs Ilusão da Permanência, no projeto Tertúlia Fotodocumental. A pesquisa e a documentação fotográfica surgiram a partir de imagens em estado de deterioração em jazigos de igrejas de Recife e Olinda.

Desde 2017, Alcione Ferreira integra o coletivo A Cria (Caminhando pela Rua de Imagens Abstratas), com Camilo Soares e Iezu Kaeru. Neste mesmo ano, o grupo expôs a mostra Caminhando na rua de imagens, em Garanhuns, apresentando um olhar reflexivo sobre a relação do fotógrafo com o espaço urbano. Em 2018, o coletivo trouxe ao público Arruado, sobre a comunidade Arruado do Engenho Velho, que se localiza dentro do Campus da UFPE, no evento do Pequeno Encontro da Fotografia (Olinda/PE). No ano seguinte, a exposição foi exibida na própria comunidade, no Engenho Velho. Atualmente, Alcione desenvolve pesquisa em parceria com o fotógrafo Rafael Martins sobre as fotos de álbum de família que foram perdidas ou extraviadas em decorrência das enchentes na Zona da Mata Sul pernambucana

Hélia Scheppa (Recife, 1976). Filha mais nova de um paulista com uma pernambucana, Scheppa cresceu entre os bairros de Boa Viagem e Piedade. Sobre o período da sua infância relatou que gostava de desenhar e que isso a fez escolher pelo curso de Publicidade. Desde cedo a fotografia esteve presente em sua vida, pois tinha familiares próximos que trabalham com registros de casamento.

Não ingressou em Publicidade, que na época era oferecido apenas na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), mas foi aprovada no curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco (UNICAP), em 1994. Logo no primeiro período estagiou na Tv Pernambuco a convite do jornalista João Carvalho. Contudo, no ano seguinte, enfrentou questões pessoais que a fizeram trancar a faculdade e passou cerca de dois anos trabalhando na área de aviação.

Em 1997, ao final dessa experiência, fez um curso de fotografia no Foto Cine Clube Bandeirante, São Paulo, com duração de dois meses. Quando retornou a Recife foi chamada por Renata Victor, professora da UNICAP e editora de fotografia no Jornal do Commercio, para acompanhar os fotógrafos do jornal, estágio comum na época.

Logo em seguida, por meio do contato com a fotógrafa Annaclarice Almeida, que nesta época estava na Folha de Pernambuco, e com o editor de fotografia, Breno Laprovitera, conseguiu estágio na Folha, onde trabalhou por sete anos, entre 1998 e 2005. No ano 2000, concluiu a graduação e em 2001 participou do Curso Abril de Jornalismo.

Em 2005, trabalhou durante dois anos como fotógrafa oficial no Governo do Estado de Pernambuco. Em seguida, passou a atuar como fotojornalista no Jornal do Commercio. Sua entrada no jornal marcou um período de consolidação na sua carreira como fotógrafa sênior, de 2007 a 2015. Nesse momento, houve o amadurecimento no seu percurso, influenciado pelo trabalho na publicação.

Hélia Scheppa recebeu o Prêmio de Fotografia Pernambuco Nação Cultural (2007; 2012; 2013), o Prêmio Cristina Tavares de Jornalismo (2011; 2013) e o Prêmio Vladimir Herzog de Anistia e Direitos Humanos na categoria internet (2013). Em 2014 foi finalista do Prêmio Esso de Fotojornalismo com o trabalho “Flagelo nosso”. Deste período destacou-se também a produção de algumas matérias e cadernos especiais como *A vida é Nelson* (2012) e *Ave Maria* (2013), com a repórter Fabiana Morais e *Pelo menos um* (2013), com as repórteres Ciara Carvalho e Juliana de Melo.

Em 2015, Hélia Scheppa lançou-se como fotógrafa independente. No ano seguinte, fez matérias para alguns jornais internacionais, como a cobertura sobre microcefalia em Pernambuco para o jornal alemão *Bild*. Realizou a exposição individual “Bordadeiras de Passira”, no Museu do Cais do Sertão (Recife/PE) em 2017.

Uma experiência particular que atravessa a trajetória da fotógrafa tem sido a Mobgraphia, a fotografia realizada com *smartphones*. A partir deste movimento, Hélia Scheppa já ganhou duas vezes o Prêmio Mobgraphia, do Mobile Photo Festival, que geralmente ocorre no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, participou de diversas exposições individuais e coletivas, inclusive em galerias de arte, e de publicações no fotojornalismo.

Vale destacar a exposição “Princípios Afins” (2018), na Galeria Arte Plural, em Recife, na qual exibiu o ensaio “é cedo”, projeto de longa duração em que documentava a velhice da sua avó de criação Naná (1916-2020) em interação com sua sobrinha Sofia. A documentação produzida em celular tem gerado discussões entre os seus pares sobre potencialidades e críticas a uma arte fotográfica e visual construída em plataformas móveis. A fotógrafa, que também fez a passagem do analógico para o digital, tem se engajado nesses novos processos técnicos e defendido a imagem fotográfica para além da sua materialidade física.

Desde 2017 voltou a atuar como fotógrafa oficial do Governo de Pernambuco. Na entrevista, Hélia Scheppa fez uma análise aguçada da sua prática fotográfica, especialmente

como fotojornalista, embora tenha apontado o aprendizado nesse campo, fez questão de demarcar os atravessamentos de uma experiência profissional a serviço de empresas jornalísticas, mencionando as particularidades de cada jornal, e o machismo existente nestes espaços.

Cristiana Dias Cordeiro (Recife, 1976). A proximidade maior com a fotografia ocorreu já no período da faculdade, quando uma amiga sua, Laura Barros, fazia o Curso de Fotografia de Assis Lima, no centro da cidade do Recife. Amas estudavam na Universidade Católica de Pernambuco e, no segundo ano de curso, em 1996, Cristiana tornou-se estagiária de laboratório da professora e fotógrafa Renata Victor, com as amigas Laura Barros e Laila Barlavento. Cristiana creditou o interesse particular pelos processos de revelação e ampliação da imagem ao seu tempo de estudante na Escola Técnica Federal de Pernambuco, no laboratório do curso de Química.

Em 1998, com filha de cinco meses em casa, iniciou estágio na Folha de Pernambuco. Trabalhava com equipamento próprio e, no período inicial, foi uma limitação que, segundo a fotógrafa, serviu como aprendizado. No ano seguinte, foi contratada oficialmente pelo jornal como repórter fotográfica, no qual permaneceu até 2017.

Ainda em 1998, Cristiana participou do curso de fotografia profissional, parceria do Observatório de Arte Fotográfica, dirigido pela fotógrafa Gleide Selma, com o Centro de Cultura Luiz Freire. O trabalho final de curso foi orientado por Walter Firmo. Em 2001, participou também da 18ª edição do Curso Abril de Jornalismo e integrou o Coletivo VixeMarias, organizado pela fotógrafa Mariana Guerra. O coletivo, formado apenas por mulheres, se propunha a ser um espaço de discussão sobre a imagem fotográfica.

Na Folha de Pernambuco, atuou em duas fases distintas, entre 1999 e 2010, como fotojornalista, e 2010 e 2017, como editora de fotografia. Como repórter fotográfica, contribuiu para o caderno de policial, área marcante da Folha, e posteriormente fotografou para os demais cadernos. Na sua entrevista, destacou a presença feminina substancialmente numérica na empresa jornalística, principalmente na editoria fotográfica. Antes de Cristiana Dias, Luciana Ourique ocupou a função por 12 anos.

Entre 2006-2007 a fotógrafa cursou especialização em Estudos Cinematográficos na Universidade Católica de Pernambuco. No período em que já atuava como editora de fotografia na Folha de Pernambuco, Cristiana iniciou o mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), com a dissertação de título: Preparando o Salto - Processo Criativo de Gilvan Barreto do fotojornalismo à arte, em que estuda a poética nas obras e no

processo criativo do fotógrafo mencionado. Em 2017, foi demitida da Folha no contexto de crise das empresas jornalísticas.

Desde então, a fotógrafa se dedica a trabalhos como *freelancer*, tanto no fotojornalismo como na cobertura de eventos sociais. Em 2018, fez parte da exposição coletiva VixeMarias, realizada no Pequeno Encontro da Fotografia em Olinda. Além disso, no mesmo ano, atuou como professora na Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco. Atualmente, é professora tutora na Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), na Licenciatura em Artes Visuais Digitais (Ensino à Distância - EaD).

De acordo com Cristiana o período mais significativo na sua produção foi o momento anterior a sua entrada na editoria fotográfica. A fotógrafa e professora/pesquisadora de imagens faz uma leitura acurada da sua experiência enquanto profissional da imagem, considerando os desafios de ser fotógrafa em jornal, de se colocar como pessoa humana diante das pautas cotidianas das publicações.

Mariana Guerra (Recife, 1977). A fotógrafa, nascida e crescida no Bairro de Boa Viagem, filha de mãe médica e pai administrador de empresa, estudou em colégio particular durante todo ensino básico. Desde a infância teve relação com a imagem fotográfica, devido ao hobby do pai com a fotografia. Além disso, a mãe era boa contadora de histórias, o que teria conforme disse na entrevista, estimulado o olhar imagético das filhas. Nas viagens de férias da família, Mariana já fotografava amadoramente. O pai faleceu quando ela tinha onze anos de idade, restando à mãe manter o equilíbrio emocional e financeiro da casa.

Em 1995, aos 19 anos, quando saiu da casa da mãe, já estudava jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco. Nesse momento decidiu pela fotografia como profissão. Em 1997, a partir do seu contato com a professora e fotógrafa Renata Victor, começou a fazer acompanhamento dos fotógrafos no Jornal do Commercio. No ano seguinte foi contratada pelo jornal, onde permaneceu até 2011, passando por todos os estágios na fotografia de imprensa: fotógrafa júnior e sênior e editora assistente.

O período de produção mais consistente de sua carreira foi, segundo a fotógrafa, quando atuava no caderno de Política, cobrindo o cotidiano de políticos pernambucanos, notadamente no período de campanha eleitoral. Em 2003, a fotógrafa fundou o coletivo Vixemarias, reunindo mulheres fotojornalistas e de outras áreas do fazer fotográfico. O grupo tinha como princípio discutir a questão da imagem fotográfica para além do espaço de trabalho e prática cotidiana, apresentando exposições diversas. A mais significativa ocorreu na Galeria Arte

Plural, em Recife, com o tema Noite. O coletivo existiu por dois anos de modo mais assíduo e chegou a contar com cerca de trinta mulheres fotógrafas.

Além dos trabalhos na esfera da política, Mariana Guerra realizou matérias especiais com a repórter Fabiana Moraes. Na entrevista oral destacou a reportagem Não vivo sem escova, realizada em 2007, sobre o cotidiano de presidiárias na Colônia Penal Feminina Bom Pastor, em Recife, e o ensaio É ela e não ele, de 2010, quando já era editora assistente. Nele, apresentou mais uma vez o universo marginalizado de algumas mulheres na sociedade, especificamente as travestis.

As experiências de assédio moral no ambiente de trabalho do Jornal do Commercio marcaram a trajetória da fotógrafa e foram acionadas durante o seu relato oral. Em 2011, a conjuntura deflagrada por essas situações resultou na sua demissão e em um processo judicial. A avaliação acerca do seu percurso se encontra demarcada pela experiência traumática dos abusos de poder vividos no interior da redação de jornal. Entre as fotógrafas entrevistadas foi a que vivenciou de modo mais contundente as assimetrias de gênero no contexto da grande imprensa.

Após a saída do jornal, Mariana se dedicou ao trabalho de *freelancer*. Criou também uma empresa chamada Vão Arquitetura, especializada em fotografias de arquitetura, interiores e hotelaria. Entre 2011-2015 abriu e administrou, o Bogart Café, no Bairro da Boa Vista, em Recife. Desde 2018 tem se dedicado ao trabalho de *videomaker* na Secretaria de Educação do Estado de Pernambuco.

Ana Paula Araújo de Lira (Caruaru, 1977). Conhecida apenas como Ana Lira, nasceu na cidade de Caruaru, no agreste pernambucano, antes de completar um ano de vida sua família mudou-se para o Bairro da Várzea no Recife, onde a fotógrafa reside até os dias de hoje. Teve uma infância bastante agitada dividida entre brincadeiras de criança, escola e atividades ligada as artes por influência do pai, um dos fundadores do Movimento Cultural da Várzea (MCV), criado por intelectuais, artistas e ativistas na década de 1980, tendo como referência o Movimento de Cultura Popular do Recife.

A fotógrafa estudou no Colégio Mazzarello, tradicional colégio de freiras e cursou o Ensino Médio no Colégio Nóbrega Jesuítas, outra instituição tradicional localizada no Bairro da Boa Vista. Nestes espaços sofreu os primeiros episódios de racismo como uma menina negra de pele retinta e cabelo crespo, conforme relatou na entrevista oral. Apesar do divórcio dos pais, terminou os estudos no Colégio Nóbrega, que tinha uma mensalidade alta para a família composta por três filhas.

Ana Lira foi aprovada em Engenharia Civil na Universidade de Pernambuco, porém não chegou a concluir o curso. Em 2002, resolveu migrar para o curso de Jornalismo na Universidade Católica de Pernambuco. A escolha pelo curso, como salienta a fotógrafa, tinha relação com o ambiente da universidade e as redes de sociabilidade estabelecidas especialmente no Centro de Artes e Comunicação (CAC) da UFPE, produzindo um jornal alternativo *A Concha*.

Nesse contexto, resolveu primeiramente dedicar-se à conclusão do curso e trabalhar com o jornalismo escrito como fonte de renda mais estável. Durante a faculdade estagiou no Centro Sábia e no Centro da Cultura Luiz Freire e foi colaboradora e editora na extinta *Revista Rabisco*, além de bolsista de PIBIC no projeto sobre os 200 anos da imprensa no Brasil. Do período, a fotógrafa destacou o estudo da fotografia em disciplinas ministradas pela fotógrafa e professora Renata Victor na UNICAP.

Em 2006, concluiu a graduação e, desde então, reenquadrou seus objetivos de trabalho e pesquisa para a fotografia e outras mídias. Neste mesmo ano, Ana Lira participou de oficinas, que influenciaram o seu olhar enquanto fotógrafa, entre elas a oficina *Leitura Crítica da Imagem*, ministrada pelo fotógrafo Ricardo Peixoto. No ano de 2008 concluiu a especialização em Teoria e Crítica da Cultura, com ênfase em Crítica Fotográfica e Artes pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

Trabalhou como *freelancer* para *Revista Continente* e continuou envolvida em projetos como o coletivo *Paspatur* (2006 e 2007), em Recife. Posteriormente, atuou no *Trotamundos Coletivo*, fundado em 2009 e localizado no Estado de Sergipe. Em 2013, realizou com o grupo a exposição *Marés – Um Olhar Sobre Zé Peixe*, no Sesc Sergipe. Atua, desde 2008, em projetos vinculados à educação artística, como a *Escola Kabum de Arte de Tecnologia* (2008 a 2010) e a *Escola Engenho de Audiovisual no Recife* (2016), entre outros.

Em 2012, iniciou o trabalho de documentação fotográfica *Voto!*, exposto na 31ª Bienal de São Paulo (2014), no qual registrou intervenções do tempo e de humanos nos cartazes de propaganda política espalhados pelas cidades do Brasil, como uma crítica ao sistema de representatividade contemporâneo na política brasileira. A primeira edição do livro de artista *Voto!* foi publicada em 2014 pela Editora Pingado Prés (SP). A obra resultou na montagem da instalação *Não-dito*, reconhecida pelo Prêmio Funarte de Arte Contemporânea. *Voto!* projetou Ana Lira na fotografia brasileira e possibilitou a consolidação do seu trabalho nos anos seguintes.

A fotógrafa tem atuado em trabalhos de curadoria e projetos educacionais ligados à experiência visual. No campo da documentação tem dado continuidade ao *Voto/Não dito* e

desenvolvido outros ensaios como Terrane, uma proposta de diálogo e registros fotográficos construídos com as mulheres pedreiras no semiárido de algumas regiões do Nordeste, reconhecido com o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia em 2018, do qual resultou também o livro de artista Terrane. O projeto é produto do trabalho de Ana Lira como fotógrafa para a Articulação Semiárido Brasileiro (ASA) e a Casa da Mulher do Nordeste (CMN) ao longo da última década.

Entre os projetos educacionais formativos que a fotógrafa vem mobilizando atualmente estão o Entre-Frestas e os Circuitos Possíveis. Em 2018, integrou o Programa de Residência Despina - Arte e Ativismo na América Latina, com a organização holandesa Prince Claus Fund, que teve como tema “Dissenso e Destruição”. No ano seguinte, participou da residência Delfina Foundation/Instituto Incluzartis, em Londres.

Ana Lira possui hoje uma carreira estabilizada, com discurso político e crítico vinculado à conjuntura política nacional. A maneira como enxerga sua experiência de vida liga-se à sua condição de mulher, negra, artista. Os projetos e ações defendidos pela artista estão pautados na construção coletiva e nos processos de mediação com o objetivo de compreender como as relações de poder atravessam o cotidiano e afetam a compreensão do mundo.

Priscilla Buhr (Recife, 1985). A fotógrafa viveu boa parte de sua vida no Bairro de Santana, Recife. Desde muito cedo esteve ligada às artes, por influência da escola, onde teve o primeiro contato com a fotografia, e da família, a mãe, Ingrid Buhr era amante das artes e a irmã, Karina Buhr, é cantora, percussionista e atriz.

Inicialmente desejava estudar cinema, mas não havia essa graduação em Pernambuco. Ingressou, assim, na faculdade de jornalismo, impulsionada pela questão da escrita. Um semestre antes de iniciar a faculdade fez um curso que mudou seu foco de interesse da linguagem escrita para a fotográfica. Em 2003, no curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco, já estava decidida a tornar-se fotógrafa. Foi monitora nas disciplinas de fotopublicidade I e II, sob orientação da professora Renata Victor e estagiou no Jornal do Commercio como repórter fotográfica.

Em 2009, trabalhou na Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, no registro fotográfico das atividades culturais e no banco de imagens da instituição, permanecendo por um ano. No mesmo ano, participou do 5º Paraty em Foco no *workshop* Descondicionamento do olhar, com Claudio Feijó. A vivência foi importante, conforme mencionou a fotógrafa na entrevista, para um despertar de seu olhar artístico, para além do fotojornalismo. Após o evento, iniciou a produção do seu primeiro ensaio, Autodesconstrução,

que expôs em Recife, no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães em 2010. Em 2011 exibiu Autodesconstrução em Eulengasse - Frankfurt/Alemanha.

Retornou ao Jornal do Commercio como parte da equipe de fotojornalistas, permanecendo até 2013, quando resolveu se dedicar aos projetos na área de fotografia artística. Neste ano ganhou o Prêmio Brasil Fotografia | Porto Seguro, na categoria revelação com o trabalho Auslander, que significa estrangeiro em alemão. O trabalho surgiu em 2011, a partir da viagem da fotógrafa para conhecer o vilarejo Nannhausen, na Alemanha, onde seu avô havia morado. No ensaio a fotógrafa articulou memórias familiares e suas relações com os espaços físicos e afetivos. Em 2015, expôs o livro de artista Auslander na Galeria Vermelho, no Fotos contam Fatos, projeto de Denise Gadelha. Trabalhou como gerente do setor de fotografia da Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 2013 a 2015. Em seguida, de 2015 a 2017, atuou como repórter fotográfica na Munganga Criativa, uma agência de publicidade digital.

Em 2016, o nascimento de seu primeiro filho, Arthur, impactou sua vida enquanto mulher e como profissional em fotografia. Anteriormente à chegada do seu filho Priscilla tinha descoberto que não poderia engravidar, a não ser através de tratamentos médicos, levando-a a iniciar uma pesquisa intitulada Não reagente com entrevistas, produção de textos e imagens relacionadas à temática. A artista abandonou parcialmente o projeto quando se descobriu grávida, retornando após o nascimento de seu filho.

Em 2018 participou da Mostra de Portfólios - Foto Em Pauta Tiradentes - Tiradentes/Mg apresentando o Não Reagente. Já em 2019 foi uma das selecionadas no Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia em Belém/Pará, onde também participou da exposição coletiva apresentando novamente o projeto Não Reagente. Neste mesmo ano participou como palestrante do Foto Sururu, evento de fotografia criativa em Maceió/AL.

A participação, como fundadora e integrante do coletivo 7fotografia, com Ana Lira, Isabella Valle, Val Lima, Maíra Gamarra, Joana Pires, foi um momento importante na trajetória da fotógrafa. O coletivo funcionava como um local de pesquisa e debate sobre a imagem fotográfica, sobretudo a partir do Mesa7, evento que ganhou projeção nacional no calendário da fotografia brasileira.

Atualmente, além de dar prosseguimento aos projetos pessoais com a fotografia, tem atuado como repórter fotográfica contratada no Ministério Público de Pernambuco. Em seu percurso as narrativas visuais dialogam com as memórias afetivas, e questões ligadas ao feminismo, ao corpo e à maternidade. Como a fotógrafa mais jovem entre o grupo de mulheres reunidos na pesquisa, percebe-se que o discurso de Buhr se encontra afinado com uma geração

de fotógrafas que defendem pautas do feminismo e da presença das mulheres nos mais diversos espaços da prática fotográfica.

Maíra Gamarra (Maceió, 1983). A fotógrafa nasceu e cresceu em Maceió, Alagoas. Filha de mãe brasileira e pai boliviano, estudou em escolas privadas de referência por decisão de sua mãe, pesquisadora acadêmica em História, que acabara de ingressar como professora na Universidade Federal de Alagoas. Após o ensino médio, estudou Turismo em uma faculdade privada de Alagoas. Essa não havia sido sua primeira opção, pois na época havia sido aprovada no curso de Ciências Ambientais, em Pernambuco. Contudo, diante de uma série de questões imprevistas, precisou refazer os planos, cursando Turismo e cuidando do seu filho recém-nascido.

Sua proximidade com a fotografia ocorreu ainda na adolescência. Maíra, influenciada pelo seu pai, que sempre viajava, e sua mãe, que sempre lia e contava histórias sobre viagens e outros lugares, foi criando um desejo de conhecer outros mundos que não aquele em que vivia. Revistas como a National Geographic despertaram o interesse sobre a profissão de fotógrafa, que explora lugares desconhecidos com a câmera fotográfica.

A imersão no mundo fotográfico acontece, especialmente, em 2008, quando inicia o bacharelado em Comunicação Social, com ênfase em Fotografia, na faculdade AESO Barros Melo. O ambiente e a estrutura oferecidas permitiram à fotógrafa conhecer profissionais atuantes nas áreas de Jornalismo e Fotografia, o que tornou a experiência proveitosa e significativa. A partir da rede de sociabilidade construída, que teve a oportunidade de conhecer Ana Lira, com quem desenvolveu uma relação profissional. Ambas são cocriadoras do coletivo fotográfico 7fotografia, que materializa os debates realizados no *blog* de mesmo nome.

Em 2011, houve a primeira Mesa7, evento presencial para ampliação das discussões sobre fotografia. Maíra Gamarra relatou em entrevista que os encontros foram muito profícuos e geraram um aprendizado substancial. Entre 2013 e 2014, o *blog* mudou para *site* e ganhou relevância nacional. Nesse período, a fotógrafa atuou também como coordenadora de operações no Paço do Frevo e Gerente de Projetos na Art.Monta Design. No mesmo período, em 2013, além dos trabalhos em grupo, Maíra passou a acompanhar o Fórum Latino-Americano de Fotografia e, no ano seguinte, começou a participar do evento, assumindo a produção coletiva. Essa imersão no cenário latino-americano acabou se tornando inspiração para seus trabalhos futuros.

Em 2015, a fotógrafa decidiu aplicar seu projeto de pesquisa no FUNCULTURA, oferecendo a residência Mira Latina, um laboratório que conduz pesquisas, facilita intercâmbios

e oferece suporte a projetos com o objetivo de fomentar a integração e a comunicação entre fotógrafos da América Latina. Na esteira dessas pesquisas, defendeu seu mestrado em Estudos Latino-Americanos, em 2019, na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA).

Maíra Gamarra tem atuado também como curadora de projetos e exposições. Segundo relatou na entrevista, é necessário reconhecer e valorizar a carreira de fotógrafa, em um cenário caracterizado pela desvalorização e falta de apoio a projetos culturais.