



**CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM BIBLIOTECONOMIA
MESTRADO PROFISSIONAL EM BIBLIOTECONOMIA**

EMANOELLA CALLOU BELÉM

**MEMÓRIA E GÊNERO NA FOTOGRAFIA: OLHARES SOBRE A I MOSTRA DE
MULHERES FOTÓGRAFAS DO CARIRI**

JUAZEIRO DO NORTE – CE

2020

EMANOELLA CALLOU BELÉM

MEMÓRIA E GÊNERO NA FOTOGRAFIA: OLHARES SOBRE A I MOSTRA DE
MULHERES FOTÓGRAFAS DO CARIRI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da Universidade Federal do Cariri - UFCA como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Biblioteconomia.

Área de Concentração: Biblioteconomia na sociedade contemporânea.

Linha de Pesquisa: Informação, Cultura e Memória.

Orientador: Prof. Dr. Luís Celestino de França Júnior.

JUAZEIRO DO NORTE – CE

2020

Dados internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Cariri
Sistema de Bibliotecas

B375m Bellém, Emanoella Callou.

Memória e gênero na fotografia: olhares sobre a I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri/ Emanoella Callou Belém . – 2020.

199 f.; il. color.

(Inclui bibliografia p. 187-195).

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Cariri, Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia, Mestrado Profissional em Biblioteconomia, Juazeiro do Norte, 2020.

Área de concentração: Biblioteconomia na sociedade contemporânea.

Linha de Pesquisa: Informação, Cultura e Memória.

Orientação: Prof. Dr. Luís Celestino de França Júnior.

1. Fotografia. 2. Feminismos. 3. Gênero. 4. Memória. 5. Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri. I. Título

CDD 306.4098131

Índice para catálogo sistemático:

CDD 770.9

Bibliotecário: João Bosco Dumont do Nascimento – CRB 3/1355

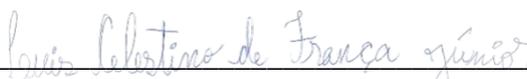
EMANOELLA CALLOU BELÉM

MEMÓRIA E GÊNERO NA FOTOGRAFIA: OLHARES SOBRE A I MOSTRA DE
MULHERES FOTÓGRAFAS DO CARIRI

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da Universidade Federal do Cariri - UFCA como requisito parcial para obtenção do grau de Mestra em Biblioteconomia.

APROVADA EM: 29/05/2020.

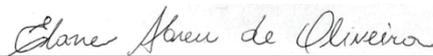
BANCA EXAMINADORA



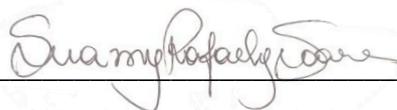
Prof. Dr. Luis Celestino de França Júnior
Universidade Federal do Cariri – UFCA (orientador/presidente)



Prof.^a Dr.^a Carla Façanha de Brito
Universidade Federal do Cariri – UFCA (interna ao Programa)



Prof.^a Dr.^a Elane Abreu de Oliveira
Universidade Federal do Cariri – UFCA (externa ao Programa)



Prof.^a Dr.^a Suamy Rafaely Soares
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte– UERN (externa à Instituição)

Às fotografas que por meio de sua técnica e
sensibilidade artística constroem memórias da
Região do Cariri, dedico.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, pela vida, pelo apoio incondicional em todos os momentos, pelo exemplo de amor e por sonhar junto, para sempre. À minha irmã, Cibelle, e aos meus sobrinhos, Benjamim e João, por serem amor, refúgio e sossego para o coração, muito obrigada.

À minha família, em especial a todas as mulheres dela. Para todas as minhas primas e tias, para Maria Luiza, para Manuela, para Cecília e para Rafaella - que nos deixou tão prematuramente e permanecerá sempre em nossos corações - pelas suas vidas, sou grata.

Às minhas amigas que me inspiram na vida com seu trabalho, dedicação e garra, fortalecendo redes de mulheres, Laís Leite, Aimêr Leite, Leda Gimbo, e tantas outras, meu carinho e admiração.

Às melhores amigas e amigos que eu poderia ter, e tenho, pelas suas presenças em minha vida, minha gratidão. À Laís Leite que realizou a revisão desta dissertação e compartilhou comigo muitos momentos de reflexão sobre o projeto, trazendo a leveza da amizade e entusiasmo de uma pesquisadora dedicada e que admiro muito.

A Luiz Inácio Lula da Silva, pela democratização do Ensino Superior e pela expansão das Universidades Públicas, que na minha infância eram um sonho distante e elitista. À Dilma Rousseff, presidenta do Brasil, primeira mulher a governar o País, pelo exemplo de ativista que desde a juventude enfrentou golpes contra a democracia de cabeça erguida, aos 13 anos de governo do Partido dos trabalhadores (PT) no Brasil, obrigada.

A todas(os) as(os) docentes, técnicas(os), discentes e funcionárias(os) que fazem a Universidade Federal do Cariri (UFCA), pelas oportunidades e experiências que proporcionaram tanto crescimento pessoal, desde o ingresso no serviço público em 2012, pelo trabalho e compromisso com educação pública, sou grata.

Ao meu orientador, Luís Celestino, por embarcar nessa viagem quase sem fim, pelos cafés em momentos de estresse, angústia, mas também de alegrias no decorrer dos últimos dois anos. Especialmente pelo seu apoio e amizade nas reviravoltas da dissertação e da vida, meu muito obrigada.

Meu agradecimento à todas as professoras, professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da UFCA. A Cleide Bernardino, Ariluce Goés, Carla Facanha, Elane Abreu, Renata Santos e Suamy Soares pelas contribuições a este trabalho e a minha trajetória.

As mulheres fotógrafas do Cariri envolvidas na pesquisa pela disponibilidade e por tornarem nossa pesquisa possível compartilhando suas memórias, muito obrigada.

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada (Chimamanda ADICHIE, 2019, n.p.).

RESUMO

A partir da atuação no campo da fotografia e da observação das atividades realizadas nesta área na Região do Cariri nos sensibilizamos pela pouca visibilidade das fotógrafas no território – enquanto autoras, curadoras de exposições, ministrantes/facilitadoras em cursos, eventos, coletivos, projetos e grupos - que mobilizaram reflexões acerca das questões de gênero inseridas no “ser fotógrafa(o)”. Assim, pareceu-nos relevante – a partir da primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri – refletir sobre a participação da mulher na arte e da fotografia como documento histórico que atravessa nosso modo de nos perceber e lidar como o mundo na contemporaneidade. Considerando a imagem a partir de sua função documental e partindo da observação de lacunas no registro e reconhecimento do trabalho de mulheres na fotografia, o objetivo geral desta pesquisa de mestrado é relatar a experiência da primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri enquanto espaço de (re)construção da memória da produção fotográfica de artistas do território. Estabelecemos então como objetivos específicos: 1. Realizar uma revisão bibliográfica acerca da relação entre fotografia e memória e das questões de gênero relacionadas à temática; 2. Propor uma sistematização das obras expostas na Mostra por temas e gênero fotográfico; 3. Contribuir com um mapeamento da produção de mulheres fotógrafas; e 4. Organizar um livro sobre a experiência da primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri. Na trajetória da pesquisa realizada de 2018 a 2020 nos baseamos nas epistemologias feministas e empregamos como procedimentos de coleta e produção de dados da realização de entrevistas exploratórias, aplicação de questionário on-line e pesquisa documental das obras expostas na I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri. Os procedimentos utilizados para análise de dados foram: a categorização de gêneros e temas das fotografias em planilha eletrônica elaborada a partir das categorias propostas por Ian Smith (2018) e análise de conteúdo das informações produzidas/coletadas por meio das entrevistas e questionários a partir de quatro categorias: I. Relação entre o ensaio encaminhado e memórias de mulheres; II. Experiência enquanto mulher e fotógrafa na Região do Cariri; III. Exposição de corpos femininos nus; e IV. Idealização do corpo feminino e mulheres fotografando mulheres. Ressaltamos entre os resultados: a relevância do Foto Síntese como um dos principais espaços de diálogo e estímulo à fruição, produção e reflexão da fotografia na Região; e a pluralidade de perfis e experiências das fotógrafas participantes no território e sua contribuição na (re)construção da história e memória local.

Palavras-chave: Feminismos. Fotografia. Gênero. Memória. Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri.

ABSTRACT

After acting in the photography field and observing the activities carried out in this area in the Cariri Region, we are sensitized by the little visibility of photographers in the territory – as authors, curators of exhibitions, lecturers / facilitators in courses, events, collectives, projects and groups – which mobilize reflections on gender issues inserted in “being a photographer”. Thus, it seemed relevant – from the first Cariri Women Photographers Exhibition – reflect on the participation of women in art and photography as a historical document that crosses our way of perceiving and dealing with the world in contemporary times. Considering the image from its documentary function and the observation of gaps in the registration and recognition of the work of women in photography, the general objective of this master's research is to report the experience of the first Cariri Women Photographers Exhibition aiming to (re)build the memory of the photographic production of artists from the territory. We established as specific objectives: 1) Conduct a bibliographic review about the relationship between photography and memory, and gender issues related to the theme; 2) Propose a systematization of the works of art in the Exhibition by themes and photographic genre; 3) Contribute to a mapping of the production of women photographers; 4) Organize a book on the experience of the first Cariri Women Photographer Exhibition. This research, carried out from 2018 to 2020, was based on feminist epistemologies and used as procedures the collection / production of data for conducting exploratory interviews, applying an online questionnaire and documentary research of the works exhibited at the 1st Exhibition of Women Photographers in Cariri. The procedures used for data analysis were the categorization of genres and themes of the photographs in an electronic spreadsheet elaborated from the categories proposed by Ian Smith (2018) and content analysis of the information produced and collected through the interviews and questionnaires from four categories: I. Relationship between the submitted essay and women's memories; II. Experience as a woman and photographer in the Cariri Region; III. Exposure of naked female bodies; IV. Idealization of the female body and women photographing women. Among the results, we highlight the relevance of the Foto Síntese program as one of the main spaces for dialogue and encouragement for the enjoyment, production and reflection of photography in the Region and the plurality of profiles and experiences of the photographers participating in the territory and their contribution to the (re)construction of local history and memory.

Keywords: Feminisms. Genre. Photography. Memory. Exhibition of Women Photographers in Cariri.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Ceará: posição geográfica, dimensões e limites	29
Figura 2 - Plano de análise	34
Figura 3 - Redes sociais mais usadas no Brasil	41
Figura 4 - Comparativos do tamanho da política de privacidade do Facebook ao longo dos anos.....	42
Figura 5 - <i>Print screen</i> da fotografia da atriz Isis Valverde amamentando seu filho.....	46
Figura 6 - <i>Print screen</i> da postagem do TV Foco do IG	46
Figura 7 - As vantagens de ser uma artista mulher.....	53
Figura 8 - Ilustração/protesto de autoria do Guerrilla Girls	54
Figura 9 - Revista com fotografia censurada/ com tarja.....	59
Figura 10 - Peça de divulgação da Chamada Pública da Primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri.....	107
Figura 11 - Cartaz de abertura da exposição	108

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Fotografia 1 - Stop Arming Saudi Arabia!	47
Fotografia 2 - Performance de Vanessa Beecroft	56
Fotografia 3- Performance na Universidade Federal do Cariri	58
Fotografia 4 – Registro atribuído a Félix-Jacques Moulin, 1856.....	61
Fotografia 5 - Harry Calahan - Eleanor, Aix-en-Provence, France.....	62
Fotografia 6 - Obra Rêves de jeunes filles de David Hamilton.....	63
Fotografia 7 - Francesca Woodman, sem título, 1976.....	66
Fotografia 8 - Francesca Woodman, 1978	67
Fotografia 9 - Obra da Série Brasília Teimosa	74
Fotografia 10 - Obra O conversador	75
Fotografia 11 - Urihi-a.....	77
Fotografia 12 - Obra da série Retrato Íntimo	80
Fotografia 13 - Logo ali, no passado	81
Fotografia 14 - Obra Dê Forma	83
Fotografia 15 -Autorretrato de Helga Stein.....	84
Fotografia 16 - Série Cinema Lascado	86
Fotografia 17 - Imagem da série <i>Fotografa o passado</i>	87
Fotografia 18 - Frame do vídeo Comendo Paisagens.....	88
Fotografia 19 - O Futuro do Sudão.....	90
Fotografia 20 – Imagem da série “Projeto para constituição de imagem IV”	91
Fotografia 21 - Observações sobre o tempo	93
Fotografia 22 – Imagem que integra o Projeto Giganto	94
Fotografia 23 - Imagem da série “Fotografia esvaziada”	96
Fotografia 24 - Série Retratos e autorretratos.....	97
Fotografia 25 - Mesa em que participei na primeira edição do Foto Síntese junto a estudantes envolvidas em projetos de fotografia na UFCA	100
Fotografia 26 - Oficina de Retratos com José Albano.....	101
Fotografia 27 - Atividade do IV Foto Síntese	102
Fotografia 28 - Atividade do IV Foto Síntese	103
Fotografia 29 - Fotoperformance - Projeção de imagens ao vivo no pátio da UFCA.....	104
Fotografia 30 - Imagem produzida na oficina de <i>Motion Blur</i>	105
Fotografia 31 - Produzida na Oficina de <i>Retratos Fine Art</i>	105

Fotografia 32 - Produzida durante a oficina <i>O Corpo e a Cidade</i>	106
Fotografia 33 - Lançamento da exposição de mulheres fotografadas do Cariri, no CCBNB	109
Fotografia 34 – Uma das imagens que compõe a Série <i>Ninfas</i>	111
Fotografia 35 - “Axioma”	113
Fotografia 36 - “Comover”	113
Fotografia 37 - “Superfície profunda”	114
Fotografia 38 - “Portão”	116
Fotografia 39 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Paus</i>	118
Fotografia 40 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Paus</i>	118
Fotografia 41 - “Banhado”	120
Fotografia 42 - “Sem viagem”	120
Fotografia 43 - “Kim” da Série “Intimacidade”, New York City, 2012	122
Fotografia 44 - “Kim” da Série “Intimacidade”, New York City, 2012	122
Fotografia 45 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Apegar</i>	124
Fotografia 46 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Apegar</i>	124
Fotografia 47 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Apegar</i>	125
Fotografia 48 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Apegar</i>	125
Fotografia 49 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Apegar</i>	126
Fotografia 50 - “Alegria”, Juazeiro do Norte, 2017	128
Fotografia 51 - “Brasília”, 2017	128
Fotografia 52 - Luiza, Crato, 2014	129
Fotografia 53 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Feminino</i>	131
Fotografia 54 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Feminino</i>	131
Fotografia 55 - Uma das imagens que compõe a Série <i>Feminino</i>	132
Fotografia 56- “Doce Romaria”	134
Fotografia 57- “Prece”	134
Fotografia 58 - “Vergonha”	136
Fotografia 59 - “Loneliness”, Viña del Mar, Chile, 2015	138
Fotografia 60 - “Pele”	141
Fotografia 61 - “Rugas”	141
Fotografia 62- “Careta”	143
Fotografia 63 - “Lobo do Homem”	143
Fotografia 64 - “Pecado”	146
Fotografia 65 - “Esquadros”	146

Fotografia 66 - Maria Augusta dos Santos	149
Fotografia 67 - “Dona Mocinha”	151
Fotografia 68 - “Nascença”	151
Fotografia 69 - “Movimento”	153
Fotografia 70 - Uma das imagens que compõe a Série Ontologia	155
Fotografia 71 - Uma das imagens que compõe a Série Ontologia	155
Fotografia 72 - Os cavalos são tristes, Mauriti – CE, 2018.....	157
Fotografia 73 - Tesouro da memória, Mauriti – CE, 2018.....	157
Fotografia 74 - Ato em combate a violência contra a mulher, Crato-CE, 2016.....	181

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	METODOLOGIA	20
2.1	Epistemologias feministas.....	20
2.2	Localização da pesquisa.....	28
2.3	Abordagem e métodos de pesquisa.....	30
2.3.1	Pesquisa qualitativa.....	30
2.3.2	Procedimentos de produção e coleta de dados	30
2.3.3	Procedimentos de análise de dados	32
3	MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E FEMINISMOS NA CONTEMPORANEIDADE	35
3.1	As mulheres precisam estar nuas para entrar num museu de arte?	48
3.2	O nu feminino e a fotografia	55
4	MULHERES FOTÓGRAFAS NO BRASIL: VOZES E SILÊNCIOS.....	69
4.1	Mulheres na fotografia brasileira	73
4.1.1	Bárbara Wagner	73
4.1.2	Cinthia Marcelle.....	74
4.1.3	Claudia Andujar	76
4.1.4	Cris Bierrenbach.....	78
4.1.5	Denise Gadelha	80
4.1.6	Gisela Motta	82
4.1.7	Helga Stein	83
4.1.8	Giselle Beiguelman	85
4.1.9	Jéssica Mangaba.....	86
4.1.10	Lia Chaia.....	87
4.1.11	Marie Ange	89
4.1.12	Milla Jung	90

4.1.13	Patricia Gouvêa.....	92
4.1.14	Raquel Brust	93
4.1.15	Roberta Dabdab	95
4.1.16	Sofia Borges.....	96
5	ELAS POR ELAS: A I MOSTRA DE MULHERES FOTÓGRAFAS DO CARIRI	99
5.1	Foto Síntese: diálogo e fotografia na Região do Cariri.....	99
5.2	Produção e curadoria da Mostra	106
5.3	Perfis das fotógrafas e obras expostas na I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri	109
5.3.1	Camille Alex	110
5.3.2	Carlene Cavalcante.....	112
5.3.3	Cecilia Sobreira.....	115
5.3.4	Constance Pinheiro.....	117
5.3.5	Cristina Carneiro	119
5.3.6	Elane Abreu.....	121
5.3.7	Élida Maria.....	123
5.3.8	Emanoella Callou	126
5.3.9	Georgia Nunes.....	130
5.3.10	Jade Luiza	133
5.3.11	Lícia Maia	135
5.3.12	Lívia Monteiro	137
5.3.13	Maria Macêdo	139
5.3.14	Nívia Uchôa	142
5.3.15	Pollianna Jamacaru	144
5.3.16	Rejane Lima.....	147
5.3.17	Samara Calixto.....	150
5.3.18	Wennyta Pinheiro	152

5.3.19	Williana Silva	154
5.3.20	Yasmine Morais	156
5.4	Análise das fotografias da I Mostra de Mulheres	158
6	MEMÓRIA DE MULHERES E HISTÓRIAS DO CARIRI	166
6.1	Relação entre o ensaio encaminhado e memórias de mulheres	166
6.2	Experiência enquanto mulher e fotógrafa na Região do Cariri	169
6.3	Exposição de corpos femininos nus	171
6.4	Idealização do corpo feminino e mulheres fotografando mulheres.....	175
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	183
	REFERÊNCIAS	Erro! Indicador não definido.
	APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE.	187
	APÊNDICE B - ROTEIRO ENTREVISTAS EXPLORATÓRIAS	196
	APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO.....	197
	APÊNDICE D – INFORMAÇÕES TÉCNICAS DO PRODUTO	199

1 INTRODUÇÃO

A partir da minha¹ atuação no campo da fotografia e da observação das atividades realizadas nesta área na Região do Cariri tem nos sensibilizado a pouca visibilidade das fotógrafas no território, enquanto autoras e curadoras de exposições e ministrante em cursos, eventos, coletivos, projetos e grupos. O que mobilizou reflexões acerca das questões de gênero que estão inseridas na experiência de “ser fotógrafa”.

Dentre as experiências que vivenciei e que foram decisivas para escolha desta temática, destaco: o interesse pela atuação e investigação no campo da fotografia, minha inserção enquanto técnica de fotografia do curso de Jornalismo da UFCA, a atuação enquanto coordenadora de projetos relacionados ao campo no âmbito da Pró-Reitoria de Cultura – Procult/UFCA e posteriormente como coordenadora de Jornalismo Institucional da Instituição, e, ainda, a participação na comissão organizadora das quatro primeiras edições do Foto Síntese, evento realizado anualmente desde 2015, promovido pela Universidade Federal do Cariri – UFCA em parceria com o Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri – CCBNB.

Após quatro anos de evento em que a programação era conduzida predominantemente por homens, a quarta edição do evento buscou dar visibilidade as mulheres fotógrafas – mesmo que ainda não trazendo a mulher como temática principal do evento –. A programação foi majoritariamente composta por conferencistas, mediadoras(es) e facilitadoras(es) de oficinas do sexo feminino e teve como culminância a abertura de uma exposição fotográfica coletiva, a primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri, acontecimento escolhido como objeto deste estudo.

O que se pretendia com a referida Mostra, realizada em 2018, em Juazeiro do Norte-CE era promover um espaço de exposição para fotógrafas profissionais ou amadoras da Região do Cariri, abrindo um espaço exclusivo para mulheres. Elas ocuparam o espaço do IV Foto Síntese como artistas/autoras de suas obras, muitas delas puderam naquela oportunidade expor seus trabalhos pela primeira vez. Em maior número foram as(os) que puderam, a partir deste evento, conhecer obras e participar de mesas redondas, oficinas e outras atividades em que foram visibilizados os olhares e as vozes de mulheres.

¹ Tendo como base as epistemologias feministas e suas críticas as posturas neutras e impessoais da pesquisa hegemônica usamos no decorrer da dissertação diferentes vozes discursivas. Utilizamos os verbos na primeira pessoa do singular (eu) quando me refiro as minhas experiências enquanto mulher e fotógrafa e recorremos a primeira pessoa do plural (nós) quando se agrega na experiência narrada, as indicações do orientador e/ou sugestões das avaliadoras deste trabalho.

A participação enquanto curadora e expositora na Mostra de Mulheres Fotógrafas me mobilizou a dar um passo adiante nas pesquisas sobre fotografia e investigar contribuições da Ciência da Informação para este campo. Entre as possibilidades que vislumbramos, destaco a importância de compreender os registros fotográficos enquanto documentos e suas(seus) autoras(es) como co-construtoras(es) de uma memória da nossa Região.

Destarte, considerando a imagem a partir de sua função documental e partindo da observação de lacunas no registro e reconhecimento do trabalho de mulheres na fotografia, o objetivo geral desta pesquisa de mestrado é relatar a experiência da primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri enquanto espaço de (re)construção da memória da produção fotográfica de artistas do território.

Estabelecemos então como objetivos específicos: 1. Compreender relações entre fotografia, memória e questões de gênero; 2. Propor uma sistematização das obras expostas na Mostra por tema e gênero fotográfico; 3. Contribuir com um mapeamento da produção de mulheres fotógrafas brasileiras; e 4. Organizar um livro sobre a experiência da primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri.

Compreendendo a pesquisa enquanto atividade de atuação política buscamos, por meio desta, colaborar com a visibilização das mulheres na fotografia, especialmente na Região do Cariri. Assim, o livro², além de produto que representa a culminância da nossa formação no Mestrado Profissional em Biblioteconomia, tem função de devolutiva para as participantes e para a construção de memórias do território em que também estejam presentes a história das mulheres e seus olhares sobre a sociedade e o cotidiano.

A pesquisa se realiza no Cariri Cearense, território que se destaca por sua religiosidade, manifestações artístico-culturais e também pelo desenvolvimento econômico registrado nas últimas décadas. A Região atrai fotógrafas(os) do mundo afora para registrar romarias em Juazeiro do Norte e festas populares como a de Santo Antônio, na cidade de Barbalha³. Como exemplos dessas(es) fotógrafas(os) facilmente lembra-se de homens que registraram a Região e que tem trabalhos premiados em exposições nacionais e internacionais: Allan Bastos, Tiago Santana, Walter Firmino, Augusto Pessoa, Rafael Villarouca, e outros. Contudo o mesmo não acontece quando procuramos substantivos femininos, seus registros não são frequentemente premiados e os nomes menos presentes em sites, exposições, etc. Ainda

² O livro retrata a Mostra supramencionada, as motivações para sua produção, além das fotografias e um perfil das artistas que participaram da exposição e pode ser consultado pelo [link](#).

³ Tais manifestações podem ser observadas também entre as imagens presentes na Mostra, que elegemos como objeto desta pesquisa.

assim podemos citar Telma Saraiva e Nívia Uchôa como fotógrafas vanguardistas e mais reconhecidas.

A estrutura da dissertação apresenta, além desta introdução, uma seção intitulada **Posicionamentos metodológicos** em que se apresenta nosso posicionamento epistemológico, a delimitação do estudo, a localização da pesquisa e a abordagem e procedimentos que utilizamos para coleta/produção e análise dos dados.

A seção **Memória, Fotografia e Feminismos na Contemporaneidade** é composta por discussões acerca da memória e fotografia, dos usos da fotografia como fonte documental e tece ponderações sobre questões pertinentes aos conceitos que titulam o item, vivenciadas pelas mulheres na arte e na fotografia, especialmente sobre a discrepância entre o quantitativo de obras de autoria de homens e as de mulheres expostas em museus e ainda sobre o controle que buscam exercer sobre nossos corpos e expressões.

Em **Mulheres fotógrafas no Brasil: vozes e silêncios** apresentamos um panorama, a partir da análise de obras sobre fotógrafos(as) e fotografia do Brasil em diferentes períodos, destacando perfis e obras de fotógrafas que nos auxiliam na construção de outras versões da historiografia⁴ da fotografia brasileira e ainda sobre as implicações e problematizações do ser mulher e fotógrafa, reflexões que julgamos relevantes para a construção deste trabalho.

Na seção seguinte, intitulada **Elas por elas: a I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri**, apresentamos a experiência do Foto Síntese e suas contribuições para o diálogo sobre a fotografia na Região do Cariri, expomos ainda as motivações e o processo de produção da referida Mostra. Trazemos ainda neste segmento, os perfis elaborados com base nas informações das fotógrafas que participaram da Mostra e da pesquisa e suas obras. Além da sistematização das fotografias que compuseram a exposição coletiva a partir das categorias propostas por Ian Smith (2018).

No último item, **Memória de mulheres e histórias do Cariri**, apresentamos as principais análises das informações coletadas/produzidas por meio das entrevistas e questionários a partir de quatro categorias: I. Relação entre o ensaio encaminhado e memórias de mulheres; II. Experiência enquanto mulher e fotógrafa na Região do Cariri; III. Exposição de corpos femininos nus; e IV. Idealização do corpo feminino e mulheres fotografando mulheres. Seguido das considerações finais.

⁴ O termo historiografia é usado para designar o conhecimento histórico produzido, ou seja, é como a história é escrita e contada (José Claudinei LOMBARDI, 2004).

2 POSICIONAMENTOS METODOLÓGICOS

Nesta seção apresentamos o delineamento metodológico da pesquisa, com a finalidade de alcançar os objetivos propostos anteriormente, que se embasa nas epistemologias feministas e elege métodos, técnicas e instrumentos aproximados à abordagem qualitativa para coleta, produção e análise dos dados.

A escolha por iniciar a exposição pelo posicionamento metodológico nos pareceu pertinente para que se compreenda o delineamento do estudo e a partir de que lugar construímos este percurso da leitura crítica da literatura às discussões tecidas a partir da experiência enquanto mulher, fotógrafa, pesquisadora, nordestina e outros marcos que constroem nossa subjetividade.

2.1 Epistemologias feministas

Como estamos tratando da fotografia e de seu valor para a (re)construção da memória da Região do Cariri – uma história que compreendemos que foi narrada, na maioria das vezes, a partir de um referencial masculino de historiadores, fotógrafos, políticos, professores, etc. – compreendemos que é necessário repensar ou recontar a memória deste território, seja o passado ou o presente, pelo olhar e da voz das mulheres. Isto posto, as epistemologias feministas cujas discussões ganham força na década de 1990, tem contribuído ao ampliar nossa percepção dos “perigos de uma história única” como nos fala Chimamanda Ngozi Adichie (2019) em: “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (n.p.).

Quando se pensa as Epistemologias Feministas, não obrigatoriamente se coloca a necessidade que seja uma mulher no papel de autora ou pesquisadora, mas, que ao longo da história da ciência, o modo de se conhecer e de produzir conhecimento foi construído a partir de características consideradas masculinas, como por exemplo a objetividade e a racionalidade, pressupostos que como aponta Helen Longino (2012) tem função epistemológica e política.

De acordo com Patrícia Ketzer⁵ (2017), em *Como pensar uma Epistemologia Feminista? Surgimento, repercussões e problematizações*, as Epistemologias Feministas caracterizam-se por considerar como questões de gênero influenciam nossas concepções de

⁵ Optamos por usar o prenome das autoras e autores referenciados como forma de visibilizar a produção de mulheres. Esta prática vem sendo utilizada e defendida por epistemólogas e editoras(es) de periódicos, especialmente dos que tratam de questões de gênero.

conhecimento, nossas pesquisas e produções científicas. Sendo assim, tem se levantado questões relativas a preconceitos de gênero no interior da produção científica nas mais diversas áreas do conhecimento, propondo modificações metodológicas e revisando abordagens conceituais a partir das quais se produz o conhecimento científico. Partindo da preocupação em investigar o papel do gênero nas diversas atividades epistêmicas, as Epistemologias Feministas consideram que o preconceito de gênero está infiltrado em diversas áreas do conhecimento humano e um dos seus papéis seria o questionamento e elucidação desses preconceitos (LONGINO, 2012).

Historicamente, os conceitos centrais que pautaram as discussões sobre o conhecimento e a ciência foram construídos com base em estereótipos de gênero. As Epistemologias Feministas questionam, portanto, esses conceitos e indagam se uma revisão conceitual minimizaria movimentos sexistas na produção do conhecimento. Algumas das questões levantadas por epistemólogas feministas são “[...] como o conhecimento adquiriu gênero e como pode ser desprovido de gênero? Como devem os conceitos de verdade, racionalidade, objetividade, certeza, etc. ser repensados de modo a livrá-los da mácula do masculinismo?” (LONGINO, 2012, p. 513).

Conforme explica Margareth Rago (1998, p. 3):

[...] se considerarmos que a epistemologia define um campo e uma forma de produção do conhecimento, o campo conceitual a partir do qual operamos ao produzir o conhecimento científico, a maneira pela qual estabelecemos a relação sujeito objeto do conhecimento e a própria representação de conhecimento como verdade com que operamos, deveríamos prestar atenção ao movimento de constituição de uma ou até mesmo de várias epistemologias feministas, ou de um projeto feminista de ciência.

Para Naomi Scheman (1993) *apud* Longino (2012) os questionamentos apresentados pelas teóricas feministas apontam uma crítica ao sujeito cartesiano como um sujeito descorporificado. Esse sujeito purificado, que nega o corpo, seria, na verdade, um sujeito europeu e branco, que, ao libertar-se do corpo, na verdade liberta-se dos outros, como o feminino e o não-branco, por exemplo. Já as feministas reivindicam o corpo, pois assumem que o conhecimento é possível ao sujeito corporificado, e que “as vítimas da dúvida cartesiana não só compreendem de forma distorcida as condições de ação cognitiva significativa como também não percebem os aspectos significantes da experiência cognitiva, do saber” (LONGINO, 2012, p. 515).

É latente a discussão quanto ao corpo das mulheres e este permanece um tema polêmico. Heloísa Hollanda (2018) destaca “a urgência de dizer de forma visível e audível, de passar uma mensagem, talvez até algumas advertências, sobre a realidade social e anacrônica

das mulheres, em pleno século XXI” (p. 76). A autora ressalta ainda a centralidade da discussão ao afirmar que “as questões se multiplicam nas ruas, nas redes e nas *hashtags* inscrevem-se esteticamente nos corpos femininos de maneiras afetivas, ácidas, críticas, extremas” (p. 76).

Hollanda (2018) aponta que as diferenças entre as mulheres e as demandas específicas que essas diferenças propõem são grandes e há muito se manifestam na política ou teoricamente, como no trecho: “demoramos muito para escutar as diferenças entre as mulheres e, ainda assim, continuamos escutando pouco [...] Há mais de trinta anos que as questões de interseccionalidade e lugar de fala são um campo de disputa importante” (p. 244).

O conceito de lugar de fala muito utilizado e distorcido tem como um de seus potenciais antever a fala daquelas (es) a que se refere ao invés de pressupor que estudiosos(as) ou intelectuais não implicados no contexto teriam privilégio de falar sobre tais sujeitas(os). Compreendemos “lugar de fala” não como uma tentativa de exclusivismo, ou seja, não pretendemos afirmar que seriam apenas mulheres que poderiam falar sobre feminismo, negros sobre questões de raça, mas que há um posicionamento nas falas, de que lugar eu falo e que atravessamentos produziram este lugar, ressaltando que não há uma única versão dos fatos. Evidencia-se ainda uma “busca pelo fim da mediação, de modo a garantir a autorrepresentação discursiva e a busca por protagonismo e voz por parte do sujeito historicamente discriminado pelos dispositivos de fala” (HOLLANDA, 2018, pp. 247-248). O tema do lugar de fala será discutido com mais profundidade nas seções dedicadas à exposição da fundamentação teórica do nosso trabalho.

Para Margareth Rago (1998) os principais pontos da crítica feminista à ciência incidem na denúncia de seu caráter particularista, ideológico, racista e sexista. Mais do que nunca, a crítica feminista evidencia as relações de poder constitutivas da produção dos saberes, como aponta, de outro lado, Michel Foucault entre outras obras em *Arqueologia do saber*. Este questionara radicalmente as representações que orientavam a produção do conhecimento científico, tida como o ato de revelação da essência inerente à coisa, a partir do desvendamento do que se considerava a aparência enganosa e ideológica do fenômeno.

Especialmente nas Ciências Humanas, chegar à verdade do acontecimento, “compreendê-lo objetivamente” significava retirar a máscara que o envolvia na superfície e chegar às suas profundezas. Foucault criticava, assim, a concepção dominante na cultura ocidental de que o conhecimento, a produção da verdade se daria pela coincidência entre o conceito e a coisa, no movimento de superação da distância entre a palavra e a coisa, entre a aparência e a essência.

De modo complementar Maria Costa (2019) afirma que não há dúvidas de que o modo feminista de pensar rompe com os modelos hierárquicos de funcionamento da ciência e com vários dos pressupostos da pesquisa científica. Já Rago (1998) afirma que:

O campo das experiências históricas consideradas dignas de serem narradas ampliou-se consideravelmente e juntamente com a emergência dos novos temas de estudo, isto é, com a visibilidade e dizibilidade que ganharam inúmeras práticas sociais, culturais, religiosas, antes silenciadas, novos sujeitos femininos foram incluídos no discurso histórico, partindo-se inicialmente das trabalhadoras e militantes, para incluir-se, em seguida, as bruxas, as prostitutas, as freiras, as parteiras, as loucas, as domésticas, as professoras, entre outras. A ampliação do conceito de cidadania, o direito à história e à memória não se processavam apenas no campo dos movimentos sociais, passando a ser incorporados no discurso, ou melhor, no próprio âmbito do processo da produção do conhecimento (p. 14).

Quanto aos procedimentos metodológicos adotados por esta posição epistemológica há uma pluralidade de enfoques a partir dos quais se pode realizar na pesquisa feminista. Khatidja Chantler e Diane Burns (2015) citam entre os métodos: entrevistas semiestruturadas ou não estruturadas, grupos-alvo, diários, jornais, fotografias, métodos experimentais, etnografia. Dentre os objetivos da pesquisa feminista, Costa (2019) assinala: acompanhar movimentos, as transformações, não definidas especificamente a partir de um ponto de origem ou um alvo a ser atingido, mas como processos de diferenciação, fazendo emergir as racionalidades que estão em jogo em um contexto a partir dos dispositivos que as compõem.

Sandra Harding (1993) sublinha que a consistência das epistemologias feministas avança à medida em que se aprofunda o diálogo com o aparato científico da modernidade e das teorias pós-modernas. Essa reflexão nos revela uma riqueza teórico-metodológica importante para a história do pensamento das ciências humanas. Mas ainda é necessário elaborar um esboço crítico do desenvolvimento do projeto feminista nas tradições disciplinares na academia; a crítica feminista à ciência; e incursionar pelos atuais debates das epistemologias feministas, como cita em *A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista*:

[...] a crítica feminista à ciência aponta para uma área particularmente fértil em que as categorias do pensamento ocidental necessitam de revisão. Embora tais críticas tenham começado por indagações politicamente controvertidas, mas teoricamente inócuas, acerca da **discriminação contra as mulheres na estrutura social da ciência**, dos usos indevidos da tecnologia e do preconceito androcêntrico nas ciências sociais e na biologia, elas logo se avolumaram em interpelações das premissas mais fundamentais do pensamento ocidental moderno. E, com isso, as críticas implicitamente desafiam as construções teóricas em que as questões iniciais foram formuladas, e segundo as quais poderiam ser respondidas (HARDING, 1993, p. 6).

Assim, ressaltamos nossa posição diante de um cenário de incertezas para a pesquisa brasileira em que se ressalta novamente desafios em que parecíamos ter avançado na produção ciência. Como indaga Hollanda (2018) “quem são os sujeitos da ciência? Como se constroem os objetos de pesquisa? Métodos têm gênero? A discussão feminista vem avançando no espaço acadêmico, mas os limites desse progresso merecem ser examinados de perto. Há onde se avança, há onde se paralisa, há onde se recua” (p. 205).

Na posição de mulher, de nordestina, de fotógrafa, de servidora técnica, e, portanto, diante de meus privilégios e também de minhas subalternidades, desejamos contribuir retratando a voz de outras mulheres, fotógrafas, residentes na Região do Cariri cearense.

A filósofa Djamila Ribeiro ressalta que “os saberes produzidos pelos indivíduos de grupos historicamente discriminados, para além de serem contra discursos importantes, são lugares de potência e configuração do mundo por outros olhares e geografias” (RIBEIRO, 2019, p. 75). Em *O perigo de uma história única* Adichie (2019) afirma que é impossível falar sobre a história única sem falar sobre poder, pois assim como o mundo econômico e político, as histórias também são definidas pelo princípio de *nkali*: como elas são contadas, quem as conta, quando são contadas e quantas são contadas depende muito de poder” (n.p.).

O conceito de lugar de fala, um dos mais utilizados na última década, vem sendo empregado frequentemente pelas (os) integrantes dos movimentos sociais, em especial no debate virtual, como forma de ferramenta política e com o intuito de se colocar contra uma autorização discursiva. Este reivindica diferentes pontos de análise e marca o lugar de fala a partir dos atravessamentos/realidades daquelas (es) que constroem a narrativa, por isso, pode nos auxiliar na compreensão da invisibilidade das mulheres na fotografia. Os homens escreveram a história a partir de seu referencial, e, na Região do Cariri isto ocorreu do mesmo modo.

Na Comunicação, o conceito de lugares de fala, de acordo Márcia Amaral (2005), é utilizado enquanto instrumento teórico-metodológico para evidenciar as diferenças entre jornais populares e veículos de comunicação de referência, que, “concedem espaços diversos à fala das fontes e dos leitores” (p. 105). A ideia é reconhecer as implicações das posições sociais simbólicas do jornal e do leitor para a produção e reprodução do discurso. No sentido dado pela comunicação, o conceito serve para analisar diferentes posições sociais e capitais simbólicos. Para além dessa conceituação é “preciso dizer que não há uma epistemologia determinada sobre o termo lugar de fala especificamente, ou melhor, a origem do termo é imprecisa, acreditamos que este surge a partir da tradição de discussão sobre *femist stand point*” (RIBEIRO, 2019, p. 58).

Ao longo da história estivemos ausentes/ignoradas/invisibilizadas na construção da ciência, da tecnologia, da imprensa, da política, da arte. A partir do conceito de lugar de fala, podemos refletir a condição de não poder: acessar certos espaços, não ter produções e epistemologias, ocupar posições de destaque nas instituições, nos meios de comunicação. Nas palavras de Ribeiro (2019):

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com a visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. E, mesmo sobre indivíduos do mesmo grupo, Collins salienta que ocupar localização comum em relações de poder hierárquicas não implica em se ter as mesmas experiências (p. 64).

As Epistemologias Feministas tornaram-se imprescindíveis visto que sempre foi uma afirmação comum de que as mulheres possuíam capacidades cognitivas menores que as dos homens, Simone de Beauvoir (2019) explora a questão em *O Segundo Sexo*, discorrendo sobre como as mulheres sempre foram consideradas seres inferiores no decorrer da história da humanidade, ao afirmar que a mulher aparece como o negativo, como um ser portador de limitação. Como a autora cita em: “Por mais longe que se remonte na história, as mulheres sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não aconteceu” (p. 12).

No âmbito universitário e na ciência esta subordinação é igualmente presente, seja na quantidade de homens ocupando cargos comissionados, sendo reconhecidos em prêmios de destaque à pesquisa ou bolsas de produtividade conforme Rocelly Cunha e Laís Leite (2019) apontaram em seu estudo, o que ressalta a relevância de refletir acerca das questões de gênero na produção do conhecimento.

Dentre as epistemologias feministas destacamos quatro características marcantes, a saber: pesquisa feminista como **indagação crítica**, a pesquisa de “**voz**” **fundamentada das experiências das mulheres**, a **reflexividade** e a **ética do cuidado** (KETZER, 2017). A pesquisa feminista como **indagação crítica** centra sua análise nas relações de poder e pensa diferentes realidades a partir de contextos sociais e políticos, adotando uma perspectiva realista, na qual ressaltam as desigualdades e divisões existentes na sociedade. A **pesquisa de voz** desempenha um papel central na metodologia feminista, retomando o problema apontado por Harding (1987) *apud* Ketzer (2017): ao ouvir a voz de uma mulher, podemos estar silenciando outras; uma realidade é justificada, enquanto outras tantas são ignoradas. É importante questionar que vozes estão sendo ouvidas e quais estão sendo silenciadas.

A **reflexividade** propõe o questionamento da pesquisa neutra, objetiva e livre de valores, e visa a um olhar sobre a subjetividade. A reflexividade deve “posicionar o pesquisador dentro de relacionamentos, visando a práticas de pesquisa mais igualitárias e à criação de um conhecimento que incorpore a compreensão das relações de poder [...]” (CHANTLER; BURNS, 2015, p. 114). Por fim, a **ética do cuidado** pensa as relações de forma não hierárquica e estimula a realização de pesquisas que valorizem as contribuições das participantes da pesquisa. Essa valorização seria facilitada pelo fato de pesquisadora e pesquisadas serem mulheres e terem experiências de vida semelhantes. A semelhança amplia a dimensão da empatia e contribui para uma maior compreensão e análise dos relatos (KETZER, 2017).

Estas características foram aportes e inspirações durante o processo que vivemos nesta pesquisa, que parte de uma análise **crítica** da representatividade das mulheres fotógrafas na construção da memória do Cariri que é desproporcional ao reconhecimento obtido por estas, promovendo e reivindicando espaços para que estas (nós) possamos ser vistas e ouvidas. A **reflexividade** nos parece central nesta investigação porque nossa escolha está baseada em experiências anteriores com fotografia e inquietações acerca das questões de gênero e que provavelmente irão compor a nossa vida também após o Mestrado. Pensamos ainda como a **ética do cuidado** está presente permeia tanto a nossa relação de pesquisadora com as fotógrafas que participaram deste estudo e se amplia entre estas e as mulheres que por elas foram fotografadas. Deste modo, relatar as experiências das mulheres fotógrafas do Cariri é também relatar minha própria experiência e percepção, dentro da atuação pessoal da área.

Baseando-nos na obra “Pode o subalterno falar?” de Gayatri Spivak (2010) atentamos pela necessidade de cuidar da nossa postura ao longo da pesquisa para que o que desejamos contribuir pela visibilidade das mulheres na fotografia, em especial na Região do Cariri não tenha efeito contrário de falar pelo(a) outro(a), pois elas - as mulheres fotógrafas - são as reais protagonistas da temática pesquisada.

Spivak desvela o lugar incômodo e a cumplicidade do intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência. Agir dessa forma para a autora é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e principalmente, no qual possa ser ouvido. Spivak, alerta, portanto, para o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro (Sandra ALMEIDA, 2010, p. 13).

Almeida (2010) menciona ainda a análise de Spivak acerca da representação, descrevendo que há uma relação intrínseca entre o “falar por” e o “re-presentar”, já que nos

dois casos há a pressuposição de um falante e de um ouvinte. A autora pondera ainda que o processo de fala se caracteriza por uma posição discursiva, uma transação entre falante e ouvinte e, nesse sentido, conclui afirmando que esse espaço dialógico de interação não se concretiza jamais para o sujeito subalterno que, caso esteja desvinculado de alguém que o dê “legitimidade”, de fato, não pode falar.

Sobre a voz do subalterno, Spivak alude ainda ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um outro (ALMEIDA, 2010). Para a autora, o lugar do investigador permanece sendo uma criança sem sentido em muitas das críticas recentes ao sujeito soberano (SPIVAK, 2010).

Ressalta-se que Spivak refere-se ao fato de a fala do subalterno e do colonizado ser sempre intermediada pela voz de outrem, que se coloca em posição de reivindicar algo em nome de um(a) outro(a). Esse argumento destaca, acima de tudo, a ilusão e a cumplicidade do intelectual que crê poder falar por esse outro (a). Para a autora, a tarefa do intelectual pós-colonial deve ser a de criar espaços por meio dos quais o sujeito subalterno possa falar para que, quando ele ou ela o faça, possa ser ouvido (a). Para ela, não se pode falar pelo subalterno, mas pode-se trabalhar contra a subalternidade, criando espaços no quais o subalterno possa se articular e, com consequência, possa também ser ouvido (ALMEIDA, 2010).

Segundo Spivak (2010), o sujeito subalterno, em especial as mulheres, não podem falar, sendo o símbolo máximo do esquecimento da história e da ciência:

Consideramos agora as margens (poder-se-ia também dizer o centro silencioso e silenciado) do circuito caracterizado por esta violência epistêmica: os camponeses e as camponesas analfabetos, os aborígenes e as camadas mais baixas do subproletariado urbano. Segundo Foucault e Deleuze (dentro do Primeiro Mundo, na estandardização e a catalogação do capital socializado, embora não o pareçam admitir) e mutatis mutandis segundo a ‘feminista terceiro mundista’ metropolitana, interessada unicamente na resistência à lógica capitalista, os oprimidos, quando têm esta possibilidade (e aqui não podemos ignorar o problema da representatividade) ao longo do caminho para a solidariedade, através da política das alianças (e aqui estamos dentro duma temática marxista), podem dizer e conhecer as suas condições. Mas temos que enfrentar agora a pergunta seguinte: do outro lado da divisão do trabalho internacional em relação ao capital socializado, no interior e no exterior do circuito da violência epistêmica da lei e da instrução imperialista de suplemento a um texto económico precedente, os subalternos podem falar? (p. 281).

Sendo assim, esta investigação é movida por interesses de experiência pessoal, sendo também uma pesquisadora feminista que, de alguma forma, representa a multiplicidade de engajamentos que envolve o campo político em discussão. Minha aproximação com a fotografia vem não só por meio do meu trabalho desde a graduação no curso de Jornalismo na Universidade Estadual da Paraíba, em 2009, seguida do meu primeiro emprego como fotógrafa

de uma revista na cidade de Campina Grande, Paraíba, nem somente do trabalho como técnica do laboratório de fotografia da Universidade Federal do Cariri (UFCA), desde 2012, mas também do meu lugar de consumidora de imagens e frequentadora de espaços culturais.

Relembro algumas experiências com a fotografia desde a infância, quando minha mãe vestia a mim e a minha irmã para sermos fotografadas na praça da Sé, ou da prefeitura, em Crato - onde o estúdio mais conhecido da época, e que existe até hoje - era de uma mulher: Sandra Fotografias. Quando criança também organizava álbuns de fotos com minha mãe, na adolescência fotografava, revelava filmes e colecionava fotos 3x4 dos amigos. Além disso, com o ingresso como técnica de laboratório de fotografia na UFCA e a atuação na instituição, que se deu em vários outros setores como a extensão, a realização de eventos – incluindo o Foto Síntese – e o trabalho prático com fotografia e jornalismo na Diretoria de Comunicação (Dcom/UFCA).

Abaixo, descreveremos a localização da pesquisa e o detalhamento da abordagem e dos procedimentos metodológicos que utilizamos no decorrer desta pesquisa.

2.2 Localização da pesquisa

A Região Metropolitana do Cariri- RMC é localizada ao Sul do Estado do Ceará, é constituída por nove municípios: Juazeiro do Norte, Crato, Barbalha, Jardim, Missão Velha, Caririaçu, Farias Brito, Nova Olinda e Santana do Cariri, ocupando um total de 5456,016 km² e uma população de aproximadamente 600.000 pessoas (SECRETARIA DAS CIDADES, 2019). A RMC foi criada pela Lei Complementar Estadual nº 78 sancionada em 29 de junho de 2009, a partir da conurbação pré-existente entre as cidades de Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha, conhecida como triângulo CRAJUBAR (Diego NASCIMENTO, 2018) como pode ser observado na Imagem 1.

A Região se destaca pelo seu crescente desenvolvimento econômico e demográfico, a RMC agrega a presença marcante da cultura tradicional, sendo também conhecida como caldeirão cultural do Estado do Ceará. Nos últimos anos, o território intensificou a condição de polo regional “conseguiu maximizar avanços relacionados à dinâmica da renda e aliada à sua posição estratégica no sertão semiárido nordestino e de equidistância à maioria das metrópoles nordestinas” (NASCIMENTO, 2018, p. 27).

Figura 1 - Ceará: posição geográfica, dimensões e limites



Fonte: IPECE (2007).

Sendo assim, elegemos como território para realização da pesquisa, a Região Metropolitana do Cariri, primeiro pela observação da efervescente cultura fotográfica da Região e pelo seu papel de destaque no país e no mundo por suas características geográficas, culturais, religiosas e ainda pela sua notoriedade enquanto polo de educação e crescimento econômico no Nordeste brasileiro.

2.3 Abordagem e métodos de pesquisa

2.3.1 Pesquisa qualitativa

Em consonância com nosso posicionamento epistemológico, usamos a abordagem qualitativa como base para a construção da investigação. Este tipo de pesquisa qualifica que a ação humana é intencional e reflexiva, cujo significado é apreendido a partir das razões e motivos dos atores sociais inseridos no contexto da ocorrência do fenômeno. Nesta abordagem, há um interesse em conhecer as razões e os motivos que dão sentido às aspirações, às crenças, aos valores e às atitudes dos seres humanos em suas interações sociais (Márcia FRASER; Sonia GONDIM, 2004).

Para a abordagem qualitativa - ou ideográfica - a ação humana tem sempre um significado (subjetivo ou intersubjetivo) que não pode ser apreendido somente do ponto de vista quantitativo e objetivo (aqui entendido como independente do percebedor e do contexto da percepção) (FRASER; GONDIM, 2004).

Para Graham Gibbs (2009) os dados qualitativos são essencialmente significativos e mostram grande diversidade e incluem praticamente qualquer forma de comunicação humana, seja ela escrita, auditiva ou visual, por comportamento, simbolismos ou artefatos culturais.

2.3.2 Procedimentos de produção e coleta de dados

Para a produção e coleta de dados utilizamos entrevistas exploratória, questionário e pesquisa documental das obras expostas na I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri e dos elementos coletados na produção da exposição. Em orientação decidimos não submeter a pesquisa à Plataforma Brasil, mas buscamos tomar todos os cuidados seja no uso de termos de consentimento, seja pelo zelo na forma de condução das entrevistas, na elaboração dos instrumentos utilizados e na análise, nos dispendo de forma ética.

2.3.2.1 Entrevistas exploratórias

Objetivando a coleta de informações que pudessem auxiliar na estruturação do estudo, realizamos entrevistas exploratórias com duas fotógrafas da Região do Cariri. Para Raymond Quivy e Luc Campenhoudt (2005) as entrevistas exploratórias devem ajudar a constituir a problemática de investigação e permitem revelar determinados aspectos do fenômeno estudado em que o investigador não teria espontaneamente pensado por si mesmo e, assim, complementar as pistas de trabalho sugeridas pelas leituras.

Para os autores as entrevistas podem ser realizadas com o próprio público sobre o qual o problema incide ou o público a que o estudo diz diretamente respeito e que podem contribuir para descobrir os aspectos a ter em conta e alargar ou retificar o campo de investigação.

Realizamos as entrevistas entre os meses de março e abril de 2019 a partir de um roteiro do tipo semiestruturado conforme consta no Apêndice C. O propósito era conhecer – de maneira ampla – a percepção das interlocutoras quanto aos espaços de arte da Região e ainda acerca da relação entre gênero e fotografia. As entrevistas foram ainda a oportunidade de realizar um pré-teste para a construção dos questionários eletrônicos, conforme descrito abaixo.

2.3.2.2 *Pesquisa documental*

Utilizamos a pesquisa documental para analisar as obras e documentos submetidos pelas fotógrafas à comissão organizadora da I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri, e ainda as fotografias e documentos produzidos e obtidos durante a participação e organização das quatro edições do Foto Síntese e dados da curadoria da Mostra.

Para Marly Oliveira (2007) a pesquisa documental caracteriza-se pela busca de informações em documentos que não receberam nenhum tratamento científico, como relatórios, reportagens de jornais, revistas, cartas, filmes, gravações, fotografias, entre outras. E possibilita ampliar o entendimento de objetos cuja compreensão necessita de contextualização histórica e sociocultural.

2.3.2.3 *Questionário*

Diante das dificuldades em conseguir realizar as entrevistas presenciais com as interlocutoras utilizamos um questionário eletrônico como procedimento de coleta por acreditar que conseguiríamos maior adesão, hipótese que foi confirmada, já que 18 das 20 fotógrafas que participaram da Mostra responderam ao instrumento de pesquisa.

As informações requeridas no questionário foram divididas em três eixos: **I. Dados gerais:** idade; profissão; formação acadêmica; uso de redes sociais, etc. e **II Experiência com fotografia:** desde quando e motivações para ter iniciado a fotografar, principais temas que fotografa, se tem projetos em andamento na área, suporte usado para fotografar, existência ou não de fotografias sobre o Cariri entre suas obras, participação em exposições, guarda de acervo, premiações.

Foram inseridas ainda perguntas mais subjetivas relacionadas a esta pesquisa que compõem o **Eixo III - Memória de mulheres e histórias do Cariri**: sobre a exposição de corpos femininos nus, se relacionaria do ensaio enviado e o tema memórias de mulheres; se sente contemplada nos espaços de arte da Região; sobre a experiência de mulheres fotografarem mulheres, etc.

Em relação ao questionário Sadao Omote, Paulo Prado e Kester Carrara (2005) destacam o amplo uso do questionário dada sua versatilidade e facilidade da aplicação, que pode ser realizada presencial, entregue pelo correio, auto-aplicada e ainda eletrônica, sendo este último um dos modos atuais em que é mais utilizado como instrumento complementar ou principal em pesquisas qualitativas.

A possibilidade de criação de questionários eletrônicos é um facilitador no que diz respeito à distribuição da pesquisa aos(as) entrevistados(as) e, posteriormente, à organização e análise dos dados então coletados. Existem várias vantagens associadas à utilização do questionário eletrônico quando comparado ao questionário convencional com utilização de papel, entre elas, a facilidade na busca de dados, a utilização de armazenamento físico diminuto e distribuição fácil e rápida (Michel ZANINI, 2007).

Utilizamos a plataforma Google Forms⁶ para criação do questionário eletrônicos desta pesquisa, a ferramenta oferece suporte para que o questionário possa ser personalizado de forma simples. Nela é possível desenvolver boa parte do trabalho de pesquisa, contemplando desde as definições de questões, tipos de alternativas de resposta, e formatação do *design* do questionário e posteriormente, a extração das respostas para análise.

2.3.3 Procedimentos de análise de dados

2.3.3.1 Análise e categorização das imagens

Utilizamos como instrumento de análise de dados uma adaptação das categorias propostas por Ian Smith (2018) quanto aos gêneros e temas das fotografias analisadas (uma descrição resumida destes itens pode ser encontrada no item 5.4).

Para esta análise utilizaremos apenas algumas das categorias gêneros e temas, dando atenção especial ao fato de haver ou não mulheres em cada uma das imagens. Dentro dos gêneros e temas definidos pelo autor, foram escolhidos os tipos relacionados as imagens selecionadas para a I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri. Uma categorização proposta

⁶ Pode ser consultado em: <https://www.google.com/intl/pt-BR/forms/about/>.

por nós, além de indicadores gerais sobre temas e gêneros que foram mais frequentes entre as imagens da exposição coletiva pode ser encontrado no item 5.4 Análise das fotografias da I Mostra de Mulheres.

2.3.3.2 *Análise de conteúdo*

Como método de tratamento dos dados coletados por meio das entrevistas, questionários eletrônicos e as comunicações com nossas interlocutoras usamos a análise de conteúdo, um conjunto de técnicas de investigação que através de uma descrição sistemática do conteúdo manifesto das comunicações, tem por finalidade a interpretação destas (Laurence BARDIN, 2011).

Para Bardin (2011) o termo análise de conteúdo designa: um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando a obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção destas mensagens. Martin Bauer (2012), destaca ainda que a análise de conteúdo é uma técnica para produzir inferências de um texto focal para o contexto social o qual está inserido.

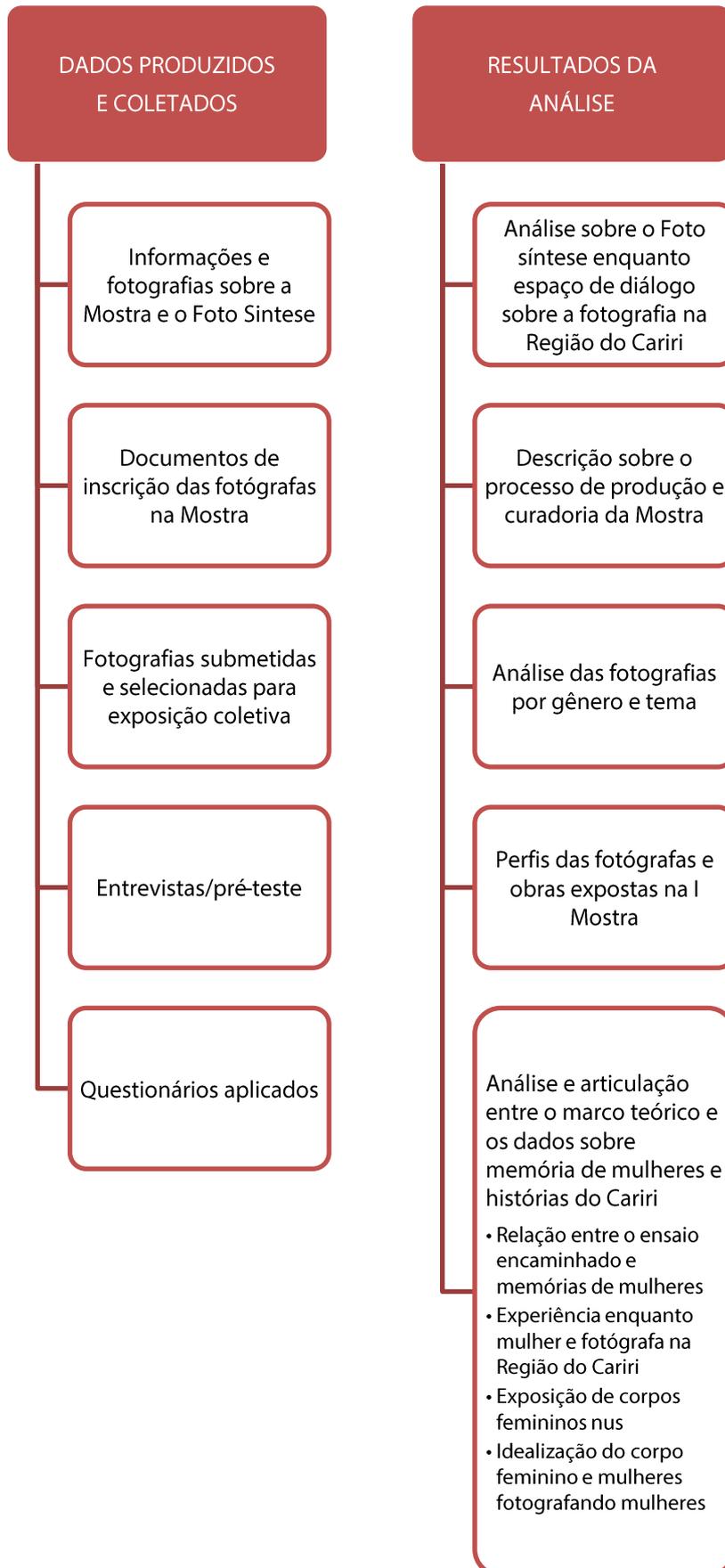
2.3.3.3 *Plano de análise*

Diante do grande número de informações produzidas/coletadas no percorrer da investigação elaboramos um plano de análise que reunisse as informações sobre os dados produzidos e coletados e quais seriam os resultados esperados para esta análise. Para sistematizar os dados desta etapa da pesquisa e otimizar a convergência dos dados obtidos por meio das diferentes técnicas/instrumentos e amplificar a análise da experiência de pesquisa.

Ressaltamos que, a primeira versão deste plano foi delineada com base em quatro eixos, a partir das assertivas do questionário eletrônico. No entanto, após o recebimento das respostas, das sucessivas análises do material e da quantidade de informações a que chegamos foi necessário atualizar o plano para dar ênfase as principais resultados e categorias que foram despontando como centrais na interação com as participantes.

Deste modo, o plano de análise utilizado engloba todos os dados produzidos e obtidos pelos diferentes procedimentos e que gerou quatro grupos de resultados expostos nas seções 5 e 6 deste documento e contém como ponto de convergência a I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri. Advertimos que os resultados serão compartilhados a partir dessa dissertação e ainda, por meio do livro produzido sobre a experiência da exposição.

Figura 2 - Plano de análise



3 MEMÓRIA, FOTOGRAFIA E FEMINISMOS NA CONTEMPORANEIDADE

Esta seção é dedicada à discussão sobre memória e fotografia na contemporaneidade, nela se evidencia a importância da fotografia como documento histórico, mas, também as manipulações que tanto a fotografia quanto a memória estão expostas. Problematizando ainda implicações da atuação de mulheres na fotografia, no campo da arte e na sociedade em geral.

A fotografia – na contemporaneidade – circula em diversos meios, além de fontes documentais, elas fazem parte da cultura e do imaginário da nossa sociedade. Susan Sontag (2004) afirma que existem à nossa volta muito mais imagens que solicitam nossa atenção. A fotografia altera a nossa visão sobre o mundo ao ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Para a autora, colecionar fotos é colecionar o mundo, pois desde a invenção da fotografia muitos acontecimentos foram registrados e esse seria o resultado mais extraordinário da arte fotográfica: “nos dar a sensação de que podemos reter o mundo inteiro em nossa cabeça - como uma antologia de imagens” (SONTAG, 2004, p. 13).

Antes da fotografia não existia nada que pudesse fazer congelar um instante, exceto a memória. Sendo assim, a fotografia surgiria, Para Dulcilia Buitoni (2011), como auxiliar da memória. De modo complementar, Sontag (2004) afirma que, muito do que é fotografado torna-se parte de um sistema de informação, adaptando-se a esquemas de classificação e armazenagem - desde a ordem cronológica de sequências de imagens em álbuns de família, até o acúmulo e o arquivamento meticoloso necessários para usar as fotografias na previsão do tempo, na astronomia, na microbiologia e etc.

Recentemente a fotografia se tornou um passatempo tão difundido, que, assim como toda arte de massa, não é praticada como arte pela maioria das pessoas. Ela é sobretudo um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder (SONTAG, 2004). A relação entre memória e fotografia é ressaltada especialmente na **fotografia documental**, gênero fotográfico que engloba uma diversidade de propostas éticas e estéticas, formando uma verdadeira **espiral de contradições e aderências** sobre a sua prática, valores e propósitos. Os mais diferentes tipos de fotografias podem ser classificados como documentais: temas sociais, impressões sobre o mundo, vida cotidiana, cenas de guerra, registros de viagens, etc. (Katia LOMBARDI, 2007, grifos nossos).

Sontag (2004) salienta que a realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens. As fotografias surgem como objeto de pesquisa,

interessando neste gênero os artefatos que representam a sucessão das tecnologias fotográficas, os estilos e as tendências vigentes em determinado momento histórico. Interessando, sobretudo, imagens que documentam a diversidade de assuntos que foram registrados. Também importando nessa contextualização as circunstâncias e processos que deram origem a estas imagens (Boris KOSSOY, 2014).

Podemos afirmar que a fotografia serviu para dar identidade e criar, de uma nova maneira, a imagem e memória da sociedade, as fotos contribuem ainda no preenchimento de lacunas em nossas imagens mentais do presente e do passado e influenciam o que será contado no futuro (SONTAG, 2004). Maurice Halbwachs (2006) citado por Andreas Huyssen (2014) pensa em uma dimensão da memória que ultrapassa o plano individual, considerando que as memórias de um indivíduo nunca são só suas e que nenhuma lembrança pode existir apartada da sociedade. O autor afirma que as memórias são construções dos grupos sociais, são eles que determinam o que é memorável e os lugares onde essa memória será preservada.

Evidenciamos, deste modo, a necessidade de que exerçamos papel ativo na construção das memórias e das histórias que serão contadas e focalizamos a relevância dos olhares e escutas das mulheres na construção de uma memória do território. Defendemos ainda que a memória também é produzida de forma ativa pelas(os) sujeitas(os) e constituída a partir de atravessamentos como lugar, gênero, raça e classe social, discussão que nos aproxima do conceito de interseccionalidade.

Uma das autoras pioneiras sobre o tema é a jurista afro-americana Kimberlé W. Crenshaw (1994) *apud* Helena Hirata (2014), em sua obra ela focaliza as intersecções da raça e do gênero, abordando parcial ou periféricamente classe ou sexualidade, mas as contribuições da interseccionalidade vão além pois objetivam “levar em conta as múltiplas fontes da identidade”, embora não tenha a pretensão de “propor uma nova teoria globalizante da identidade” (p. 54). Este conceito permeia a construção da dissertação e se destaca como um dos recursos em nossa tarefa de (re)pensar e reconhecer a relevância do trabalho das fotógrafas a partir dos marcadores gênero e território.

É necessário que nós mulheres construamos nossa própria memória coletiva e conheçamos nossos “ícones feministas” locais, figuras que marcaram a história dos feminismos no Brasil. A este respeito, Elaine Showalter (2002), citada por Margareth Rago (2014, n.p.), sublinha que:

À medida que chegamos ao fim de um século no qual as mulheres tiveram enormes ganhos, ainda carecemos de um sentido do passado feminista. Outros grupos celebram suas figuras heroicas, mas as mulheres não têm feriados nacionais, dias de celebração de nascimento e mortes de grandes heroínas [...] necessitamos conhecer melhor os

padrões de nossa própria tradição intelectual, comprometer-se e debater com as escolhas feitas por mulheres cujas vidas icônicas, incansáveis, aventureiras, fazem delas nossas heroínas, nossas irmãs, nossas contemporâneas.

Huyssen (2014) compreende que a cultura contemporânea é obcecada pela memória e que o esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos num espectro tão complexo quanto o da própria memória. Acrescentamos, destarte, algumas indagações: o que explicaria um esquecimento das mulheres ou um enviesamento de nossas memórias? O que motivou as sucessivas tentativas de apagamento de nossas expressões?

O autor acrescenta ainda que:

A memória é sempre o passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra. Tal como a própria historiografia, por mais objetiva que pretenda ser, toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos (Huyssen, 2014, p. 181).

Com base na obra de Ricoeur o autor sublinha que “qualquer narrativa é seletiva e implica, passiva ou ativamente, certo esquecimento de uma história que pode ser contada de outra maneira” (HUYSSSEN, 2014, pp. 158-159). Ele exemplifica casos em que o esquecimento público ficou a serviço de uma política da memória para forjar novos consensos nacionais, como na Alemanha, a aceitação de crimes cometidos por um regime anterior. A ironia dessa balança entre memória e esquecimento está - quando certas lembranças - inclusive as “corretas” são codificadas no consenso nacional e se transformam em clichês, “como ocorreu com a memória do Holocausto na Alemanha, e com a memória dos desaparecidos na Argentina, surge uma nova ameaça à memória” (HUYSSSEN, 2014, p. 174).

Assim como ocorre com as fotografias, a memória também está exposta a toda sorte de manipulações e interesses, sendo usada a serviço do poder e da destruição. Huyssen (2014) explica que um novo tipo de estudos sobre a memória emergiu na Europa, na década 80, com a reedição da teoria sociológica da memória de Maurice Halbwachs e com *Os Lugares de Memória* de Pierre Nora. Segundo ele, outros(as) autores(as) também trouxeram importantes pontos de contato para os debates subsequentes e o divisor história/memória foi superado em quase todos os lugares, e a interdependência entre historiografia e memória é amplamente reconhecida (HUYSSSEN, 2014).

Para Huyssen (2014) o conceito de memória coletiva seria considerado um pensamento ultrapassado no contexto da modernidade, o autor destaca aspectos negativos da cultura memorial, como o abuso da memória nacional que visa à limpeza étnica, onde a memória é mobilizada a serviço do poder. Já que toda lembrança se baseia na mobilização e no

apagamento, tanto a memória quanto o esquecimento, são passíveis de múltiplas formas de abuso, assim como ambos podem surtir efeitos benéficos na busca da verdade e na reconciliação.

Observa-se assim mais semelhanças nas discussões entre fotografia e memória e entende-se que a relação entre ambas existe de várias maneiras, a fotografia podendo estar sempre evocando a memória, e vice-versa. Seja como auxiliar de memórias pessoais ou da história em geral, as fotografias têm um papel de destaque na sociedade em que vivemos. Fotografar pode ser considerado ainda “um modo de atestar a experiência, tirar fotos e também uma forma de recusá-la – ao limitar a experiência uma busca do fotogênico, ao converter a experiência em uma imagem, um souvenir” (SONTAG, 2004, p. 20).

Joan Fontcuberta (2014) propõe um novo entendimento ao analisar certos paradigmas relacionados à imagem tradicional em transição para as novas plataformas, significativamente alterados pela tecnologia digital e pelos novos parâmetros imagéticos que estão se estabelecendo.

Diante da massificação, a fotografia se tornou onipresente, sendo considerada muitas vezes mais representativa do que a experiência registrada, como discute Fontcuberta (2014):

No ápice dessa onipresença a imagem estabelece novas regras com o real. **Hoje tirar uma foto já não implica tanto um registro de um acontecimento quanto uma parte substancial do acontecimento em si.** Acontecimento e registro fotográfico se fundem. Aplicando a interpretação indexial da fotografia achávamos que alguma coisa do referente se incrustava na fotografia; pois agora devemos pensar o contrário: é algo da fotografia que se incrusta no referente. Não existem mais fatos desprovidos de imagem, e a documentação e transmissão do documento gráfico já não são fases indissociadas do mesmo acontecimento (p. 30, grifos nossos).

Fontcuberta (2014) também aponta que transmitir e compartilhar fotos funciona como um novo sistema de comunicação social que está igualmente sujeito a normas de etiqueta e cortesia ou como um rito social ou até um instrumento de poder como indica Sontag (2004). Uma dessas normas estabelece que o fluxo de imagem é um indicador de energia vital em que postar fotos é uma forma de demonstrar e 'performar'⁷ uma vida bem sucedida: viagens, *looks*

⁷ Conceito cunhado por Annemarie Mol (1999) a partir da reflexão que as realidades (plurais) são constituídas de múltiplas formas - atentando para seu caráter localizado cultural, histórico e materialmente - sendo construídas socialmente, inventadas e não naturais. Posteriormente, tal conceito foi ressignificado por Judith Butler a partir da ideia de performatividade de gênero definido pela autora como “palavras, atos, gestos e desejo [...] são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado (BUTLER, 2003, p. 194).

novos, comidas gostosas e servidas de modo glamouroso. O afeto também se desloca entre *likes* e comentários, muitas vezes cobrado entre amigos e amantes.

A imagem fotográfica dá um novo significado a ideia de informação, a foto seria uma fatia de espaço e tempo delimitada, “no mundo regido por imagens fotográficas, todas as margens (“enquadramento”) parecem arbitrárias. Tudo pode ser separado, pode ser desconexo de qualquer coisa: basta enquadrar o tema de um modo diverso” (SONTAG, 2004, p. 33). A autora afirma ainda que temos sido regidas(os) por um consumismo estético, um imperativo de confirmar a realidade e de certo modo, avivar a experiência, por meio de fotos, visto que:

As sociedades industriais transformam-se os cidadãos em dependentes de imagens; é a mais irresistível forma de poluição mental. Um pungente anseio de beleza, de um propósito para sondar abaixo da superfície, de uma redenção e celebração do corpo do mundo - todos esses elementos do sentimento erótico são afirmados no prazer que temos com as fotos [...] não seria errado falar que as pessoas têm uma compulsão de fotografar: **Transformar a experiência em si no modo de ver. Por fim, ter uma experiência se torna idêntico a tirar dela uma foto, e participar de um evento público tende, cada vez mais a equivaler a olhar para ele, em forma fotografada.** Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX diz que tudo no mundo existe para terminar no livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto (pp. 34-35, grifos nossos).

O que nos remete as diversas experiências em que familiares registram o cotidiano de seus filhos com a busca de eternizar estes momentos ou de poder resgatá-los quando desejarem. Ou ainda, em que estamos em um show, evento social ou até mesmo um evento cotidiano como as refeições, práticas de atividades físicas ou outras ações diárias estão sempre sendo fotografadas ao nosso redor, como se a tela dos *smartphones* mediassem e documentassem a nossa experiência com o mundo.

A este respeito Milla Jung (2009) afirma que:

[...] podemos pensar que na fotografia contemporânea **não há ilusão sobre a apreensão da verdade do objeto a ser fotografado**, o que entra em questão é a **verdade do sujeito que fotografa** e a validação desta verdade quando tornada um novo documento na superfície imagética. Compreende-se então o deslocamento da questão de um objeto a ser fotografado para um objeto a ser criado, invertendo as bases de uma concepção de fotografia como decalque do real para uma fotografia como suporte de ideia. Diante dessa premissa, podemos considerar que o referente assume na fotografia contemporânea sua aparência como potência para a fantasia do sujeito, afirmando-se como puro objeto de idealização (p. 206, grifos nossos).

A fotografia tem tantos usos narcisistas e tem servido para despersonalizar nossa relação com o mundo, a autora compara estes dois usos da imagem fotográfica a um par de binóculos sem um lado certo ou errado “a câmera torna próximas, íntimas, coisas exóticas; e coisas familiares, ela torna pequenas, abstratas, estranhas, muito distantes” (SONTAG, 2004, pp. 183-184).

Para Éder Chiodetto (2013) nas últimas décadas ocorreram drásticas mudanças na maneira como o ser humano se relaciona com as imagens fotográficas, dada a popularização das câmeras digitais, da internet e das redes sociais que tiveram o acesso facilitado pela telefonia celular que contribuíram ainda para o acréscimo exponencial na produção e a velocidade de circulação das fotografias. Essa popularização da fotografia digital e dos programas de edição de imagens despertou a percepção de que “toda imagem é obrigatoriamente uma construção ideológica e subjetiva, e não necessariamente um documento verossímil” (CHIODETTO, 2013, p. 11).

A ampliação na geração e compartilhamento de imagens alterou nosso modo de pensar o mundo e representá-lo, nas palavras do autor:

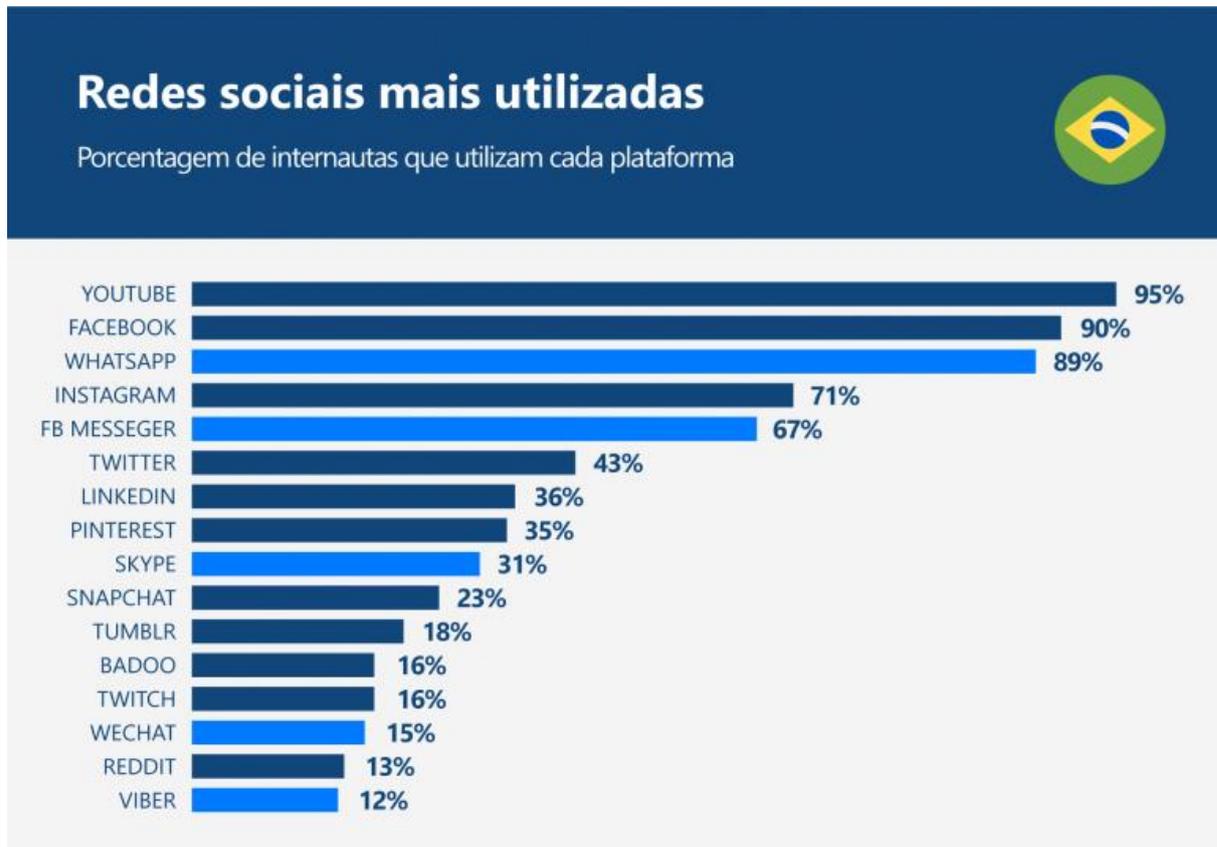
Transmitindo em números essa nova realidade: hoje, a cada dois minutos se produzem mais fotografias do que foram geradas nos 61 anos do século XIX posteriores a invenção da fotografia, ocorrida em 1839: ou então: nos últimos quatro anos foram realizadas mais fotografias que nos 169 anos anteriores. É obvio que tamanha ampliação da geração de imagens teve reflexos diretos no modo de pensar o mundo e, principalmente, de representá-lo (CHIODETTO, 2013, p. 12).

A popularização das redes sociais, como Facebook, Instagram, Twitter e outros, permitiu que usuárias(os) pudessem compartilhar e expor sua vida cotidiana. Assim, o espaço midiático social da internet precisou se adequar para proteger as pessoas envolvidas nessa rede on-line. Normas esclarecidas por meio de políticas de privacidade foram criadas, e as pessoas que começam a utilizar estas redes aceitam tais termos de uso no momento que iniciam seu cadastro de dados pessoais.

O Brasil, tem se destacado como um dos países que mais ativos em mídias sociais no Brasil, 81% dos brasileiros com 13 anos ou mais estão ativos nas redes sociais, um total de 140 milhões de usuários de acordo com *Relatório Digital 2019* publicado pela We Are Social, Hootsuite e PagBrasil. Ainda de acordo com o relatório a penetração da internet atingiu 70% no Brasil, acima da média global de 57%, ou seja aproximadamente 149 milhões, dos quase 212 milhões de habitantes do país, são usuários de internet. A média de permanência dos(as) brasileiros(as) na rede é de 9h 29 min por dia. No País havia até janeiro de 2019, 130 milhões de brasileiros cadastrados no Facebook e 69 milhões no Instagram (Bianca LOPEZ, 2019).

Os dados da Imagem 3, elaborada pela PagBrasil a partir dos dados do relatório, destacam as redes sociais mais usadas no Brasil:

Figura 3 - Redes sociais mais usadas no Brasil

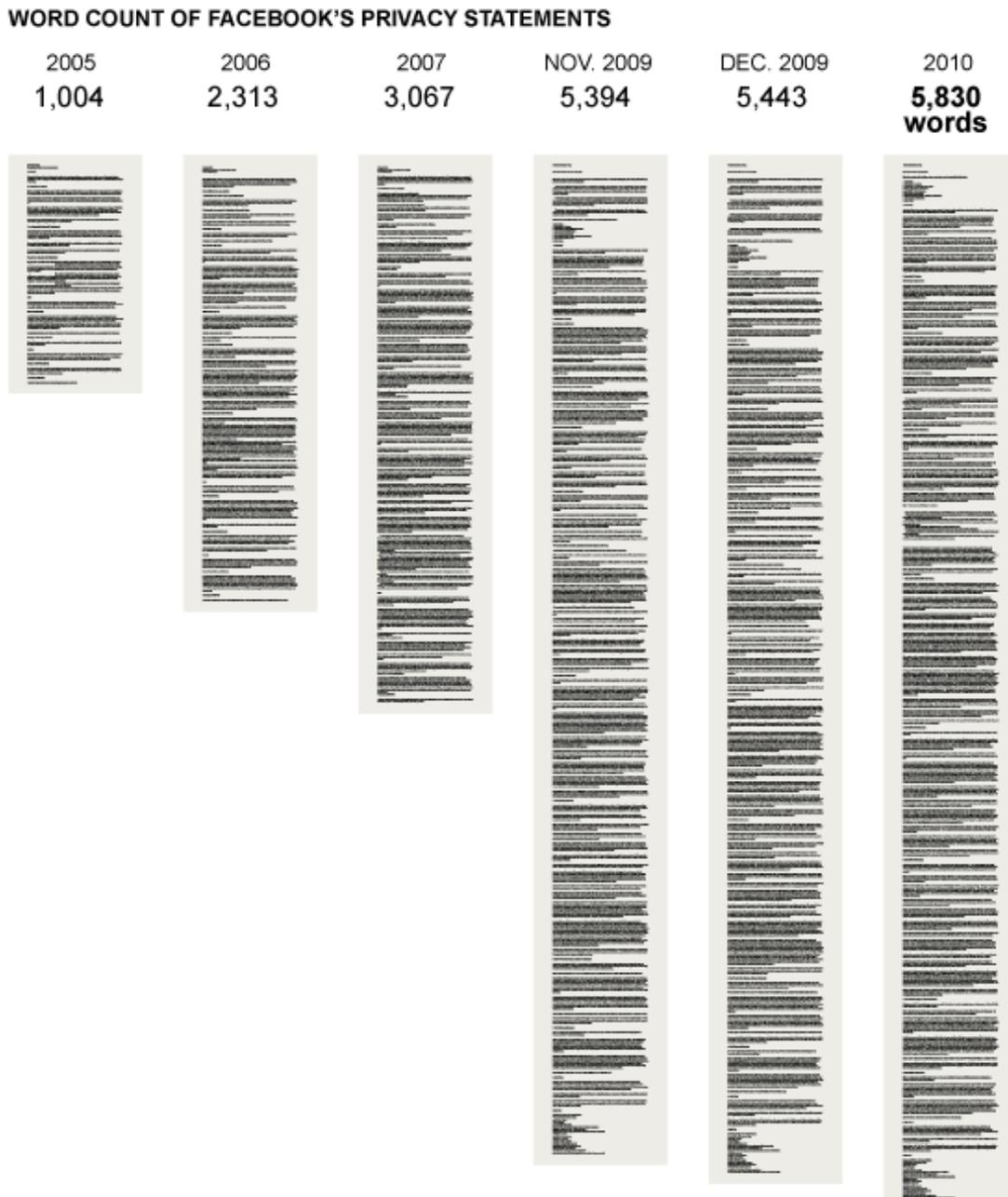


Fonte: Relatório Digital 2019 elaborado pela We Are Social, Hootsuite e PagBrasil.

Diante, do grande número de acessos há uma preocupação, inclusive jurídica para delimitar a relação entre o público e o privado das informações trocadas pelos usuários nas redes sociais. Há uma crescente tendência das pessoas em mostrarem cada vez mais sobre suas próprias vidas de forma on-line, assim como, saber dos conteúdos alheios também. Os assuntos das publicações variam dependendo da faixa etária, causas políticas simpatizantes e interesses pessoais em geral (Eugênio TRIVINHO, 2010 *apud* Cíntia DAL BELLO, 2011).

Dal Bello (2011) cita como exemplo, o co-fundador do *Facebook*, Mark Zuckerberg, que afirma que o *Facebook* tem um controle preciso e a plataforma dá ao usuário a opção de exercer cerca de 50 configurações de privacidade, com mais de 170 opções, tornando sua política de privacidade cada vez mais embasada. Em número palavras, o termo cresceu de 1.004 palavras para 5.830 em cinco anos, como pode ser observado na figura abaixo.

Figura 4 - Comparativos do tamanho da política de privacidade do Facebook ao longo dos anos



Fonte: The New York Times⁸

Ao que parece, a questão da privacidade nas redes sociais do ciberespaço não está superada ou exaurida; antes, comparece reconfigurada nos deslocamentos, paradoxos e hibridações característicos da época. O conjunto de exemplos denota uma escalada que acompanha, por sua vez, a crescente complexidade das plataformas ciberculturais de

⁸ Recuperado de: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2010/05/12/business/facebook-privacy.html>

relacionamento e projeção subjetiva. Eles apontam para a necessidade premente de reflexão sobre a pertinência do conceito de “privacidade” em meio a tantos mecanismos de busca, rastreamento, indexação, vigilância e visibilidade que dão lastro tecnológico a novas formas de ser, estar e relacionar-se com o mundo (DAL BELLO, 2011).

Dessa forma, os termos de uso do Facebook, por exemplo, atuam nas perspectivas de resguardar os direitos da “vida particular” de cada usuário. A questão é justamente a dualidade da discussão, que se correlaciona à exclusão de conteúdos considerados explícitos (que podem se expressar como publicações de cunho pornográfico, por exemplo) com a manifestação e liberdade de expressão das pessoas. O debate centra entre as políticas internas das redes sociais, e sua ligação com a submissão de várias legislações nacionais e internacionais que visam a proteção de princípios constitucionais (Rodrigo LEITE; Gabriela CARDOSO, 2015).

Nesse ponto da pesquisa, tomaremos como exemplo uma página on-line de mulheres, que utilizam a fotografia de corpos femininos e o meio digital como forma de reivindicar e questionar relações de gênero e política por meio do corpo na esfera cibernética. Um dos grupos a serem avaliados é o FEMEN, que se identifica como um movimento internacional de mulheres ativistas que utilizam seus corpos como ferramenta de protesto.

Surgido na Ucrânia em 2008, como um movimento feminista, lutando contra o machismo, o turismo sexual e a prostituição em seu país, este grupo vem aumentando não só sua pauta de questionamento social e de enfrentamento às ações dos Estados, Igrejas e Empresas, como ampliando espacialmente suas ações, realizadas em diversos países, procurando reduzir as inúmeras assimetrias nas diversas relações de poder instituídas (Ricardo NOGUEIRA, 2013).

O controle total sobre o corpo da mulher é o principal instrumento de sua repressão; a manifestação do direito ao seu corpo pela mulher é o primeiro e mais importante passo para a sua libertação. A nudez feminina, livre do sistema patriarcal, é uma escavadeira do sistema, manifesto militante e símbolo sacro da libertação das mulheres (FEMEN, s.d.).

Nesse sentido, Michel Foucault (2002) destaca que o domínio, a consciência de seu próprio corpo só puderam ser adquiridos pelo efeito do investimento do corpo pelo poder. Mas, a partir do momento em que o poder produziu este efeito, como consequência direta de suas conquistas, emerge inevitavelmente a reivindicação de seu próprio corpo contra o poder, a saúde contra a economia, o prazer contra as normas morais da sexualidade, do casamento, do pudor. E, assim, o que tornava forte o poder passa a ser aquilo porque ele é atacado. O poder penetrou no corpo, encontra-se exposto no próprio corpo. Lembrem-se do pânico das

instituições do corpo social (médicos, políticos) com a ideia da união livre ou do aborto. Na realidade, a impressão de que o poder vacila é falsa, porque ele pode recuar, se deslocar ou investir em outros lugares.

Rago (2014), explana que Foucault, ao problematizar as formas modernas e contemporâneas de produção da subjetividade, e entendendo que o estado investe fortemente no controle e na vida do indivíduo, desde seus gestos, até as suas culturas e crenças, questiona sobre as possibilidades de invenção de novos modos de existência “construídos a partir de outras relações de si para consigo e para com o outro, capazes de escapar às tecnologias do dispositivo biopolítico de controle individual e coletivo”(p.43).

Naomi Wolf (2018), em seu livro *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* afirma que o movimento feminista desse novo século acumula vitórias na participação feminina no mercado de trabalho e campanhas publicitárias que respeitam a diversidade de corpos, mas, o grande vilão seria a crescente e exacerbada preocupação com os corpos, cada vez mais dominados e domesticados por cirurgias plásticas, cosméticos e maquiagens, para o dia, para a noite, para o parto, etc. A autora observa que a mulher, independentemente da posição que ocupa, é sempre mais avaliada pela sua imagem do que os homens e isto gera um adoecimento e uma “epidemia” de crianças a adultas com transtornos alimentares, que alcança a 30% das(os) jovens norte-americanos.

Nessa perspectiva, muitas das nossas identidades se fazem visíveis aos outros por meio das indústrias de consumo, beleza e publicidade, essa indústria movimenta bilhões de dólares por ano, Wolf (2018) destaca que a influência e abrangência do “mito da beleza” se dá pela manipulação consciente do mercado que atinge às cifras de US\$ 33 bilhões por ano apenas da indústria das dietas, US\$ 20 bilhões de cirurgias plásticas e estéticas, US\$ 33 bilhões dos cosméticos e US\$ 7 bilhões a da pornografia. Capital que consegue exercer sua influência sobre “a cultura de massa, usar, estimular e reforçar a alucinação numa espiral econômica ascendente” (n.p.).

Sobre a questão, Mary Del Priore (2000) e Del Priore e Renato Venancio (2010), refletindo acerca dos padrões de beleza e de estética, afirmam que as mulheres do século XXI trocaram a submissão aos pais, companheiros, patrões e ao patriarcado em geral, pela dominação da mídia e da publicidade e das suas imposições mais intensas com a ascensão da globalização que standardizou a figura do corpo ideal. O corpo feminino e suas facetas podem colaborar para o empoderamento de mulheres e para a conquista de direitos e reconhecimento, este não deve ser compreendido como a prisão do ser, mas como sua libertação, como um veículo que possibilita mover- se pela estrada da vida. A hipervisibilização do corpo não deve

ser interpretada negativamente, mas compreendida como catalisadora do empoderamento feminino (Douglas LUCAS; Pâmela GHISLENI, 2006).

Os movimentos sociais e o ativismo digital, atuam, assim, como uma instância de controle social diante do poder hegemônico do conglomerado mídia e poder econômico. O FEMEN (s.d.), por exemplo, pensa e atua na visão ideológica que parte de teorias sextremistas, ateias e feministas. Os “ataques nus” realizados pelo grupo são pelos considerados um “nervo nu”, que seria um conflito histórico do sistema da mulher, sua imagem mais à mostra e adequada. No sentido de perceber o corpo nu ativista como um sentimento de ódio que não está disfarçado em conexão à ordem patriarcal e busca por uma estética nova da revolução feminina.

O FEMEN (s.d.) define, como um dos seus objetivos, a dessexualização do corpo feminino em prol de uma associação pornográfica construída a partir de um viés masculino e opressor, que, na consolidação de funcionamento dos sistemas de comportamento social e jurídico no Ocidente se mostra desigual no quesito da relação do que se entende por nudez feminina. Entendendo por parte do movimento que seria assim, uma forma de manifestação contrassexual que se revela como uma luta por justiça e igualdade de gênero.

Compreendendo neste estudo a parcela de entendimento dos movimentos feministas:

[...] o feminismo incorpora, portanto, outras frentes de lutas, pois além das reivindicações voltadas para a desigualdade no exercício de direitos – políticos, trabalhistas, civis –, questiona também as raízes culturais destas desigualdades. Denuncia, desta forma, a mística de um “eterno feminino”, ou seja, a crença na inferioridade “natural” da mulher, calcada em fatores biológicos (Branca ALVES; Jacqueline PITANGUY, 2005, p. 54).

Parece-nos contraditório o quanto os corpos femininos são valorizados de uma forma fetichizada, quando são expostos, mesmo que de maneira sensualizada, em filmes, propagandas e no cotidiano, desde que, os mesmos não sejam utilizados como forma de protesto e empoderamento feminino. Foucault (2014a, 2014b) pode nos auxiliar na compreensão do fenômeno ao problematizar a norma da censura, que considera completamente arbitrária e uma estratégia óbvia do poder. O autor explica, como exemplo, que a censura às imagens é excessiva quando comparada à censura referente aos discursos. Segundo afirma, no final do século XIX, nas sociedades ocidentais havia um duplo fenômeno no nível geral dos indivíduos: de um lado, o desconhecimento do sujeito de seu próprio desejo, e, de outro, um fenômeno de supersaber da sexualidade.

Os dois fenômenos não seriam contraditórios, mas coexistiriam efetivamente no Ocidente. Para o autor um dos problemas é saber, de que modo em uma sociedade como a

nossa, é possível “haver essa produção teórica, essa produção especulativa, essa produção analítica sobre a sexualidade no plano cultural geral e, ao mesmo tempo, um desconhecimento do sujeito a respeito de sua sexualidade” (FOUCAULT, 2014a, p. 58).

Essa discussão, torna-se relevante para o nosso trabalho, pois, atualmente muito se discute em relação as questões de gênero e sexualidade, e esses temas envolvendo diversos corpos e nudez são observados frequentemente em polêmicas, sejam elas em redes sociais, pesquisas da área ou veículos de comunicação jornalística.

Um caso que nos chamou a atenção recentemente foi o da atriz Ísis Valverde, que foi atacada nas redes sociais após publicar uma foto amamentando seu filho. A imagem também foi republicada de forma sensacionalista e sexualizada sob o título “Ísis Valverde mostra os peitos em foto íntima e faz grande anúncio: hoje tem”.

Figura 5 - *Print screen* da fotografia da atriz Isis Valverde amamentando



Fonte: Instagram da atriz.

Figura 6 - *Print screen* da postagem do TV Foco do IG



Fonte: Reprodução do Twitter

A atriz afirmou, em entrevista ao programa Encontro com Fátima Bernardes: “Fui agredida. Minha família foi agredida. Sabe como é mãe de primeira viagem, todo mundo sabe que amamentar é difícil. Eu fiquei arrependida de ter postado. Alguém entrou com essa chamada sexual e vê meu filho”.

Várias artistas brasileiras têm encampado discussões sobre a questão do corpo e da sexualidade nas redes sociais, como Cléo Pires, Gaby Amarantos, Werneck, utilizando suas contas como espaço de mobilização política. W. Lance Bennett (2003) pondera a relação entre ativismo, cultura e biopolítica imersos em fluxos de informações criados por mídias digitais, pessoais e redes sociais que podem interferir no estilo de vida das (os) seguidoras (es).

De modo geral, os estudos sobre a sexualidade no Brasil, quando feitos por movimentos sociais, apresentam duas características principais: a crítica (do machismo, do racismo, das discriminações sociais) e a reivindicação de direitos. Essa reivindicação é de grande importância não só por indicar nova atitude face à diferentes formas de dominação, mas também porque, num país como o Brasil, lutar por direitos é colocar no espaço público aquilo que tende a permanecer aceito como violência natural ou imperceptível pelo confinamento ao espaço privado (Marilena CHAUI, 1987).

O *Facebook* aponta sobre os seus termos de uso e privacidade:

Nossas políticas a respeito de nudez ficaram mais flexíveis com o passar do tempo. Entendemos que a nudez pode ser compartilhada por variadas razões, inclusive como forma de protesto, para conscientização sobre uma causa ou por motivos médicos e educacionais. Quando tal intenção fica clara, abrimos exceções para o conteúdo. Por exemplo, embora restrinjamos algumas imagens dos seios femininos que incluam o mamilo, permitimos outras imagens, incluindo as que mostram atos de protesto, mulheres engajadas ativamente na causa da amamentação e fotos de cicatrizes pós-mastectomia. Também permitimos fotos de pinturas, esculturas e outras obras de arte que retratem figuras nuas (FACEBOOK, 2019, n.p.).

A problemática dessa afirmação centra-se na questão da comissão que julgará o teor das postagens, ou seja, qual o parâmetro define o que seria considerado de cunho sexual ou não? O mesmo ocorre com o *Instagram*, onde a nudez, especificamente dos mamilos femininos quando exposta é quase sempre deletada pela rede, ao contrário do que ocorre com os homens, que posam livremente sem camisas.



Fonte: Femen (s.d.).⁹

É razoável dizer que movimentos feministas que incluem imagens de seios desnudos enfrentam ainda certa dificuldade de consolidarem no espaço digital como meio de atuação política, social e jurídica. E que é necessário fazer um trabalho de conscientização nos meios educacionais e culturais relacionados à ressignificação da figura simbólica do seio feminino, já que o corpo feminino é alvo de reproduções de machismos em sociedades patriarcais.

Tais grupos feministas que atuam em meios midiáticos contribuem na crescente militância digital, que vem ganhando força e engajamento para lutar pelo direito de manifestação política nas redes sociais, por exemplo. Abrindo também, espaço para acrescentar outras temáticas relacionadas à vida das mulheres a pautas feministas, como tópicos que envolvem o corpo, saúde, sexualidade e vida reprodutiva ou a negação dela nos ambientes de discussão acadêmicos, de fruição cultural, sindicais, rurais e etc.

3.1 As mulheres precisam estar nuas para entrar num museu de arte?

⁹ Recuperado de: <http://imgopic.pw/femen-usa.html>

Ao refletir sobre a atuação das mulheres fotógrafas na Região do Cariri, percebemos que não se tratava de um fato isolado, mas, de um problema recorrente em museus e outras instituições ligadas à cultura e arte. Questiona-se o espaço que as mulheres ocupam nos museus de arte como pintoras, artistas plásticas, fotógrafas e mulheres representadas em produções artísticas (musas) como modelos de quadros, fotos, esculturas e outros. Já que algumas obras expostas em museus, conjuntamente seus autores e autoras, não elaboram a arte como um meio autônomo ou livre, mas sim como uma representação estrutural de poder. Sendo o museu um dos ambientes onde figuram sistemas, instituições e academias, e muitas vezes, existem interesses financeiros como fator relevante nesse meio (Sylvia MIGUEL, 2017).

Segundo Ribeiro (2019) existe um olhar colonizador sobre nossos corpos, saberes, produções e, para além de refutar esse olhar, é preciso que partamos de outros pontos. De modo geral, diz-se que a mulher não é pensada a partir de si, mas em comparação ao homem. Para Beauvoir (2019), esse olhar masculino, coloca a mulher num lugar que a impede de ser um ser “para si”, pois o mundo não é a apresentado para elas com todas as possibilidades. A relação de submissão e dominação que os homens mantêm com as mulheres as confina no papel de submissão que comporta significações hierarquizadas.

É necessário discutir sobre as representações das figuras femininas, que em comparação às masculinas, ainda enfrentam muitas barreiras em afirmarem seus trabalhos em algumas entidades artísticas. Ao longo da história da arte, observa-se a presença predominante de artistas homens, colocando-os assim, num patamar vantajoso de visibilidade, onde puderam delimitar sobre qual percurso as discussões sobre arte seguiam. Danilo Satou (2018) afirma que esse fato é uma consequência da compreensão patriarcal que institui os cânones artísticos ocidentais.

Uma das categorias que auxiliam na reflexão sobre a problemática é a de patriarcado, que se refere a uma ideologia de dominação que privilegia os homens na execução do projeto de dominação-exploração e que subalterniza as mulheres. Essa dominação que se reproduz, ao longo da história, se configura como um tipo hierárquico de relação, que invade todos os espaços da sociedade e é como um sistema de dominação, articulado socialmente, que sua existência garante o silenciamento das desigualdades sob a lógica de uma condição natural das relações sociais (Heleieth SAFFIOTI, 2011).

Durante o debate intitulado “Arte e Gênero” que ocorreu em 2017 na Universidade de São Paulo - USP sobre exposições do Museu de Arte Contemporânea - MAC, e integrou a

programação da semana “Mulher com Arte”, tema proposto pelo escritório USP Mulher como foco das atividades da Universidade daquele ano, o então diretor Carlos Roberto Brandão, afirmou que se sentia um tanto satisfeito em relação ao número de artistas mulheres presentes. O MAC é tido como um dos grandes espaços para exposições, e é o que tem a maior quantidade de mulheres, são 29% da coleção, um total de 184 entre os 655 nomes (MIGUEL, 2017).

Contudo, apesar de muitas pessoas se contentarem com tais dados, esses números só demonstram o quanto ainda é preciso dialogar e resistir sobre a temática da representatividade das mulheres nos espaços artísticos. A imagem da mulher não deve predominar como a figura inspiradora, musa das obras de arte, ou meras apreciadoras, mas como operantes de uma cena desviante do padrão estabelecido por décadas imposto pela centralização masculina no campo da arte.

Ainda de acordo com Miguel (2017):

A participação feminina no campo artístico é temática que já ocupa décadas de estudos, tendo ganhado força principalmente em países onde o feminismo é mais forte e atuante. Para muitos críticos, a arte não é de fato um campo livre e autônomo, mas um espaço determinado por instituições, sistemas e academias de arte, patrocinadores e até alguns mitos, que começam a ser desconstruídos (n.p.).

bell hooks¹⁰ (2019) explica que “o feminismo é um movimento para acabar com o sexismo, exploração sexista e opressão” (p. 17). A autora afirma que a definição deixa implícito que todas as ações e pensamentos sexistas são problemas, sejam estas perpetuadas por homens, mulheres, crianças ou adultos. E é também suficientemente ampla para compreender o sexismo institucionalizado sistêmico, mas, não é decisiva como definição, pois, sugere que, para compreender o feminismo, é necessário, antes, compreender o sexismo:

Como todas e todos defensores das políticas feministas sabem, a maioria das pessoas não entende o sexismo, ou, se entende, pensa que ele não é um problema. Uma multidão pensa que o feminismo é sempre e apenas uma questão de mulheres em busca de serem iguais aos homens. E a grande maioria desse pessoal pensa que feminismo é anti-homem. A incompreensão dessas pessoas sobre políticas feministas reflete a realidade que de a maioria aprende sobre feminismo na mídia de massa patriarcal (bell hooks, 2019, pp. 17-18).

Sobre os novos feminismos, Wolf (2018) declara que são diferentes do feminismo icônico das décadas de 1960 e 1970, são mais pluralistas e tolerantes, mais inclusivos quanto

¹⁰ Pseudônimo da intelectual negra, teórica feminista, crítica cultural, artista e escritora Glória Jean Walkins. É grafado em letras minúsculas para deslocar o foco da figura autoral para suas ideias, inspirado no nome da sua bisavó materna, considerado pela autora uma homenagem ao legado das mulheres fortes.

aos homens e conscientes de questões relacionadas aos movimentos LGBT, e, ainda, mais sofisticados quanto à interseção de raça, classe e gênero e atentos para as questões feministas no mundo em desenvolvimento.

Ana Paula Simione (2011, 2018) rebate sobre a relevância de atentar-se aos números de forma cuidadosa, de forma comparativa à coleção do MAC, evidenciando a presença feminina em coleções como a Freitas Vale, que de 113 nomes de artistas, somente sete eram mulheres, ou seja, 6,19% do total da época Modernista. Colocando a Pinacoteca com 321 mulheres entre 1.588 nomes, ou seja, 20% mulheres; a de Inhotim com 22 mulheres entre 99 artistas, sendo 22,22% do total; e a coleção Mário de Andrade com 22 mulheres de 135 nomes, significando 17% do todo. Sobre a questão evidenciamos ainda que:

Muitas das artistas bem-sucedidas no mercado nem sempre desfrutaram de boa colocação nos espaços museais. Ou seja, o valor de mercado nem sempre migra para uma valorização cultural ou outras instancias de legitimação da cultura. E o mercado da arte não se resume a ser artista. **Há outras posições em museus e galerias que ainda não são ocupados por mulheres** (MIGUEL, 2017, n.p., grifo nosso).

É válido levantar uma questão que muitas vezes é esquecida pelos dados estatísticos, relacionada à parcela de mulheres que não pôde ter acesso as instituições artísticas, a relação entre gênero, classe e raça interliga uma corrente de opressão que tanto por meios jurídicos estatais, como por intermédio de violências simbólicas se enraizou no desenvolvimento social brasileiro desde a época colonial (Pierre BOURDIEU, 2003). Segundo Linda Nochlin (2016) a realidade nas artes, bem como em centenas de outras áreas, é entediante, opressivas e desestimulantes para todos os que não nasceram brancos, preferencialmente classe média e acima de tudo, homens.

A publicação do artigo de Nochlin, *Why there been no greatest women artists*, em 1973 e difundido e traduzido para o português em 2016, é considerada um marco para as discussões sobre gênero e arte e fomenta diversas discussões, pois a autora questiona as causas da aparente inexistência das mulheres artistas na história. Nochlin (2016), considera razoável que, sendo a experiência das mulheres diferentes das dos homens na sociedade, a expressão por meio destas obras pode impulsionar uma consciência de grupo sobre a experiência feminina e sugere que esta seja identificada como arte feminista – ou feminina. Ainda segundo a autora, a realidade opressiva no campo das artes e a questão da igualdade das mulheres recai “na natureza de nossas estruturas institucionais e na visão de realidade que estas impõem sobre os seres humanos que as integram” (p. 12).

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” é, para a autora:

[...]a décima parte de um *iceberg* de más interpretações e falsas concepções e, na sua base, encontra-se um vasto volume obscuro de ideias duvidosas sobre a natureza da arte e seus concomitantes situacionais, sobre a natureza das habilidades humanas em geral e a excelência humana em particular e o papel que a ordem social desempenha em tudo isso (NOCHLIN, 2016, p. 13).

Abaixo descreveremos algumas iniciativas recentes que contribuem para as discussões de gênero nas artes e na fotografia, questionando e visibilizando o pouco espaço possibilitado as mulheres que costumeiramente têm um menor número de obras expostas em museus e galerias no Brasil e diversos outros países.

Um dos coletivos de artistas que ganhou notoriedade nos últimos anos é o Guerrilla Girls (GG), mais conhecido nos Estados Unidos e que devido as suas atuações vem tomado lugar de fala quando se trata dos debates sobre igualdade de gênero e de raça para o ambiente artístico. É um coletivo formado por mulheres que usam máscaras de gorila em público, e teve início no ano de 1985, após protestos ocorridos no ano anterior em resposta a uma exposição com apenas 13 mulheres dentre 165 artistas e que estava sendo apresentada no Museu do Arte Moderna em Nova Iorque.

O grupo se define como “ativistas feministas que usam fatos, humor e imagens ultrajantes para expor os preconceitos étnicos e de gênero, bem como a corrupção na política, na arte, no cinema e na cultura pop” (MASP, 2017, p. 2). Do seu surgimento até a atualidade, mais de 55 artistas já tiveram experiências no grupo, que ainda existe como anônimo. A intenção de não mostrar o rosto é interpretada como sendo uma forma de chamar atenção para as causas às quais as mesmas reivindicam, e não para suas aparências, já que é o que justamente o sistema das instituições é visto como patriarcal. Sobre seu trabalho, as GG declaram:

Acreditamos em um feminismo interseccional que combate a discriminação e apoia os direitos humanos de todas as pessoas e de todos os gêneros. Nós subvertemos a ideia de uma narrativa dominante ao revelar a contranarrativa, o subtexto, o que é ignorado e a justiça descarada. Já realizamos centenas de projetos (cartazes, ações, livros, vídeos e adesivos) em vários lugares do mundo, como Bilbao, Islândia, Istambul, Londres, Los Angeles, Cidade do México, Nova York, Roterdã, São Paulo e Xangai. Fazemos também intervenções em museus, contestando-os por seu mau comportamento e por suas práticas discriminatórias em suas próprias paredes [...] (MASP, 2017, p. 124).

Em passagem pelo Brasil em 2017, as artistas expuseram no MASP, entre suas obras está a mensagem irônica que denuncia as desigualdades impostas a mulher num campo dominado pelo masculino:

Figura 7 - As vantagens de ser uma artista mulher

AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:

Trabalhar sem a pressão do sucesso
Não ter que participar de exposições com homens
Poder escapar do mundo da arte em seus quatro trabalhos como freelancer
Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos
Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada de feminina
Não ficar presa à segurança de um cargo de professor
Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros
Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade
Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos
Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova
Ser incluída em versões revistas da história da arte
Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio
Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila

UMA MENSAGEM DE UTILIDADE PÚBLICA DAS
GUERRILLA GIRLS
CONSCIÊNCIA DO MUNDO DA ARTE

Autoria: Guerrilla Girls¹¹

Através de proposições em forma de arte o grupo faz contestações acerca das desigualdades de gênero nas relações institucionalizadas. Esse tipo de movimento político contribui para resistir e mudar a realidade da dominação masculina, e relutar principalmente as questões entre corpo, mídia e arte numa sociedade de consumo elevado de padrões criados em busca de uma beleza inexistente para as mulheres.

Outra imagem exposta pelo coletivo no Museu de Arte de São Paulo - MASP faz referência as estatísticas da instituição publicadas em 2017 que apenas 6% dos artistas do acervo em exposição são mulheres, mas 60% dos nus são femininos. Deste modo, os dados se invertem

¹¹ Post de autoria de Maria Ilda Trigo intitulado Guerrilla Girls: mulheres e museus, consultado no site <https://www.blogs.unicamp.br/contemporanea/guerrilla-girls-mulheres-e-museus-v-4-n-3-2018/>.

quando a participação feminina se dá a partir da objetificação de seu corpo no sentido de satisfazer o desejo de construir ou reforçar a ideia do feminino a partir de uma visão masculina.

Figura 8 - Ilustração/protesto de autoria do Guerrilla Girls



Fonte: Site da Universidade Estadual de Campinas ¹²

Os argumentos expostos acima nos fazem refletir acerca de uma essencialização do corpo feminino, que se relaciona diretamente com a opressão a que as mulheres sofrem relacionada ao seu próprio corpo e seus significados. Tem se perpetuado o pensamento de que mulheres seriam incapazes de um julgamento que passa longe de uma análise de suas capacidades intelectuais, manuais, artísticas etc., mas sim por pertencer ao estigma de representar o ser feminino. Por esse entendimento, pensamos que é necessário ainda resistir a essas relações de poder, que são estabelecidas em rituais comportamentais no decorrer da história, e que as mulheres não se resumem às reflexões propostas pela nudez retratada em sua maioria por artistas homens, sendo esse um dos desafios que precisa ser desconstruído.

Ressaltamos ainda uma importante iniciativa que procurou suscitar discussões sobre as complexas relações entre arte e gênero, foi a exposição *Elles* que levou 2 milhões de pessoas ao *Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou* em 2009, passando também

¹² Post de autoria de Maria Ilda Trigo intitulado Guerrilla Girls: mulheres e museus, consultado no site <https://www.blogs.unicamp.br/contemporanea/guerrilla-girls-mulheres-e-museus-v-4-n-3-2018/>.

pelo *Seattle Art Museum*, em 2010 e em 2013 foi apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro (Nádia SIMONELLI, 2013).

A exposição, que teve curadoria de Emma Lavigne e Cécile Debray, reúne 120 obras de mais de 65 mulheres artistas de todo o mundo e apresenta o olhar contemporâneo de mulheres pioneiras que, entre 1907 e 2010, produziram arte em vários formatos e revolucionaram os conceitos artísticos de seu tempo (SIMONELLI, 2013).

Outra experiência que gostaríamos de destacar é o livro *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, a historiadora de arte e curadora venezuelana britânica, Cecilia Fajardo-Hill e da pesquisadora ítalo-argentina, Andrea Giunta, que apresentam a exposição que inclui o trabalho de 120 artistas mulheres durante um período de repressão política social em vários países latino-americanos e de embate contra mulheres latinas nos Estados Unidos, destacando um diálogo potente entre as múltiplas estratégias que abordam a politização do corpo feminino e sua liberação, denunciando atos de violência social, cultural e política e questionando o cânone artístico e os sistemas institucionais dominantes.

A Mostra, que reúne mais de 280 trabalhos em fotografia, vídeo, pintura e outros suportes, é a primeira na história a levar ao público um significativo mapeamento das práticas artísticas experimentais realizadas por artistas latinas e a sua influência na produção internacional. Segundo as autoras, a Mostra examina as práticas de artistas mulheres na América Latina e nos Estados Unidos entre 1960 e 1985, um período fundamental para o desenvolvimento da arte contemporânea.

Entre as 120 artistas e coletivos apresentados, representando 15 países, algumas são figuras emblemáticas, Taís como Lygia Clark, Ana Endieta e Marta Minujín; outras artistas contemporâneas menos conhecidas, como artista abstrata Zília Sánchez, nascida em Cuba, a escultora colombiana Feliza Burstyn e a vídeo artista brasileira, Letícia Parente.

As autoras explicam que, a necessidade de organizar uma exposição histórica sobre gênero já evidencia falhas no sistema da arte, uma vez que “há séculos as mulheres têm sido sistematicamente excluídas ou apresentadas de formas estereotipadas ou tendenciosas” (FAJARDO-HILL; GIUNTA, 2018, p. 21, grifo nosso), para as autoras tal problemática gerou uma situação difícil solucionar, já que as oportunidades para minimizar estas desigualdades são limitadas e barradas por estruturas de preconceito e exclusão que ainda prevalecem.

3.2 O nu feminino e a fotografia

Vanessa Beecroft em uma performance em 2005, na *Neue National galerie* em Berlim, trazia cem mulheres em *collants* transparentes, de pé e imóveis, expostas aos olhares dos visitantes. De acordo com Giorgio Agamben (2009) a impressão de quem observava aquela experiência, vendo as mulheres e também os tímidos visitantes examinando os corpos e se afastando embaraçados, foi definida pelo autor como um “não-lugar”: qualquer coisa que poderia e, talvez, deveria acontecer, mas não tivera lugar.

Fotografia 2 - Performance de Vanessa Beecroft



Fonte: Revista Numéro ¹³

Inseparável de uma marca teológica, a nudez, em nossa cultura, é bem conhecida pela narrativa do Gênesis com o pecado original, em que expostos pelo pecado, Adão e Eva são desnudados de suas vestes e constrangidos a cobrirem-se com uma tanga de folhas de figueira. Sendo assim, a nudez se dá para os nossos progenitores no paraíso terrestre em dois instantes: no breve intervalo entre a percepção da nudez e a confecção da tanga, e quando se despem das folhas de figueira para vestirem túnicas de pele. Contudo, nesses momentos, a nudez sempre aparece negativamente (AGAMBEN, 2009).

¹³ Disponível em: <https://www.numero.com/en/art/who-is-vanessa-beecroft-the-artist-adored-by-kanye-west-and-the-fashion-world#/newsletter>

Nesse sentido o autor explica que:

Se a nudez é marcada, na nossa cultura, por uma herança teológica tão pesada, se é somente o obscuro e inapreensível pressuposto da veste, então compreendemos melhor porque não podia deixar de faltar ao encontro na performance de Vanessa Beecroft. Aos olhos tão profundamente (ainda que inconscientemente) condicionados pela tradição teológica, o que aparece quando se tiram as vestes (a graça) não é mais do que uma sombra delas, e libertar totalmente a nudez dos esquemas que nos permitem concebê-la apenas de modo privativo e instantâneo é uma tarefa que requer uma lucidez fora do comum (AGAMBEN, 2009, p. 81).

Segundo o autor, uma das consequências dessenexo teológico é que a nudez não é vista como um estado, mas um acontecimento. Em todas as ocasiões, a nudez é uma subtração, um desnudamento, nunca uma forma e posse estável. O que não surpreende quando observamos que na *Neue National galerie*, bem como em outras performances, as mulheres não estavam completamente nuas, mas traziam sempre algum traço de veste.

Um acontecimento recente na UFCA trouxe à tona o quão ainda é desconfortável para as pessoas se depararem com a nudez, mesmo que esta faça parte de uma performance artística. Inclusive no âmbito universitário que se compreende geralmente como um espaço de maior abertura para a manifestação da diversidade de pensamentos e expressões. Durante o primeiro Colóquio de Interloquções Foucaultianas promovido por grupos de pesquisa do curso de Filosofia da instituição, no dia 04 de abril de 2019, foi apresentada a performance **Ethylenediaminetetraacetate (EDTA)**¹⁴, com duração de 30 minutos. O resumo, divulgado pela organização do evento, descreve a atividade da seguinte forma: “Descompostura. Alta performance, prática, eficiente, oferece fácil enxague, dissolução instantânea e mais facilidade para o dia a dia”.

Posteriormente buscamos mais informações sobre a atividade diretamente com Regiane Colares, docente e pesquisadora vinculada ao curso de Filosofia da UFCA e uma das organizadoras do evento, que descreveu a performance¹⁵ como a apresentação de “*corpos em movimentos aberrantes, deslizando sobre um chão com sabão, corpos com desenhos sinuosos, com atravessamentos líquidos, fluídos, ultrapassando-se em seus limites, se envolvendo, se des-identificando, movimento queer, trans, movimentos que aventam a possibilidade ética de se*

¹⁴ A performance recebeu o nome de um composto orgânico, acreditamos que a escolha do nome estaria relacionado com o uso e a reação do ácido, que é usado entre outras funções como descolorante para cabelos, para análise de dureza da água e na agricultura como estabilizante de micronutrientes e ainda na microscopia eletrônica para contrastar o DNA e descontrastar o RNA de acordo com as informações consultadas em: <https://www.chem.purdue.edu/gchelp/cchem/polys2.html>.

¹⁵ Informações coletadas via e-mail com a docente.

despir de representações - afinal os corpos estavam nus - de desorientar olhares, de provocar uma perturbação no que é moral, rígido e assentado em padrões” (n.p).

Regiane explicou ainda que a performance teve início com o desnudamento de três pessoas, e, à medida que se despiam, molhavam o chão com uma mangueira, se molhavam, colocavam sabão e escorregavam por todo o pátio num impulso lúdico. Performaram as(os) artistas Isadora Teixeira, Sarah Nastroynani e Breno de Lacerda e os equipamentos utilizados foram uma mangueira, baldes e sabão em pó. A apresentação, que ocorreu no pátio central do campus Juazeiro do Norte, gerou grande repercussão dentro e fora da universidade.

Fotografia 3- Performance na Universidade Federal do Cariri



Fonte: Compartilhada pelo *WhatsApp*

O evento – que objetivava “reunir, em uma esfera de atravessamentos de saberes, pesquisadores que se motivassem a abordar modos de injunção política e ética, a partir de um olhar voltado à constituição de subjetividades diversas e resistentes, no enfrentamento do poder que incide sobre as vidas, muitas vezes produzindo mortos” (COLÓQUIO DE INTERLOCUÇÕES FOUCAULTIANAS, 2019, n.p.) – acabou trazendo à tona discussões giravam em torno da exposição dos corpos nus à luz do dia e do incômodo que a manifestação

causou nas pessoas que transitavam no pátio naquela tarde, ou, ainda, por meio de compartilhadas por aplicativos de mensagens de texto e redes sociais com a tentativa de deslegitimar essas práticas dentro do espaço da universidade pública, inflamando uma discussão política, especialmente no cenário atual.

Semelhantemente a performance que citamos acima, trazemos enquanto exemplo um caso particular com fotografia de nudez feminina que vivenciei em 2018. Em uma revista de circulação local, na matéria “Por trás das lentes: mulheres” uma de minhas imagens que apresentava seios de mulheres foi divulgada, mas a mesma teve os seios censurados por uma tarja preta, colocada posteriormente à impressão, sem consulta prévia ou autorização, conforme Figura 9, abaixo.

Figura 9 - Revista com fotografia censurada/ tarja



Fonte: Imagem capturada da revista publicada

Trata-se da fotografia “Alegria”, que também foi exposta na primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri. Na época, final do ano de 2017, fui convidada, pela repórter editora a enviar alguns trabalhos meus, que seriam publicados na revista impressa. Essa publicação demorou aproximadamente um ano para realmente acontecer e eu não tive retorno sobre quando ou quais imagens seriam publicadas.

Só em 2019 tive acesso ao material impresso e identifiquei que a fotografia foi publicada com crédito errado, além de ter sido inserida uma tarja preta nos seios das mulheres

fotografadas. Além disso, outra fotografia da matéria também recebeu uma tarja onde apareciam mamilos femininos, a imagem da fotógrafa Larissa Costa. Identificamos ainda que a mesma edição da revista traz ainda duas reportagens sobre fotografia com foco no trabalho de homens. Restando as mulheres fotógrafas apenas o espaço de três páginas com fotografias amontoadas e sem aprofundamento sobre os trabalhos.

Em dezembro de 2018 entrei em contato com a direção da Revista, mas não obtive retorno até o momento. Não sabemos ao certo o que levou à censura das imagens dos mamilos femininos, em espaço que se dizia justamente aberto a mostrar o trabalho de mulheres. O ocorrido com as fotografias mencionadas na revista local, pode estar relacionado ao fato da nudez feminina permanecer sob um julgamento de viés pornográfico pela sociedade em geral, sendo assim, a exibição de seios numa revista de conteúdo comercial e mesmo cultural ainda não é bem aceita.

Isto posto, nos questionamos por que até os dias de hoje a nudez ainda é questionada de forma tão feroz, por pessoas que alegam defender a moral enquanto ela continua sendo exposta, por exemplo, em revistas e publicidades sem incomodar ninguém. Quando a nudez é considerada aceitável pelas pessoas e pela arte? Quando ela não é considerada uma ofensa para a maioria? Há diferença no modo de avaliar esta imagem quando ela é utilizada como instrumento/registro de empoderamento feminino ou quando foi preparada para ser “consumida” pelo público masculino? Esse ainda é um tema que causa espanto e incomoda, na percepção de Agamben (2009) nossa sociedade não se desprende dessa ideia bíblica de que a nudez expõe o pecado, mas, o mais interessante é observar que essas críticas são sempre mais severas quando o nu em questão é o feminino.

Em trabalhos anteriores refletimos sobre o estudo e a representação artística do corpo humano na história da arte. De acordo com Maria Raquel Barbosa, Paula Mena Matos e Maria Emília Costa (2011):

[...] a história do corpo humano é a história da civilização. Cada sociedade, cada cultura age sobre o corpo determinando-o, constrói as particularidades do seu corpo, enfatizando determinados atributos em detrimento de outros, cria os seus próprios padrões. Surgem, então, os padrões de beleza, de sensualidade, de saúde, de postura, que dão referências aos indivíduos para se construírem como homens e como mulheres (p. 24).

Desde o Renascimento, a figura humana nua vem sendo usada por artistas para fins de estudo, mas foi com o advento da fotografia que a prática tomou um novo rumo. Modelos ao vivo, cartões de gesso e gravuras em cobre já não eram regra indispensável: fotografias

relativamente rápidas e baratas tornaram-se disponíveis para a mesma finalidade. As fotografias para fins de estudo, chamadas de “figuras da academia”, provavelmente foram tiradas por volta de 1850.

Pioneiros neste tipo de trabalho incluem o pintor Eugene Delacroix (1798-1863) que não só recomendava o estudo de fotografias, mas também fez uma série de notáveis “figuras da academia”. Segundo Benedikt Verlag (1994) mais tarde, com o rótulo de “figura da academia” driblava-se a censura da época, o autor afirma que os portfólios expostos pelos editores parisienses especializados, continham fotos com poses mais adequadas para satisfazer erótico ao invés do interesse da academia. Isso explica a demanda – que durou até o século XX, de “fotografias artísticas de nus”, muito tempo depois do impressionismo, expressionismo e os primeiros sinais de uma ruptura com representacionalismo traziam “figuras da academia” sem sentido. E vários pintores cada vez mais recorriam a tirar fotos, usando a espontaneidade de instantâneos como referência e suporte para sua produção artística.

Um/uma dos (as) primeiros(as) fotógrafos(as) a dedicar-se com assiduidade ao nu foi Félix-Jacques Moulin, o fotógrafo se declarou um especialista em figuras de academia nos diretórios de empresas da cidade quando abriu um estúdio fotográfico em Paris. As academias, ou estudos de artistas, eram o termo educado para estudos sobre nudez, que frequentemente ficavam à beira da pornografia; no mesmo ano, ele foi preso por posse e venda de “objetos obscenos”. Mesmo sendo multado e condenado a um mês de prisão, Moulin continuou a vender suas figuras de academia para artistas e outros consumidores interessados. Depois disso, ele tornou-se mais cauteloso, registrando grande parte de seu trabalho no governo para reivindicar sanção oficial. O olhar sedutor oferecido por essa jovem empurra a imagem para além do que era considerado aceitável na época e pode ser o motivo pelo qual o fotógrafo não assinou o trabalho.¹⁶

Fotografia 4 – Registro atribuído a Félix-Jacques Moulin, 1856

¹⁶ Tradução nossa do texto disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/41933/attributed-to-felix-jacques-moulin-female-nude-french-1856/>.



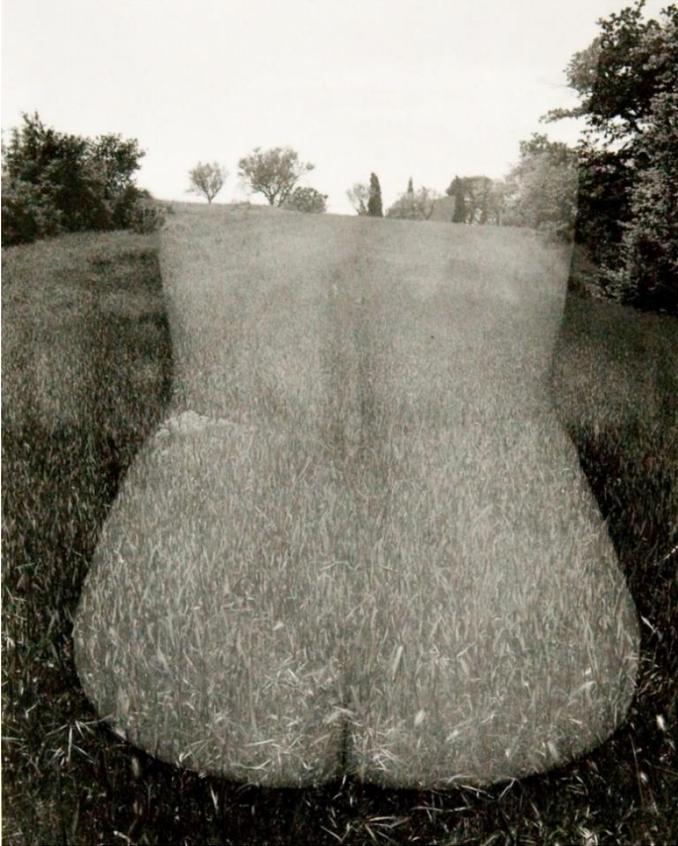
Fonte: The J. Paul Getty Museum¹⁷

A nudez também foi usada como experimento científico em 1850, a partir da cronografia – técnica que captura o movimento que o olho humano não consegue ver. A colonização do Oriente seduziu os fotógrafos, que passaram a dedicar à prática a documentação etnográfica. Em 1900, Ernst James documentou a prostituição em *New Orleans* nos Estados Unidos.

Harry Callahan chamou atenção com a simplicidade de suas imagens, com cenas cotidianas de mulheres, e também pelas imagens obtidas através de montagens, que na época eram realizadas no momento da revelação. A versatilidade pela qual Callahan é conhecido está ligada ao uso de diversas técnicas, como alto contraste, múltiplas exposições e desfoques. Além disso, ele trabalhou com filmes em preto e branco e colorido, em pequeno, médio e grande formato.

Fotografia 5 - Harry Calahan - Eleanor, Aix-en-Provence, France

¹⁷ Disponível em: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/41933/attributed-to-felix-jacques-moulin-female-nude-french-1856/>



Fonte: Ibasho Gallery¹⁸

Por volta da década de 1950 a nudez passou a influenciar o mercado editorial de revistas, tanto na moda quanto no mercado erótico, com as publicações *Playboy* e *Penthouse*. Entre 1970 e 1980 se destacou a obra de David Hamilton, diretor artístico das revistas *Elle* e *Queen* - antes de se iniciar na fotografia. O trabalho de Hamilton, dessa época, apresenta imagens de mulheres muito jovens e angelicais, o fotógrafo foi acusado de violentar diversas de suas modelos, ficando conhecido também por essa exploração da nudez de adolescentes.

Fotografia 6 - Obra *Rêves de jeunes filles* de David Hamilton

¹⁸ Disponível em: <https://www.ibashogallery.com/collection/harry-callahan>



Fonte: Artnet ¹⁹

Conforme matéria de Deutsche Welle (2016) para o site G1 “na obra de David Hamilton são onipresentes as pré-adolescentes nuas ou seminuas, captadas em situações homoeróticas, em que o foco suave cria uma atmosfera sensual-impressionista” (n.p.). No texto afirma-se ainda que:

Os trabalhos desse esteta das “meninas em flor” têm sido publicados extensamente em livros e revistas de moda de luxo e exibidos em museus e galerias. Paralelamente, ele dirigiu seis filmes entre 1975 e 1983, entre os quais *Bilitis* (1977) e *Tendres cousines* (Carinhosas primas, 1980). Para certos observadores, contudo, em vez de arte, sua obra não passa de “pornô soft” (n.p).

Em outra matéria, agora na Revista Veja (2016) afirma-se que “várias mulheres acusaram o fotógrafo de tê-las violentado quando eram adolescentes” (n.p). Uma delas é a apresentadora de televisão francesa Flavie Flament. Hamilton rejeitou as acusações e ameaçou processar as mulheres por difamação. Flavie Flament revelou, em seu livro de memórias *La Consolation*, que foi estuprada há cerca de 30 anos por um conhecido fotógrafo. Depois da

¹⁹ Recuperado de: <http://www.artnet.com/artists/david-hamilton/r%C3%AAves-de-jeunes-filles-ckNimPpw1JfQBqtqhcYbOA2>.

publicação do livro surgiram diversos relatos de outras mulheres, denunciando que foram violentadas por Hamilton na adolescência. A apresentadora acabou revelando o nome de seu suposto agressor: “O homem que me violentou quando eu tinha 13 anos é David Hamilton”, declarou em entrevista (VEJA, 2016).

Constata-se assim que houve uma certa apropriação associada a essencialização do corpo feminino, com o interesse voltado à nudez feminina nos trabalhos artísticos produzidos por homens. Entendendo aqui, o corpo como superfície de prática cultural, social e de controle, logo como operante também de poder (Alison JAGGAR; Susan BORDO; Britta FREITAS, 1997).

A figura feminina foi sempre e muitas vezes continua sendo associada a ideia do desejo sexual, da beleza purificada, da maternidade ou da desvalorização corporal dependendo do lugar de existência e atuação desses corpos. A nudez associada à arte, conseqüentemente, a elitização visual do nu, é visto por muitos como algo relacionado à elevação intelectual, a obtenção da arte, como musas despidas. Para outros, existe um julgamento alocado para o pensamento da moral que nega e teme tal nudez.

Vivíamos, no geral, uma crescente reabertura do âmbito público às mulheres, que tem passado nos últimos anos por uma negação e reação desmobilizadora pelo conservadorismo que busca propalar um ideal de feminidade evanescente e homogeneizante. Sobre a questão Jaggar, Bordo e Freitas (1997) salientam que não somente através da “ideologia”, mas por meio da organização e da regulamentação do tempo, do espaço e dos movimentos de nossas vidas cotidianas, nossos corpos são treinados, moldados e marcados pelo cunho das formas históricas predominantes de individualidade, desejo, masculinidade e feminidade. Para o autor, essa ênfase lança uma sombra carregada e inquietante sobre o panorama contemporâneo. Pois, em comparação com qualquer outro período, nós, mulheres, estamos gastando muito mais tempo com o tratamento e a disciplina de nossos corpos, como demonstram inúmeros estudos.

Buscando imagens de uma nova relação com o corpo feminino e sua nudez, nos deparamos com diversas imagens de Francesca Woodman, que começou a fotografar na adolescência e estudou na Rhode Island School of Design de 1975 a 1978. Sua produção é geralmente dividida em períodos, desde seus primeiros trabalhos, seus anos como estudante em Providence, Itália (1977-1978), o Mac Dowell Colony e, finalmente, Nova York, de 1979 até sua morte.

Fotografia 7 - Francesca Woodman, sem título, 1976



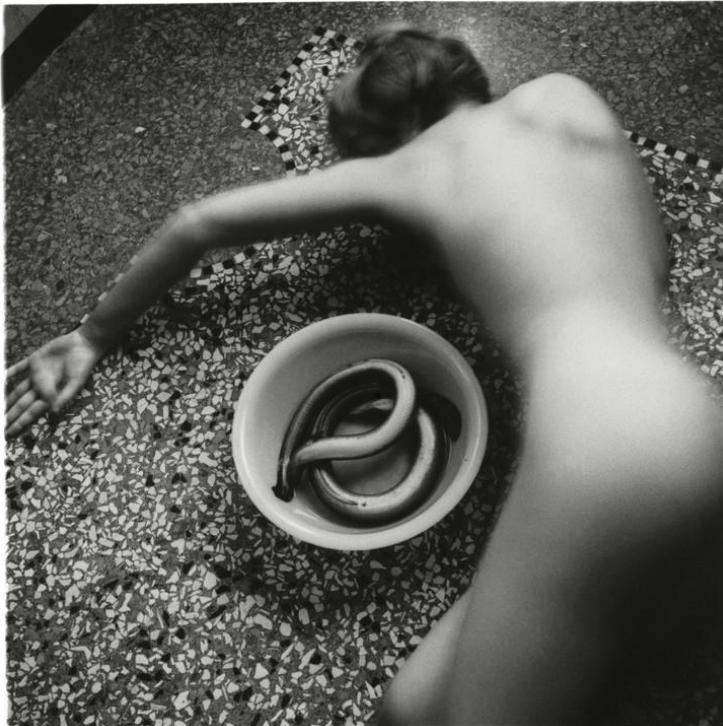
Fonte: Artmap²⁰

Suas fotografias exploram gênero, representação, sexualidade e corpo. Numa produção que inclui vários autorretratos, usando a si mesma e seus amigos como modelos. As figuras são frequentemente colocadas atrás de móveis e outros elementos interiores; ocasionalmente, as imagens são desfocadas de modo que sua identidade seja ocultada do visualizador. A natureza íntima do assunto é aprimorada pelos pequenos formatos. Woodman trabalhou em ambientes incomuns, como edifícios abandonados, usando espelhos e vidro para evocar humores surrealistas e ocasionalmente claustrofóbicos.

O trabalho de Francesca se aproxima de algumas imagens enviadas pelas fotografas do Cariri para a Mostra. A exposição do corpo da mulher passa a ter uma nova significação quando ela parte de artistas mulheres, ou da auto-exposição dos seus corpos. Mesmo sabendo que as mulheres que tomam tais posturas continuam sendo julgadas pelo tribunal do patriarcado, atualmente, encontramos mais mulheres dispostas a falar sobre o tema e a insistir pela sua liberdade de expressão e igualdade de direitos, especialmente quando esses direitos se referem aos nossos próprios corpos.

²⁰ Recuperado de: <https://artmap.com/modernamuseetmalmo/exhibition/francesca-woodman-2016>.

Fotografia 8 - Francesca Woodman, 1978



Fonte: Artmap²¹

Marina Gallo (2015), estabelece produção da fotógrafa norte americana Francesca Woodman (1958 – 1981) como objeto de análise de sua dissertação de mestrado. Gallo (2015) utiliza o termo **construções de imagens de si** ao se referir a forma como construímos personas “a partir de modelizações com as quais nos deparamos de forma incessante” e pensa a captação da imagem como construção artificial/ficcional.

Gallo (2015) menciona ainda os nomes de outras artistas como Cindy Sherman, Ana Mendieta, Carolee Schneemann, Laura Aguiar:

A meu ver, todas elas, através do uso de seus próprios corpos, cada uma com seus suportes e suas formas de expressão, nos trazem importantes contribuições sobre questões de gênero, de representação do feminino e de subjetividades, assim como utilizam a arte como uma possibilidade de questionar e enfrentar certos arquétipos já tão bem enraizados e petrificados no meio social (p. 19).

Ela afirma estas fotografias buscaram refletir sobre a possibilidade de construções de singularidades, nas produções de imagens de si, através da fotografia, a autora atenta ao que

²¹ Disponível em: <https://artmap.com/modernamuseetmalmo/exhibition/francesca-woodman-2016>.

chama de “universo feminino”, e busca no trabalho a compreensão a singularidade como uma quebra do padrão de repetição na fabricação das identidades. Gallo (2015) relata ainda a dificuldade que teve para encontrar referências sobre Francesca Woodman, mesmo com vasta produção da artista – a estimativa é que ela chegou a produzir mais de 800 imagens em nove anos.

Sobre este tipo de expressão Hollanda (2018) sublinha que é flagrante a presença da autoexposição e o uso do corpo na produção artística contemporânea de mulheres. Isso se deve a grande visibilidade que o ativismo feminista ganhou no início da década de 2010. Segundo a autora, a exposição do corpo da mulher é eficaz pela forma como exhibe agressivamente os sentidos que ganhou enquanto objeto de submissão e abusos masculinos: “Arte se torna interpelação. Política se torna estética. A presença abrangente da performance e os usos múltiplos do corpo não só nas artes visuais [...] e, sobretudo, no comportamento, denunciam a necessidade imperativa de uma expressão que se vê como inadiável” (p. 76).

Acreditamos que mulheres famosas e anônimas estão expondo com maior frequência a aceitação de seus corpos. Mesmo diante da pressão estética, há uma mobilização para promover o autocuidado, amor próprio, amor ao próprio corpo, que já chega a ser utilizada (apropriada) por campanhas publicitárias e coletivos que pregam a aceitação dos diferentes tipos físicos. Tanto na esfera pessoal quanto na mídia ou na publicidade, encontramos, cada vez mais, mulheres expondo temas polêmicos, expondo seus corpos e outros diferentes corpos inclusive os que há muito tempo ficaram à margem. No dia-a-dia, nas ruas, nos eventos e nas redes sociais, ocupamos espaços e levantamos nossas vozes, em nossos nomes, em nome de outras mulheres, nos defendendo, buscando respeito e justiça.

4 MULHERES FOTÓGRAFAS NO BRASIL: VOZES E SILÊNCIOS

Carla Ibrahim (2005), com base no trabalho Naomi Rosenblum (2000), destaca a dificuldade de encontrar as obras como uma das razões para a escassez de material histórico sobre mulheres. Uma vez que as próprias mulheres, refletindo as atitudes das épocas em que viviam, não consideravam as suas imagens como importantes o suficiente para serem catalogadas e arquivadas. Em geral, as fotografias de mulheres eram descartadas ou mantidas em alguma instituição de história local, ao menos que fossem guardadas em segurança por maridos ou descendentes.

Cecília Fajardo-Hill e Andrea Giunta (2018) pontuam que a invisibilidade está entre os estereótipos que definiram as mulheres artistas na América Latina, não sendo consideradas boas o suficiente ou sendo colocadas nessa posição de invisibilidade quando casadas com artistas reconhecidos. Outro estereótipo das artistas seria o da mulher louca, histérica e vitimizada. Ou ainda que seu trabalho teria menor qualidade, com base na ideia de que sua estética é de mau gosto ou de que as questões que abordam não são importantes. Sobre a questão, Aida Rechená (2011) enfatiza a necessidade de tornar visível o protagonismo feminino aos níveis museal e patrimonial, considerado pela autora como um ato de justiça e um passo em frente na construção de uma sociedade mais justa, que “aplica os conceitos de igualdade de gênero, de inclusão social e de democracia participativa” (RECHENA, 2011, p. 239).

Apesar da invisibilidade e subalternidade impostas as mulheres ao longo da história da fotografia, nos últimos anos – e de modo decisivo após a emergência das discussões acerca da questão de gênero – temos de, modo mais recorrente, ouvido falar da participação de mulheres na fotografia mundial, tais como Julia Margaret Cameron, Dorothea Lange, Cindy Sherman, Francesca Woodman, Sophie Calle, Annie Leibovitz, Diane Arbus, Margaret Bourke-White, Bettina Rheims, Valérie Mréjen, Sára Saudková, somente para citar algumas fotógrafas. A lista brasileira também é extensa: Rosângela Rennó, Ana Carolina Fernandes, Cris Bierrenbach, Nair Benedicto, Claudia Jaguaribe, Rochelle Costi, Claudia Andujar, Susana Dobal, Fernanda Magalhães, Patricia Gouvêa, Sheila Oliveira, dentre outras (Maria Thereza SOARES, Márcia FEITOSA, José FERREIRA JUNIOR, 2018).

Mas, ainda faltam muitos passos para que sejam dirimidas as desigualdades após décadas em que as fotógrafas e suas obras eram desaprovadas e renegadas em espaços de exposição fotográfica. Consultamos três obras – que retratam de diferentes períodos –

reconhecidas como relevantes para a historiografia fotografia do Brasil, a saber: *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)* de autoria de Boris Kossoy (2002), *A fotografia moderna no Brasil* de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004) e *Geração 00: A nova fotografia brasileira* de Éder Chiodetto (2013).

Kossoy (2002) no capítulo Dicionário: A-Z do *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro (1833-1910)* lista fotógrafos(as) brasileiros e estrangeiros atuantes no país no período, neste são mencionadas apenas quatro fotógrafas: Herminia Costa, Maria Brasilina Faria, Maria Izabel da Rocha e Fanny Volk, na narrativa feita sobre elas, destaca-se que algumas delas herdaram ou deram continuidade a empreendimentos familiares iniciados pelo pai, esposo ou ex-marido, há ainda casos em que não foi possível afirmar se elas trabalhavam como fotógrafas ou apenas atuavam na administração dos estúdios. A compreensão que se pode ter a partir da análise desta obra é que “as ações femininas nesse período só se visibilizaram pela ausência ou direcionamento do sujeito legítimo da ação, fortemente marcada pelas compreensões do “ser mulher” na matriz heteronormativa” (SOARES; FEITOSA; FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 4).

Já em *A fotografia moderna no Brasil* – em que são abordadas as décadas de 50 e 60 – são apresentadas 75 obras de 23 fotógrafos(as), sendo apenas uma mulher deste total: Gertrudes Altschul. A fotógrafa de origem alemã, se dedicava à fotografia como uma atividade secundária, tendo como principal renda a confecção de flores de tecido para chapéus, algumas delas também objetos de suas fotos.

Por fim, destacamos *Geração 00: A nova fotografia brasileira*, dentre as obras analisadas a mais recente e que mais apresenta mulheres dentre os(as) artistas enumerados. No livro Chiodetto (2013) apresenta um mapeamento das linhas de força da fotografia brasileira entre os anos de 2000 e 2010, “investigando os fatos que as antecederam e as reconfigurações diante dos pressupostos tecnológicos e do cenário sociopolítico, econômico e comportamental da primeira década do século XXI” (CHIODETTO, 2013, p. 9).

Para o autor supracitado, esta é a primeira década em que podemos avaliar o impacto dos novos parâmetros sobre a produção brasileira gerada após a intensificação do uso das câmeras digitais e da intensa circulação de imagens na internet e de outros incrementos que alteraram profundamente a linguagem fotográfica. “Sem grandes distorções, podemos pensar

também o Brasil como um microcosmo do que aconteceu e vem acontecendo em escala mundial” (p. 10).

Nesta obra Chiodetto (2013) identifica as(os) 53 artistas e obras que seriam os mais representativos para a fotografia brasileira da década pesquisada, dentro os quais apenas 16 são mulheres. O livro é resultado de uma exposição coletiva realizada no Sesc Belenzinho entre abril de junho 2011, em São Paulo. Destacaremos as artistas brasileiras contemporâneas que participaram a seguir, conforme a lista enumerada no quadro abaixo:

Quadro 1 – Artistas com perfil detalhado no livro Geração 00: A nova fotografia brasileira

	Nome das(os) fotógrafas(os)/coletivos	Local de nascimento	Ano de nascimento
1	Alexandre Sequeira	Belém, PA	1961
2	Anderson Schneider	Ponta Grossa, PR	1974
3	Bárbara Wagner	Brasília, DF	1980
4	Breno Rotatori	São Paulo, SP	1988
5	Bruno Faria	Recife, PE	1981
6	Caio Reiszewitz	São Paulo, SP	1967
7	Carlos Dadoorian	Rio de Janeiro, RJ	1964
8	Cia De Foto	São Paulo, SP	2003
9	Cinthia Marcelle	Belo Horizonte, MG	1974
10	Claudia Andujar	Neuchâtel, Suíça	1931
11	Cris Bierrenbach	São Paulo, SP	1964
12	Daniel Malva	Ribeirão Preto, SP	1977
13	Denise Gadelha	Belém, PA	1980
14	Ding Musa	São Paulo, SP	1979
15	Feco Hamburger	São Paulo, SP	1970
16	Felipe Cama	Porto Alegre, RS	1970
17	Foto Repórter		
18	Galeria Experiencia	São Paulo, SP	2008
19	Garapa	São Paulo, SP	2008
20	Gisela Motta & Leandro Lima	São Paulo, SP	1976
21	Giselle Beiguelman	São Paulo, SP	1962
22	Guilherme Maranhão	Rio de Janeiro, RJ	1975
23	Gustavo Pellizzon	São Paulo, SP	1981

	Nome das(os) fotógrafas(os)/coletivos	Local de nascimento	Ano de nascimento
24	Guy Veloso	Belém, PA	1969
25	Helga Stein	Guaíra, SP	1975
26	Jéssica Mangaba	São Paulo, SP	1988
27	João Castilho	Belo Horizonte, MG	1978
28	João Wainer	São Paulo, SP	1976
29	Jonathas de Andrade	Maceió, AL	1982
30	Leonardo Costa Braga	Brasília, DF	1973
31	Lia Chaia	São Paulo, SP	1978
32	Lucas Simões	Catanduva, SP	1980
33	Marie Ange Bordas	Porto Alegre, RS	1970
34	Matheus Rocha Pitta	Tiradentes, MG	1980
35	Milla Jung	Curitiba, PR	1974
36	Odiros Mlászgh	Mandirituba, PR	1960
37	Patrícia Gouvêa	Rio de Janeiro, RJ	1976
38	Pedro David	Santos Dummont, MG	1977
39	Pedro Motta	Belo Horizonte, MG	1977
40	Rafael Assef	São Paulo, SP	1970
41	Raquel Busrt	Gravataí, RS	1982
42	Roberta Dabdab	São Paulo, SP	1967
43	Rodrigo Albert	Belo Horizonte, MG	1975
44	Rodrigo Braga	Manaus, AM	1976
45	Rodrigo Torres	Rio de Janeiro, RJ	1981
46	Rodrigo Zeferino	Ipatinga, MG	1979
47	Sofia Borges	Ribeirão Preto, SP	1984
48	Thiago Rocha Pitta	Tiradentes, MG	1980
49	Tom Lisboa	Goiania, GO	1970
50	Tony Camargo	Paula Freitas, PR	1979
51	Tuca Vieira	São Paulo, SP	1974
52	Wagner Oliveira	Rio de Janeiro, RJ	1981

Fonte: Elaborado pela autora com base em Chiodetto (2013).

Compreendemos que ter apenas 30% de fotógrafas entre os(as) artistas aqui enumerados(as) não seria o único ponto a questionar, por que 17 dos(as) 53 fotógrafos são de São Paulo-SP, 64% são da região Sudeste e apenas dois, ou 0,4% da Região Nordeste? Não teríamos fotógrafos(as) com qualidade e relevância fora do Sudeste? Quantos(as) destes seriam brancos(as), quantos de classe média, quantos são moradores(as) de contextos urbanos? Tais perguntas são acompanhadas da reflexão de que precisamos, nós no Nordeste do país, pesquisar, falar, escrever, publicar mais sobre fotografia oportunizando que nossos olhares, personagens e modos de vida também ganhem visibilidade.

Mesmo diante das considerações que mencionamos acima, *Geração 00: A nova fotografia brasileira*, foi, entre as obras que localizamos, a que mais apresentou fotógrafas. No item, 4.1 detalharemos as biografias das fotógrafas listadas por Chiodetto (2013).

4.1 Mulheres na fotografia brasileira

4.1.1 Bárbara Wagner

A fotógrafa Barbara Wagner, 40 anos, é natural de Brasília-DF e formou-se em jornalismo e trabalhou em Recife como fotógrafa em jornais e na publicidade, cursou mestrado em Artes Visuais pelo *Dutch Art Institute* na Holanda. Bárbara atou como fotojornalista especializada em retratar executivos para revistas e jornais e utilizou como é recorrente neste tipo de fotografia os efeitos de um miniestúdio para obter uma luz idealizada. A artista inverteu essa lógica ao fotografar com estratégia semelhante os banhistas de Brasília Teimosa, praia popular do Recife, um dos ensaios mais famosos dela. Chiodetto (2013) aponta que “a alteração de apenas esse código, a luz, foi capaz de criar uma tensão inesperada nos retratos, uma subversão de valores que desmascara, com contundência, estigmas enraizados na sociedade e refletidos pela mídia” (p. 160).

Chiodetto (2013) ressalta entre as conquistas da jornalista a bolsa recebida da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco em 2005 para desenvolver uma série sobre *Brasília Teimosa*, bairro da periferia do Recife, ensaio posteriormente editado como livro e apresentado em mostras individuais nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Em 2008, o trabalho foi exibido no *Institute of Contemporary Arts - ICA*, em Londres, e na galeria *Extraspazio*, em Roma. Ainda em 2008 a artista fez residência no *Vitamin Creative*

Space na China e no Museu *Het Domein* na Holanda, onde lançou a publicação *O que é bonito é pra se ver*.

Em 2009 ela passou a integrar a Coleção Pirelli/ MASP de Fotografia e participou da mostra coletiva do programa *Rumos Visuais*, no Instituto Itaú Cultural. Em 2010, seu trabalho entrou para a coleção de fotografia do MAM-SP e foi exibido em coletivas nas galerias Luisa Strina, A Gentil Carioca no Brasil, Instituto Wyspa na Polônia), FotoTrier na Alemanha, Fesman em Senegal e Bulegoa na Espanha. Ainda em 2010 foi uma das artistas indicadas da primeira edição do Prêmio Pipa, realizou mostra individual na Galeria Marcantonio Vilaça (Real/ Santander), no Recife, e lançou o livro *Ensaio*. Em 2011 foi artista indicada pela Bienal de São Paulo para a *Lulea Art Biennial* na Suécia. Em 2012 participou da coletiva *More to tell. Recent acquisitions for the collection*, do *Museum Het Domein*, Sittard, Holanda. Durante sua passagem pela Holanda, Bárbara publicou seu mais recente trabalho, *Era uma vez no Oeste*.

Fotografia 9 - Obra da Série Brasília Teimosa



Fonte: Bárbara Wagner ²²

4.1.2 Cinthia Marcelle

²² Disponível em: <https://www.barbarawagner.com.br/Brasilia-Teimosa-Stubborn-Brasilia>.

A artista nasceu em 1974, em Belo Horizonte-MG, e formou-se em belas artes pela UFMG, utiliza diferentes linguagens como o desenho, a fotografia, o vídeo e a performance sua obra de acordo com Chiodetto (2013, p. 76) enfatiza que a obra de Cinthia Marcelle está centrada nas fissuras e paradoxos entre natureza e cultura, ou entre a “terra e o asfalto”, como ela diz. Durante sua carreira recebeu diversas bolsas e prêmios, como o *The Future Generation Art Prize* na Ucrânia em 2010; o TrAIN/ Gaswork – Residencies na Inglaterra em 2009; o *International Prize for Performance* na Itália em 2006; e a Bolsa Pampulha, Belo Horizonte, Brasil de 2003 a 2004.

Realizou mostras individuais dentro e fora do Brasil, dentre as quais se destacam: *See to be seen* em 2011 exposto no *Pinchuk Art Center* em Kiev na Ucrânia; *Com – contra – de – desde* de 2011 apresentado na Galeria Bendana-Pinel em Paris, França; *Zero de conduta* também de 2011 que fora exposto na Galeria Vermelho em São Paulo, Brasil; *A – ante – após – até*, Galeria Box4, Rio de Janeiro, Brasil; *To come to* em 2009, Sprovieri Gallery em Londres, Inglaterra; e *Fonte193, Confronto, volta ao mundo* no ano de 2008, Ikon Gallery em Birmingham, Inglaterra. Das suas participações em mostras coletivas podem-se destacar:

The spiral and the square, 2012, exposta no Sorlandets Kunstmuseum e no Trondheim Art Museum na Noruega; *The redeeming institution*, 2012, Sala de Arte Publico Siqueiros na Cidade do México; *No lone zone*, 2012, Tate Modern, Londres, Inglaterra; *Shoot the shooters*, 2012, SANFIC 8, Santiago, Chile; *Infinite jest*, 2012, Dundee Contemporary Arts, Escócia; *The ungovernables*, 2012, New Museum, Nova York, EUA; 29ª Bienal de São Paulo, 2010, Brasil; *Everything, then, passes between us*, 2009, Kölnischer Kunstverein, Colônia, Alemanha; 9ª Biennial of Lyon, 2007, França; *Panorama da Arte Brasileira*, São Paulo (2007) e *Madri* (2008); e IX Bienal de La Habana, 2006, Cuba (CHIODETTO, 2013, pp. 188-189).

Fotografia 10 - Obra O conversador



Autoria: Cinthia Marcelle

A obra exposta na Fotografia 10 que tem como título *O Conversador* faz parte da série na qual a artista “criou uma espécie de viagem ficcional por um território insólito, detectando vestígios de histórias e denotando, por meio de situações e personagens, uma poética de simbolismos enigmáticos que convergem para uma narrativa fabular” (CHIODETTO, 2013, p. 76). Existe uma estrutura gerada por meio de polaridades, primeiro pela forma como a artista tensiona figura e fundo, na medida em que os personagens incorporam forma, textura e cor do cenário. A outra polaridade surge no choque transformador entre palavra e imagem: “ao nomear e atribuir funções aos personagens, a imagem deles é impactada a ponto de nos transportar para uma inesperada atmosfera ficcional” (CHIODETTO, 2013, p. 76).

4.1.3 Claudia Andujar

Claudia Andujar, nasceu em 1931 e viveu sua infância na Hungria, onde conheceu de perto a realidade da Segunda Guerra Mundial. Filha de pai judeu fugiu com sua Mãe da Hungria nazista para a Suíça. Anos depois emigrou para os Estados Unidos, onde permaneceu até 1955, quando se mudou definitivamente para o Brasil. Trabalhou como fotojornalista em diversas publicações, como as revistas *Realidade* e *Life*. Por volta de 1970, iniciou uma ampla documentação sobre os índios yanomami, pesquisa que se transformaria em seu maior trabalho documental. Andujar foi membro fundadora e participou, entre 1978 e 1992, da Comissão pela Criação do Parque Yanomami, reserva que abriga centenas de comunidades dessa etnia. Para

desenvolver essa pesquisa, recebeu duas vezes a bolsa da John Simon Guggenheim Foundation (1971 e 1974) e o apoio da Fapesp (1976).

Dentre os prêmios recebidos pela fotógrafa que tem mais de 60 anos de experiência Chiodetto (2013) destaca a Bolsa Vitae de Artes/ Fotografia recebida em 2004, o Kassel Photobook Award em 2010. Em 2013, está prevista a inauguração de um pavilhão dedicado à sua obra no Museu do Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais. Claudia Andujar expôs seu trabalho em inúmeros países e instituições entre as mostras individuais podem-se destacar: *Pictures by women: A history of modern photography*, 2010, *Museum of Modern Art* (MoMA), Nova York, EUA; *Claudia Andujar – Brésil, symphonie humaine*, 2009, *Maison de la Photographie Robert Doisneau*, Paris, França; *Vulnerabilidade do ser*, 2005, Pinacoteca do Estado, São Paulo, Brasil; *Identidade*, 2005, instalação e imagens da coleção permanente da Fundação Cartier, França; e *Yanomami: l'esprit de la forêt*, 2003, *Fondation Cartier*, Paris, França.

Entre as mostras coletivas em que integrou ressalta-se: *O elogio da vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira*, 2012, *Maison Européenne de la Photographie*, Paris, França e Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil; *27ª Bienal Internacional de São Paulo*, 2006, Fundação Bienal, Brasil, além de muitas outras, desde 1970. A obra da artista está nos acervos do MoMA, Cartier Foundation, Coleção Pirelli/ MASP de Fotografia, MAM-SP, George Eastman House International Museum of Photography and Film (USA), Pinacoteca do Estado de São Paulo, Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, Brasil, entre outros (CHIODETTO, 2013).



Autoria: Cláudia Andujar

Andujar mistura diversas estratégias formais e conceituais que se tornaram referência para a fotografia contemporânea em geral e para a nova geração de fotógrafos brasileiros em particular. Ao investigar as possibilidades de expressão para materializar em imagem a narrativa dos indígenas, a artista ampliou a relação entre arte e documentação (CHIODETTO, 2013).

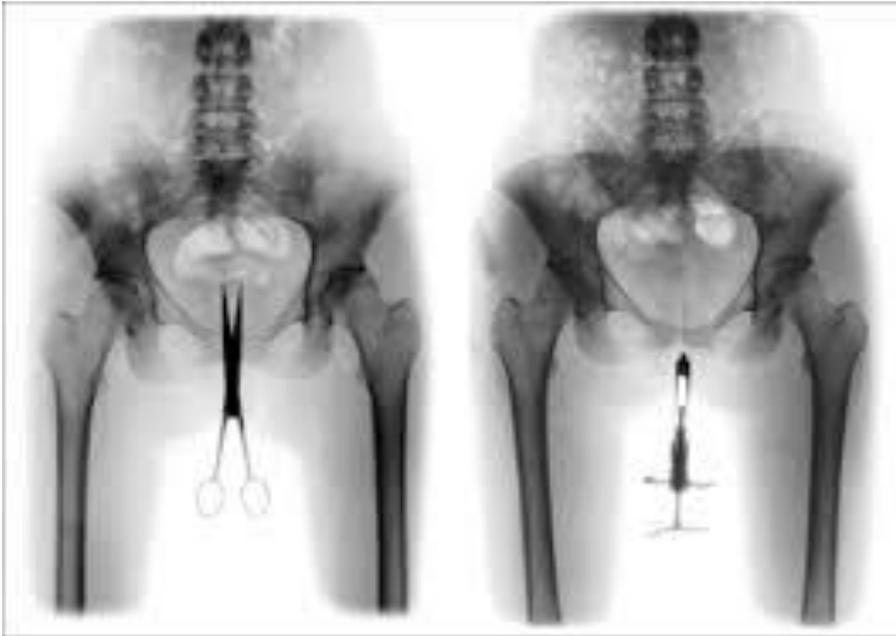
4.1.4 Cris Bierrenbach

Bierrenbach nasceu em 1964 em São Paulo-SP e desenvolve trabalhos artísticos com fotografia, vídeo, instalação e performance, além de uma extensa pesquisa sobre técnicas de impressão fotográfica do século XIX. Em 2004, recebeu o Prêmio Porto Seguro por sua produção de daguerreótipos. Algumas de suas obras integram as coleções Itaú de Fotografia Brasileira, *Maison Européenne de la Photographie*, MAC-USP, Pirelli/ MASP de Fotografia e MAM-SP. Em 2005, publicou o livro *Cris Bierrenbach* na coleção Foto-Portátil (Cosac Naify). Fez direção de arte no longa-metragem *FilmeFobia* (2007), prêmio Candango no 41º Festival de Cinema de Brasília. Em 2010, foi contemplada com os prêmios Marc Ferrez de Fotografia e Arte Contemporânea da Fundação Nacional de Artes - Funarte.

Chiodetto (2013) enumera entre as exposições nacionais e internacionais de trabalhos individuais da artistas: *Orange gardens* em 2011 na Galeria Fayga Ostrower, Funarte Brasília, Brasil; *Esquecidos* em 2010 no Festival Internacional de Fotografia Paraty em Foco, Paraty, Brasil; *Vácuo* (Moçambique) em 2009 exposta no Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brasil; e *Cut* em 2004 no Huisrechts Gallery em Amsterdam, Holanda. Entre as exposições coletivas o autor destaca: *O elogio da vertigem: Coleção Itaú de Fotografia Brasileira* em 2012 que ficou em exposição no *Maison Européenne de la Photographie* em Paris, França e Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil; *Quadrienal de Praga 2011: Espaço e design cênico* exposto no Palacio Veletrzni; *Identidades contrapostas* de 2008 no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil; *Desidentidad* de 2006 no *Institut Valencià d'Art Modern*, Valencia, Espanha; e *5ème Biennale Internationale de la Photographie et des Arts Visuels* de 2006, Liège, Bélgica (CHIODETTO, 2013, pp. 189-190).

Cris Bierrenbach tem importante papel na retomada da fotografia experimental no Brasil, após o processo de redemocratização do país. Em sua produção nos anos 2000 diversificou-se na investigação de suportes e linguagens, levando a fotografia para os campos da performance, do cinema e da gravura. Em *Retrato Íntimo*, a artista realiza radiografias com objetos cortantes e perfurantes introduzidos em seu corpo, “a forma como o corpo feminino é violentamente exposto pelos seus atributos sensuais é um dos questionamentos que geram as obras contundentes dessa artista” (CHIODETTO, 2013, p. 46).

Fotografia 12 - Obra da série Retrato Íntimo



Autoria: Cris Bierrenbach

4.1.5 Denise Gadelha

A paraense radicada em São Paulo nasceu em 1980 e é mestre em poéticas visuais pela UFRGS. Em 2004, recebeu o segundo lugar no Prêmio Chamex de Arte Jovem, promovido pelo Instituto Tomie Ohtake. A premiação consistia em uma bolsa de estudos no *Dynamic Encounters International Workshops*, em Londres, tendo ela sido convidada a participar regularmente do projeto e atuado neste até 2011. Em 2006, participou do programa Rumos Artes Visuais – Itaú Cultural. Naquele mesmo ano, recebeu o Prêmio-aquisição no XIII Salão da Bahia, MAM-BA. A artista dedica-se também à pesquisa teórica sobre a utilização da linguagem fotográfica. Seu artigo “Arte como fotografia” foi publicado no catálogo da SP_Arte/ Foto em 2010. Em 2011, organizou e mediou o seminário “Fotografia como Ponto de Partida”, durante a SP_Arte/ Foto 2011. Coordenou em parceria com Eduardo Brandão um programa de visitas guiadas à Documenta de Kassel e Art Basel em 2012, organizado pela Casa do Saber.

De acordo com Chiodetto (2013) Denise Gadelha, em parte de seus trabalhos, atua sobre essas questões, entre esses hiatos que levam à percepção do entorno de forma sincopada, não linear. Sua poética ganha forma no espaço arquitetônico a partir das espirais do tempo esculpidas pela sobreposição da soma dos dias. Essa obra, também um site specific, apresentada

na mostra deste projeto no Sesc Belenzinho, além de pontuar o tempo circular e instável da imagem que se esgueira entre o movimento e o estático, cria um deslocamento territorial no espaço, replicando a filmagem realizada em um ponto em outra extremidade da sala (, pp. 118-119).

Fotografia 13 - Logo ali, no passado



Autoria: Denise Gadelha²³

Entre as exposições individuais de Denise Gadelha destaca-se: *A ideia de história* de 2009 exposta na Galeria Bolsa de Arte em Porto Alegre, Brasil; e *Meta-espço* de 2008 no Espaço Funarte de Artes Visuais, São Paulo, Brasil. As principais exposições coletivas que integrou são: *Histórias de mapas, piratas e tesouros* de 2010 que esteve no Itaú Cultural, São Paulo, Brasil; *Grandes formatos* de 2006 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Brasil; *É hoje – na arte brasileira contemporânea* também de 2006 na Coleção Gilberto Chateaubriand, Porto Alegre, Brasil; e *Ano do Brasil na França, Projéteis de arte contemporânea* de 2005 no Espaço Brasil – *Carreau du Temple*, Paris, França (CHIODETTO, 2013).

²³ Recuperado de: www.denisegadelha.com.

4.1.6 Gisela Motta

Nascida em São Paulo em 1976 formou-se em artes plásticas na Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP no mesmo estado junto com Leandro Lima, com quem trabalha em conjunto. Em 2007, Leando e Gisela foram selecionados para uma residência no Hiap, Helsinki, Finlândia, pelo programa da Unesco *Aschberg bursaries for artists*. O resultado da residência foi apresentado na individual *Foreign element*. Ainda em 2007, exibiram a individual PASSEI-O – *One day show*, no Koh-I-Noor em Copenhague, Dinamarca.

Em 2008, participaram do programa *Artist links* no England/Brazil do British Council, e foram selecionados para a residência MAMAM no Pátio, Recife. Em 2011, apresentaram a mostra *In.Situ.Ações*, resultado da residência feita anteriormente no MAMAM. Em 2012, realizaram as exposições individuais *Sopro*, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, e *Anti-horário*, na Galeria Vermelho, São Paulo.

Participaram de diversas mostras coletivas no Brasil e no exterior, com destaque para: 1ª *Bienal Fin del Mundo* de 2007 exposta em Ushuaia na Argentina; *Xª Bienal de Havana: integração e resistência na era global* de 2009 em Havana, Cuba; *Höhenrausch.2* de 2011 no OK_Centrum em Linz, Áustria; *Nam June Paik Award* de 2012 no Kunstmuseum Bochum, Alemanha; *Supertemporal – International videoart today* de 2012 no Kulturhuset Museum em Estolcomo, Suécia; e *Território de contato – tão longe tão perto* no Sesc Pompeia em São Paulo, Brasil.

A dupla recebeu algumas premiações, entre elas: o “2º Prêmio Sesi/CNI Marcantonio Vilaça (2006), 13º Prêmio Cultura Inglesa Festival (2009), 8º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia (2009), e CIFO 2010 – Cisneiros Fontanals Art Foundation, Miami, EUA” (CHIODETTO, 2013, p.193).

A obra exposta na Fotografia 16 faz parte da série *Dê Forma* de Gisela e Leandro em que estes:

[...] invertem essa lógica e criam um paradoxo temporal. Os adolescentes que aqui vemos não existem em carne e osso. Mas mesmo o conceito de “existência” fragiliza-se diante desses retratos. Esses seres são “filhos virtuais” de gente com grande afinidade entre si. Na maioria dos casos, os “pais” são pessoas impossibilitadas de ter filhos naturais. Porque já passaram da idade fértil, ou são casais de homossexuais ou, ainda, pessoas unidas apenas por laços de amizade. Gisela e Leandro fotografam separadamente o casal, rejuvenescem o semblante de cada um até o início da adolescência e, finalmente, fundem seus rostos, gerando o “filho”. A fotografia, inventada no século XIX para documentar o visível, aqui serve para dar forma a um desejo de contornos extremamente reais, na estante onde figuram os porta-retratos da família desses “pais” (CHIODETTO, 2013, p. 62).

Fotografia 14 - Obra Dê Forma



Fonte: Site de Motta & Lima²⁴

4.1.7 *Helga Stein*

Natural de Guaíra-SP e nascida em 1975, Helga Stein graduou-se em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás e especializou-se em design de hipermídia (Universidade Anhembi Morumbi) e fotografia (Senac-SP). A artista é mestre em comunicação e semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC SP onde publicou a dissertação *Identidade e representação – a construção da identidade nas referências visuais de ambientes de redes digitais* em 2007, sob a orientação de Giselle Beiguelman. Stein desenvolve projetos artísticos unindo meios de expressão como fotografia, vídeo, música e internet.

Em 2012, apresentou seu projeto *Narkes – 10 anos de autorretratos* no Circuito Vivo Art.Mov no Museu Zoroastro em Goiânia, Brasil. Realizou a exposição individual *Portfólio* em 2006, no Itaú Cultural em São Paulo, Brasil. Participou de algumas mostras coletivas entre as quais *Ocupação* de 2005 exposta no Paço das Artes em São Paulo, Brasil;

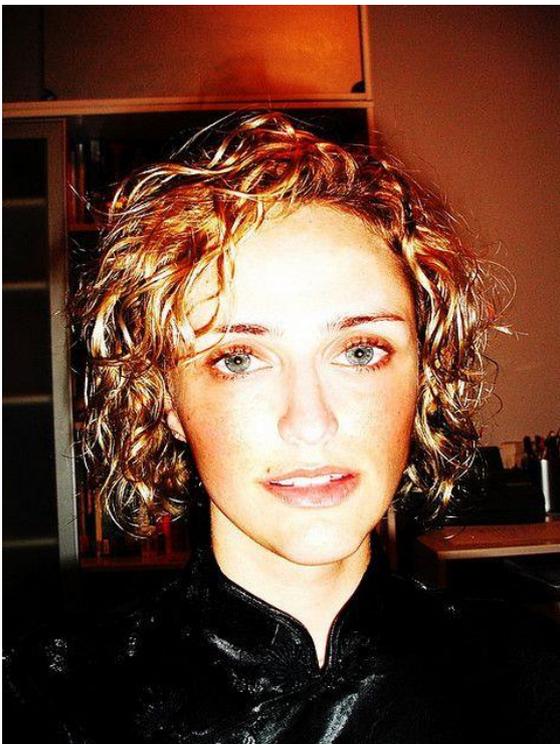
²⁴ <https://www.aagua.net/De-Forma>

Life goes mobile de 2004 no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil; *Emoção art.ficial* em 2004 no Itaú Cultural, São Paulo, Brasil; *HiPer relações eletro// digitais* de 2004 no Santander Cultural, Porto Alegre, Brasil; *PoesIs* em 2004 no Kulturforum em Berlim, Alemanha; e *Mídia-arte* de 2003, apresentada no MIS-SP, Brasil e no MAC – Museu de Arte Contemporânea, Goiânia, Brasil. Helga Stein foi vencedora do 3º Prêmio Cultural Sergio Motta (2002) e obteve menção honrosa no FILE Festival Internacional de Linguagem Eletrônica em 2002 (CHIODETTO, 2013).

Sobre a obra de Helga Stein, Chiodetto (2013) sublinha que:

As possibilidades de manipulação do registro fotográfico foram otimizadas após o surgimento dos softwares de tratamento de imagem, mas obviamente sempre existiram na história da fotografia. Transportada para o universo do retrato, essa manipulação levou, por exemplo, a uma tediosa e perversa hegemonia do tipo de beleza das mulheres, como atestamos nas capas de revistas femininas. No computador corrige-se qualquer detalhe que não corresponda a um padrão cada vez mais rígido de beleza, criando, assim, mulheres tão idealizadas quanto inexistentes. No limite, esse procedimento visa estimular o consumo, ao mesmo tempo que propaga a ideia de que envelhecer é feio. Stein, ironizando esse jogo, passou a se fotografar e a manipular a anatomia de seu rosto, gerando personagens diversos, alguns semelhantes a celebridades que originam a ideia de uma beleza estandardizada. Muitos desses personagens que só existem como imagem podem ser nossos amigos virtuais nas redes sociais (p. 64).

Fotografia 15 -Autorretrato de Helga Stein



Autoria: Helga Stein

4.1.8 Giselle Beiguelman

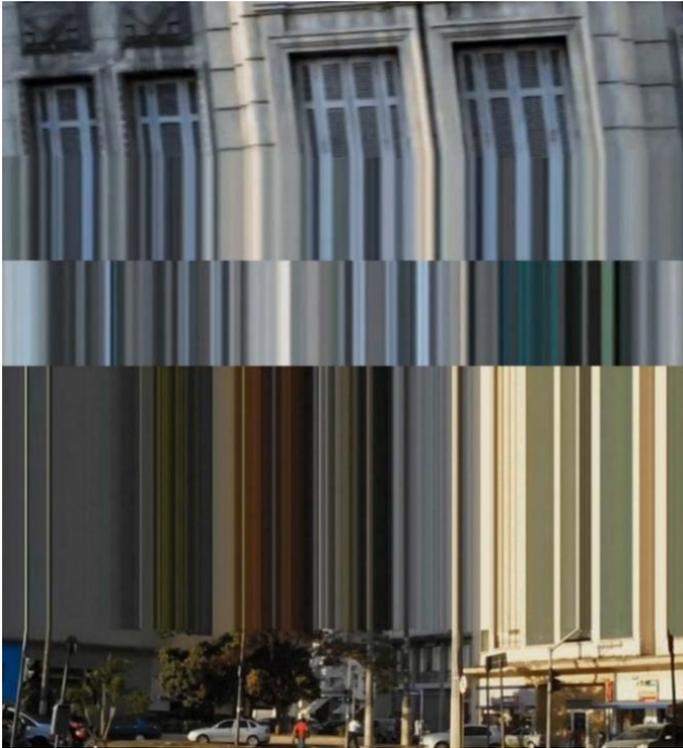
A midiartista nasceu em São Paulo em 1962 e atua nas áreas relacionadas à criação e à crítica de artemídia. Leciona história da arte e design na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi professora de pós-graduação em comunicação e semiótica na PUC-SP (2001 a 2011), curadora do *Nokia Trends* (2007 e 2008) e diretora artística do Instituto Sergio Motta (2008-2010). É editora da revista SeLecT e curadora da mostra 3ª Mostra 3M de Arte Digital de 2012 no Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, Brasil. Em 2010 e 2011 foi membro do júri do ARS Electronica em Linz, Áustria. Entre suas publicações recentes destacam-se: *Nomadismos tecnológicos* com Jorge La Ferla pela Editora Senac São Paulo em 2011 e *HTTPpix HTTPvideo: Criação e crítica nas redes de imagens* pelo Instituto Sergio Motta em 2011).

Dentre as exposições individuais da artista, Chiodetto (2013) evidencia: *Cinema lascado* de 2010 apresentada na Baró Galeria em São Paulo, Brasil; *Intersecções em rede* de 2008 na Galeria da Vivo, São Paulo, Brasil; e *3 teses e 1 hipótese* de 2003 na Galeria Vermelho, São Paulo, Brasil. Já entre as exposições coletivas o curador sublinha: *Geografias celulares* de 2010 exposta na Fundación Telefónica em Buenos Aires, Argentina e Lima, Peru; *III Bienal de Arte Contemporânea de Sevilha* na Espanha em 2008; a *25ª Bienal de São Paulo* em 2002 na Fundação Bienal de São Paulo, Brasil; *Net_Condition* de 1999 e *Algorithmic Revolution* de 2004 a 2007, e *YOU_ser* de 2009 todas apresentadas no *Zentrum für Kunst und Medientechnologie* no Karlsruhe, Alemanha; e *El final del eclipse* de 2001-2003 na *Fundación Telefónica* em Madri, Espanha. Giselle Beiguelman recebeu o “4º Prêmio Sergio Motta de Arte e Tecnologia (2003) e o Rumos Artes Cibernéticas (2012), entre outros” (CHIODETTO, 2013, p. 193).

Sobre a obra Chiodetto (2013) explicita que:

As inúmeras inovações tecnológicas que visam otimizar o fluxo de informações têm gerado uma grande sobreposição de aparelhos que, em um prazo cada vez mais curto, se tornam obsoletos e deixam de ser compatíveis com novos lançamentos, por razões mercadológicas. Alguns artistas perceberam nessa escalada industrial e consumista um espaço para criar trabalhos que refletem esse estado das coisas. Beiguelman dá um passo além e cria uma poética dos erros. Em *Cinema Lascado*, a artista capturou imagens do Elevado Costa e Silva, o Minhocão, em São Paulo, com uma pequena câmera de vídeo. Depois “forçou” a montagem, utilizando um programa já superado. Esse “diálogo” forçado entre softwares incompatíveis gerou erros que, domesticados e ritmados pela artista, deram vez às imagens lascadas, nas quais edifícios “derretem” e se esvaziam, criando uma cidade utópica, tensa e insólita. Essa cidade pelo avesso resgata a sensação da experiência radical que é estar exposto à paisagem paulistana (p. 116).

Fotografia 16 - Série Cinema Lascado



Autoria: Giselle Beiguelman²⁵

4.1.9 Jéssica Mangaba

Bacharela em fotografia pelo Centro Universitário Senac e pós-graduada em fotografia pela FAAP-SP, Jéssica Mangaba nasceu em 1988 em São Paulo-SP. Em 2008, sua pesquisa imagética rendeu participação na coluna “5 novos talentos da fotografia”, publicada na revista + Soma. De 2007 a 2009, fez parte do coletivo Cia de Foto. Entre as exposições do trabalho de Jéssica o curador Éder Chiodetto (2013) aponta como destaques: *Cidades contínuas: prólogo* de 2012 exposta no Condomínio Cultural em São Paulo, Brasil; *SOUVENIR # Brasilien* de 2011 apresentada em *Kunst im Kulturflur* na cidade de Hildesheim, Alemanha; *Projeções* de 2010, no 4º Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre, Brasil; *Buffalo Gals* de 2010 apresentada no Espaço + Soma em São Paulo, Brasil; e *O indivíduo, o código, o fluxo* de 2008 na Reserva Cultural em São Paulo, Brasil (CHIODETTO, 2013).

²⁵ Recuperado de: <http://www.desvirtual.com/>.

Fotografia 17 - Imagem da série *Fotografa o passado*



Autoria: Jéssica Mangaba

Na série a artista “fotografa o passado” ao traçar estratégias para dar vida, forma e cores ao passado e construir um álbum da sua família a partir das histórias e da memória do pai. “O passado, segredado apenas às imagens fugidias da memória, agora surge finalmente encadernado e com o devido simbolismo, que repara o vácuo da iconografia familiar” (CHIODETTO, 2013, p. 90).

4.1.10 Lia Chaia

Nascida em São Paulo, SP em 1978, Lia Chaia formou-se em artes plásticas pela FAAP-SP e trabalha com diferentes suportes como fotografia, vídeo, performance, instalação e intervenções urbanas. Realizou mostras individuais no Brasil e no exterior, dentre as quais Chiodetto (2013) destaca: *Solo Project, ARCO* de 2012 exposta em Madri na Espanha; *Anônimo* de 2010 na Galeria Vermelho em São Paulo, Brasil; *Rodopio* de 2009 apresentada no Centro Cultural MariAntonia em São Paulo, Brasil; *Mostravídeo* de 2007 no Instituto Itaú Cultural em Belo Horizonte, Brasil; *Fauna* de 2006 no Paço das Artes em São Paulo, Brasil; *Entre vias* de 2006 no Museo Laboratorio di Arte Contemporanea dell’Università di Roma na Itália; e *Lia Chaia* de 2005 apresentada no *Centre de Création Bazouges la Pérouze* na França.

Dentre as mostras coletivas que integrou Chiodetto (2013) cita: *11ª Bienal Internacional de Habana* de 2012 apresentada em Cuba; *Otra Generación* de 2012 exposta na

Galería Blanca Soto em Madri, Espanha; *Daquilo que me habita* de 2012 no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB em Brasília, Brasil; *Ordem e Progresso* de 2011 no MAM-SP, Brasil; *Film and Video from Brazil* de 2010 em New Museum, Nova York, EUA; *Vidéo et Après* de 2010 em *Centre Pompidou* em Paris, França; *Rhodislândia – Hélio Oiticica* – Museu é o Mundo de 2010 no Itaú Cultural, São Paulo, Brasil; *En Conversación* de 2010 apresentada na *Galería Nueve Ochenta* em Bogotá, Colômbia; *Convivências* de 2010 em Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, Brasil; *Ponto de equilíbrio* de 2010 apresentado no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo, Brasil; *SETAMANCO* de 2009 no *Jornada Internacional Na Cidade Sem Meu Carro*, em Campinas, Brasil; *Nova arte nova* de 2009 no Centro Cultural Banco do Brasil – CCBB em São Paulo, Brasil; e *Arte Conceitual* no MAM-SP de 2007 na cidade de São Paulo, Brasil (CHIODETTO, 2013).

Fotografia 18 - Frame do vídeo *Comendo Paisagens*



Fonte: Lia Chaia²⁶

Chiodetto (2013) salienta a singularidade de Lia Chaia entre cultura e natureza unindo em sua poética o próprio corpo, a arquitetura da cidade e a flora. No vídeo *Comendo*

²⁶ Recuperado de <https://liachaia.com/>

Paisagens “a tranquilidade da ação levada a cabo pela artista finda por normalizar o gesto incomum de devorar fotografias para gerar uma metáfora inesperada sobre a inserção nem sempre apaziguadora do homem contemporâneo na paisagem por ele mesmo transformada” (CHIODETTO, 2013, p. 132).

4.1.11 Marie Ange

A artista visual e educadora gaúcha nasceu em 1970 é mestre em imagem e som pela Escola de Comunicações e Artes – ECA da USP e especialista em fotografia pelo *International Center of Photography* em Nova York. Nos últimos dez anos Marie circulou entre Brasil, Europa e África, desenvolvendo projetos colaborativos e participando de residências e exposições individuais e coletivas, ela foi indicada para os Prêmio Pictet e KLM/ Paul Huf de fotografia e contemplada com os prêmios Interações Estéticas e Circulação Literária do Ministério da Cultura (2010) e do Programa de Ação Cultural (ProAC) da Secretaria de Cultura e Economia Criativa de São Paulo (2010). É autora dos livros de arte *Deslocamentos* publicado pelo Fumproarte em 2005 e *Diário de bordo* publicada em 2011 pela Prince Claus Fund da Holanda e da Colômbia, e dos livros infantis *Histórias da Cazumbinha* publicado em 2010 pela editora Companhia das Letrinhas e *Manual da criança caiçara* em 2011.

Entre as exposições individuais de Marie Ange, Chiodetto (2013) destaca: *Co_Movere* de 2012 apresentada no Paço das Artes, São Paulo; *Deslocamentos* de 2005-2010, com itinerância entre Centro Cultural Caixa na Praça da Sé em São Paulo, o Sesc São José dos Campos e Museu de Arte Contemporânea em Porto Alegre, Brasil; *In Flux* de 2008 em exposição na Matrix East/UEL em Londres no Reino Unido; e *Percursos* de 2000 no Centro Universitário Maria Antônia da USP em São Paulo, Brasil. Entre as mostras coletivas que integrou estão: *Ordinary Pain* de 2009 apresentado no *Norderlicht Photo Festival* em Groningen na Holanda ; e *V Rencontres Africaines de la Photo* de 2007 exposta Bamako, Mali (CHIODETTO, 2013).

Sobre a produção de Marie Ange Chiodetto (2013) afirma que:

[...] não tem paralelo com a de outros artistas no Brasil. Com ações que surgem da troca de experiências com o outro, sua fotografia associa conceitos sociopolíticos ao documentarismo e às artes plásticas. Sua atuação se dá junto a comunidades e organizações em diversos locais do mundo, geralmente com grupos de refugiados e deslocados. Partindo dos conceitos da arte relacional, suas ações criam a articulação necessária à árdua tentativa de reafirmar a identidade de pessoas em situações limítrofes. O objetivo propulsor de seu trabalho é ajudar a reinserir pessoas no tecido

social do qual foram excluídas ou, então, ajudá-las a encontrar outros caminhos possíveis por meio da reativação da autoestima. A fotografia entra como mediadora de códigos cotidianos e universais que a auxiliam a explicar questões complexas, como na obra *Fronteiras Invisíveis*, que faz metáfora da divisão territorial, motivo de guerras e desvios de rota de muitas vidas (pp. 54-155).

Fotografia 19 - O Futuro do Sudão



Fonte: Marie Ange Bordas ²⁷

4.1.12 Milla Jung

A curitibana desenvolve pesquisas na área de imagem e realiza projetos em fotografia e artes visuais e é mestre em Artes Visuais pela UDESC e especialista em fotografia pela Universidade Cândido Mendes, RJ. No exterior, aperfeiçoou-se em cursos no *International Center of Photography* em Nova York e na Escola para Assuntos Fotográficos de Praga. Por oito anos, coordenou o Núcleo de Estudos da Fotografia em Curitiba, espaço dedicado à reflexão e à produção sobre fotografia e imagem.

Em 2011, realizou o projeto Imagem pensamento pelo 7º Edital Rede Nacional Artes Visuais da Funarte. No mesmo ano, desenvolveu o trabalho *País imaginário* para o Edital de Ocupação do Museu da Fotografia em Curitiba que mais tarde foi selecionado para o III Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia (2012). Já o projeto *I love you* foi contemplado com a Bolsa Produção de Artes Visuais da Fundação Cultural de Curitiba, em 2012. A artista

²⁷ Recuperado de: www.marieangebordas.com

atua também como pesquisadora e desenvolveu dissertação de mestrado sobre a série Polaroids, do fotógrafo Robert Frank (Robert Frank e a operação de montagem no campo do olhar defendida na Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC em 2010). A artista expôs em diversas capitais da América Latina e também na Europa. Alguns de seus principais trabalhos segundo Chiodetto (2013) são *Deserto de real*, *Espaço de afetos* e *Cidades visíveis* (CHIODETTO, 2013).

Chiodetto (2013) afirma sobre a obra da artista e pesquisadora Milla Jung:

[...] investiga os limites da representação, tentando desmistificar o efeito de realidade intrínseco ao meio fotográfico. Com a introdução de alguns poucos elementos, que têm a função de romper com a superfície bidimensional, a fotografia se transforma em campo híbrido, tornando-se tridimensional e escultórica. Também entram em questão a escala do trabalho e o vazio do espaço expositivo, causando certo estranhamento e interferindo, assim, na recepção da imagem pelo espectador. Isto não é uma fotografia? parece indagar a artista, ironizando a frase célebre do artista surrealista René Magritte (1898-1967) (p. 130).

Fotografia 20 – Imagem da série “Projeto para constituição de imagem IV”



Autoria: Milla Jung²⁸

²⁸ Recuperado de: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/143

A fotógrafa e pesquisadora Milla Jung coordenou, entre 2002 e 2010, o Núcleo de Estudos da Fotografia em Curitiba, espaço para pesquisa e debate sobre fotografia e imagem. Sobre a série Projeto para constituição de imagem V, em que uma das imagens é a Fotografia 20 – a autora afirma que “a impressão é disponibilizada para o espectador de modo que o espaço projetivo possa ser compartilhado” (p. 209).

4.1.13 Patricia Gouvêa

A carioca graduou-se pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, é mestre em comunicação e cultura e especializou-se em fotografia e ciências sociais pela Universidade Candido Mendes - UCAM. Patricia Gouvêa trabalha com fotografia, vídeo e instalação e atua como diretora do Ateliê da Imagem, espaço cultural que fundou em 1999, no Rio de Janeiro. Seu trabalho pode ser visto nas publicações *Imagens posteriores* (Réptil de 2012), *Laços de família: etnias do Brasil* (Tempo & Memória de 2012); *Membranas de luz: os tempos na imagem contemporânea* (Azougue Editorial de 2011) e *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo* (Funarte de 2004), entre outras.

Entre 2005 e 2009 fez parte do coletivo Grupo DOC (Desordem Obsessiva Compulsiva), que promoveu ações no Brasil e no exterior. Foi indicada em 2005 para o Prix Cartier-Bresson e, em 2007, para a bolsa CIFO (*Cisneros Fontanals Art Foundation*/ Miami). Ganhou o prêmio de melhor trabalho no *Encuentros Abiertos de Fotografía* de Buenos Aires em 2002 e foi selecionada para o Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia em 2012 no Pará.

Entre as exposições individuais da fotógrafa sublinhadas pelo curador Chiodetto em seu livro estão: *Imagens posteriores* de 2003 apresentada na Galeria Lana Botelho no Rio de Janeiro, Brasil; *3 Séries* de 2005 exposta na Câmara de Comércio de Bogotá, Colômbia; e *Exercícios de arte lúdica* mostra exposta em 2011 no Centro Cultural Justiça Federal – CCJF no Rio de Janeiro, Brasil e em 2012 na ArtBeijin, China. Desenvolveu e expôs em 2012 o projeto *Banco de tempo* em parceria com Isabel Löfgren. Entre suas participações em mostras coletivas estão: *Vide-espontâneo* de 2010 apresentada no Oi Futuro no Rio de Janeiro, Brasil; e NANO, projeto que circulou por algumas cidades do Brasil e teve última edição na *Artist Space* em Estocolmo, Suécia em 2009 (CHIODETTO, 2013).

Sobre o vídeo “Tarde” que integra a série *Observações Sobre o Tempo* que retratam pequenos gestos cotidianos em Pondicherry na Índia, Chiodetto (2013) detalha que:

Alternando a captação de imagens entre fotografia e vídeo, a artista elege as noções de tempo e acaso como seus principais protagonistas. Nesta obra, Patricia Gouvêa cria uma espécie de jogo no qual os quatro quadros se articulam como coreografias casuais editadas no ritmo de uma poesia haikai. A delicadeza dos movimentos refletidos na água ganha ares de ancestralidade quando eles são observados na linha do horizonte que divide céu e mar. A instabilidade das imagens que deslizam entre o estático e o movimento é responsável pelas filigranas que ajustam a poética dessa ode à contemplação. Além de artista, Patricia dirige o Ateliê da Imagem, fundado em 1999, no Rio de Janeiro, local de referência na formação e reciclagem de fotógrafos (p. 96).

Fotografia 21 - Observações sobre o tempo



Autoria: Patrícia Gouvêa²⁹

4.1.14 Raquel Brust

Raquel Brust atua como profissional multimídia com ênfase em fotografia e documentário. A jornalista formada pela PUC-RS, especializou-se em fotografia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e Universidade do Vale do Rio dos Sinos – Unisinos. Em 2006, mudou-se para São Paulo, onde reside e trabalha, para participar do Curso Abril de Jornalismo. Seu ensaio *Giganto*, desenvolvido desde 2008, é de acordo com Chiodetto

²⁹ Recuperado de: <https://www.patriciagouvea.com/>

(2013) um exemplo de destaque entre suas experimentações. O projeto une fotografia digital e analógica, intervenção urbana, vídeo e antropologia visual.

Além da mostra Geração 00, *Giganto* foi exposto em individuais em 2012 no Sesc Santana, no TED@ São Paulo e no Festival foto em pauta, em 2011 no Festival Paraty em foco, em 2010 na Mostra Sesc de artes e em 2009 na Galeria Emma Thomas em São Paulo. Em 2005, a artista expôs individualmente também *Olho do muro* no Centro Cultural Usina do Gasômetro em Porto Alegre, Brasil. Entre suas mostras coletivas destaca-se *Transfer – arte urbana e contemporânea, transferências e transformações*, exibida em 2010 no Pavilhão das Culturas Brasileiras em São Paulo, Brasil, e em 2008 no espaço Santander Cultural em Porto Alegre, Brasil (CHIODETTO, 2013).

Sobre o Projeto *Giganto* o curador de Geração 00 explicita que:

Expor imagens de pessoas em grande escala em espaços públicos é um recurso comumente utilizado pelas campanhas publicitárias, nas quais, invariavelmente, os modelos respondem a um tipo de beleza padronizado pela própria mídia. Contra essa estética perversa e dominante das celebridades, os modelos eleitos pela artista Raquel Brust são pessoas comuns da região onde ela realiza as suas “gigantografias”. Neste caso, os personagens foram fotografados no Belenzinho, em São Paulo. O estranhamento que eles causam no público leva a uma reflexão sobre como estamos domesticados pelas estratégias de sedução da publicidade. Nessa dimensão, a obra de Brust adquire um importante papel político na humanização do espaço público. É tocante, em sua obra, a pulsão do olhar do homem comum. Além dos retratos, a artista insere no espaço público outras partes do corpo físico que o tensionam e criam uma poética singular, como é o caso da mão e do braço instalados no Sesc Belenzinho (CHIODETTO, 2013, p. 158).

Fotografia 22 – Imagem que integra o Projeto Giganto



Autoria: Raquel Burst

4.1.15 Roberta Dabdab

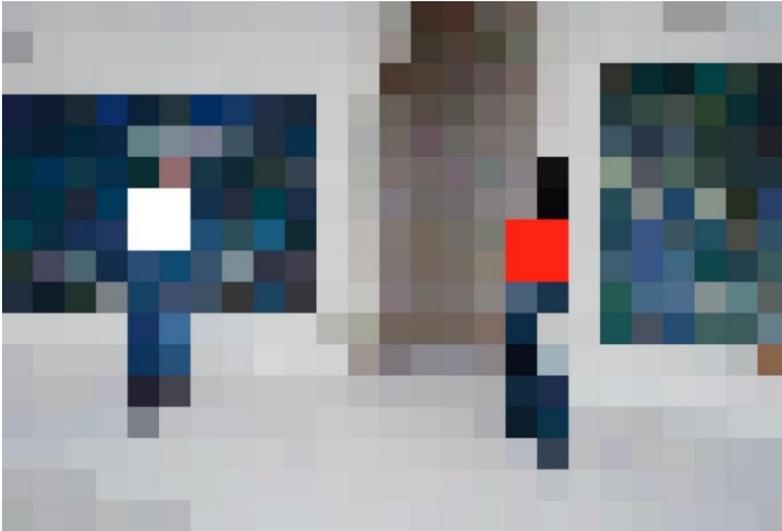
É fotógrafa, artista visual e pesquisadora paulista iniciou sua carreira como fotojornalista, área onde encontrou um terreno extremamente propício para o desenvolvimento e o aprimoramento da linguagem fotográfica. Mestre em comunicação e semiótica na PUC-SP, sua dissertação de mestrado intitulada *A maximização do mínimo: uma estética para tempos hipersaturados* defendida em 2010 na PUC-SP teve como objeto de estudo a imagem digital, sua materialidade e as imbricações com a fotografia. De acordo com Chiodetto (2013) Roberta Dabdab “atualmente, desenvolve uma pesquisa aprofundada sobre imagem e suas possibilidades de comunicação e, paralelamente, realiza projetos para o mercado publicitário e editorial no estúdio x + x” (p. 199).

Entre seus projetos e exposições destaca-se a individual *A língua das coisas* de 2006 exposta na Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brasil. Em 2009, expôs o ensaio *Através da porta*, desenvolvido junto à artista e pesquisadora Giselle Beiguelman, pertencente a X-moradias no Sesc Consolação em São Paulo, Brasil. Entre as participações em mostras coletivas destaca-se *Do espaço estilizado e O corpo transfigurado* de 2009 para a loja de design Micasa, São Paulo, Brasil. Em 2012, seu projeto *S/T* foi selecionado para o III Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia em Belém, Brasil (CHIODETTO, 2013).

Sobre o trabalho da autora, Chiodetto (2013) analisa que:

Na tentativa de esquadrihar a raiz que gera os pixels, a artista chegou à estética do esvaziamento. Ao esvaziar a resolução das fotografias, Dabdab atinge o “esqueleto” da imagem. A partir daí, seus trabalhos nos interpelam sobre os limites da percepção visual. De quanta informação necessitamos para reconhecer certas cenas? Até que ponto nossa convivência mais intensa e mais veloz com as imagens acelera o processo de apreensão do visível? Ao fotografar clássicos da história da arte, como as *Ninfeias*, de Claude Monet (1840-1926), Dabdab cria um paradoxo entre a volatilidade das imagens digitais e as imagens consagradas e perenes. Os textos, que ironizam a precisão das legendas dos jornais, surgem para gerar uma nova tensão entre texto e imagem (pp. 98-99).

Fotografia 23 - Imagem da série “Fotografia esvaziada”



Autoria: Roberta Dabdab

4.1.16 *Sofia Borges*

A artista visual formada pela Escola de Comunicações e Artes da USP foi premiada três vezes em 2008 no 33º SARP – Salão de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto, 36º Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto e 8º Salão Elke Hering e ganhou uma Bolsa de Incentivo à Pesquisa e Produção pelo governo de Pernambuco.

Realizou as exposições individuais *Ambas* em 2009 apresentada no Centro Cultural São Paulo- CCSP, Brasil; *Sedimentos* em 2009 na Galeria Virgílio em São Paulo, Brasil; e *Sofia Borges/Fotografias* em 2008 no Centro Universitário MariAntônia em São Paulo, Brasil. Foi selecionada pelo Rumos Itaú Cultural (2008/ 2009), ganhou o Prêmio Porto Seguro de Fotografia (2009) e foi uma das indicações brasileiras ao Paul Huf Award em 2010, em Amsterdã, Holanda. Em 2011, foi convidada a integrar o Clube da Fotografia do MAM-SP. Realizou no mesmo ano as mostras individuais *Tema* apresentada no Museu do Estado de Pernambuco em Recife, Brasil; *Estudo da paisagem* exposta na Galeria Artur Fidalgo no Rio de Janeiro, Brasil; *Pré-História* na Galeria Virgílio em São Paulo, Brasil, e participou da exposição coletiva *Eu me desdubro em muitos* no CCBB Rio de Janeiro, Brasil. Em 2012, a artista participou da 30ª Bienal de São Paulo, Brasil, e exibiu novamente a individual *Tema*, agora no CCSP, Brasil (CHIODETTO, 2013).

Fotografia 24 - Série Retratos e autorretratos



Autoria: Sofia Borges

Sobre a fotografia 24 pode-se afirmar que esses autorretratos de Sofia Borges faziam parte de uma pesquisa que culminou no trabalho de conclusão de curso em artes plásticas defendido na Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP) em 2008. Neles, fica evidente a intenção da artista de estreitar e confundir os limites da representação pictórica entre fotografia, pintura e cinema, como se cada uma dessas linguagens fosse descarnada para dar lugar a uma representação que surge em aparente suspensão. Por entregar a cada objeto uma autonomia de luz e cor, ela acaba por criar uma fotografia em que as partes não se reúnem para dizer “isso foi”; o tempo, nessas imagens, em vez de instantâneo, parece dilatado. Tempo psicológico, cinematográfico. Se em um primeiro momento essa relação foi explorada em retratos e autorretratos, hoje Sofia o faz também com imagens apropriadas ou cenas que fotografa em diversas situações. Sua intenção é observar as transformações ocorridas entre o referente e sua imagem. Embate poético entre apresentação e representação (CHIODETTO, 2013).

Evidenciamos que a inclusão de tais perfis no texto da dissertação, além do papel de resgate historiográfico de mulheres na fotografia, também contribui na difusão destas informações. A análise de Chiodetto (2013) – o modo em que dispôs no livro os dados dos(as) profissionais e das obras que compuseram a exposição em que ele esteve como curador – nos auxiliou ainda nas escolhas que fizemos na coleta e sistematização dos perfis (apresentados na

seção seguinte) e também para subsidiar nossa problematização acerca das intersecções de raça, gênero e território, que impactam nas formas de contar as histórias, neste caso, a fotografia no Brasil e a atuação de mulheres neste contexto. Contestando que nesta lista precisam ser inseridas e visibilizadas outras vozes e olhares, das negras, das habitantes da Região Norte, Nordeste e Centro-Oeste do Brasil, das pessoas de gênero dissidentes, entre outros.

5 ELAS POR ELAS: A I MOSTRA DE MULHERES FOTÓGRAFAS DO CARIRI

5.1 Foto Síntese: diálogo e fotografia na Região do Cariri

Antes de detalharmos sobre a experiência da I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri que compôs a edição do IV Foto Síntese realizado em 2018 traremos um breve histórico sobre as edições anteriores do evento que destacamos como um dos principais espaços de diálogo e fruição acerca da fotografia na Região do Cariri.

O evento de fotografia é promovido anualmente, desde 2015, pela Universidade Federal do Cariri – UFCA por meio do curso de Jornalismo e da Pró-Reitoria de Cultura – Procult em parceria com o Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri – CCBNB de Juazeiro do Norte-CE. Tenho participado da comissão organizadora do evento desde a sua primeira edição, quando também participei de uma mesa com representantes de projetos de fotografia da UFCA – inclusive, todas mulheres-.

Nessa época, coordenava o Projeto Diálogos com a Fotografia, que tinha como objetivo promover conversações em torno do campo de atuação da fotografia para a universidade. De 2015 a 2017 o projeto recebeu concessão de bolsas da Procult/UFCA para o desenvolvimento das atividades. Mas o projeto foi gestado em anos anteriores em que atuei, em paralelo as minhas atividades de técnica do laboratório de fotografia da instituição, sem realizar o cadastro da ação acadêmica ou receber estudantes atuando como bolsistas.

A primeira edição teve como tema *Visualidades, Inspirações e Vivências* e contou com a participação dos projetos de cultura Diálogos com a Fotografia, Curso de Fotografia Digital ministrado por Giovanna Duarte, e Horda Fotográfica de Élide Gomes, ambas estudantes do Curso de Jornalismo da UFCA. Realizado de 18 a 21 de agosto de 2015, a proposta naquele ano era pensar os caminhos e descaminhos da fotografia na contemporaneidade, promovendo a troca de saberes e vivências no campo da fotografia.

Fotografia 25 - Mesa em que participei na primeira edição do Foto Síntese junto a estudantes envolvidas em projetos de fotografia na UFCA



Fonte: Página do evento no Facebook³⁰

Na sua segunda edição, entre os dias 7 e 8 de novembro de 2016, o evento discutiu *Experiência e Memória* na fotografia, buscando refletir sobre as imagens na perspectiva da experiência e da memória. A programação contou com palestra sobre coletivos fotográficos contemporâneos, com o fotógrafo e pesquisador pernambucano Eduardo Queiroga, um debate sobre vivências, processos e trajetória, com o artista visual e fotógrafo Rafael Vilarouca. Além de uma mesa redonda sobre fotografia e memória com o fotógrafo e professor do curso de Artes Visuais, Rubens Venâncio, e a professora do curso de História, Sônia Meneses, da URCA, o professor do curso de Filosofia, Fernando Gimbo e a professora do curso de Biblioteconomia, Ariluce Goés, da UFCA, além de oficinas.

Em 2017, o terceiro Foto Síntese ocorreu entre os dias 29 de novembro e 1º de dezembro. O evento debateu a *Fotografia em Trânsito* e homenageou os 50 anos de carreira do fotógrafo cearense José Albano. O tema buscava discutir a fotografia em percurso por diferentes linguagens, territórios, estéticas, ideias e com ênfase nos modos de experimentar, narrar e dar sentido ao mundo. Na programação ocorreram ainda debates sobre o corpo, a nudez, e a performance, dentre outros.

³⁰ Álbum do I Foto Síntese:

https://www.facebook.com/pg/fotosinteseufca/photos/?tab=album&album_id=612941845511598

Fotografia 26 - Oficina de Retratos com José Albano



Foto: Emanoella Callou, Juazeiro do Norte, 2017.

O IV Foto Síntese foi dedicado ao tema *Corpo e Imagem*, trazendo na sua programação atividades em sua maioria conduzidos por mulheres e com atividades na UFCA, no CCBNB e também ao ar livre em locais públicos, especialmente praças em Juazeiro do Norte-CE. O evento teve início na quarta-feira, 29 de agosto, com a abertura da I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri às 14h na galeria do CCBNB.

As atividades continuaram à noite, na UFCA, onde ocorreu a mesa de abertura “*Corpo e Deslocamentos na Cidade*”, às 19h, com a Prof^a. Elane Abreu que também fazia parte da Comissão Organizadora do evento, e Marília Oliveira, educadora e artista visual, coordenadora do Descoletivo Espaço de Criação - DEC e integrante, junto a Régis Amora, e do Descoletivo - coletivo fotográfico que realiza ações urbanas e exposições em espaços institucionalizados - discutiu o tema dos espaços urbanos e dos corpos que ali transitam, chamando à atenção para situações cotidianas onde as mulheres são privadas da liberdade de transitar em locais públicos devido aos perigos e assédios constantes. A fotógrafa tratou ainda do tema conhecido como *Revenge Porn*, que é a publicação não autorizada de imagens íntimas, onde o principal alvo são sempre as mulheres.

Fotografia 27 - Atividade do IV Foto Síntese ³¹

Fonte: Acervo do evento³²

Dentre seus trabalhos, Marília destacou a série *Remissão*, que reflete sobre as violências praticadas contra as mulheres. A artista explicou que o trabalho era resultado das vivências da própria Marília na cidade, ela decidiu que pegaria uma pedra para cada assédio, humilhação, necessidade de fazer uma mudança no seu trajeto nas ruas por medo dos homens e etc... Assim 152 pedras foram catalogadas e expostas, e esta série foi premiada e exibida no Museu da Cultura Cearense. Marília ainda relatou sobre ameaças que recebeu em relação a divulgação de imagens pessoais e que a artista resolveu transformar também em uma exposição.

O medo de andar nas ruas e o medo de ter suas imagens íntimas divulgadas nas redes sociais é presente no nosso cotidiano, chegam até nos, diariamente, histórias terríveis com mortes e abusos com mulheres, no mundo, no Brasil, na nossa cidade. A imersão na pesquisa deste trabalho despertou o interesse pelas questões da violência de gênero, e isto é algo que traz grande indignação. Mesmo não sendo este o foco da nossa pesquisa, é inevitável o surgimento do tema em alguns pontos do trabalho.

³¹ Da esquerda para a direita: Elane Abreu, fotógrafa e professora do curso de Jornalismo e a convidada Marília Oliveira.

³² Pode ser consultado em: <http://fotosintese.ufca.edu.br/fotos/>

No dia 30, durante a tarde, foi realizado o passeio ciclístico *Happening Photo & Bike* com saída da Praça do Giradouro com destino ao campus da UFCA em Juazeiro. À noite os diálogos mesa redonda “Corpo e Imagem”, com a professora do curso de Artes Visuais da Universidade Regional do Cariri – URCA, Raquel Versieux, a fotógrafa Nívia Uchôa e a estudante de jornalismo, Jayne Machado.

Fotografia 28 - Atividade do IV Foto Síntese

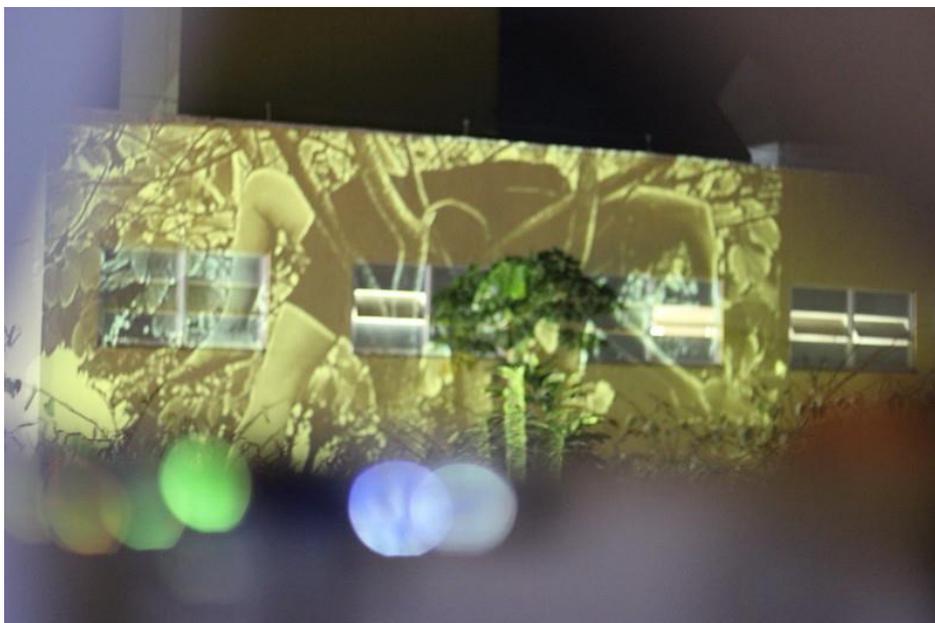


Fonte: Álbum do evento no Flickr oficial da UFCA³³

Na noite do último dia do evento, 31, na UFCA-Juazeiro do Norte ocorreu o lançamento do livro *Tempo Imperfeito – Uma Fotobiografia* de Camilly Leycker pelo Descoletivo, no auditório Beata Maria de Araújo, e uma Fotoperformance com os professores da UFCA, e também organizadores do evento, Joubert Arrais e Ricardo Salmito, e a professora da URCA, Dani Quiroga.

³³ Flickr oficial da UFCA: <https://www.flickr.com/photos/ufca/42599943040/in/album-72157670727178087/>

Fotografia 29 - Fotoperformance - Projeção de imagens ao vivo no pátio da UFCA



Fonte: Álbum do evento no Flickr oficial da UFCA³⁴

Durante os três dias ainda foram realizadas três oficinas de fotografia ministradas por mulheres: oficina de Motion Blur, com a fotógrafa e arquiteta cratense Lilibete Siebra; oficina de Retratos Fine Art, com a fotógrafa Camille Alex que também teve obras expostas na primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri e a oficina Fotografia: O Corpo e a Cidade, com a fotógrafa, arquiteta, professora e curadora, Constance Pinheiro. As oficinas aconteceram entre os dias 28 e 30 de agosto nos turnos da manhã e tarde no CCBNB – Juazeiro do Norte. Alguns resultados dos trabalhos realizados nas oficinas foram divulgados pelas ministrantes e estão disponíveis no álbum do evento na página do Flickr da UFCA.

³⁴ Flickr oficial da UFCA: <https://www.flickr.com/photos/ufca/42599943040/in/album-72157670727178087/>

Fotografia 30 - Imagem produzida na oficina de *Motion Blur*



Fonte: Álbum do evento no Flickr oficial da UFCA

Fotografia 31 - Produzida na Oficina de *Retratos Fine Art*



Fonte: Álbum do evento no Facebook ³⁵

³⁵ Fonte: Álbum do evento no página do Facebook:
<https://www.facebook.com/fotosinteseufca/photos/pcb.1258696484269461/1258695184269591/?type=3&theater>

Fotografia 32 - Produzida durante a oficina *O Corpo e a Cidade*



Fonte: Álbum do evento no Flickr oficial da UFCA

5.2 Produção e curadoria da Mostra

Em 2018 estava mais focada na proposta da exposição fotográfica e integrei a comissão organizadora do evento. Após algumas reuniões onde foi definido o tema, a programação inicial e deliberado que haveria de fato a exposição, demos início ao processo com a divulgação da chamada pública para a seleção das fotografias. Também foi criado o site (<http://fotosintese.ufca.edu.br/>) para organizar as informações e imagens sobre as edições anteriores e auxiliar na divulgação dos próximos eventos.

Constance Pinheiro foi convidada por mim, para que pudéssemos juntas organizar a chamada pública e a curadoria da exposição. O regulamento³⁶ para a primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri foi divulgado no dia 10 de julho de 2018, e o resultado final com os nomes das obras e fotografas selecionadas no dia 15 de setembro do mesmo ano.

Recebemos inscrições de 25 mulheres, naquele momento esse número foi para nós mesmas uma surpresa, pois não esperávamos essa adesão. Das 25, 20 tiveram trabalhos selecionados para a exposição. Dentre as inscritas há uma variedade de perfis, desde fotógrafas profissionais e com carreira consolidada na área à pesquisadoras e estudiosas do campo e ainda

³⁶ O regulamento pode ser consultado no Apêndice A deste documento.

mulheres que tem outra atuação profissional, mas eventualmente fotografam como hobby e que nos surpreenderam com suas histórias e suas imagens.

Figura 10 - Peça de divulgação da Chamada Pública da Primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri



Fonte: Acervo do evento

As fotografias apresentadas na Mostra possuem um recorte específico, por se tratarem de imagens produzidas exclusivamente por mulheres, encontramos nesta seleção o que podemos chamar de memórias de mulheres. Tais imagens são também parte da história da fotografia na Região do Cariri, e, ainda, um trabalho importante para a representação e representatividade feminina na arte.

Dentro da seleção apresentada na exposição, observamos que a maioria das imagens traz corpos femininos, o que nos levou a pensar ainda sobre representatividade e nudez feminina em fotografias. Das 40 imagens apresentadas, 22 são de mulheres ou com mulheres, e, destas 22, cinco são de nudez o que ressalta também uma motivação das fotógrafas em retratarem a experiência de outras mulheres e de questionar o tabu da nudez do corpo feminino. Problemática que também nos inquieta e que estabelecemos anteriormente como tema de nosso trabalho de conclusão na Especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação intitulada: O nu feminino e a fotografia: um estudo de caso.

Figura 11 - Cartaz de abertura da exposição



Fonte: Facebook do evento

A ideia de visibilizar o trabalho de mulheres fotógrafas no evento onde surgiu a Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri, veio da necessidade de levar trabalhos de mulheres a espaços como museus e galerias de arte, que são locais que até os dias de hoje ainda possuem maioria masculina em exposições.

Essas fotógrafas e suas obras representam, neste trabalho, a história da fotografia de mulheres do Cariri, as histórias e trabalhos de mulheres que nunca foram contados ou destacados anteriormente. Dessas autoras, buscamos compreender os processos criativos e a posição de ser mulher e fotógrafa no Cariri, colocando-as assim como sujeitas fundamentais da história e memória local.

Ainda durante o período de exposição no CCBNB em Juazeiro do Norte a Mostra recebeu um convite do curador do Festival de Fotografia de Paranapiacaba, em Santo André - SP, João Kulcsár que contactou a fotógrafa Nívia Uchôa, para que a exposição fosse apresentada em projeção no Festival supracitado entre os dias 15 e 16 de setembro de 2018. Segundo Kulcsár (2018), o Festival de Fotografia de Paranapiacaba acontece em um território de aprendizagem criativa e lúdica, favorecendo colaborações democráticas, discutindo e compartilhando “a memória, o patrimônio, a educação, a inclusão, os direitos humanos, o afeto,

a empatia, a sustentabilidade, a cidade criativa e educadora, a alfabetização visual, a arte e a cultura” (p. 2).

Fotografia 33 - Lançamento da exposição de mulheres fotógrafas do Cariri, no CCBNB



Fonte: Registro da autora.

Na seção 5.3 serão apresentados os perfis das fotógrafas e as obras expostas na I Mostra de Mulheres Fotógrafas e logo abaixo, no item 5.4 apresentaremos a categorização que propomos para as obras e indicadores gerais sobre temas e gêneros que foram mais frequentes entre as imagens da exposição coletiva.

5.3 Perfis das fotógrafas e obras expostas na I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri

Das 20 fotógrafas que tiveram suas obras expostas na Mostra, 18 responderam ao questionário on-line que mencionamos no item 2.3.2 Procedimentos de produção e coleta de dados. Há uma diversidade entre as participantes: algumas são fotógrafas profissionais experientes, outras começaram a fotografar a pouco tempo, outras fotografam como hobby ou se consideram amadoras. A maioria das fotógrafas pesquisadas nasceram em municípios da própria Região do Cariri. A partir dos documentos de submissão encaminhados à exposição e dos questionários elaborou-se um perfil das fotógrafas participantes e as obras que submeteram suas imagens para exposição na I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri.

5.3.1 *Camille Alex*

Alessandra Camille Araújo de Oliveira, 28 anos, natural de São Paulo-SP, reside no Cariri há nove anos onde cursa a graduação em Artes Visuais na Universidade Regional do Cariri – URCA. A fotógrafa começou a exercer a profissão no campo do fotojornalismo e ao migrar para o Cariri passou a explorar diversos outros segmentos, como ensaios e eventos fotografando casamentos, batizados e aniversários. Ela mantém ainda um canal no *Youtube* onde dá dicas de fotografia e criatividade.

Camille conta que começou a fotografar em 2012, ao falar de suas motivações para ter começado a fotografar:

[...] meu interesse por fotografia surgiu cedo, por volta dos 15/16 anos. Havia uma rede social muito comum na época chamado: Fotolog. Onde as pessoas publicavam imagens e textos. O desejo despertado na época era de realizar fotografias além de selfies ou exclusivamente de mim. Gostaria de retratar outras pessoas, atmosferas, criar o meu próprio mundo. Fui envelhecendo e o desejo sempre comigo. Percebi que aquele era definitivamente o meu propósito. E assim, fui atrás dos recursos necessários para a execução dos meus trabalhos. Hoje sou especialista em fotografia de família e ensaios femininos (Resposta de Camille Alex ao questionário de nossa pesquisa).

Instagram: <https://www.instagram.com/camillealexfotografia/?hl=pt-br>

Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCtDUsPZOn58o3Shdpdwe4cg/featured>

Sobre a fotografia inscrita e selecionada para compor a I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri ela detalha que é parte de sua série Ninfas:

Na mitologia grega as Ninfas são espíritos naturais femininos. A série aborda a interação de mulheres com elementos da natureza.

Fotografia 34 – Uma das imagens que compõe a Série *Ninfas*



Autoria: Camille Alex

5.3.2 *Carlene Cavalcante*

Carlene Cavalcante Batista, 27 anos, natural de Juazeiro do Norte – CE, é estudante do Curso de Licenciatura Plena em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri – URCA. A artista, professora e pesquisadora afirmou no documento submetido à Mostra que busca ampliar uma relação entre as artes visuais e a educação, não apenas através das investigações nas pesquisas acadêmicas, mas também através das práticas e experimentos artísticos, estabelecendo como tema de pesquisa corpo, imagem e cidade.

Em resposta ao questionário eletrônico Carlene conta que começou a fotografar em 2011 após participar de um curso de fotografia. A fotógrafa, em sua atuação tem interesse em diversos temas: Pessoas, Cidade, Natureza, Cultura e Sociedade, Eventos. No seu portfólio estão fotos de reisado, romarias e cidades do Cariri. Carlene também tem desenvolvido uma série de imagens sobre rituais da umbanda e danças que envolvem o sagrado feminino.

A fotógrafa desenvolve processos artísticos nas artes visuais por meio da fotografia, desde 2013. Já participou da exposição coletiva “Nossos Olhares” com coletivo Quadrilha fotográfica, pelo GeoPark Araripe no SESC Juazeiro do Norte –CE, e também foi contemplada em 2016 no Concurso de fotografia com proposta de homenagear as mulheres em que resultou em uma exposição coletiva na Cidade de Camaçari - Bahia com o tema: Universo Feminino Singular e Plural. Também desenvolve projetos artísticos na área do audiovisual, produções entre elas, cinematográficas, documentários e animação, como o documentário “A Cultura Presente no Mestre Noza”, e animação: “Aviãozinho” em que participou no festival de animação Cine Ceará em Fortaleza – CE em 2018.

Flickr: <https://www.flickr.com/photos/140167998@N06/>

Instagram: <https://instagram.com/carlene.cavalcante?igshid=1bh8m38r872d4>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4281996295007675>

Fotografia 35 - "Axioma"



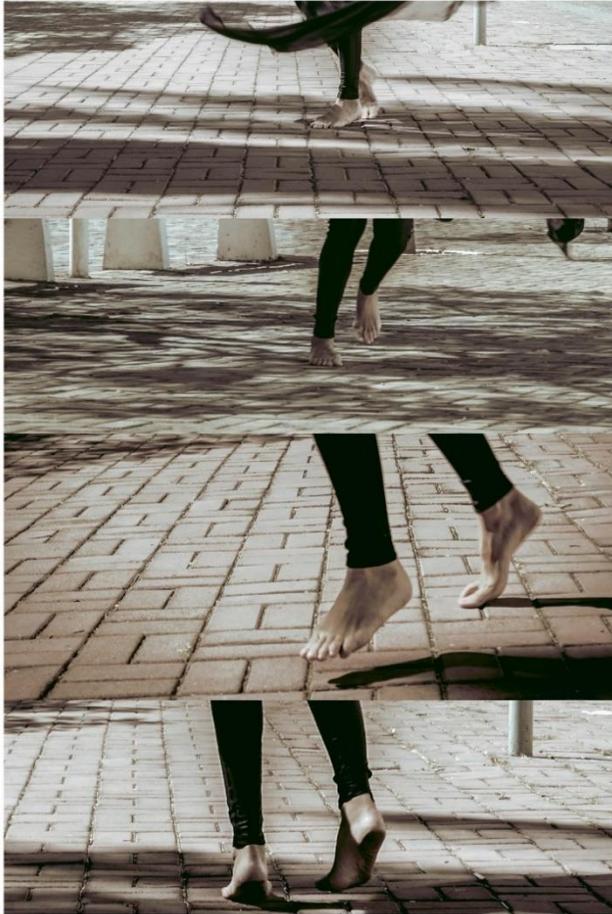
Austria: Carlene Cavalcante

Fotografia 36 - "Comover"



Austria: Carlene Cavalcante

Fotografia 37 - “Superfície profunda”



Autoria: Carlene Cavalcante

5.3.3 *Cecilia Sobreira*

Cecilia de Oliveira Sobreira, 43 anos, natural de Juazeiro do Norte, graduou-se em jornalismo pela Universidade Federal do Cariri. A empresária que fotografa por hobby desde 2015 elegeu como seus temas cidade, objetos, cultura e sociedade, especialmente as manifestações da cultura popular caririense. Atualmente desenvolve trabalhos de audiovisual voltados para a documentação e resgate histórico cultural.

As obras da jornalista que foram selecionadas para a Mostra de Mulheres são da Série Finados, descrita por ela:

O anoitecer do dia 02 de novembro no Cemitério do Socorro tem uma atmosfera carregada de simbolismos. O hábito de visitar “os mortos” no dia de finados faz parte da cultura de Juazeiro e revela muito da fé de seus habitantes. As imagens desse ambiente único transmitem um ar de mistério e podem traduzir sentimentos diversos (Trecho encaminhado por Cecília Sobreira por ocasião da submissão na referida Mostra).

Fotografia 38 - “Portão”



Autoria: Cecília Sobreira

5.3.4 Constance Pinheiro

A arquiteta, designer, fotógrafa e professora Constance Pinheiro Cardoso de Brito Gonçalves, 35 anos, se caracteriza como nascida e criada em Crato – CE. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de Fortaleza, Constance é sócia fundadora do Estúdio Caravelas, organização que completa oito anos de existência. Ela afirma buscar através de sua atuação enaltecer e fomentar a arte e cultura do Cariri cearense dentro de uma linguagem universal e contemporânea.

Em 2007, durante a graduação a começou a fotografar por se identificar com a linguagem da imagem, tanto desenho como fotografia, dentro do curso de arquitetura e urbanismo. Entre os temas que fotografa Constance destaca: Cidade, Natureza, Cultura e Sociedade, Campanhas publicitárias e Produtos. Enquanto docente da Faculdade de Juazeiro do Norte, ela continua se dedicando ao ensino e à pesquisa aliando fotografia de cidades e arquitetura.

Site profissional: <https://www.behance.net/estudiocaravelas>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6413223701899007>

As obras submetidas à I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri integram a série Paus que a autora descreve:

Reconhecida como Patrimônio Cultural Brasileiro pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan), a festa do Pau da Bandeira em Barbalha, Ceará, reúne por ano mais de 200 mil pessoas. Pessoas do país inteiro assistem, além da programação folclórica e artística, homens carregando por todo o dia um tronco de aproximadamente trinta metros de comprimento.

O processo que antecede o espetáculo visto por todos, é a concentração dos homens que carregam o pau no sítio onde ele foi cortado. Por cerca de três horas, os carregadores bebem cachaça, comem churrasco e “brincam” uns com os outros, num ato de comunhão e preparação para o longo dia de procissão que terão pela frente. Esse momento é visto por poucos e os poucos que se encontram, homens.

Diante desse contexto, como se dá a presença de uma mulher dentro de um ambiente essencialmente masculino? Como se comportam os corpos masculinos na presença de uma mulher que os observa? Essas e outras questões são levantadas e analisadas na experiência fotográfica que resultou no ensaio “Paus”, ensaio que compila uma impressão feminina de quem seria o principal ator do cortejo do Pau da Bandeira.

Fotografia 39 - Uma das imagens que compõe a *Série Paus*



Autoria: Constance Pinheiro

Fotografia 40 - Uma das imagens que compõe a *Série Paus*



Autoria: Constance Pinheiro

5.3.5 *Cristina Carneiro*

Cristina Carneiro de Menezes, 37 anos, nasceu na cidade de Sobral, no Ceará, e mora no Crato há quatro anos. Graduiu-se em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Ceará em 2005 e em 2018 ingressou no mestrado em Estudos sobre as Mulheres na Universidade Nova de Lisboa. Desde 2014 atua como jornalista na Universidade Federal do Cariri - UFCA, passando pela Pró-Reitoria de Cultura onde realizou ações na área de comunicação, produção cultural e relações institucionais. De 2014 a 2016, assumiu o cargo de diretora de comunicação institucional da referida Universidade de 2016 a 2018 e atualmente desenvolve suas atividades como jornalista na Diretora de comunicação – DCOM/UFCA.

Em resposta ao questionário a jornalista afirma que fotografa por hobby e esporadicamente porque gosta de registrar as pessoas na cidade.

As fotografias submetidas à Mostra foram feitas durante o carnaval em Triunfo, em Pernambuco, em 2018.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3001379248551712>

Fotografia 41 - “Banhado”



Autoria: Cristina Carneiro

Fotografia 42 - “Sem viagem”



Autoria: Cristina Carneiro

5.3.6 Elane Abreu

Elane Abreu de Oliveira, 36 anos, radicada há um ano e meio em Juazeiro do Norte – CE e natural de Fortaleza – CE, começou a fotografar em 2002 pela afinidade com os processos fotográficos durante a graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda em 2005 pela Universidade de Fortaleza. Dentre os temas que gosta de fotografar ela destaca pessoas, cidade, cultura e sociedade.

Elane tem se dedicado a fotografia desde o início de sua trajetória acadêmica, em seu trabalho de conclusão de curso fez uma análise sobre as fotografias de José Guedes, Beatriz Fiúza, Haroldo Sabóia e Drawlio Joca sobre a cidade. Em 2007 durante a especialização em Teorias da Comunicação e da Imagem na Universidade Federal do Ceará estudou a estética da ruína nas fotografias de Josef Koudelka. No Mestrado em Comunicação na Universidade Federal de Pernambuco defendeu em 2009 a dissertação A fotografia como ruína. Em 2014 defendeu sua tese Cidades esfaceladas: fotografia, decadência e vida urbana no Doutorado em Comunicação e Cultura na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

No perfil encaminhado por ocasião da seleção de imagens para exposição tema desta dissertação, Elane se apresentou como fotógrafa nas horas livres e professora da área de Imagem e Comunicação Visual no curso de Jornalismo da UFCA. A publicitária realizou e expôs em grupo trabalhos fotográficos, instalação e intervenção urbana em cidades do Nordeste, como Fortaleza e Salvador, ela explora o interesse por fotografia e cidade em suas pesquisas acadêmicas e na percepção cotidiana dos lugares que conhece e habita.

O ensaio encaminhado para a Mostra tem como título *Íntima cidade*, descrito pela autora como:

O sentimento de lar e intimidade na cidade grande foi a condução do pequeno ensaio realizado com duas amigas em Nova York. Numa temporada na cidade durante o outono de 2012, suas casas e companhia foram acolhimento para mim. Kimberly (Kim), natural de Baltimore (EUA) e designer de moda, dividiu comigo seu apartamento no Hamilton Heights; e Agnese, nascida em Gênova (Itália), estudante e professora, me recebeu no Morningside Heights. Ambas me apresentaram a diferença da metrópole por fora e por dentro. A imagens são do lado de dentro.

Fotografia 43 - “Kim” da Série “Intimacidade”, New York City, 2012



Autoria: Elane Abreu

Fotografia 44 - “Kim” da Série “Intimacidade”, New York City, 2012



Autoria: Elane Abreu

5.3.7 Élide Maria

Élide Maria Pereira Gomes, nasceu em 1996, na cidade de Juazeiro do Norte-Ceará e é graduanda em Arte Visuais pela Universidade Regional Cariri – URCA, onde integra o grupo de pesquisa “Uaná - fotografia, pesquisa, poéticas”. A artista vem desenvolvendo trabalhos em torno de temas como memória e esquecimento, a partir da fotografia e entre outras linguagens. Fotografa há seis anos tendo como principais motivações a experiência na universidade e o interesse por arquivos de família.

Além da I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri, expôs fotografias no Festival de Fotografia de Paranapiacaba em Santo André – SP e na exposição “Cubo Branco” no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri – Crato/CE. Em seu Portfólio estão as séries: *Retrato recordação*, *Elo de memórias*, *Vou Estar*, *Mãos a segurar o tempo junto a mim* que contém as duas coleções *Apegar e Rebobinar*, e *Ausência do permanecer*.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0471166482231463>

O ensaio encaminhado por Élide para a Mostra chama-se *Apegar* descrito pela autora do seguinte modo:

O ensaio Apegar vem, a partir dessas mãos, segurar o tempo junto comigo. Pois cada uma dessas mãos pertencem a pessoas que me importam bastante na vida, sendo elas: a sua mão a segurar a da sua mãe, de uma forma que lembra os momentos da sua infância nos quais eu andava com ela apenas segurando pelo dedo mindinho; o meu pai a segurar a sua mão, em um gesto que, para mim, é como me se sustentasse; a sua irmã a ser levada por mim, o oposto do que realmente acontece; o meu irmão e eu a segurar um ao outro neste mais perto conviver; e a sua vó em um gesto a me abençoar. Ao levantar, ao levar, ao guiar, a caminhar, a estar, e a vivenciar, eles ficam guardados neste meu apegar, nesse tempo que faz com que o apego nos faça interligar.

Neste ensaio, utilizado a técnica de scanner art para produzir as imagens, onde trago este estar perto permitido pelo scanner e, também, desse registro como forma de guardar um pouco de cada um presente na sua vida.

Fotografia 45 - Uma das imagens que compõe a Série *Apegar*



Autoria: Élide Gomes

Fotografia 46 - Uma das imagens que compõe a Série *Apegar*



Autoria: Élide Gomes

Fotografia 47 - Uma das imagens que compõe a Série *Apegar*



Autoria: Élide Gomes

Fotografia 48 - Uma das imagens que compõe a Série *Apegar*



Autoria: Élide Gomes

Fotografia 49 - Uma das imagens que compõe a Série *Apegar*



Autoria: Élide Gomes

5.3.8 *Emanoella Callou*

Emanoella Callou Belém, 36 anos, natural de Crato-CE, pesquisa e atua na área de Jornalismo, especialmente com fotografia, memória e gênero. Graduiu-se em 2009 em Comunicação Social pela Universidade Estadual da Paraíba e concluiu em 2014 a especialização em Artes Visuais: Cultura e Criação pelo SENAC-CE dedicada ao tema *O Nu Feminino e a Fotografia*. Em sua dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Biblioteconomia da Universidade Federal do Cariri – UFCA (2020) dedicou-se a discussão teórico-epistemológica entre Memória, Fotografia e Feminismos na Contemporaneidade e a reflexão acerca da experiência da primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri e sua relevância para a memória da produção fotográfica de artistas do território.

Em julho de 2012, Emanoella ingressou no serviço público no cargo de técnica do laboratório de fotojornalismo na Universidade Federal do Ceará que se autonomizou como Universidade Federal do Cariri – UFCA em 2013. Coordenou de 2014 a 2018 o Projeto Diálogos com a Fotografia vinculado à Pró-Reitoria de Cultura – Procult/UFCA, o projeto realizou diversas palestras e oficinas, além outras atividades com fotógrafas e fotógrafos convidados, tendo como participantes as(os) estudantes da UFCA, mas aberto ao público externo, realizou ainda um curso de fotografia digital para os estudantes do segundo ano da EEEP Maria Violeta Arraes de Alencar Gervaiseau em Crato-CE. De dezembro de 2016 a março de 2018 atuou como Gerente da Divisão de Fotografia na Diretoria de Comunicação da Universidade Federal do Cariri-UFCA, onde desde abril de 2018 ocupa o cargo de coordenadora de Jornalismo Institucional.

Rememorando suas motivações para ter começado a fotografar, a jornalista resgata lembranças de sua infância em que junto de sua irmã e primas(os) era fotografada, seja em momentos de família, nos passeios nas praças do municípios ou nos tradicionais estúdios do Crato, como o de Thelma Saraiva ou Sandra, e ainda em fotógrafos que passavam de porta em porta. Ela começou a fotografar em 2005 e ressalta entre os temas que fotografa: pessoas, cultura e sociedade, eventos. Em seu portfólio está a série “Liberte seu corpo” desenvolvida como produto de trabalho de conclusão de pós-graduação, em que fotografou mulheres nuas e discutiu a questão do nu feminino na fotografia.

A fotógrafa encaminhou à Mostra imagens de nus femininos de amigas que se interessaram em serem fotografadas assim ou que aceitaram o seu convite e uma imagem realizada em Brasília - DF durante a manifestação na Greve Geral no Brasil no dia 28 de abril de 2017.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8506976304365020>

Fotografia 50 - "Alegria", Juazeiro do Norte, 2017



Autoria: Emanoella Callou

Fotografia 51 - "Brasília", 2017



Autoria: Emanoella Callou

Fotografia 52 - Luiza, Crato, 2014



Autoria: Emanoella Callou

5.3.9 Georgia Nunes

Geórgia Pinheiro Lima Nunes, natural de Fortaleza, residia na cidade de Crato há seis anos e no ano de 2019 mudou-se para Portugal. Sua relação com a fotografia começou com uma curiosidade, lembra-se de ter na adolescência ter ganhado uma primeira câmera fotográfica, uma câmera analógica e que aquilo a fascinara, que não bastava aprender a operar a câmera ela quis aprender a fotografar, para ela “a curiosidade virou hobby. O hobby virou paixão. E a paixão virou profissão”.

Desde 2017 atua profissionalmente e tem buscado através de seu olhar mostrar a rotina, as personagens e as paisagens do Cariri. Seus primeiros trabalhos foram realizados com adolescentes com sonhos de serem modelos e ganhou diversidade a medida que seu nome ficava mais conhecido. Em entrevista, Georgia recorda que:

[...] um projeto despertou dentro de mim desde que fiz meu primeiro ensaio fotográfico de uma mulher madura, uma mulher real. Em seu rosto e todas as marcas que a idade trazia e por dentro uma vitalidade incrível. Hoje em dia meu trabalho passa por um trabalho de autoestima e a fotografia está presente em cada aspecto da sua vida e eu tenho muito orgulho em dizer que eu sou uma fotógrafa.

Uma de suas motivações para fotografar foi o intuito de contar histórias por meio da fotografia, ela aponta que seu trabalho no Crato também está relacionado com a valorização da cidade que esta considera um cenário incrível que se perde dentre sua modernização, sobre o ensaio cujas fotos foram submetidas e selecionadas para exposição na Mostra, ela salienta na resposta ao questionário que:

Fotografei a dançarina Valeska nas ruas da nossa linda Praça da Sé. Fotos em movimento em um cenário meio retrô combinando cores e vibração. Um trabalho não só baseado na valorização feminina em todo o contexto, mas também mostrar o que o Cariri tem de belo.

Fotografia 53 - Uma das imagens que compõe a Série *Feminino*



Autoria: Georgia Nunes

Fotografia 54 - Uma das imagens que compõe a Série *Feminino*



Autoria: Georgia Nunes

Fotografia 55 - Uma das imagens que compõe a Série *Feminino*



Autoria: Georgia Nunes

5.3.10 Jade Luiza

Jade Luiza Andrade, 21 anos, nasceu em Juazeiro do Norte, é professora, graduada em História pela Universidade Regional do Cariri, fotógrafa, escritora, membro do Grupo Sétima de Cinema e integrante do Coletivo de Mulheres Carcará. Jade começou a fotografar em 2015 após ser selecionada para uma bolsa em projeto de pesquisa, chamado *A cor da devoção: Africanidade e Religiosidade na Cultura Romeira no Cariri Cearense*, a partir desta experiência ela fotografou as romarias de Juazeiro durante dois anos.

Jade salienta entre seus temas fotográficos favoritos: pessoas, cidade, cultura e sociedade e eventos. Além de séries relacionadas à pesquisa acadêmica, ao longo de sua trajetória enquanto fotógrafa ela também já fez séries pessoais e acompanha a banda caririense Sol na Macambira em shows e ensaios. Atualmente ministra aulas de História, Fotografia e Cinema em escolas da rede pública do Cariri.

Sobre as fotografias de sua autoria expostas na I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri, ela enfatiza:

Celebram a diversidade presente nas romarias da cidade onde nasceu, Juazeiro do Norte, e fazem parte do projeto A COR DA DEVOÇÃO – Africanidade e Religiosidade na Cultura Romeira no Cariri Cearense, coordenado pela professora Dra. Maria Telvira da Conceição (URCA) (Trecho encaminhado por Jade Luiza por ocasião da submissão na referida Mostra).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8200309284928548>

Instagram: <https://www.instagram.com/jadizafotografia>

Fotografia 56- “Doce Romaria”



Autoria: Jade Luiza

Fotografia 57- “Prece”



Autoria: Jade Luiza

5.3.11 *Lícia Maia*

Lícia Maia Barbosa, 22 anos, nasceu em Iguatu, interior do Ceará, mas veio encontrar sua paixão no Cariri: a fotografia. Morando em Juazeiro do Norte há seis anos, mesmo tempo que entrou no curso de Jornalismo na UFCA, tem um apreço especial pelo fotojornalismo. Afirma que nunca imaginou aproximar-se da fotografia antes de ingressar na graduação. Durante um intercâmbio, em 2017, na cidade de Faro em Portugal, teve contato com a fotografia analógica, aprendendo sobre rolos de filme e revelação em laboratório. Formada, teve como Trabalho de Conclusão de Curso o audiovisual “Junina Raiz”, que trata das relações culturais e interpessoais em uma quadrilha junina profissional de Juazeiro do Norte. Trabalha desde 2018 no Portal Badalo como repórter e hoje é chefe de redação.

A jornalista, fotografa desde 2015 e dita entre seus temas favoritos: pessoas, cidade, cultura e sociedade e eventos. Dentre as séries que ela já se dedicou cita uma sobre bandas de rock caririenses, uma sobre os penitentes de Barbalha no desfile do Pau da Bandeira e uma sobre religiosidade. A fotografia de Lícia exposta na Mostra integra a série *Note-me*, definido por ela como:

[...] um ensaio político-poético que expressa reações femininas após o sexo. Algumas faces emanam satisfação, outras nem tanto. A ideia das fotografias surgiu a partir de depoimentos femininos sobre relações sexuais fracassadas, onde os próprios parceiros não pareciam tão preocupados com a satisfação das mulheres. Em contrapartida também são retratados momentos de plenitude do ato, sendo um ensaio de mão dupla. Deixem-se levar pelas expressões, sintam as fotos e, se calhar a si, relembrem algumas das que já presenciaram.

Fotografia 58 - “Vergonha”



Autoria: Lícia Maia

5.3.12 *Lívia Monteiro*

Lívia Monteiro de Carvalho, 25 anos, natural de Iguatu – CE, é graduada em jornalismo pela Universidade Federal do Cariri – UFCA. Entre 2015 e 2017 atuou como estagiária de jornalismo na Pró-Reitoria de Cultura (Procult/UFCA) e na Diretoria de Comunicação (Dcom/UFCA), onde era responsável pela produção de pautas jornalísticas, cobertura de eventos, fotografia e produção de conteúdo.

Lívia afirma que já tinha interesse pela fotografia, mas apenas na faculdade teve os primeiros contatos com a história e técnicas fotográficas e começou a fotografar. Considera a fotografia algo pessoal e afirma que fotografa para si mesma. Após a graduação, Lívia fez intercâmbio durante o ano de 2018 na cidade de Dublin, Irlanda, onde além de estudar inglês, fotografou paisagens e pessoas nas viagens pela Europa. Gosta de artes, é apaixonada por séries, filmes, literatura e fotografia. Sobre seus temas fotográficos favoritos sublinha em resposta à nossa pesquisa: pessoas, cidade, natureza e objetos.

A fotografia *Loneliness* exposta na I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri, foi realizada em 2015, na cidade de Viña del Mar, Chile. A jornalista afirma que a imagem retrata a solidão cotidiana de cada um e de todos nós. Pela perspectiva de observadora, observa um rapaz sozinho com seus pensamentos, envolto num mundo de questões que só ele sabe. A paisagem de fundo e a escolha pelo preto e branco ajudam a compor a dureza de um sentimento, reforçando a pequenez do ser humano que avista o mar como refúgio. Para Lívia esta fotografia trata-se da reflexão de um estado, de um sentimento e de um espelho sobre nós mesmos e nossa solidão.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5001567148415836>

Fotografía 59 - "Loneliness", Viña del Mar, Chile, 2015



Autoria: Livia Monteiro

5.3.13 Maria Macêdo

Maria Claudineide Alves Macêdo, 23 anos, é natural de Lavras da Mangabeira-CE e atualmente reside em Juazeiro do Norte. É licenciada em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri-URCA, onde também atuou como bolsista de Iniciação à Docência, ministrando oficinas de artes visuais por dois anos na rede básica de educação de Juazeiro. Atualmente pesquisa e desenvolve trabalhos acadêmicos e artísticos voltados para a produção feminina negra contemporânea, buscando visibilizar e legitimar artistas que foram excluídas da história da arte pela supremacia branca.

A artista desenvolve trabalhos em diversas linguagens, dentre elas a fotografia. Sobre essa diversidade em sua obra, ela explica durante a participação em nossa pesquisa:

O que quero fazer, e o conceito do trabalho são os propulsores para buscar qual a linguagem melhor se adéqua com a proposta. Tenho trabalhos com fotoperformance, trabalho sobre memória onde a fotografia é de fato o foco da pesquisa, onde revisito os álbuns de família e me utilizo das fotografias analógicas. E um trabalho de investigação das coisas do mundo a partir da busca por outros olhares/ângulos que não os convencionais, que chamo de alomorfia.

Ela não estabelece o ano que iniciou a fotografar, mas diz que lembra de fazer alguns poucos *clicks* usando uma máquina analógica, mas que não a pertencia. Na adolescência teve o seu primeiro celular com câmera e na faculdade conseguiu comprar uma câmera semiprofissional. Seus temas favoritos são: pessoas, cidade, natureza, objetos, cultura e sociedade. Sobre suas motivações para ter começado a fotografar, ela enfatiza:

Curiosidade de síntese do mundo, das coisas e momentos. Depois pelo desejo de ressignificação das coisas que via. Assim como o processo de desconstrução vivido com o desenho e a pintura, entendi que a fotografia para mim não poderia ser apenas a capacidade de apreender a realidade tal qual eu via.

Maria Macêdo já participou de exposições na Região do Cariri e em Salvador-BA. Participou de residência artística em Fortaleza-CE, apresentou performances em Salvador, e no I Festival de Performance Urbana do Ceará- Imaginários Urbanos- Fortaleza. Em 2019 participou das exposições: Salão de Artes Visuais Vesta Viana no 36º Festival de Arte de São Cristóvão-FASC em São Cristóvão-SE; *Outros mundos, outros sertões* – QXAS- Festival de fotografia do Sertão Central em Quixeramobim-CE, *Corpos Furiosos* no Festival Nacional Trovoa do Instituto Cultural de Arte - UFC – em Fortaleza-CE. *Insurgências* no Centro de Artes da Universidade Regional do Cariri em Crato-CE, *Casa Gino* no Memorial Antônio Conselheiro em Quixeramobim-CE, *SERILUSORA* na Galeria Maria Célia Bacurau em Crato-CE.

No ano de 2018 participou das exposições: *Ser Tão doce na Dureza* Individual de Renata Felinto, *Quilombo Urbano Aparelha Luzia* em São Paulo-SP, *Fossilis: Olhares sobre a Chapada* no Museu de Paleontologia Plácido Cidade Nuvens em Santana do Cariri-CE, a *Mostra Mulheres Fotógrafas* no IV FotoSíntese- Corpo&Imagem no Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri em Juazeiro do Norte-CE, o *Fórum Obirin* no Centro Cultural da Barroquinha

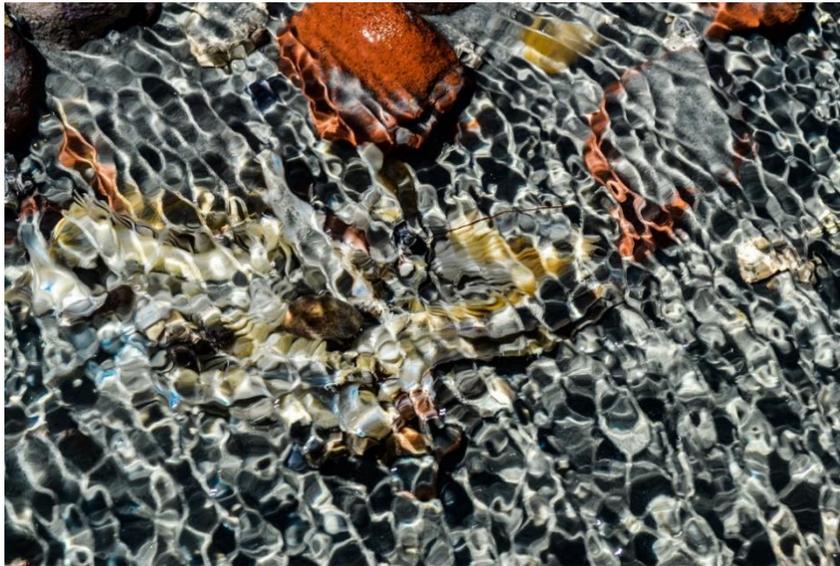
em Salvador- BA, *RASTROVESTIGIUM* na Galeria Maria Célia Bacurau em Crato-CE, *Exposição Mulheres Pensantes, Presentes!* na Galeria Maria Célia Bacurau em Crato-CE, no II Encontro Arte, Cidade e Urbanidade na Galeria Cañizares- EBA/UFBA em Salvador-BA e Casa Gino no SESC em Juazeiro do Norte-CE. E em 2017 no *ORGANON– Renegociações Estratégicas de Identidade* na Galeria Maria Célia Bacurau em Crato- CE.

Site: <https://magianegrar.wixsite.com/mariamacedo>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2581542988556055>

Instagram: https://www.instagram.com/_magianegra/

Fotografia 60 - "Pele"



Autoria: Maria Macêdo

Fotografia 61 - "Rugas"



Autoria: Maria Macêdo

5.3.14 Nívia Uchôa

Aurenívia Morais Uchôa, 49 anos, natural de Aracati – CE, fotógrafa desde os anos 90, cineasta, realizou exposições e curadorias, participa de festivais e coletivos fotográficos, produziu e dirige curtas-metragens e documentários e é um dos nomes mais reconhecidos na fotografia da Região. Em contato com a fotografia desde a infância, a artista é graduada em geografia pela Universidade Regional do Cariri – URCA.

O gosto pela fotografia já corria na família. Ainda década de 80, Nívia recebeu do irmão mais velho, Uchôa, uma câmera do modelo Love, com a qual faziam fotos da casa e das viagens em família, dentre outros. No início da década de 90, Carlos e sua namorada Conceição, passaram a trabalhar em Fortaleza em uma casa de show como fotógrafos, usando câmeras Polaroid. Nívia também tinha tios fotógrafos e uma tia a quem deve os registros da família e da infância. Na universidade fotografava as aulas com câmeras Kodak portáteis emprestadas, e, no final da década de 90 adquiriu sua primeira câmera profissional, uma Zenit DF 300. Assim pôde iniciar sua carreira como fotógrafa e um dos seus primeiros trabalhos foi fotografar um casamento.

Sobre sua relação com a arte na infância, ela recorda que:

Desde criança brincava com irmãos, fazíamos cinema em casa com nossas fotos de monóculos, meus irmãos Carlos e Wellington projetavam os slides na parede de casa em um lençol pendurado e cobravam entradas para que as crianças vizinhas pudessem participar.

Dentre os seus projetos fotográficos, estão exposição Gentes do Cariri (2000 e 2014), o livro Água pra que te quero! (2011) e a exposição A beleza dos Dias (2015). Recebeu o prêmio de Melhor fotógrafa de Juazeiro do Norte – CE no ano 2000, foi semifinalista do Prêmio da Agência Nacional das Águas, na categoria Água e Patrimônio em 2013, foi primeiro lugar no Prêmio Hebert Sousa, na categoria Educação, com o projeto Imagem, Cotidiano e Cidadania anos 1997/1998, em 2016 recebeu homenagem do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversão do estado do Ceará pela contribuição à cultura cearense em audiovisual e fotografia e recebeu a Comenda Arco-íris Jonathan Kiss pelo ativismo e contribuição para o Movimento LGBT em Juazeiro do Norte-CE, em 2018.

As imagens enviadas pela fotógrafa para a mostra foram O Lobo do Homem, em filme fotográfico colorido, realizada na Procissão dos Carroceiros, em 1998, na cidade de Juazeiro do Norte, e, Careta, em filme preto e branco, na cidade de Jardim – CE, no ano de 2006.

Instagram: <https://www.instagram.com/niviauchoa/>

Fotografia 62- “Careta”



Autoria: Nívia Uchôa

Fotografia 63 - “Lobo do Homem”



Autoria: Nívia Uchôa

5.3.15 Pollianna Jamaru

Pollianna Jamaru de Aquino Souza, 34 anos, é professora, jornalista e fotografa freelancer. Graduiu-se em Letras pela Universidade Regional do Cariri – URCA e em Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri- UFCA, possui especialização em Língua Portuguesa e Literaturas brasileira e africana também pela URCA. Tendo uma família imersa na cultura e no fomento das artes na região do Cariri, desde pequena teve contato com a música, a literatura e a fotografia. Seu contato com a arte da fotografia começou primeiramente da influência de seu tio Pachelly Jamaru, fotografo profissional já conhecido na Região do Cariri.

Sua primeira câmera foi uma Olympus D490 de segunda mão, doada pelo irmão nos idos de 2000. Sua experiência com a fotografia veio do manuseio da câmera e das descobertas intuitivas dos conceitos fotográficos puramente autodidatas. Pollianna tem como temas de interesse: pessoas, cidade, natureza, objetos, modelos, campanhas publicitárias e produtos. Atualmente, entende a fotografia não só apenas como um viés profissional, mas, como uma arte democrática e que pode compartilhar os múltiplos olhares do mundo, sem necessariamente ser algo que siga uma determinada plasticidade, experiência ou equipamento. Para ela, o fazer fotográfico é mais que captura de instantes, mais que estética exibicionista, é, portanto, um ato de construção entre a sensibilidade, o meio e as pessoas.

Pollianna declara que seu trabalho se divide em fotos comerciais - que ela busca dar seu toque e ir além exposição comercial - e fotos autorais. Em seu portfólio ela destaca uma exposição em P&B realizada na UFCA chamada “Sentimentos Ocultos” na qual fiz fotos de homens e mulheres expressando inicialmente determinados sentimentos, mas que o público ficava a livre interpretação através da observação e interação com as imagens.

Flickr: https://www.flickr.com/photos/strange_girl/with/49427390211/

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1973981382714157>

Instagram: <https://www.instagram.com/polliannajam/>

As fotos encaminhadas para nossa exposição contam um pouco do Cariri, a primeira delas é intitulada “Pecado” (Bananas Verdes) e é definida pela sua autora:

Sou apaixonada por cores vibrantes. A foto “Pecado” inicialmente começou com a ideia de captar as cores em frutas tropicais com a cara do Brasil. Depois pensei no contexto que rodeia a banana. Temos a questão alimentar, a questão de identificação com esse ar “brasilis”, tem a questão fálica da fruta e de lembrar que existe uma teoria de que não foi a maçã a ser usada na passagem bíblica, o primeiro pecado, mas sim, uma banana. Se é verdade eu não sei, mas é uma fruta icônica.

A outra foto, recebeu o nome de “Esquadros” (Porta Vermelha):

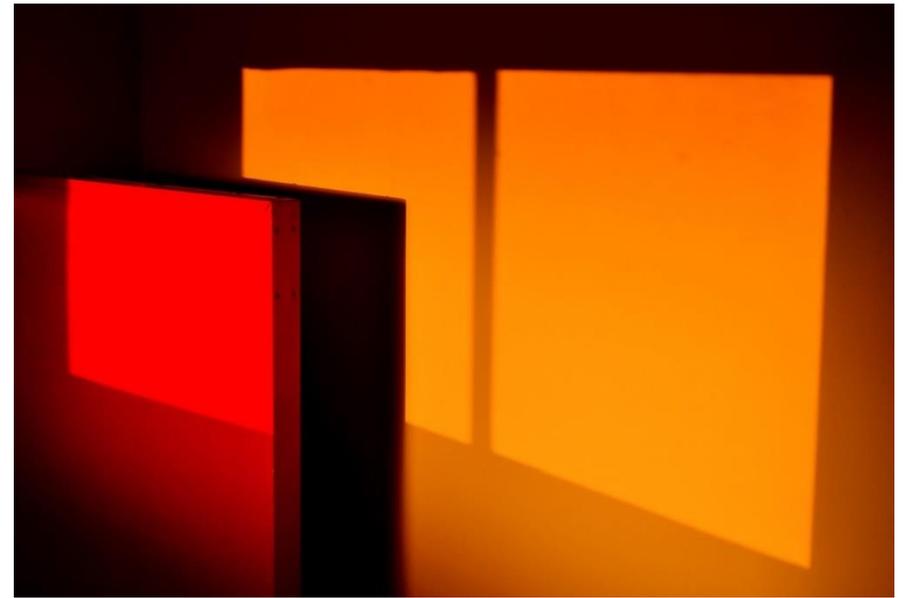
Foi daquelas fotos completamente espontâneas. Ao fim da tarde na faculdade deparei-me com aquele contraste de luz/cores geometricamente postos e fiquei encantada. Sou amante de arquitetura, pareceu poesia cubista tudo junto. O sol naquele enquadramento, as cores da porta, a sombra do sol, tudo geométrico e em perfeita junção. Não tinha como não fotografar.

Fotografia 64 - "Pecado"



Autoria: Pollianna Jamaru

Fotografia 65 - "Esquadros"



Autoria: Pollianna Jamaru

5.3.16 Rejane Lima

Rejane de Sousa Lima, 42 anos, natural de Juazeiro do Norte - Ceará, graduou-se em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal do Cariri- UFCA. A produtora e artista afirma que fotografa desde os oito anos, mas que só utilizou uma câmera profissional com aproximadamente uns 20 anos quando trabalhou em um estúdio fotográfico, após isso decidiu pegar uma câmera analógica compacta da família e tirar algumas fotos em aniversários. Sobre sua relação com a fotografia Rejane destaca que:

Por muitos anos não tinha a fotografia como profissão, mas, uma forma de observar, e pensar o mundo em sua volta e sobre meu lugar de mundo. Era meu exercício preferido da sensibilidade. Usei a fotografia para muitas coisas, me expressar artisticamente, sem pretensão de ser conhecida ou ganhar dinheiro... Só depois na adolescência fui trabalhar com a fotografia.

Na adolescência Rejane trabalhou em estúdios fotográficos, na produção. Com seu primeiro salário comprou a primeira câmera profissional, ainda analógica. Autodidata, aprendeu a fotografar sozinha, passando a ser uma das fotógrafas dos estúdios onde passou. Alguns anos depois, com uma câmera digital emprestada, aprendeu novas possibilidades. Anos depois, morando em Fortaleza fez um curso de fotografia para aprender a revelação manual de fotos, ampliando seus conhecimentos sobre materialidade da foto e manipulação química. Em um período que passou na Europa, conheceu a fotografia artística em museus e sentiu que tinha que estudar mais. Ela conta que a fotografia a mobilizou a escolher cursar o bacharelado em Jornalismo.

Com a graduação mudou sua forma de olhar a fotografia, especialmente quando transferiu seu curso para Juazeiro do Norte. Estudando em Fortaleza, organizou uma exposição coletiva de fotografias com alunos da universidade. Em Juazeiro na UFCA, facilitou oficinas de fotografia e realizou pesquisas na área da imagem (fotografia e cinema). Rejane afirma que na UFCA foi encorajada pelas(os) professor as(os) a investir em pesquisa e produzir.

Entre os temas que fotografa destaca pessoas, cultura e sociedade. Entre os ensaios que já desenvolveu evidencia um sobre a Ocupação da UFCA, outro sobre Meninos de rua e um mais artístico experimental sobre seus dias na graduação retratando seu cotidiano do mundo universitário que depois gerou um documentário e Memórias do coração, série cujas fotografias foram escolhidas para a Mostra.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9303127865842839>

Sobre a série *Memórias do coração* Rejane informa que:

A ideia é retratar essas mulheres num ângulo que foque seu coração e aquilo que ela carrega em sua memória efetiva como um elo do que elas eram fora do abrigo. Em cada objeto segurado por elas, uma infinidade de significações de vida. O gesto de segurar, é o de agarrar a vida que levaram.

O asilo é de homens e mulheres, mas, depois de ouvir as histórias, percebi uma peculiaridade nas mulheres, um sentimento de desproteção maior. Como se os homens, já aceitassem a vida que “Deus deu”. As mulheres, a partir de suas lembranças (sempre ligados ao afeto saudosista), deixam escapar a ausência de afeto e proteção sobre um lugar que não lhe pertence por inteiro. Essa inconformação mostra a fragilidade da mulher, mas, especialmente sua capacidade de transformar lugares vazios em sentimentos. O mais importante aqui, é ressaltar o meu desejo de valorizar essas mulheres, que tem histórias lindas e que muitas vezes são desprezadas. No asilo, temos guerreiras, trabalhadoras, artistas... grandes mulheres da nossa história caririense.

Fotografia 66 - Maria Augusta dos Santos



Autoria: Rejane Lima

5.3.17 Samara Calixto

Samara Calixto Gomes, 37 anos, nasceu em Várzea Alegre-CE e além de fotógrafa é professora, enfermeira e doula. Em 2016 defendeu sua dissertação *“Quem Faz Parto é a Natureza”*: Memórias de Parteiras do Cariri, Ceará no mestrado em Enfermagem da Universidade Regional do Cariri-URCA durante a trajetória da pesquisa fez registros fotográficos focados nas mãos das parteiras. Samara, atua desde 2016 como professora na Universidade Regional do Cariri na Unidade Descentralizada de Iguatu - URCA/UDI.

A paixão pela fotografia se intensificou por meio do projeto de pesquisa sobre as parteiras da Região do Cariri em 2015. Por conta da área de atuação, a bacharela e mestra em Enfermagem tornou-se doula e cada vez mais próxima ao mundo das gestantes, partos e nascimentos. Atualmente, Samara realiza registros fotográficos com gestantes (incluindo fotografia de parto) e crianças (especialmente recém-nascidos e acompanhamento mensal).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7200323974044991>

As duas fotografias encaminhadas por Samara são *Dona Mocinha*, registro a parteira, residente no Município de Crato-CE que em suas mãos, carrega muitas histórias de sucesso em seus partos domiciliares, realizados na Região. E *Nascença* um registro da chegada de Victor Miguel, primogênito de Cristiane durante um parto prematuro e com complicações, na Maternidade de Várzea Alegre.

Fotografia 67 - “Dona Mocinha”



Autoria: Samara Calixto

Fotografia 68 - “Nascença”



Autoria: Samara Calixto

5.3.18 Wennyta Pinheiro

Wennyta Pinheiro de Lima, 22 anos, fotógrafa, natural de Barbalha é graduanda em Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Juazeiro do Norte, FJN. Fotografa desde 2017 e tem como preferências de temas: pessoas, cidade, eventos, modelo. Sobre suas motivações para ter iniciado a fotografar, Wennyta conta que:

Desde sempre tive interesse pela fotografia, a partir de cursos na área conheci fotógrafos que se tornaram amigos e modelei pra eles. Com o incentivo, me interessei por estar do outro lado das lentes. Comprei meu equipamento e eles me apoiaram e me ajudaram muito no início dessa jornada pelo mundo da fotografia (Resposta de Wennyta ao questionário).

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7122757652116466>

Site: <https://clickwenny.wixsite.com/fotografia>

Instagram: <https://www.instagram.com/clickwenny/>

O ensaio encaminhado para a Mostra segundo a autora é proveniente de alguns trabalhos pessoais com modelos femininas que também é o seu público em ensaios pessoais. A obra encaminhada pela fotógrafa tem como título “Movimento”:

Fotografia 69 - "Movimento"



Autoria: Wennyta Pinheiro

5.3.19 Williana Silva

Williana da Silva Maciel, natural de Barbalha-CE, reside atualmente em Juazeiro do Norte-CE. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Regional do Cariri-URCA, atuou de 2015 a 2017 enquanto bolsista de Iniciação Científica no projeto *PAIRAR_paisagem e prática artística*. Em 2018 fez Residência Artística em *Corpo, Gênero e Cidade* na Escola Porto Iracema das Artes em Fortaleza-CE. Em 2017 participou da mostra/ação *Código> Fala> Ruído* na Galeria Célia Bacurau-URCA em Crato- CE. Participou do 1º Salão Universitário de Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE no Museu da Cultura Cearense – MCC que integra o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura em Fortaleza- CE. Participou de uma exposição na Galeria Incubadora de Artistas intitulada *O Nu na fotografia* em Atibaia- São Paulo. Participou de uma coletiva no Instituto de Cultura e Arte – ICA da Universidade Federal do Ceará- UFC.

Em 2020, Williana iniciou o Mestrado em Artes Visuais na Universidade Federal da Bahia- UFBA. Vem realizando pesquisa a respeito das relações de gênero e sexualidade, com foco no feminismo no âmbito teórico e prático da arte. Tem trabalhado como artista independente dedicado- se a produção de performances, instalações, vídeo- arte, bordados, fotografias e intervenção urbana. Participa do Conselho Editorial e da Curadoria da revista CALIOPE: Escritas e Visualidades.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7166212465031060>

Sobre as suas fotografias selecionadas para compor a I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri, Williana explicita que fazem parte do ensaio Ontologia realizado em 2018 na Chapada do Araripe e que:

[...] tem como busca investigativa o corpo- o corpo feminino, o corpo natureza, o corpo pedra, o corpo terra. A paisagem e os corpos estão consumados a se fundirem enquanto coisas orgânicas existentes no mundo. Essas duas questões se confrontam e encontram entre a natureza e o ser humano, mas o ser o humano é também natureza: voltaremos à unidade reflexiva do corpo humano que se faz presente na paisagem. O corpo é paisagem e a paisagem também é corpo. O debruçar sobre o corpo feminino permanece confinado a sua pesquisa e a política de memórias estruturantes de uma sociedade- o corpo feminino é paisagem que sacode as transmissões das viagens inabaladas e extrai uma unidade política explosiva dentro da própria Arte. A paisagem e o corpo perpassam um misto de territórios, construindo narrativas híbridas e mestiças. Se o corpo é templo de complexidade de vida e o trânsito do tempo afeta ele com um ar simpaticamente flutuante, a paisagem poderia acompanhar o movimento do tempo desses corpos?

Fotografia 70 - Uma das imagens que compõe a Série Ontologia



Autoria: Williana Silva

Fotografia 71 - Uma das imagens que compõe a Série Ontologia



Autoria: Williana Silva

5.3.20 Yasmine Moraes

Yasmine Moraes Alves de Lacerda, 33 anos, natural de Barbalha-CE, Graduiu-se em Letras pela Universidade Regional do Cariri – URCA, seu trabalho de conclusão de curso teve como título: *Não se bebe a alma: Os descaminhos do corpo na estética no conto ele me bebeu de Clarice Lispector*. Em 2018, concluiu o mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC/SP onde defendeu a dissertação *Fotografia e memória no corpo divino: Orixá encarnado*. Atualmente trabalha como professora de língua portuguesa vinculada à Secretaria da Educação do Amazonas - SEDUC-AM.

Em resposta à nossa pesquisa, Yasmine, rememora que começou a fotografar em 2009 e que sua motivação foi a compreensão que:

[...] a linguagem fotográfica foi um meio para expandir o que as palavras não dizem. Como uma forma imagética de construir uma realidade fora de estereótipos.

Tem experiência em produção artística fotográfica, projetos e exposições. Idealizou e integrou o Coletivo Café com Gelo como escritora e fotógrafa. Dentre as exposições coletivas e individuais e premiações que recebeu destacamos: a seleção da série de sua autoria *Tesouro da Memória* enquanto instalação para o 15º Salão Ubatuba de Artes Visuais no ano de 2018. Em 2015 expôs junto ao Coletivo Café com Gelo no SESC Juazeiro do Norte a série *Liquidez*. Foi uma das fotógrafas da série *Desmame* do Coletivo Café com Gelo exposta em 2013 após ser selecionada no edital do FotoRio em que a exposição integrou o acervo fotográfico do evento nacional e foi exposta no mesmo ano na modalidade instalação na Mostra SESC Cariri de Culturas. Em 2012 expôs na Universidade Regional do Cariri – URCA a série *Javalu: rota ngoma Kariri* sobre religiões de matrizes africanas no Cariri cearense, tema relacionado a exposição *AGÔ!* realizada em 2012 no SESC Crato.

Site: <https://yasminemoraes.carbonmade.com/>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6149161080806163>

Instagram: <https://www.instagram.com/yasminemoraes/?hl=pt-br>

As fotos de series distintas de trabalhos autorais a primeira tem como título “os cavalos são tristes” e a segunda integra a série *Tesouro da memória*, sobre a última Yasmine destaca que:

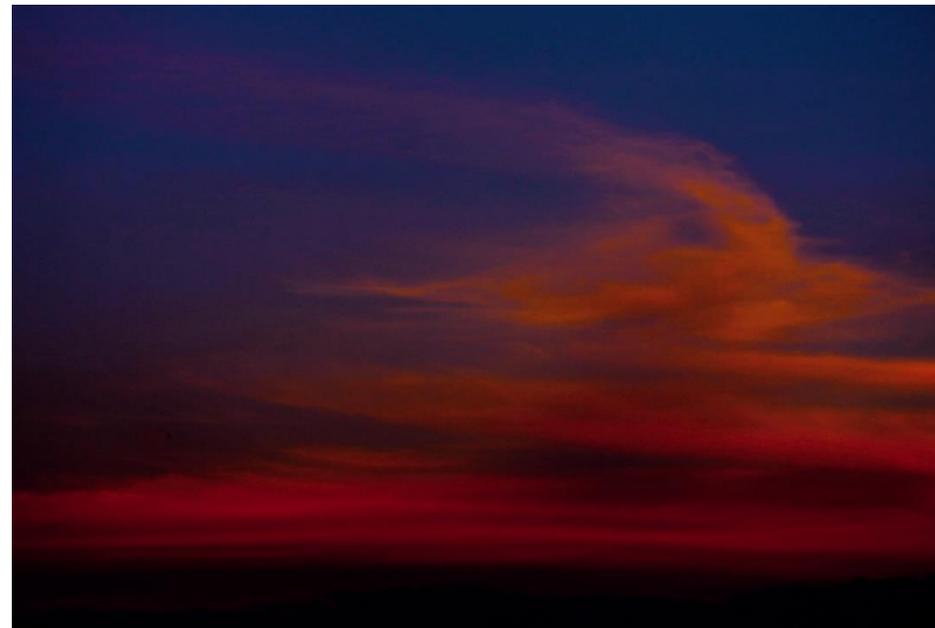
Tesouro da Memória são imagens criadas do escapismo no exercício de criação, estudo de recortes, estudo de cores, linguagens das mais variadas, palavras, texturas, narrativas, culto a natureza. Esta instalação é a partilha de comunicar sensações guardadas como tesouro escondido.

Fotografia 72 - Os cavalos são tristes, Mauriti – CE, 2018



Autoria: Yasmine Morais

Fotografia 73 - Tesouro da memória, Mauriti – CE, 2018



Autoria: Yasmine Morais

5.4 Análise das fotografias da I Mostra de Mulheres

Na busca de conhecer melhor a produção fotográfica realizada por mulheres na Região do Cariri e de oferecer, a partir da interrelação entre Ciência da informação e fotografia, uma contribuição para a compreensão das fotografias expostas na Primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri, propomos uma análise e categorização das obras, utilizando como instrumento de análise uma adaptação das categorias propostas por Ian Smith (2018) para as categorias gêneros e temas, atentamos ainda ao fato de haver ou não mulheres em cada uma das imagens.

Smith (2018) explica que nenhum estilo ou movimento específico dominou completamente a história da fotografia e baseia suas categorias não apenas nas abordagens estéticas da prática fotográfica, mas também no desenvolvimento ideológico e comercial do meio. Nos anos iniciais da fotografia havia uma divisão perceptível entre as(os) interessadas(os) na representação do mundo e as(os) que buscavam os princípios estéticos das belas artes. Os movimentos que se seguiram seguiam ou faziam oposição a uma das duas vertentes. No decorrer do tempo, com a mudança dos estilos muitas(os) fotógrafas(os) alteraram seus focos, surgindo assim expressões modernistas de representação fotográfica.

No livro *Breve História da Fotografia*, Smith (2018), acompanha avanços na ciência e natureza, bem como a mudança do tema e do estilo na arte do retrato até o aparecimento da *selfie*. Dentro dos gêneros e temas definidos pelo autor, foram escolhidos os que atenderam ao propósito do nosso trabalho de acordo com as imagens selecionadas na Mostra supracitada.

Segue no Quadro 2, abaixo, os gêneros de fotografia selecionados e descritos de acordo com o autor.

Quadro 2 – Descrição e considerações acerca dos gêneros fotográficos

Gêneros fotográficos	Descrição /considerações com base em Smith (2018)
Abstração	A fotografia abstrata coincide com o surgimento do modernismo. Como reação à tendência pictorialista, este gênero representou um momento de reavaliação da arte e seu papel na sociedade, quando vários fotógrafos se afastaram do realismo para buscar explorar as formas pela abstração.
Conceitual	Sendo mais evidente a partir dos anos 60, a fotografia conceitual é um movimento que explora mais ideias do que forma e representação. “A relação da fotografia com a arte conceitual é dupla. Um dos aspectos reside na documentação de um evento ou atividade (...), o outro emprega a fotografia como sendo a própria obra de arte” (p. 39).

Gêneros fotográficos	Descrição /considerações com base em Smith (2018)
Cor	Inicialmente a fotografia em cores era considerada sem valor artístico e a maioria dos fotógrafos não aceitou a inovação até a opinião crítica ser transformada.
Documentário	A fotografia documental explora temas com mais profundidade, como a etnografia, guerras, ativismo social e mudanças climáticas.
Fotografia de Rua	O interesse em captar a vida de forma inesperada fez com que os fotógrafos levassem suas câmeras às ruas, encontrando no fluxo de pessoas para as metrópoles no final do século XIX oportunidades para o registro da efervescente atividade humana.
Fotojornalismo	A primeira vez que a fotografia teve destaque nos meios de comunicação de massa foi na cobertura da Guerra da Crimeia pelo <i>The Illustrated London News</i> . Com o desenvolvimento e maior portabilidade da fotografia aumentaram a cobertura e as imagens se tornaram um elemento básico do noticiário. A era de ouro foi dos anos 1930 até 1950, “esse período trouxe avanços extraordinários na fotografia esportiva, social e criminal, enquanto os fotojornalistas que cobriam os principais conflitos dessa época se aproximavam da ação como nunca” (p. 27).
Monocromático	“Caracterizado por tons de uma única cor, “monocromático” geralmente significa preto e branco, que dominava o uso sério do meio fotográfico até a cor começar a atrair a atenção crítica nos anos 1970” (p. 12);
Nu	O nu fotográfico foi inspirado na pintura e “englobou o erotismo, a anatomia e a pornografia, bem como o estudo da forma e da identidade de gênero” (p. 19).
Paisagem	“Depois de refletir inicialmente o romantismo da pintura do século XIX, a fotografia de paisagem se diversificou para englobar o estudo científico das formações terrestres e o impacto humano sobre o meio ambiente” (p.16), o gênero atendeu ao interesse de fotógrafos que buscavam adotar elementos das belas-artes, bem como o de documentaristas procurando capturar visões precisas para estudos geológicos.
Retrato	As dificuldades iniciais com a qualidade dos retratos foram superadas à medida que lentes objetivas mais sofisticadas permitiram a redução do tempo de exposição, o gênero avançou popularmente servindo da realeza às estrelas de cinema;

Fonte: Elaborado pela autora com base em Smith (2018)

Já em relação aos temas, Smith (2018) afirma que:

Os temas muitas vezes abrangem uma variedade de gêneros ao longo da história da fotografia, destacando as diferentes abordagens tomadas pelos fotógrafos, mas atravessando os diversos estilos de um determinado período. Eles nos ajudam a compreender como a inovação e o desenvolvimento tecnológico ajudaram o meio e como mudaram as atitudes em relação a determinados assuntos. Fornecem um registro da maneira como percebemos a nós mesmos e ao mundo que nos rodeia, tanto ambientes naturais como urbanos (SMITH, 2018, p. 8).

Segue no Quadro 3, abaixo, os temas selecionados de acordo com acordo com Smith (2018).

Quadro 3 – Descrição e considerações acerca dos temas fotográficos

Temas	Descrição /considerações com base em Smith (2018)
Animais	Simbolizando da natureza selvagem a essência da domesticidade, as primeiras fotografias de animais foram limitadas pela necessidade do longo tempo de exposição necessário para fixar as imagens nas primeiras câmeras. “Eram animais presos, mortos ou domésticos, como visto no daguerrótipo Retrato de menina com um cervo (1854) e Cervo morto em uma rede do capitão Horatio Ross (1801-1886). À medida que as velocidades de obturador aumentaram, os fotógrafos começaram a fotografar criaturas em seus habitats naturais” (SMITH, 2018, p. 164).
Arquitetura	Abrangendo desde preocupações estéticas a comerciais, a relação da arquitetura com a fotografia descreve também as mudanças culturais nas sociedades. Tal relação se estabelece desde a Vista da janela em Le Gras de Nicéphore Niépce, mas, somente no século XIX o estilo se tornou uma tendência consagrada.
Clima	De acordo com Smith (2018), inovações técnicas que facilitam uma maior clareza na composição embelezaram o tom, a textura e a atmosfera da fotografia de paisagens terrestres e marinhas (p. 156). Os pioneiros desse tipo de fotografia paisagística documental utilizaram desde câmeras com chapas gigantes a técnicas da câmara escura para conseguir mais profundidade e ênfase nas condições climáticas. Smith (2018) destaca o trabalho de Carleton Watkins e Alfred Stieglitz, dentre outros.
Movimento:	Na tentativa de capturar o movimento, os esforços das (os) fotógrafas (os) resultaram em grandes inovações criativas e técnicas na fotografia. Ao explorar a natureza do movimento se ensaiou o início do cinema, antes que obturadores com alta velocidade pudessem congelá-lo, o desfoque o registrava com drama. As experiências de Étienne-Jules Marey com sistemas de obturadores deram início ao que ficou conhecido como “cronofotografia”, exemplificado pelo Estudo de um homem no salto com vara (1890-1891).
Natureza	As primeiras fotografias da natureza variavam de retratos da flora local à vastas paisagens, apesar das limitações de velocidade e fotossensibilidade das câmeras. Com destaque para os trabalhos de George Shiras, Ansel Adams e outros, Smith (2018) afirma que a representação do mundo natural foi alterada pelo impacto ambiental cada vez mais destrutivo da sociedade.
Paisagem Urbana	A documentação da transformação das cidades a demonstra importância da fotografia deste tema. Os retratos de paisagens urbanas tornaram-se populares em meados do século XVIII, e as imagens foram se tornando cada vez mais complexas, de acordo com os avanços tanto dos centros urbanos quanto dos processos fotográficos. Smith (2018) sublinha ainda que “a fotografia de arquivo desempenha um papel importante para entender o desenvolvimento da expansão das cidades. Arquivistas descobriram fotografias de muitas cidades importantes em meados do século XIX” (p. 168). O autor ressalta o trabalho de Frédéric Mertens e Berenice Abbott – “cronista vital da transformação urbana da América” (p. 78).

Temas	Descrição /considerações com base em Smith (2018)
Pessoas	Para realizar a primeira fotografia de uma pessoa foi necessário um tempo de exposição superior a dez minutos. Superado este desafio do tempo, até os dias de hoje, a fotografia narra o estilo de vida das pessoas, rituais e atividades culturais, e nos permite compreender a natureza e funcionamento de diversos grupos e sociedades.
Religião	Como surgiu em uma época em que a religião já não exercia mais influência sobre a arte, a fotografia deste tema tem mais foco no “registro da fé e no questionamento das instituições religiosas do que em alcançar a transcendência por meio do esforço artístico” (p. 160). Smith (2018) destaca o trabalho de Julia Margareth Cameron e Fred Holland Day, que empregando a iconografia religiosa inseriram suas obras em um contexto artístico. Outros fotógrafos e etnógrafos seguiram numa abordagem mais convencional, representando a religião a partir da perspectiva documental.
Surreal	“Os surrealistas abraçaram a fotografia como uma forma de reimaginar o cotidiano, ou, por meio do uso de efeitos, explorar e expor noções do surreal” (p. 162). Smith (2018) frisa a relevância do ensaio “O inquietante” de Sigmund Freud, que exerceu forte influência sobre o pensamento dos surrealistas que pretendiam explorar os desejos ocultos e levá-los à superfície da consciência.
Textura	O objetivo do pictorialismo era alcançar a textura de uma pintura nas fotografias, numa tentativa de se equiparar as belas-artes. Isso foi alcançado com a fotografia pura, mas também com métodos alternativos, como a abolição das câmeras na produção de imagens em fotogramas e a solarização. Com destaque para os trabalhos de Roger Fenton, Julia Margaret, Andy Warhol e outros.

Fonte: Elaborado pela autora com base em Smith (2018)

Com base nas definições e considerações de Smith e utilizando de instrumento próprio cada uma das fotografias do Quadro 4 – que indica as obras selecionadas para a exposição coletiva objeto de análise desta dissertação – foi categorizada em duas oportunidades para assegurar maior confiabilidade na sistematização.

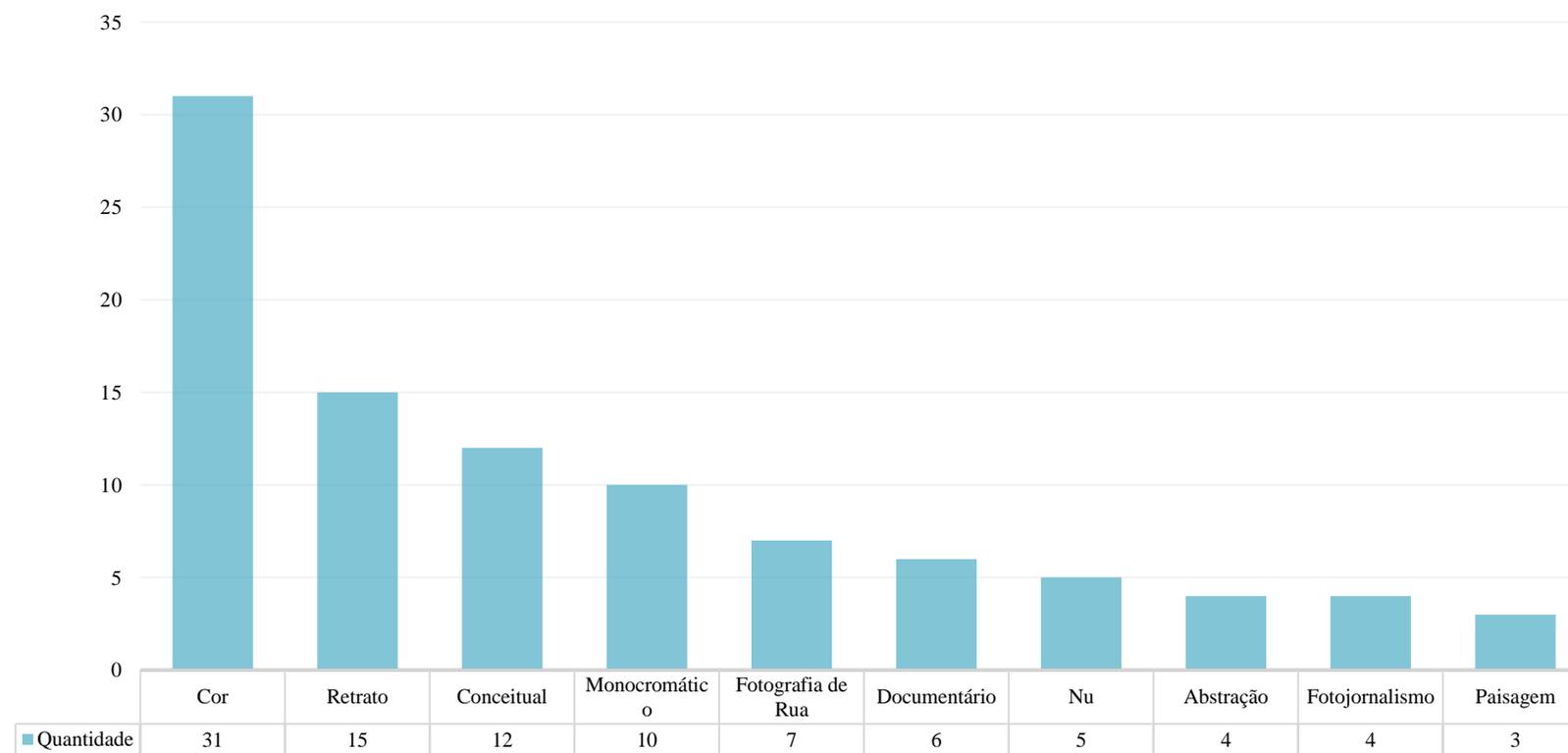
Quadro 4 – Lista de fotógrafas e títulos das obras expostas na I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri

	Fotógrafa e título da obra
1	CAMILLE ALEX - “Ninfas”
2	CARLENE CAVALCANTE - “Axioma”
3	CARLENE CAVALCANTE - “Comover”
4	CARLENE CAVALCANTE - “superfície profunda”
5	CECÍLIA SOBREIRA - “Portão”
6	CONSTANCE PINHEIRO - “Paus”
7	CONSTANCE PINHEIRO - 02 “Paus”
8	CRISTINA CARNEIRO - “Banhado”

	Fotógrafa e título da obra
9	CRISTINA CARNEIRO - “Sem viagem”
10	ELANE ABREU - 01 “Intimacidade”
11	ELANE ABREU - 02 “Intimacidade”
12	ELIDA MARIA - 01 “Apegar”
13	ELIDA MARIA - 02 “Apegar”
14	Elida Maria - 03 “Apegar”
15	ELIDA MARIA - 04 “Apegar”
16	ELIDA MARIA - 05 “Apegar”
17	EMANOELLA CALLOU - “Alegria”
18	EMANOELLA CALLOU - “Brasília”
19	EMANOELLA CALLOU - “Luiza”
20	GEORGIA NUNES - 03 “Feminino”
21	GEORGIA NUNES - 04 “Feminino”
22	GEORGIA NUNES - 06 “Feminino”
23	JADE LUIZA - “Doce Romaria”
24	JADE LUIZA - “Prece”
25	LÍCIA MAIA - “Vergonha”
26	LÍVIA MONTEIRO - “Loneliness”
27	MARIA MACÊDO - “Pele”
28	MARIA MACÊDO - “Rugas”
29	NÍVIA UCHÔA - “Caretá”
30	NÍVIA UCHÔA - “Lobo do Homem”
31	POLLIANNA JAMACARU - “Esquadros”
32	POLLIANNA JAMACARU - “Pecado”
33	REJANE LIMA - “Diário Fotográfico”
34	SAMARA CALIXTO - “Dona Mocinha”
35	SAMARA CALIXTO - “Nascença”
36	WENNYTA PINHEIRO - “Movimento”;
37	WILLIANA SILVA - 01 “Ontologia”
38	WILLIANA SILVA - 04 “Ontologia”
39	YASMINE MORAIS - 01, (sem título.)
40	YASMINE MORAIS - 02, (sem título.)

Fonte: Elaborado pela autora com base nos dados da exposição.

Gráfico 1 – Classificação das fotografias da I Mostra de Mulheres quanto ao gênero fotográfico (n)

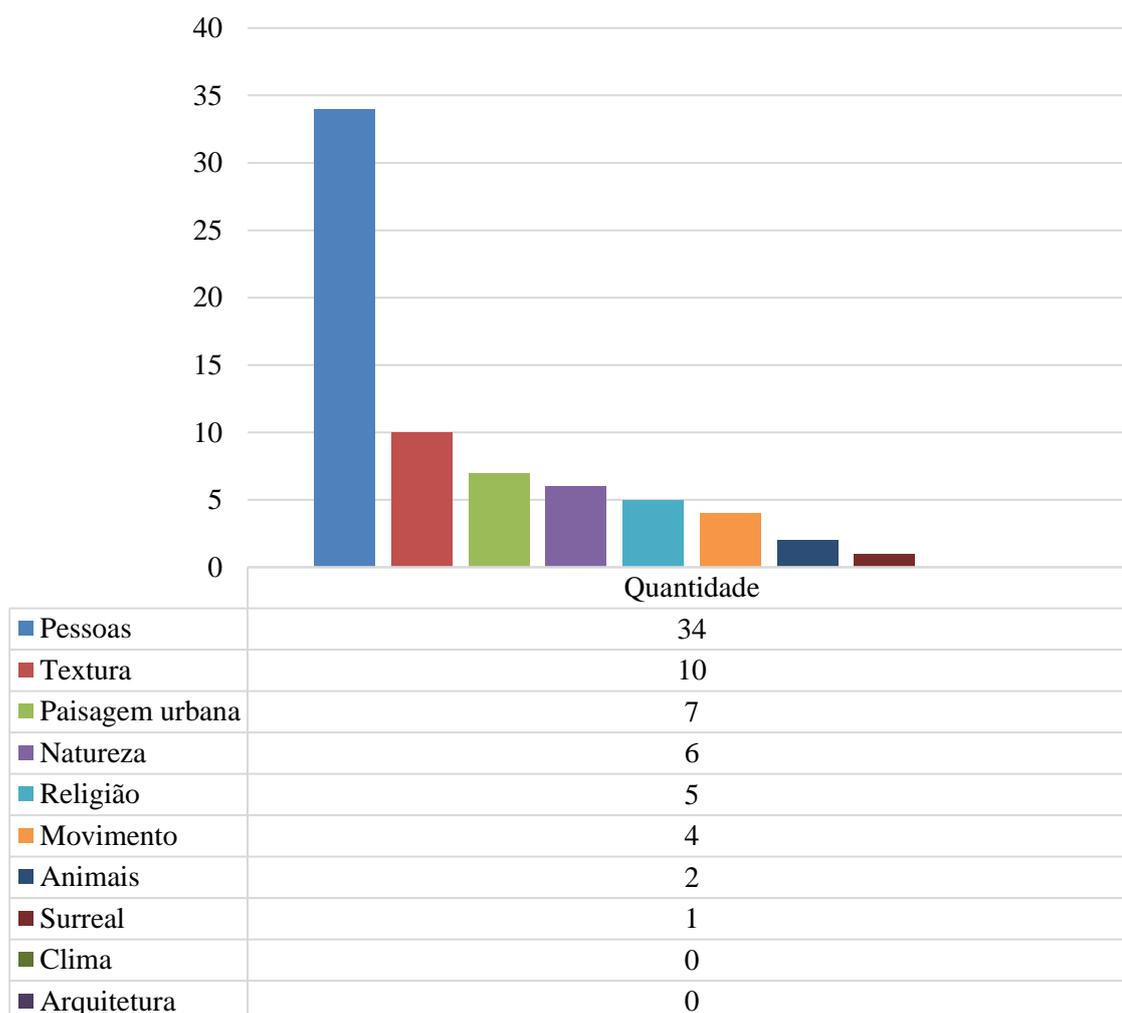


Fonte: Elaborado pela autora com base nas categorias indicadas por Smith (2018).

Como pode ser observado no Gráfico 1, referente ao gênero fotográfico, observamos que das 40 imagens selecionadas para compor a Mostra 31 são coloridas e 10 monocromáticas. 12 são conceituais e 7 (sete) se encaixam no gênero fotografias ou cenas de rua, 5 (cinco) são de nudez, e, neste caso, todos os nus são femininos. 15 são retratos, 3 (três) paisagens, 4 (quatro) foram classificadas como abstração, 6 (seis) como documentário e 4 (quatro) como fotojornalismo.

Ressalta-se que as imagens poderiam corresponder a mais de um gênero ou tema, de modo que o número de fotografias por categoria supera o número de 40 fotografias expostas na referida Mostra. Já de acordo com os temas propostos por Smith (2018), encontramos 34 fotografias com pessoas, 10 com o tema textura, 7 (sete) paisagens urbanas, 6 (seis) de natureza, 5 (cinco) de religião, 4 (quatro) no tema movimento, 2 (duas) com animais, 1 (uma) surreal e nenhuma das imagens apresentando como foco principal o tema clima ou arquitetura.

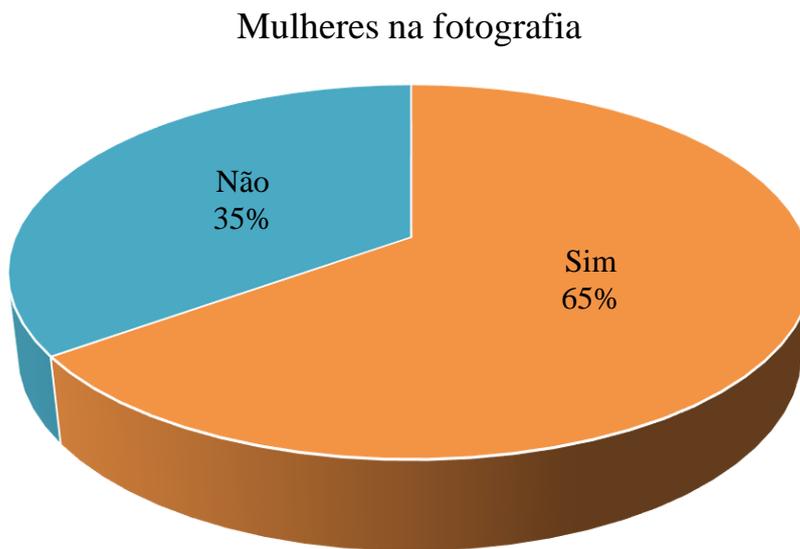
Gráfico 2 – Imagens categorizadas de acordo com o tema da fotografia (n)



Fonte: Elaborado pela autora com base nas categorias indicadas por Smith (2018).

E, por fim, das 40 imagens analisadas, 65% apresentam mulheres nas fotografias. Essa porcentagem representa um número de 26 fotografias. E, dessas 26 fotografias, cinco apresentam nu feminino. O número poderia ser maior, mas consideramos apenas a nudez, quando havia uma exposição mais explícita do corpo nu. Algumas imagens apresentam, por exemplo apenas mãos ou braços, onde não podemos ver nenhuma parte de vestuário.

Gráfico 3 - Fotografia de mulheres ou com mulheres (%)



Fonte: Elaborada pela autora.

A quantidade de mulheres retratadas nas fotografias expostas na Mostra demonstra, para nós, a importância e também a necessidade de valorizar o trabalho dessas artistas mulheres, e o trabalho de mulheres retratando mulheres e contando suas próprias memórias. A abertura desse espaço foi fundamental para uma percepção de quanto ainda era necessário discutir sobre o tema, e observar quanto apagamento ainda existe em relação as mulheres na Região.

Esta proposta de sistematização contribuiu, ao longo do percurso, para seleção de bibliografia para a compreensão das obras expostas - olhadas individualmente e também enquanto um conjunto.

Na seção seguinte, Memória de mulheres e histórias do Cariri, apresentamos as principais análises das informações coletadas/produzidas por meio das entrevistas e questionários a partir de quatro categorias: I. Relação entre o ensaio encaminhado e memórias de mulheres; II. Experiência enquanto mulher e fotógrafa na Região do Cariri; III. Exposição de corpos femininos nus; e IV. Idealização do corpo feminino e mulheres fotografando mulheres.

6 MEMÓRIA DE MULHERES E HISTÓRIAS DO CARIRI

Abaixo pormenorizaremos as análises a partir das principais questões discutidas ao longo da interação com as participantes por meio das entrevistas e respostas ao questionário eletrônico.

6.1 Relação entre o ensaio encaminhado e memórias de mulheres

Um dos pontos que atravessam a construção deste trabalho é a preocupação com a participação – e o modo que ela se deu e se dá – das mulheres no registro da história, nosso protagonismo tantas vezes dá lugar a um papel secundário nas lutas e conquistas sociais, na família, no trabalho e como não podia deixar de ser, na fotografia. Tanto na vida privada quanto na vida pública, na maioria das vezes, as mulheres não recebem o reconhecimento proporcional ao esforço que dispendem em suas funções.

Discutimos acima, em nosso marco teórico, a dificuldade da maioria das mulheres em se perceber como fotógrafas e de tratar de modo relevante estes artefatos e como esta complexa relação entre autora e obras se configuram enquanto barreiras para a visibilização do trabalho das mulheres na fotografia. Tais questões encontram-se intimamente relacionadas aos papéis de gênero e relações de poder forjadas em nossa sociedade.

Enfatizamos ainda o grande valor de registrar nossas memórias - seja pela fotografia, pela literatura, escrita acadêmica, história oral, entre outras – para a (re)construção da história e histografia dos territórios em que estejam presentes outros olhares e vozes até então subalternizadas e invisibilizadas: mulheres, pobres, negros(as), moradoras de áreas periféricas, de pequenas cidades, da zona rural, etc.

Um dos tipos de memórias geralmente registradas nessa Região são de expressões culturais ou experiências religiosas, neste tema em geral nos deparamos com fotógrafos sendo homenageados em exposições ou tendo suas obras publicadas em revistas e jornais locais, são também homens os que trabalham diariamente na Colina do Horto ou outros pontos de visitação de romeiras e romeiros e tem a fotografia como seu ofício, a despeito de tantas mulheres que estabeleceram estes como seus temas de fotografia e estudo, como cita Jade Andrade ao detalhar sobre o ensaio encaminhado à Mostra:

São mulheres em romaria, em multidão, onde os rostos se confundem. Selecionei duas fotos entre tantos rostos que fotografei e essas não me convidaram muito além de uma troca de olhares durante ou depois da foto. Mas muitas vinham até mim quando me viam com a câmera na mão e pedia para que eu fizesse um registro delas. Sou de Juazeiro e às vezes esqueço que aqui para muitas e muitos é solo sagrado. Ter uma

foto aqui, uma lembrança, um registro, um resguardo de memória tem a preciosidade que eu só apreenderia de todo se também não transitasse pela cidade todo dia, se não fosse deste lugar. Tem um detalhe: nem uma das mulheres que me pediram para ser fotografadas me deu sequer o endereço delas ou qualquer meio que me possibilitasse enviar as fotos - algumas pediam a foto, paravam e depois iam embora, assim. O que parecia importar era isso: o registro em si, ainda que ficasse só comigo. Isso me fez pensar muito sobre a “função” que eu exercia ali, naquele momento. Divagações à parte, a memória da cidade é preenchida por esses mesmos rostos em peregrinação, essas figuras que se confundem pelos caminhos da Matriz. A memória coletiva da devoção na cidade é endereçada para uma figura masculina, de um padre, enquanto a figura feminina, a Beata Maria de Araújo, é eclipsada. Demarcar a devoção e peregrinação feminina me é muito cara neste sentido, estou iniciando o projeto de uma série fotográfica sobre a devoção feminina à Beata (Resposta de Jade Andrade, grifos nossos).

Outras falas das participantes durante a produção/coleta de dados ressaltam a relação entre as obras apresentadas na Mostra e memórias de mulheres:

*[...] é a fotografia documental no sentido jornalístico, transformar a vida das pessoas, o relato das pessoas, em uma foto, em uma imagem. E como elas me falavam informalmente aquilo, era parte da memória delas, se elas estavam relatando, era porque havia marcado elas bastante e algumas também haviam me marcado. Então acredito que o meu trabalho **ele não se relaciona com a memória, ele é a memória** (Trecho da transcrição da entrevista realizada com Lícia Maia, grifos nossos).*

*O ensaio que realizei tem **relação com minhas próprias memórias**, uma espécie de **biografia inscrita nas imagens** que capturei. O nome que dei, “Intimacidade”, busca tocar na minha relação com a cidade em que morei, através de pessoas especiais que conheci e que aceitaram estar diante da minha lente, naquele determinado espaço-momento. Fotografá-las e fotografar alguns objetos de suas casas **significou entrega e conexão com o vivido**. A câmera analógica e o filme preto-e-branco me permitiram matar um pouco a saudade desse tipo de fotografia. Pude também presentear cada uma com algumas imagens, o que elas podem ter até hoje como recordação (Resposta de Elane Abreu, grifos nossos).*

Memórias de experiências individuais, familiares e/ou coletivas, mas com funções análogas: registrar e documentar o cotidiano que, de certo modo, também é (re)criado por meio dessas imagens e que podem auxiliar na (re)conexão com aqueles momentos ou as pessoas das fotos. Como é o caso dos álbuns de família que Sontag (2004) destaca como este conjunto de imagens que compõem o imaginário ou fornecem uma crônica visual que dá testemunho da sua coesão, se tornando em alguns casos “um rito da vida em família” (p. 19).

Este tem sido um tipo de fotografia que se manteve valorizada e com maior possibilidade de inserção no mercado profissional, inclusive na Região do Cariri, mesmo com o advento das redes sociais e das câmeras portáteis, o registro de pré-casamentos e casamentos, ensaios de gestante, aniversários de 15 anos e outros acontecimentos familiares, continuam sendo – reservadas as especificidades de tipo de mídia, modo de exposição das imagens, etc.

Cinco fotografias expostas na mostra, de autoria de Élide Maria (perfil e fotografias da podem ser localizados no item 5.3.7 deste capítulo) assentam de modo muito peculiar este tipo de fotografia de cunho “familiar”, as obras chamaram nossa atenção imediatamente, e optamos por expor a série completa. A sensibilidade nas imagens das mãos, trazem um registro singular. A novidade das imagens realizadas pelo *scanner* e não pela câmera colocam de frente o presente e o passado, pois as fotografias produzidas não deixam de se tratar de um álbum de família. Sobre a série a fotógrafa inscreve que:

*No “Apegar” tem a presença de duas mulheres importantes para mim, minha mãe e a minha avó, em uma reflexão sobre as **memórias dos gestos delas** que carrego comigo até hoje (Resposta de Élide Gomes ao questionário).*

Ao longo das leituras sobre o histórico da fotografia e da participação das mulheres neste contexto, nos deparamos com a centralidade da participação da mulher para a guarda dos acervos fotográficos familiares seja na preservação dos álbuns e seja na elaboração das narrativas memoriais, tais acervos são considerados por Huysen (2000) como uma espécie de patrimônio simbólico que assegura um ideal de coesão, pertencimento, identidade e referência.

Tal processo identifica também construções de gênero que permeiam os registros fotográficos e a narrativa oral. A este respeito a historiadora Michelle Perrot citada por Paulo Rezzutti (2018) por diz que é preciso que a mulher seja piedosa ou escandalosa para poder existir – no sentido de ser notada – pois, ao ser notada, ela passa a ser “digna” de que o seu nome figure nos livros de história, escritos durante séculos somente pelos homens.

Rezzutti (2018) argumenta que as memórias de muitas mulheres não foram contadas ou contextualizadas a contento, suas memórias ou seus fragmentos biográficos, ainda estariam embaralhados em arquivos ou na posse de particulares, acrescentamos ainda que tantos outros foram destruídos – como é emblemático na Região o da Beata Maria de Araújo - ou sequer foram registrados pela profunda desigualdade social, racismo e misoginia quem marcam nosso país desde a prática da escravização de pessoas negras e indígenas.

Recordo-me ainda que minha mãe, como muitas outras, cuidou do registro fotográfico das filhas e da família, organizando nossas fotografias em vários álbuns, meu primeiro álbum foi feito com cinco meses de idade por um fotógrafo desconhecido. Já da minha irmã, temos uma foto de nós três juntas em casa, quando elas tinham acabado de chegar do hospital. Quando crescemos passamos a ter nossas câmeras e fotografar principalmente nossos momentos com amigos, viagens da escola e nossos animais de estimação. Ainda usei câmera analógica no início da faculdade, e só no segundo ano tive minha primeira câmera digital

amadora, infelizmente não faço ideia de onde se encontram atualmente as fotografias que fizemos naquela época.

6.2 Experiência enquanto mulher e fotógrafa na Região do Cariri

Uma das questões contempladas em nossos instrumentos e que indagávamos sobre a vivência delas como fotógrafas no território era: “Como fotógrafa, você se sente contemplada nos espaços de arte da Região?”. Com exceção da fotógrafa Nívia Uchoa todas as participantes apontaram que não se sentem contempladas nos espaços de arte, trazemos algumas respostas sobre a questão:

*Difícil. Eu tenho muito pouco pra falar porque a gente pensa logo no BNB [...] eu não me sinto contemplada, eu não vou tirar pelos espaços de arte em si, porque o espaço de arte que a gente tem é o BNB, é muito raro ter outra coisa, né? [...] eu sinto que o reconhecimento fotográfico na Região ainda é muito de homens, a fotografia no Cariri ainda está na mão de homens. Eu já perdi vaga de fotógrafa para homens e eu fico me perguntando se é porque o trabalho dele é melhor ou se é porque ele é homem. [...] Eu não me sinto contemplada com isso, porque eu vejo muitas pessoas jovens, que inclusive terminaram a faculdade de jornalismo, artes visuais, cinema, que demonstram qualidade e técnica na fotografia e são desvalorizados dentro do mercado **por serem pessoas jovens, geralmente por serem pessoas negras, por serem mulheres...** (Transcrição da entrevista realizada com Lícia Maia, grifos nossos).*

*Não, e é em relação ao **trabalho de mulheres artistas em diversas áreas**, não só na fotografia (Resposta da fotógrafa Jade Andrade).*

*[...] Assim como os outros espaços de arte, aqui se mantém a tradição de legitimar e reconhecer apenas algumas pessoas, enquanto se anula e contribui para o esquecimento de outras. **Até quando se tem mulheres fotógrafas nesses espaços, é preciso questionar a cor, a classe social e de que lugar essas mulheres vem. Sou extremamente contra o fato de algumas pessoas serem tidas como as “proprietárias” dos espaços** (Trecho da resposta de Maria Macêdo à pesquisa, grifos nossos).*

*Comumente eu vejo mais **homens com nome em destaque como referências no Cariri**. De modo geral, quando se fala em fotógrafa o primeiro nome que escuto é da Nívia Uchôa. Fora isso não escuto outros nomes femininos como um marco na fotografia do Cariri. Não quer dizer que não existam, mas geralmente as mulheres fotógrafas daqui tem trabalhos mais intimistas, não buscam de certa forma uma superexposição, um holofote ou estar na TV toda hora mostrando projetos que fazem sobre e para a fotografia. **A fotografia feminina na Região é uma bolha intimista, que não busca fama, mas catarse, a meu ver** (Resposta da fotógrafa Pollianna Jamaru, grifos nossos).*

A outra pergunta que relacionamos a esta categoria é: “Você esperava expor este trabalho no Cariri antes de saber da chamada para a Mostra?” A maioria diz que não esperava expor, algumas relacionam com a falta de espaços na Região ou de abertura em espaços para artistas jovens e/ou mulheres. Algumas respostas também mencionam inseguranças sobre o

trabalho ou de autovalorização, agora compreendo que estes limites entre se perceber enquanto uma fotógrafa de qualidade ou enquanto profissional podem também estar atravessados por “questões de gênero”.

Uma das entrevistadas, fala a partir de sua experiência durante um evento de cultura que participou na Universidade Federal da Bahia – mobilizada após uma mesa de mulheres negras na sociedade em que participaram uma vereadora, uma professora e uma diretora de cinema em que – em que ela diz ter percebido a necessidade de se afirmar como documentarista e como fotógrafa, nas palavras de Lícia Maia durante a entrevista que realizamos em 2019:

*[...] eu nunca sentia que o meu trabalho era profissional o suficiente pra eu dizer que era profissional.[...] [após assistir à] mulher lá falando, da cineasta falando, é... eu pensei e eu até compartilhei com as mulheres lá no local que nós somos sim profissionais e nós temos que nos colocar nesse lugar de profissional, porque a gente nunca se sente o suficiente pra isso, acho que é um sentimento feminino colocado pela sociedade. [...] a gente nunca se sente, **eu não creio que seja da mulher, eu creio que seja da sociedade olhar para as mulheres** e dizer você tem que provar mais, você tem que fazer mais, você tem que ter uma câmera melhor pra você se dizer profissional.*

*Então eu acho que esse **impedimento que a gente tem da sociedade e depois cria isso da nossa cabeça**, como meio que o efeito chicote, que bate na sociedade e volta pra gente, é que a gente é sim profissional, e eu acho que sim, que tem sim esse sentimento, eu tive esse sentimento durante três, quatro anos, de que sua fotografia não era profissional o suficiente pra eu me dizer profissional, pra eu ganhar dinheiro com aquilo, pra aquilo virar sua profissão, entendeu? E hoje eu me afirmo, com muita dificuldade, porque as vezes eu me pego diante de pessoas que tem um material de trabalho melhor, uma câmera melhor, uma lente melhor, e que tem mais anos no mercado, e não na fotografia, mas no mercado da fotografia, que eu me pego de frente com aquela pessoa e eu falo “porra, será que eu sou profissional como aquela pessoa?”, só que geralmente aquela pessoa é um homem, né? E eu falo “eu sou”, tento tirar aquilo de dentro de mim, “eu sou”, e tento dizer para as minhas amigas “vocês também são, vocês que fazem filme também são cineastas, também são diretoras, vocês que fazem foto também são fotografas”, e eu acho que sim, tem esse sentimento sim, muito forte e muito recorrente (grifos nossos).*

Durante essa entrevista pontuei, com base no trabalho de Ibrahim (2005), que a dificuldade das mulheres de perceberem suas fotografias como suficientemente boas e importantes o suficiente para serem catalogadas e arquivadas está entre as dificuldades de se localizar as obras e de modo direto para o inventário e historiografia sobre mulheres fotógrafas/artistas. Acrescento a esta argumentação as reflexões de Amélia Siegel Corrêa (2014) que destaca que as mulheres: “[...] eram frequentemente consideradas amadoras, [...] uma tradução da crença de uma inferioridade feminina corrente na época, negando-se a elas o pertencimento à categoria artística” (p. 3).

Maria Thereza Soares, Márcia Feitosa e José Ferreira Junior (2018) acrescentam ainda a nossa análise ao mencionar que a opacidade das mulheres nas Artes Visuais e em outras áreas, foi construída e alicerçada por discursos que demarcavam os espaços públicos como

masculinos, logo transgredir esses espaços desencadeava conflitos que colocavam em xeque suas habilidades artísticas. Ponto também defendido por María Teresa Trigueros (2008):

As mulheres, apesar de tudo, pintaram, esculpiram, eram fotógrafas nos diferentes movimentos de vanguarda, mas sempre ameaçadas por um duplo perigo: o de ser acusadas de seguidoras ou imitadoras fiéis de seus companheiros do sexo masculino, por um lado, e por outro, o de ser rejeitadas por se atreverem a inovar quando não lhes correspondiam por sua condição feminina [...] (p. 27-28).

Na etapa de finalização desta pesquisa, checando dados no e-mail utilizado na submissão à Mostra tive a oportunidade de reler as comunicações trocadas entre nós, organizadoras, e as participantes por ocasião da inscrição e após o anúncio das obras/artistas selecionadas e o convite para que elas estivessem na abertura, mencionando por exemplo, a relevância da Mostra para elas como: *“esse reconhecimento significa muito pra mim”*, outra escreve: *“é com imenso prazer e o coração cheio de alegria que confirmo minha presença”*, uma outra fotógrafa diz: *“fico muito feliz com a seleção de minha fotografia! Gratidão é meu sentimento por esse evento que tenho o maior carinho”*. As reações delas ao saberem que haviam sido selecionadas demonstram a relevância desta experiência e a necessidade de espaços que promovam a visibilidade feminina na fotografia, nas artes e em tantas outras esferas para a (re)conquista e (re)escrita de nossas histórias.

6.3 Exposição de corpos femininos nus

Questionamos as fotógrafas sobre a exposição dos corpos femininos nus e suas relações com a questão, seja como modelo ou como fotógrafas. Apesar de haver um grande avanço na liberação feminina nesse sentido, percebemos que ainda existe muito medo do julgamento social.

Minhas fotografias submetidas à Mostra foram de nus femininos, em geral tenho realizado ensaios com mulheres nuas, amigas que se interessam em serem fotografadas assim ou que aceitaram meu convite para posarem. Sempre pensei em fazer um livro sobre, e pensava na questão do tabu com a nudez como referência para as imagens, buscando uma forma de apresentar o corpo nu de uma forma que a pessoa se sentisse confortável em se ver.

Apesar de gostarem das fotos as mulheres mencionam o receio de se expor por seus companheiros, filhos ou ainda por julgamentos que podem sofrer em seu local de trabalho, etc. Percebemos, deste modo, que muitas mulheres que procuram um ensaio sensual ou nu, estão buscando isso apenas para si mesmas, sem interesse em publicar ou divulgar, o que gera uma dificuldade para a profissional que gostaria de expor o trabalho, sendo necessária muita cautela

na divulgação, geralmente as fotografadas permitem apenas a divulgação onde não aparece nada explícito.

Eu já posei nua para um fotógrafo e eu mesma divulguei a imagem na minha página do Facebook depois de receber críticas de pessoas próximas por ter aceitado fazer a foto. Para mim foi uma indignação ouvir certos comentários sobre algo tão pessoal, que só diz respeito ao meu próprio corpo, o que me estimulou mais ainda a publicar e republicar a foto. Já com modelos, tive experiências, como por exemplo, de mulheres que pediram o ensaio e permitiram a divulgação e depois por algum motivo solicitaram que as imagens fossem deletadas.

Sendo assim, na minha experiência pessoal, considero que ainda é um tabu e que está intrinsecamente relacionado a sexualização e a objetificação do corpo feminino. Enquanto homens tem a liberdade de tirar suas camisas onde quiserem sem serem julgados, me incomoda o fato de algo tão banal para eles ser considerado ofensivo caso uma mulher tenha a mesma atitude.

Nas respostas às entrevistas e ao nosso questionário, as opiniões foram diversas, mas a quase totalidade das fotógrafas que responderam à pesquisa assentem que a questão ainda é um tabu, destacando diferentes nuances de acordo com suas experiências.

Sobre a série enviada para a Mostra, que descreve com as imagens as sensações femininas após o sexo, a fotógrafa Lícia Maia afirmou que:

[...] Foi uma barreira que ela [a modelo] venceu, pois por mais que ela fosse super aberta com o corpo dela, para tirar a roupa na frente das minhas lentes, e eu também tinha que vencer aquilo, por ela e por aquele trabalho que eu fiz, que um dia eu precisei e, por tantas outras mulheres, para as mulheres entenderem que o nosso corpo é normal. Que não é tudo bem só um homem tirar a camisa, também é tudo bem a gente tirar a camisa e cada uma tem suas especificidades, não precisamos ter vergonha dos nossos corpos (Trecho da transcrição da entrevista realizada com Lícia Maia).

Jade Andrade diz que a exposição do corpo feminino ainda é um tabu, e que tal exposição é hiperssexualizada:

Basta atinar para a política de gerência de conteúdo nas redes sociais que censura mamilos femininos, por exemplo. Eu já fiz ensaio nu, mas foi a pedido da própria modelo e envolvia toda uma questão de autoacolhimento, quebra de paradigmas acerca do próprio corpo; então difere da questão que está sendo pautada. Mas me sororizo pelas fotógrafas e modelos que têm dificuldade de fazer e expor esse tipo de trabalho. Também pretendo fazer sobre corporeidade feminina, futuramente (Resposta de Jade Andrade).

Em resposta ao questionário, a fotógrafa Rejane Lima afirma que não faz muitas fotos de nudez, mas acredita que a resistência não é das modelos e sim da sociedade. Concordo com a afirmação, pois acredito que por viver num mundo onde o corpo feminino é exposto

diariamente e na maioria delas de forma idealizada e sexualizada, criando uma espécie de fantasia do corpo feminino sensual, isso gera uma sexualização precoce de meninas e muitos traumas para mulheres adultas. Além disso, as mesmas mulheres que crescem vendo e assistindo esse tipo de exposição são julgadas quando querem expor seus corpos de livre e espontânea vontade. É uma mensagem completamente equivocada, que trata os corpos femininos como propriedades e obriga mulheres a seguirem um padrão de conduta, e que quando não seguem, se tornam culpadas e vítimas pelos ataques que sofrem, como por exemplo o assédio e violência sexual que atinge níveis alarmantes no Brasil.

Smith (2018) afirma que o nu fotográfico, inspirado na pintura, “englobou o erotismo, a anatomia e a pornografia, bem como o estudo da forma e a identidade de gênero” (p. 19). O autor destaca o trabalho da fotógrafa Ruth Bernard como uma das poucas mulheres que são conhecidas por estudos de nus, “explorando a forma feminina a partir de uma perspectiva menos sexualizada que a da maioria de seus colegas homens” (p.19).

Maria da Luz Correia e Carla Cerqueira (2017), propõem um encontro dos estudos de fotografia com os estudos de gênero, para as autoras esse estudo evidencia uma necessidade de pensar o olhar de maneira política, a partir do domínio das ciências da comunicação considerando não apenas as assimetrias de gênero, mas também as de raça, idade, cultura e outras.

[...] Assim como o complexo feixe de maneiras de fazer e de desfazer o gênero que permeiam a circulação cotidiana de imagens, e enfim, que atravessam os discursos mediáticos e as figurações artísticas da nossa cultura visual contemporânea (CORREIA; CERQUEIRA, 2017, p. 9).

Sobre a questão, Yasmine Morais complementa:

Tabu? acho pouco dizer que seja somente um tabu. O corpo da mulher ainda é vestido de formas cruéis de interpretação. O corpo nu feminino visto e fotografado infelizmente abre porta para crimes como o assédio (Yasmine Morais, grifo nosso)

Crimes de internet como assédio em redes sociais e abusos como a exposição não autorizada de imagens, demonstram que na maioria dos casos as vítimas são sempre as mulheres. O termo que ficou conhecido como *Revenge Porn* designa os casos de disseminação não consentida de imagens íntimas na internet. Buscando trazer novas perspectivas sobre a forma como as políticas que lidam com gênero e intimidade na internet, as autoras Juliana Ruiz, Natália Neris e Mariana Giorgetti Valente (2017) fizeram um mapeamento para compreender diferenças e semelhanças no tratamento da disseminação não consentida de imagens íntimas

em 25 países. As autoras analisam a forma como as instituições enxergam e classificam tal problema e como lidam com as relações de gênero desse tipo específico de violência, como, por exemplo, se isto passa pela compreensão de uma violência de gênero - o que identificam como ausente no Brasil.

Não apenas por crimes cibernéticos, a violência sexual contra mulheres - e meninas - é um dos maiores problemas sociais do Brasil e uma das expressões do sexismo e da inadequação do sistema capitalista, desigual e excludente. Alguns dados sobre essa questão podem ser consultados nos Atlas da Violência, publicados anualmente - após ampla pesquisa - pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – IPEA e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública – FBSP. Na edição de 2019 aponta-se que, a cada hora, quatro meninas de até 13 anos são estupradas no Brasil e que do número total de vítimas de violência sexual, 81,8% são mulheres (IPEA/FBSP, 2019). Houve ainda um crescimento dos homicídios femininos no Brasil em 2017, com cerca de 13 assassinatos por dia. Ao todo, 4.936 mulheres foram mortas, o maior número registrado desde 2007 (IPEA/FBSP, 2019).

Para Ruiz, Nérís e Valente (2017) *revenge porn* ou pornografia de vingança (termo que discordamos) “ganhou grande popularidade internacionalmente a partir dos anos 2010s e é geralmente definido como o ato de um ex-parceiro tornar imagens ou vídeos íntimos de teor sexual públicos online” (p. 01). As autoras discorrem sobre eventos no Brasil e no mundo onde imagens de mulheres foram parar na rede sendo divulgadas não apenas por ex parceiros, mas também por abusadores e até por técnicos de informática que tiveram acesso por meio de computadores de terceiros, sendo assim, definem que:

[...] trata-se de um fenômeno mundial, que pode tomar várias formas - o que faz com que seja importante colocar que, diversas vezes, não há propriamente a figura de um ex-parceiro que tenha motivações para uma “vingança” contra a antiga parceira, ou uma imagem “pornográfica”. Por essa razão, acreditamos que a expressão “**disseminação não consentida de imagens íntimas**” (non-consensual intimate images– NCII) **seja mais apropriada** (RUIZ; NÉRIS; VALENTE, 2017, p. 02, grifos nossos).

As autoras enfatizam ainda que a popularidade do fenômeno e os danos que causam para as vítimas, como depressão, isolamento social, *bullying*, deslocamentos forçados e suicídios, fizeram com que o assunto fosse debatido na esfera pública e que governos fossem provocados a buscar saídas legais. Em seus estudos elas verificam uma tendência a criminalização enquanto enfrentamento da disseminação não consentida de imagens íntimas, dentre os países estudados por elas, 19 (20, se contarmos o Brasil) apostam ou estão em vias de apostarem na via penal como principal resposta ao problema como: África do Sul, Argentina,

Austrália (Victoria, South Australia, New South Wales), Canadá (lei federal), Chile, Colômbia, Dinamarca, Escócia, Estados Unidos (em 34 Estados), Espanha, Filipinas, França, Israel, Japão, México, Nova Zelândia, Porto Rico, Reino Unido e Uruguai, ressalta-se ainda países como a Índia e Uganda cujas leis gerais também miram soluções criminais (RUIZ; NÉRIS; VALENTE, 2017).

6.4 Idealização do corpo feminino e mulheres fotografando mulheres

Outra temática mencionada nas respostas ao questionário pelas fotógrafas da nossa pesquisa foi a questão da idealização do que seria um padrão de beleza do corpo feminino. A este respeito Wennyta Lima afirma que:

Encontro no feminino beleza, luta e resistência. Busco durante todo o ensaio ressaltar a beleza e singularidade, inclusive nas imperfeições visto que ninguém é perfeito. Sou contra tratamentos de pós-produção pesados que busquem transformá-las em um “corpo ideal” que é irreal (Wennyta Lima, grifos nossos).

Segundo Wolf (2018) pesquisas indicam consistentemente que a maioria das mulheres que trabalham com sucesso e são consideradas atraentes e equilibradas, nutrem dentro de si pensamentos que envenenam suas liberdades. Diante da imersão nos conceitos de beleza ocidentais, nutrem sentimentos próximos do ódio a si mesmas, tais como as obsessões com o físico e pânico de envelhecer, dentre outros. Para a autora “estamos em meio a uma violenta reação contra o feminismo que emprega imagens da beleza feminina como uma arma política contra a evolução da mulher: o mito da beleza” (p. 21).

Ele [o mito da beleza] é a versão moderna de um reflexo social em vigor desde a Revolução Industrial. À medida que as mulheres se liberaram da mística feminina da domesticidade, o mito da beleza invadiu esse terreno perdido, expandindo-se enquanto a mística definhava, para assumir sua tarefa de controle social (p. 22).

Ainda conforme Wolf (2018) a ideologia da beleza é a última das ideologias que ainda tem o poder de dominar as mulheres e dirimir as conquistas obtidas pelas mulheres a partir dos anos 1970. A autora afirma que tanto o culto da beleza e quanto a juventude da mulher são estimuladas pelo patriarcado e atuam como mecanismos de controle social para evitar que sejam cumpridos os ideais feministas de emancipação intelectual, sexual e econômica.

As mulheres prósperas, instruídas e liberadas do Primeiro Mundo, que têm acesso a liberdades inatingíveis para qualquer outra mulher até agora, não se sentem tão livres quanto querem ser. E já não podem restringir ao subconsciente sua sensação de que essa falta de liberdade tem algo a ver com questões aparentemente fúteis, que na realidade não deveriam fazer diferença (WOLF, 2018, p. 16).

Tais questões seriam justamente as preocupações relacionadas à aparência física, do corpo ao cabelo e até às roupas, que muitas sentem e tem vergonha de admitir. Para Wolf (2018) “quanto mais numerosos foram os obstáculos legais e materiais vencidos pelas mulheres, mais rígidas, pesadas e cruéis foram as imagens da beleza feminina a nós impostas” (p. 16). Para a autora, muitas mulheres têm a percepção que o avanço coletivo foi detido e que hoje clima é desanimador. Durante a última década, as mulheres abriram uma brecha na estrutura do poder, mas, ao mesmo tempo “cresceram em ritmo acelerado os transtornos alimentares, e a cirurgia plástica de natureza estética se tornou uma das especialidades médicas de mais rápida expansão” (p. 16).

Há alguns anos o movimento *Body Positive* (em português: corpo positivo) ganhou força nas redes sociais e também ganhou fôlego em campanhas publicitárias. O movimento questiona os padrões de beleza por meio da aceitação da diversidade de corpos. Podemos encontrar com facilidade atualmente, principalmente no Instagram, por meio da *hashtag Body Positive*, inúmeras postagens e perfis que buscam influenciar essa diversidade e a relação de amor com o corpo diferente do que ainda é considerado o padrão ideal de beleza.

Como via dessa politização em torno do corpo, o *Body Positive* levanta bandeiras de aceitação e amor ao próprio corpo como ele é. De acordo com Luciana Arandas (2018), “parte significativa dessa nova visão tem como principal fonte o movimento *Body Positive* (BoPo), cujo lema principal é a não marginalização dos corpos fora dos padrões estéticos dominantes. Esse movimento consiste em questionar as insígnias dos padrões do corpo por meio da exposição das suas próprias imagens e narrativas de experiências de auto aceitação nas redes sociais” (p. 11).

Em entrevista, Geórgia Nunes cita um pouco de suas experiências, trazendo a questão do empoderamento:

*Quando elas se veem na foto elas se sentem pessoas mais especiais, pessoas que não mais são pessoas comuns. A sensação que eu tenho é essa, de que quando eu faço um ensaio é como se a mulher tivesse ultrapassado uma barreira, porque, o que sempre acontece, o que me deixa mais feliz, é quando eu ouço assim: “Geórgia, eu estava passando por uma fase tão complicada que **isso fez com que eu me valorizasse, com que eu me visse de outra maneira**”, então o importante pra mim é exatamente isso, e cada vez os trabalhos vão aparecendo e vão aparecendo mais relatos como estes.*

Ainda assim sabemos que o padrão vigente segue causando transtornos a muitas meninas e mulheres, e que este tipo de movimento é apenas um pequeno passo para romper com a enorme quantidade de preconceitos que as pessoas consideradas diferentes enfrentam diariamente. Como mulher branca, fotógrafa e feminista, sigo lidando, dentro do meu universo,

com questões como estas, desde o sentimento interno de ódio como foi dito por Wolf (2018), ao enfrentamento diário de olhares e julgamentos de terceiros sobre aspectos estéticos e escolhas pessoais, como tatuagens, cor de cabelo e etc. A busca desse encaixe no padrão muitas vezes me impede, assim como certamente impede a muitas mulheres, de publicarem certas fotografias de si mesmas e evitarem as câmeras em determinados momentos, o que nos aprisiona tanto quanto a busca pela fotografia ideal, pelos *likes* e pelo ‘instagramável’.

As fotógrafas foram questionadas ainda sobre a importância de mulheres fotografarem mulheres. Percebemos, neste ponto uma visão geral entre as fotógrafas de que existe uma aproximação e sensibilidade maior, de iguais que se entendem e se retratam. Percebemos essa relação como algo que cria uma ligação e fortalece um sentimento de sororidade, pois ao fotografar e ser fotografada também compartilhamos nossas experiências.

Apenas mulheres sabem e reconhecem a vivência do ser feminino nas cidades. Fotografar mulheres e fazê-las sentir-se belas é um processo de desconstrução e reconstrução da imagem e percepção pessoal (Resposta de Wennyta Lima à questão).

Somos geracionalmente ensinadas a não nos compreender como relevantes. É preciso escrever sobre nós, cantar sobre nós, nos desenhar, nos registrar. Nossas vidas, corpos, desejos e memórias importam. Que a fotografia seja um meio de despertar uma visão empática e sororizada sobre nós e entre nós mesmas, que é algo urgente (Trecho da resposta de Jade Luiza).

Eu diria que é mais importante que este ponto específico, vejo a imensa importância de mulheres fotografarem, pintarem, desenharem, cantarem, enfim. De mulheres exercerem profissões que historicamente foram masculinizadas. Após esta possibilidade de acesso, é importante cada uma saber sobre o que querem fotografar e poder exercer este lugar também. Mas obviamente que mulheres se sentem mais seguras com outras mulheres (e que pensando na interseccionalidade), e que isso contribui para que diversos trabalhos sejam feitos com mais qualidade, cuidado e segurança (Resposta da fotógrafa Maria Macêdo).

Durante muito tempo essa linguagem era predominantemente masculina. Esse tempo só mostra o machismo até nas esferas artísticas. Que bom que esse tempo mudou. Hoje as mulheres estão em destaque e que bom. Não é uma questão de competição com os homens, mas, saber que nós podemos também, especialmente porque temos uma sensibilidade diferenciada da do homem, somos capazes de entrar na alma das pessoas apenas com um abraço, um olhar. Isso move o mundo para um lado não convencional, e transcendental (Trecho da resposta de Rejane Lima, grifos nossos).

Eu acho que a gente se sente mais confortável sendo fotografada por outra mulher e que a gente se sente mais confortável fotografando, no caso das fotógrafas, fotografando mulheres, eu acho que a gente se sente mais confortável conosco, e eu acho que a gente tem um outro sentimento, que a gente não pensa nele quando vai fazer a foto mas que a gente aplica ele, que é o sentimento de que não nos sentimos representadas pelas lentes masculinas [...] (Trecho da entrevista realizada com Lícia Maia, grifos nossos).

Para a fotógrafa Livia Monteiro, algumas barreiras podem ser quebradas com a sensibilidade do olhar feminino sobre o corpo de outra mulher pois este olhar traz a segurança de estar se expondo entre iguais, sem a objetificação do olhar masculino. Samara Calixto concorda e afirma ser *“importante para criação de vínculo de confiança, empatia e respeito, pois acabamos nos colocando na situação delas. Isso ajuda a deixar a modelo mais à vontade”*.

Resposta semelhante a de Camille Alex, sobre a questão:

Quando fotografo outra mulher, também está em jogo o que/quem eu sou. Acredito que somente outra mulher possui a real perspectiva de outra. Mulheres que fotografam mulheres são capazes de uma verdadeira retratoterapia, porque vivem, sentem e são. Nenhum homem conseguiria entender, vivenciar e captar verdadeiramente uma essência feminina, simplesmente porque não é e não o vive. Fotografamos com a perspectiva do que somos e vivemos (Camille Alex em resposta ao questionário, grifo nosso).

Sobre a questão da representação do corpo feminino pelo olhar masculino *versus* feminino Teresa Arcq (2016), curadora da exposição *Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México*, compara um nu de Frida Kahlo feito por Diego Riviera em 1930 e um autorretrato da artista feito após um de seus abortos, em 1932. Paulo Miyada e Agnaldo Farias (2015) ao estudar o acontecimento ressaltam que apesar de a modelo ser a mesma, com apenas dois anos de intervalo, a diferença entre as imagens é gritante: de um lado está uma mulher cujo corpo, mesmo com suas idiosincrasias retratadas, cabe em um arquétipo - romantizado e impessoal - mais geral de ideal feminino sensual e oferecido ao olhar masculino e outro que parece mais fiel à sua singularidade como pessoa.

Concordamos com Pollianna Jamacaru que mulheres que se fotografam fortalecem a *“Sororidade e desmistificação do olhar cansado do viés comercial e sexual de exploração do corpo feminino como objeto de desejo, de produto e de medo”*. Licia Maia complementa afirmando que nos fotografarmos é fundamental para que possamos:

Romper padrões machistas que ainda aprisionam nossos corpos e tomam de conta da arte. Quando uma mulher fotografa outra há um conforto e um realismo maior, é como se uma refletisse a outra, e isso refletisse nas fotos. [...] em todas as questões, nós nos sentimos mais confortáveis diante de outras mulheres [...] (Transcrição da entrevista com Licia Maia).

Já a fotógrafa Maria Macedo, no nosso questionário, aborda a questão sobre uns corpos não serem considerados tão femininos quanto outros:

*As imagens que fiz com este teor foram minhas. Ainda podem ser vistas como tabu, dado a **perpetuação da mulher como propriedade de uma sociedade patriarcal, machista e misógina**. A que se destina as imagens também e um fator importante para a discussão. Não esqueçamos que na história das imagens existem **inúmeros nus de mulheres, porém sempre feitas por homens**. Além de que as **mulheres representadas***

*serem brancas. A compreensão sobre os corpos, e a representação dos mesmos tem avançado em diversos aspectos, mas precisamos pensar que corpos femininos ainda são retratados. Ainda **estamos falando apenas de mulheres brancas e cis**? (Resposta de Maria Macêdo, grifos nossos).*

Um caso particular que explicita as discussões sobre a nudez e as relações de gênero ocorreu em 2013 quando Indianara Siqueira, mulher trans, foi presa por ultraje público ao pudor após uma participação na Marcha das Vadias em que protestou “Meu Peito, Minha Bandeira, Meu Direito” para ela:

[...] independente do resultado do julgamento e mais que uma pessoa ou um coletivo, o que estará sendo julgado é o gênero, a imagem do feminino que não tem o mesmo direito que o masculino. A justiça criará também um dilema. Se me condenar estará reconhecendo legalmente que socialmente eu sou mulher e o que vale é minha identidade de gênero e não o sexo declarado em meus documentos, isso, então, criará jurisprudência para todas xs pessoas trans serem respeitadxs pela sua identidade de gênero e não pelo sexo declarado ao nascer. Se reconhecer que sou homem, como consta nos documentos, estará me dando o direito de caminhar com os seios desnudos em qualquer lugar público onde homens assim o façam, mas também estará dizendo que homens e mulheres não são iguais em direitos.¹

Para Smith (2018), antes do reconhecimento da identidade trans pela cultura dominante, o fascínio pela forma como as modificações das representações de masculinidade e feminilidade mudaram a cada geração levou fotógrafos a realizarem registros importantes. O autor destaca o trabalho de Man Ray, na década de 1920 e o da fotógrafa Diane Arbus, dentre outros.

Em 1972 o Museu de Arte Moderna atraiu multidões para a retrospectiva da obra da fotógrafa Diane Arbus. Para Sontag (2004) a exposição trazia perfis na maioria feios, grotescos ou degradantes em ambientes desoladores. “A obra de Arbus não solicita aos espectadores que se identifiquem com os párias e pessoas de aspecto miserável que ela fotografou. A humanidade não é “una” (p. 45).

As fotos de Arbus transmitem a mensagem anti-humanista cujo impacto perturbador as pessoas de boa vontade, na década de 1970, queriam avidamente sentir, do mesmo modo como, na década de 1950, desejavam ser consoladas e distraídas por um humanismo sentimental (SONTAG, 2004, p. 45)

Sontag (2004) acredita que, ao concentrar-se nas vítimas sem servir ao propósito compassivo normalmente esperado, Arbus engaja uma das mais vigorosas empreitadas da arte fotográfica. A autora afirma que as obras da fotógrafa são impressionantes justamente pelo ponto de vista dissociado, franqueza e empatia não sentimental.

Observa-se que a história da arte é eurocêntrica e androcêntrica, porém as mulheres fotógrafas orientais também elaboram seus discursos por meio da fotografia. Tomamos como

exemplo o trabalho da fotógrafa Claudia Regina, intitulado *Mulher*, que partiu de questionamentos da fotógrafa sobre a relação entre sua perspectiva corpórea e o corpo nu feminino. Nas fotografias presentes no blog da autora o corpo é visto de diversas formas (SOARES; FEITOSA; FERREIRA JUNIOR, 2018).

O projeto partiu da ideia de melhorar sua própria relação com o seu corpo não normativo, ela diz que não se reconhece nos ensaios nus feitos por fotógrafos, pois são movidos por padrões sexistas, referindo-se a ensaios que sexualizam o corpo feminino utilizando lingerie e saltos altos: “um ensaio feminino pode celebrar a própria mulher: sua vida, suas conquistas, suas escolhas, seu jeito de ver o mundo. Não suas meias” (Cláudia REGINA, 2014, p. x). A fotógrafa destaca ainda que:

[...] ao fotografar mulheres, eu não busco enquadrá-las em nenhum padrão de beleza, de sensualidade, de fotogenia. Nada é obrigatório, tudo é permitido. O ensaio mulher é fluído. Como somos todas nós. Faço fotos cruas e simples, sem produção de revista e sem truque de photoshop. Quero captar uma essência de mulher. E quero que ela se reconheça com alegria nessa imagem. Sem tabus. (REGINA, 2014, p. x).

Dentro do que foi exposto, se observa que o corpo da mulher vai além da matéria bruta e da subjetividade expressiva, sendo, pois, o próprio elemento de construção de significação. Teresa de Lauretis (1994) permite chaves de entendimento sobre as construções representativas de feminilidades, as quais são focalizadas e direcionadas para uma natureza sexual e sedutora, afirmando que essa feminilidade não é essência, não é uma qualidade ou uma propriedade da mulher, mas um conjunto construído de representações baseado no modelo fálico de desejo e significação.

Para Soares, Feitosa e Ferreira Júnior (2018), na contemporaneidade o corpo humano cumpre papel essencial na criação de sentido no autorretrato, pois é nele que se configuram sentimentos e sensações. Corpo esse biológico, mas também social e cultural - indissociável do pensamento. O corpo pós-moderno é idealizado, padronizado e narcisista, um corpo-mercadoria, como explicitam Kalya Maroun e Valdo Vieira (2008). A obsessão do corpo perfeito faz com um número cada vez maior de pessoas se submeta a alterações protéticas e mutilações, seguindo, portanto, a lógica capitalista e midiática, além da recente necessidade da fotogenia e produção constante na era dos selfies. Sobre o corpo glorificado, Lucia Santaella (2004), problematiza que: “a palavra de ordem está no corpo forte, belo, jovem, veloz, preciso, perfeito, inacreditavelmente perfeito” (p. 127).

Atualmente as situações que envolvem corpos diversos, o preconceito de raça e gênero e outros permeiam discussões sobre uso de espaços e exposição desses corpos, para Dorotea Gomes Grijalva (2020) o corpo é um território político, “como um território com

história, memória e conhecimentos, tanto ancestrais quanto próprios, da minha história íntima” (p. 10). Ela declara assumir seu corpo deste modo, por entendê-lo enquanto histórico e não biológico, “nomeado e construído a partir de ideologias, discursos e ideias que justificaram sua opressão, exploração, submissão, alienação e desvalorização” (p. 10).

Esta idealização e submissão que tentam nos impor e que buscam regular nossos corpos e afetos tem como consequência mais drástica a morte de mulheres, apenas por serem mulheres, o que se tipifica enquanto feminicídio. Em 2019 o número de casos de feminicídio aumentou 7,3% em comparação com ano de 2018, foram 1.314 mulheres mortas no Brasil ano passado, uma a cada 7 (sete) horas, em média (Clara VELASCO; Gabriela CAESAR; Thiago REIS, 2020).

Fotografia 74 - Ato em combate a violência contra a mulher, Crato-CE, 2016



Foto: Emanoella Callou

O estado do Ceará ocupou em 2018 o 4º lugar entre os estados brasileiros com maior número de feminicídios, grande parte destas mortes ocorreram na Região do Cariri. De acordo com dados levantados em 2016 nas Delegacias da Defesa da Mulher dos municípios de Juazeiro do Norte e Crato, foram registradas 1933 ocorrências entre janeiro e fevereiro do mesmo ano, apenas nos três principais municípios da região, Crato, Juazeiro e Barbalha (Rodolfo SANTANA, 2019).

Neste território e em tantos outros, a vida da mulher representa uma vida matável, descartável, como aponta Judith Butler (2016): “se certas vidas não são qualificadas como vidas ou se, desde o começo, não são concebíveis como vidas de acordo com certos enquadramentos epistemológicos” (p. 13), mas também políticos, econômicos, religiosos, de gênero, então essas vidas nunca serão vividas nem perdidas no sentido pleno dessas palavras.

São, portanto, os enquadramentos que decidem, diferenciam e definem quais vidas podem ser apreendidas e reconhecíveis como vida e, quais vidas nunca reunirão condições de serem reconhecidas como tal. É, também, por meios dos enquadramentos que temos à nossa disposição que, segundo ela, entendemos a precariedade da vida. Assim, afirmar que uma vida é precária, significa não apenas apreendê-la como vida, mas também a precariedade como um aspecto no que está vivo. Outro importante aspecto ressaltado por Butler, em sua análise, é que, nos enquadramentos que definem uma vida, ela só é considerada como tal na medida em que é digna de ser enlutada. Ou seja, a vida só tem valor, quando ela é passível de luto (Butler, 2016, p. 32), e todo luto é atribuído à perda de algo que possui valor ou alguma correspondência afetiva, do contrário, torna-se indiferente.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo da trajetória da pesquisa revisitamos conceitos e elaboramos uma articulação entre memória e fotografia na contemporaneidade, refletimos acerca da fotografia para a construção e reconstrução da história – um processo que não é linear e nem isento de influências sócio-políticas e individuais –. Estabelecemos como foco os atravessamentos/implicações de ser mulher na sociedade, na fotografia e no campo das artes em geral e como nossa história está marcada pelo apagamento de nossas memórias e pelas desigualdades e subalternidades geradas a partir de relações de poder que dominam os espaços públicos e privados em que se percebem avanços e retrocessos quanto à questão de gênero.

Ao buscar articular as discussões de gênero à questão da fotografia percebemos que estávamos diante de um desafio tanto na prática e em nível local quanto no campo teórico, a partir das obras que localizávamos. Na atuação e localmente já havíamos percebido pela nossa atividade profissional e pelo diálogo com outras mulheres e homens que fotografam na Região do Cariri. Mas a dificuldade em chegar a dados sobre mulheres que atuaram com fotografia no Brasil, e especialmente sobre as mulheres que foram protagonistas neste ofício nos pareceu ainda mais complexa.

Podemos citar dois momentos que foram marcantes para ilustrar o argumento apresentado acima: o primeiro ocorreu em 2018 quando dei início à escrita da dissertação me dediquei a ampliar a compreensão sobre os conceitos de fotografia e memória, por meio de um mapeamento das publicações com estes descritores no período de 2013 a 2018. Para realizar a tarefa utilizei como método a revisão integrativa da literatura a partir dos dados disponibilizados na Biblioteca no Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior do Ministério da Educação – CAPES/MEC.

Dentre os 12 artigos que atendiam aos critérios de inclusão, oito tinham como foco relatar e analisar a obra de um(a) fotógrafo(a)/artista visual, mas apenas dois deles tratavam da obra de uma mulher: Açúcar Amargo: Escravatura, Resiliência e Memória na obra de Maria Magdalena Campos-Pons e O “Eu” e o “Outro” nos retratos e autorretratos de Cris Bierrenbach.

O segundo momento, se deu em 2019 logo após a qualificação do projeto de dissertação quando me dediquei a construir um breve histórico sobre a atuação das mulheres na fotografia, demanda também destacada por uma das avaliadoras. A leitura de obras “enciclopédicas”, em que era raro encontrar mulheres entre os(as) fotógrafos(as) listadas, chegamos ao livro *Geração 00: a nova fotografia brasileira* que em meio às obras consultadas era a que mais havia mulheres. Nossa pretensão, não era apresentar um inventário das fotógrafas

brasileiras, tampouco um histórico preciso, mas, um mapeamento possível que demonstrasse a participação feminina neste campo.

Ao avaliar o que realizamos nos últimos dois anos, percebi que este foi um divisor de águas na minha trajetória enquanto fotógrafa, pesquisadora, trabalhadora da educação e especialmente, enquanto mulher. Agora me parece ainda mais relevante olhar para essas mulheres do passado e do presente que atuaram com fotografia e, por meio desse trabalho, unir a esta lista artistas locais contribuindo, deste modo, para desvelar nossa participação e contribuição para a fotografia e memória da Região do Cariri e assim notabilizar a presença de nossas “ícones locais” como ressaltaram Showalter (2002) e Rago (2014, n.p.) acima citadas.

Ampliei minha compreensão sobre os feminismos, através das leituras acadêmicas e “não acadêmicas” – inclusive as falas das mulheres que foram interlocutoras nesta pesquisa – e sentia que a análise crítica emergia junto à uma sensibilidade crescente sobre os acontecimentos que envolvem nosso cotidiano e que infelizmente se tornaram rotineiros tanto em nível macro quanto em nível micro: mulheres assassinadas em frente à Universidades, em praças públicas, amordaçadas, violentadas, silenciadas.

Foram anos de muito aprendizado e em que o cenário social e político também nos fez aprender e preocupar-nos, em tempos de recrudescimento do conservadorismo no país, diante de tantos retrocessos em pautas ligadas à educação, à cultura e às artes, às questões de gênero e dos direitos humanos, às políticas públicas e tantos outros direitos sociais que acreditávamos já estarem assegurados. Além da subida ao poder e as decisões administrativas que influenciam direta ou indiretamente as nossas vidas e que tem sido de particular retrocesso e uma ameaça à democracia, servem ainda de motivação para ações misóginas, racistas e intolerantes.

Vivemos um contingenciamento de recursos, que se deve em parte a um movimento que busca suprimir e aniquilar os espaços que promovem as artes e a educação em nosso País e que tem em seu cerne a censura baseada no fundamentalismo e no conservadorismo que agenciam a intolerância religiosa e ideológica. Ameaças que também sentimos localmente com o sucateamento e desinvestimento dos principais espaços de arte e instituições de incentivo às artes Região: Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri – CCBNB, Serviço Social do Comércio – SESC e a própria Universidade Federal do Cariri – UFCA.

Em alguns momentos outras questões que pareciam latentes despertavam nossa atenção, inclusive as acima mencionadas – violência contra mulher, movimentos anticiência e de criminalização das artes, iniquidades raciais e de gênero nas artes, na política e na ciência – que acreditamos que tangenciaram nosso estudo e que podemos compreender como lacunas, ou

numa visão otimista, que sejam escolhidas como temas de estudo futuros, por nós e por outras(os) pesquisadoras(es) menos ou mais experientes.

Recordo da primeira vez em que pensei em fazer uma pesquisa acadêmica sobre as mulheres na fotografia e fui desmotivada pelo comentário de um pesquisador dizendo que as mulheres na fotografia eram e sempre foram poucas, não havendo o material suficiente para um trabalho de grande porte. Exatamente o contrário do que encontramos durante esta imersão, tanto teórica quanto empírica, a cada nova fotógrafa que conhecíamos, a cada obra analisada, e ainda durante os contatos com as interlocutoras.

Em 2018, tive a oportunidade de apresentar resultados iniciais sobre a pesquisa – que naquele momento tinha um delineamento mais geral – na II Jornada Discente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação na Universidade de Brasília – UnB. O artigo *Fotografia contemporânea na Região Metropolitana do Cariri e a preservação da memória* foi apresentado no GT de Fotografia que foi mediado pela Prof.^a Cláudia Linhares, a partir de seus comentários e do diálogo e reflexões ali gerados decidi que buscaria uma contribuição mais efetiva para o campo e o território, através da visão da minha realidade dentro desses processos, mantendo como foco as mulheres que atuam no campo da arte e na fotografia, especialmente na Região do Cariri.

Partimos da experiência da primeira Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri e que esta seria uma oportunidade para problematizar e compreender questões relevantes para o campo e traçar um perfil profissional sobre cada uma das fotógrafas. Mas, talvez num nível maior do que se esperava num primeiro momento da pesquisa, mobilizou-as a refletir – em maior ou menor intensidade – sobre suas motivações, sua relação com a fotografia, sua percepção sobre o reconhecimento de seu trabalho, suas experiências, etc.

O desejo de fazer esta pesquisa e as indagações que tínhamos há três anos, foram se modificando (e multiplicando) e as temáticas que hoje se revelaram como centrais, no fim deste ciclo não foram necessariamente as que elegemos no início deste caminho, mas as que se delinearam a partir dos diálogos que tivemos no transcorrer do processo, após orientações, conversas com estudantes e profissionais da fotografia e do jornalismo durante meu trabalho e eventos, em especial as edições do Foto Síntese. E, também especialmente com as fotógrafas interlocutoras desta pesquisa, inicialmente a partir da curadoria da I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri e posteriormente por meio das entrevistas e a aplicação dos questionários.

Esse trabalho foi ainda uma oportunidade de rememorar histórias e motivações para atuação na fotografia e conhecer as obras de tantas outras mulheres. No estudo e na elaboração das biografias de cada uma dessas mulheres, pude contemplar os históricos, inclusive o meu

próprio, e assim observar o meu percurso individual, agora ao lado de outras mulheres. A pesquisa e os produtos gerados a partir dela têm um grande significado para mim, mas almejamos que ela seja mais do que isso, seja em formato de texto acadêmico ou como livro, desejamos que seus resultados sejam uteis para outras(os) fotógrafas(os), jornalistas, pesquisadoras(es) e para a sociedade.

Ressalto, dentre os resultados, a relevância da I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri, por ter sido um espaço de encontro e visibilização das fotógrafas do território, que além da qualidade técnica e da sensibilidade artística, construíram a partir da pluralidade de perfis e experiências das participantes uma (re)construção da história e memória local. Após o levantamento e análise dos dados, destacamos também o Foto Síntese como um dos principais espaços de diálogo e estímulo à fruição, produção e reflexão da fotografia no Cariri Cearense.

Esperamos, deste modo, que esta pesquisa possa contribuir para a visibilização das mulheres no campo da fotografia, especialmente na Região do Cariri e sua atuação enquanto autoras e coparticipes da história local. E da contribuição de suas obras para as memórias do território, que também são compostas pelos olhares e expressões destas mulheres, compreendidas a partir de sua diversidade.

Por fim, aspiramos que este trabalho – que antes considerava-me incapaz de realizar e que afinal tomou forma, materializando as minhas memórias e as memórias de outras mulheres – seja um estímulo a outras colegas de profissão que atuam e pesquisam na área, mesmo diante de todas as dificuldades e barreiras que nos impõem.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Os perigos de uma história única**. Tradução Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGAMBEN, Giorgio. **Nudez**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2009.
- ALMEIDA, Sandra R. Goulart de. Prefácio – Apresentando Spivak. *In*: SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Tradução Sandra R. Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. **O que é Feminismo**. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 2005.
- AMARAL, Márcia Franz. Lugares de fala: um conceito para abordar o segmento popular da grande imprensa. **Revista Contracampo**, Niterói – RJ, n. 12, p. 103-114, 2005. DOI: <https://doi.org/10.22409/contracampo.v0i12.561>. Disponível em: <http://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17388>. Acesso em 07 dez. 2019.
- ARANDAS, Luciana Pionório Rocha de. Por dentro da hashtag Body Positive: ciberativismo e a emergência de uma nova visão do corpo nas redes sociais da internet. *In*: ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS, 42º, 2018, Caxambu. **Anais [...]**. Caxambu: Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais – ANPOCS, 2018, p. 1-24. Disponível em: <http://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/42-encontro-anual-da-anpocs/spg-5/spg24-3/11587-por-dentro-da-hashtag-body-positive-ciberativismo-e-a-emergencia-de-uma-nova-visao-do-corpo-nas-redes-sociais-da-internet?path=42-encontro-anual-da-anpocs/spg-5/spg24-3>. Acesso em 04 set. 2019.
- ARCQ, Teresa. **Mulheres para mulheres, mecenas e promotoras**. Texto expográfico do catálogo da Mostra “Frida Kahlo: conexões entre mulheres surrealistas no México”, 2016.
- BARBOSA, Maria Raquel; MATOS, Paula Mena; COSTA, Maria Emília. Um olhar sobre o corpo: o corpo ontem e hoje. **Psicologia & Sociedade**, Florianópolis, v. 23, n. 1, p. 24-34, abril de 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0102-71822011000100004>. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822011000100004&lng=en&nrm=iso. Acesso em 06 nov. 2019.
- BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. Tradução Luís Antero Retos, Augusto Pinheiro. São Paulo: Edições, v. 70, 2011.
- BAUER, Martin W. Análise de conteúdo clássica: uma revisão. *In*: BAUER, Martin W.; GASKELL, George (Org.). **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p. 189-217.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2019.
- BENNETT, Lance W. New Media Power: the internet and global activism. *In*: COULDRY, Nick; CURRAN, James (Eds.). **Contesting Media Power: alternative media in a networked world**. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2003. p. 17-38.
- BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Fotografia e Jornalismo**: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: Feminismo e Subversão da Identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Quadros de Gerra**: quando a vida é passível de luto?. Tradução Sérgio Tadeu de N. Lamarão e Arnaldo M. da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

CHANTLER, Khatidja; BURNS, Diane. Metodologias Feministas. In: SOMEKH, Bridget; LEWIN, Cathy (Orgs.). **Teorias e métodos da pesquisa social**. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 111-120.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual essa nossa (des)conhecida**. 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CHIODETTO, Eder (Ed.). **Geração 00**: A nova fotografia brasileira. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

COLÓQUIO DE INTERLOCUÇÕES FOUCAULTIANAS. 2019. Disponível em: <http://www.anpof.org/portal/index.php/pt-BR/comunidade/agenda/item/126-eventos-nacionais-e-internacionais-no-brasil/19927-i-coloquio-interlocucoes-foucaultianas>. Acesso em 14 dez. 2020.

CORRÊA, Amélia Siegel. As mulheres na história da fotografia brasileira: alguns apontamentos. In: II CONGRESO DE ESTUDIOS POSCOLONIALES Y III JORNADAS DE FEMINISMO POSCOLONIAL, II, 2016, Buenos Aires. **Texto preparado para participação na mesa temática *Tecnologias del cuerpo, arte y performance***. Disponível em: http://www.idaes.edu.ar/pdf_papeles/8-6%20As%20Mulheres%20na%20historia%20da%20fotografia.pdf. Acesso em: 21 fev. 2020.

CORREIA, Maria da Luz; CERQUEIRA, Carla. Desarrumando o nosso álbum: fotografia e gênero. **Comunicação e Sociedade**, Braga, v. 32, p. 9-17, dez. 2017. DOI: [http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.32\(2017\).2747](http://dx.doi.org/10.17231/comsoc.32(2017).2747). Disponível em http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2183-35752017000200001&lng=pt&nrm=iso. Acessos em 06 fev. 2020.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Maria da Graça Silveira Gomes da. **Mulheres e agroecologia no Rio de Janeiro**: construindo uma política feminista a partir das margens. 2019. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

DAL BELLO, Cíntia. Visibilidade, vigilância, identidade e indexação: a questão da privacidade nas redes sociais digitais. **Logos**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 139-151, 2011.

DEL PRIORE, Mary. **Corpo a corpo com a mulher**: pequena história das transformações do corpo feminino no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 2000.

DEL PRIORE, Mary; VENANCIO, Renato. **Uma breve história do Brasil**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.

FACEBOOK. **Padrões da Comunidade**. 2019. Disponível em: https://web.facebook.com/communitystandards/adult_nudity_sexual_activity. Acesso em: 14 fev. 2019.

FAJARDO-HILL, Cecília; GIUNTA, Andrea. **Mulheres radicais: arte-latino americana, 1965-1980**. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.

FEMEN. **Blog oficial da Femen**. [s.d.]. Disponível em: <https://femen.org/>. Acesso em: 14 fev. 2019.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: G. Gilli, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos, volume V: ética. sexualidade. política**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014a.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. 28. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014b.

FRASER, Márcia Tourinho Dantas; GONDIM, Sônia Maria Guedes. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. **Paidéia** (Ribeirão Preto), Ribeirão Preto, v. 14, n. 28, p. 139-152, ago. 2004. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-863X2004000200004>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-863X2004000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 maio 2019.

GALLO, Marina Didier Nunes. **Francesca Woodman e o lugar de onde eu me olho**. 2015. Dissertação (Programa Associado de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal de Pernambuco/Universidade Federal da Paraíba, Recife/João Pessoa, 2015.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos**. Porto Alegre: Bookman Editora, 2009. (Coleção Pesquisa Qualitativa).

GRIJALVA, Dorotea Gómez. **Meu corpo é um território político**. Tradução Sandra Bonomini. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020. (Pequena Biblioteca de Ensaios Perspectiva Feminista).

HARDING, Sandra. A instabilidade das categorias analíticas na teoria feminista. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. I, nº 1, p. 7-32, 1993.

HIRATA, Helena. Gênero, classe e raça Interseccionalidade e consubstancialidade das relações sociais. **Tempo social**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 61-73, junho de 2014. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-20702014000100005>. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702014000100005&lng=en&nrm=iso. Acesso em 11 jan. 2020.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

HUYSSSEN, Andréas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBRAHIM, Carla Jacques. **As retratistas de uma época**: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX. 2005. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2005. Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/284778/1/Ibrahim_CarlaJacques_M.pdf.

Acesso em: 6 fev. 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. **Censo Demográfico 2010**. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em: 10 set. 2018.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA, FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA – FBSP. **Atlas da Violência 2018**. Rio de Janeiro: IPEA/FBSP, 2018. Recuperado de

http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/relatorio_institucional/180604_atlas_da_violencia_2018.pdf

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA – IPEA, FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA – FBSP. **Atlas da Violência 2019**. Rio de Janeiro:

IPEA/FBSP, 2019. Recuperado de http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2019/06/Atlas-da-Violencia-2019_05jun_vers%C3%A3o-coletiva.pdf

INSTITUTO DE PESQUISAS ECONÔMICAS E SOCIAIS DO CEARÁ- IPECE. **Ceará em Mapas**. Fortaleza: IPECE, 2007. Disponível em: <http://www2.ipece.ce.gov.br/atlas>. Acesso em: 11 set. 2018.

JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R.; DE FREITAS, Britta Lemos. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

JUNG, Ana Emília. Como a fotografia contemporânea pensa a memória? **Revista Crítica Cultural**, Florianópolis, v. 4, nº 2, p. 205-214, 2009. Disponível em:

http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/143. Acesso em 11 fev. 2020.

KETZER, Patricia. Como pensar uma Epistemologia Feminista? Surgimento, repercussões e problematizações. **Argumentos Revista de Filosofia**, Fortaleza, ano 9, n. 18, p. 95-106, 2017. Disponível em:

http://www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/32159/1/2017_art_pketzer.pdf. Acesso em: 08 jan. 2020.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro**: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 5. ed. São Paulo: Ed. Ateliê Editorial, 2014.

KULCSÁR, João. **Festival de Fotografia de Paranapiacaba**. Santo André: FFParanapiacaba, 2018. Disponível em: <https://www.ffparanapiacaba.com.br/>. Acessos em 03 fev. 2020.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.

LEITE, Rodrigo de Almeida; CARDOSO, Gabriela Santos. A arbitrariedade dos parâmetros de censura no Facebook e a proibição da página do Femen. **Revista Ártemis**, João Pessoa, v. 19, 2015.

LOMBARDI, José Claudinei. História e Historiografia da Educação: atentando para as fontes. *In*: LOMBARDI, José Claudinei; NASCIMENTO, Maria Isabel Moura. **Fontes, História e Historiografia da Educação**. Campinas, SP: Autores Associados, 2004. p. 141-160.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário Imaginário: Novas potencialidades na fotografia documental contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

LONGINO, Helen. Epistemologia Feminista. *In*: GRECO, John; SOSA, Ernest (Orgs.). **Compêndio de epistemologia**. Tradução Alessandra Siedschlag Fernandes e Rogério Bettoni. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

LOPEZ, Bianca. **Os números do relatório digital do We Are Social e Hootsuite em 2019**. PagBrasil, Porto Alegre, 28 fev. 2019. Disponível em: <https://www.pagbrasil.com/pt-br/insights/relatorio-digital-in-2019-brasil/>. Acesso em 02 mar. 2019.

LUCAS, Douglas Cesar; GHISLENI, Pâmela Copetti. O corpo que fala: a (im)possibilidade de regulação das novas experiências corporais pelo direito. **Revista de Direitos e Garantias Fundamentais**, Vitória, v. 17, n. 2, p. 493-526, 2016. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5911051.pdf>. Acesso em: 03 jan. 2020.

MAROUN, Kalyla; VIEIRA, Valdo. Corpo: uma mercadoria na pós-modernidade. **Psicologia em Revista**, Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 171-186, dez. 2008. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682008000200011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 16 jan. 2020.

MAROUN, Kalyla; VIEIRA, Valdo. Corpo: uma mercadoria na pós-modernidade. **Psicol. rev.** (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 14, n. 2, p. 171-186, dez. 2008. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682008000200011&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 02 mar. 2020.

MIGUEL, Sylvia. Representatividade feminina no sistema artístico precisa ser mais bem avaliada. **Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo**, São Paulo, 21 mar. 2017. Disponível em: <http://www.iea.usp.br/noticias/representatividade-feminina-no-sistema-artistico-precisa-ser-melhor-avaliada>. Acesso em: 11 fev. 2019.

MIYADA, Paulo; FARIAS, Agnaldo. **Frida Kahlo: conexão entre mulheres surrealistas no México**. São Paulo: Instituto Tomie Othake, 2015.

MOL, Annemarie. Políticas ontológicas. Uma palavra e algumas questões. *In*: LAW, John; HASSARD, John (Ed.). **Actor network theory and after**. Oxford: Blackwell, 1999. p. 74-89.

NASCIMENTO, Diego Coelho do. **Ser-tão “metropolitano”**: espacialidade e institucionalidade na Região Metropolitana do Cariri. 2018. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/30438>. Acesso em: 02 jan. 2020.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Edições Aurora, 2016.

NOGUEIRA, Ricardo José Batista. O Movimento FEMEN: geopolítica e neo-feminismo. **Revista de Geopolítica**, Manaus, v. 4, n. 1, p. 155-168, 2013. Disponível em: <http://www.periodicos.ufam.edu.br/revista-geonorte/article/view/1164/1055>. Acesso em: 08 abril 2019.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. Petrópolis: Vozes, 2007.

OMOTE, Sadao; PRADO, Paulo Sérgio Teixeira do; CARRARA, Kester. Versão eletrônica de questionário e o controle de erros de resposta. *Estud. psicol.* (Natal), Natal, v. 10, n. 3, p. 397-405, dez. 2005. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2005000300008>. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X2005000300008&lng=en&nrm=iso. Acesso em 10 fev. 2019.

QUIVY, Raymond; CAMPENHOUDT, Luc Van. **Manual de Investigação em Ciências Sociais**. 4. ed. Lisboa: Gradiva, 2005.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade. Campinas: Editora Unicamp, 2014.

RAGO, Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. *In*: PEDRO, Joana Maria; GROSSI, Miriam Pilar. **Masculino, Feminino, Plural**: gênero na interdisciplinaridade. Florianópolis-SC: Editora das Mulheres, 1998. Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. p. 25-37.

RECHENA, Aida. **Sociomuseologia e Gênero**: Imagens da Mulher em Exposições de Museus Portugueses. 2011. Tese (Doutoramento em Museologia) – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, 2011. Disponível em: http://www.museologia-portugal.net/files/upload/doutoramentos/aida_rechena.pdf. Acesso em: 4 fev. 2019.

REVISTA VEJA [Redação]. Morre David Hamilton, fotógrafo acusado de estuprar suas modelos. **Revista Veja**, São Paulo, 25 nov. 2016. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/morre-david-hamilton-fotografo-acusado-de-estuprar-suas-modelos/>. Acesso em: 04 jan. 2019.

REZZUTTI, Paulo Marcelo. **Mulheres do Brasil**: A história não contada. Rio de Janeiro: Leya, 2018.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2019.

RUIZ, Juliana Pacetta; NERIS, Natália; VALENTE, Mariana Giorgetti. Revenge porn como violência de gênero: perspectivas internacionais. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO, 11, 2017, Florianópolis. **Anais** [...]. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Instituto de Estudos de Gênero – IEG, 2017. Disponível em:

http://www.wwc2017.eventos.dype.com.br/resources/anais/1503434623_ARQUIVO_FazendoGenero_Revengeporncomovienciadegenerofinal.pdf. Acesso em 02 jan. 2020.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. **Gênero, patriarcado, violência**. 1º ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2011.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e comunicação**: sintonizada cultura. São Paulo: Paulus, 2004.

SANTANA, Rodolfo. Cariri: com altas taxas de feminicídio, políticas de combate à violência são adotadas. **Brasil de Fato**, 25 nov. 2019. Disponível em:

<https://www.brasildefato.com.br/2019/11/25/cariri-com-altas-taxas-de-feminicidio-politicas-de-combate-a-violencia-sao-adotadas>. Acesso em 08 mar. 2020.

SATOU, Danilo. A representatividade da mulher na arte. **Blog Centro Cultural São Paulo**, São Paulo, 18 out. 2018. Disponível em: <http://centrocultural.sp.gov.br/site/a-representatividade-da-mulher-na-arte/>. Acesso em: 23 fev. 2019.

SECRETARIA DAS CIDADES. **Região Metropolitana do Cariri**. Fortaleza: Governo do estado do Ceará, 2019. Disponível em: <https://www.cidades.ce.gov.br/regiao-metropolitana-do-cariri/>. Acesso em: 08 jan. 2020.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti, 2018. Semana de 22, artes visuais. 1 vídeo (106min). Publicado pelo canal **Programa Café Filosófico**, 9 nov. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lsyETKoAQxQ>. Acesso em: 04 jan. 2019.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. A difícil arte de exportar mulheres artistas. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 36, p. 375-388, junho de 2011. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332011000100014>. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332011000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em 17 jan. 2020.

SIMONELLI, Nádia. Eles: Mulheres Artistas em exposição, no Rio. **Casa Cláudia Abril**, 18 jun 2013. Disponível em: <https://casaclaudia.abril.com.br/profissionais/elles-mulheres-artistas-em-exposicao-no-rio/>. Acesso: 22 dez. 2019.

SMITH, Ian Haydn. **Breve história da fotografia**: um guia de bolso para os principais gêneros, obras, temas e técnicas. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

SOARES, Maria Thereza Gomes de Figueiredo; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; FERREIRA JUNIOR, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 26, n. 3, e46645, 2018. DOI: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n346645>. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2018000300209&lng=en&nrm=iso. Acesso em 06 fev. 2020.

SONTAG, Susan. Sobre **Fotografia**. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** 1. ed. Tradução Sandra R. Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

TRIGUEROS, María Teresa A. **Arte y feminismo**. San Sebastián: Nerea, 2008.

VELASCO, Clara; CAESAR, Gabriela; REIS, Thiago. Mesmo com queda recorde de mortes de mulheres, Brasil tem alta no número de feminicídios em 2019. **G1 – Globo.com**, 05 mar. 2020. Disponível em: <https://g1.globo.com/monitor-da-violencia/noticia/2020/03/05/mesmo-com-queda-recorde-de-mortes-de-mulheres-brasil-tem-alta-no-numero-de-feminicidios-em-2019.ghtml>. Acesso: 10 mar. 2020.

VERLAG, Benedikt. **1000 Nudes: a History of Erotic Photography**, Ed. Taschen, 1994.

WELLE, Deutsche. Fotógrafo acusado de estupro de menores é encontrado morto em Paris. **G1 – Globo.com**, 26 nov. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/fotografo-acusado-de-estupro-de-menores-e-encontrado-morto-em-paris.ghtml>. Acesso em: 8 dez. 2018.

WOLF, Naomi. **O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

ZANINI, Michel. **Formulários eletrônicos**. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2017.

APÊNDICE A - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO – TCLE

Eu, _____,
 nacionalidade: _____, idade: _____,
 profissão: _____,
 endereço: _____, RG: _____

_____, estou sendo convidada a participar de um estudo denominado MEMÓRIA E GÊNERO NA FOTOGRAFIA: OLHARES SOBRE A I MOSTRA DE MULHERES FOTÓGRAFAS DO CARIRI que tem como objetivo geral relatar a experiência da I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri enquanto espaço de (re)construção da memória da produção fotográfica de artistas do território.

A minha participação no referido estudo será no sentido de prestar informações através de entrevista referentes à minha atuação enquanto fotógrafa na Região e minha percepção da relação entre fotografia, memória e gênero.

Fui alertada de que, da pesquisa a se realizar, não posso esperar benefícios diretos. Recebi, por outro lado, os esclarecimentos necessários sobre os possíveis desconfortos e riscos decorrentes do estudo, levando-se em conta que é uma pesquisa, e os resultados positivos ou negativos somente serão obtidos após a sua realização.

Também fui informada de que posso me recusar a participar do estudo, ou retirar meu consentimento a qualquer momento, sem precisar justificar, e de, por desejar sair da pesquisa, não sofrerei qualquer prejuízo à assistência que venho recebendo.

Os(as) pesquisadores(as) envolvidos com o referido projeto são Emanoella Callou Belém e seu orientador Prof. Luís Celestino de França Júnior vinculadas(os) ao Mestrado em Biblioteconomia da Universidade Federal do Cariri - UFCA e com eles poderei manter contato pelo telefone (88) 9.9601-0691.

É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas consequências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Enfim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

Juazeiro do Norte-CE, _____ de _____ de 2019.

Nome do(a) entrevistado(a): _____

Assinatura do(a) entrevistado(a): _____

Pesquisadora: Emanoella Callou Belém

Assinatura da pesquisadora: _____

APÊNDICE B - ROTEIRO ENTREVISTAS EXPLORATÓRIAS

- Como e quando você começou a fotografar?
- Qual a proposta do ensaio que você enviou para a Mostra?
- Você acha que a exposição de corpos femininos nus ainda é um tabu? Você encontrou resistência para fotografar as modelos?
- Como você relacionaria este ensaio com o tema “memórias de mulheres”?
- Você esperava expor este trabalho no Cariri antes de saber da chamada para a mostra?
- Como fotógrafa, você se sente contemplada nos espaços de arte da Região?
- Na sua opinião qual a importância de mulheres fotografarem mulheres?
- Quais você acredita que sejam as fotógrafas mais conhecidas da Região do Cariri?

APÊNDICE C – QUESTIONÁRIO

DADOS PESSOAIS

Nome completo:

Telefone:

Data de nascimento:

Profissão atual:

Nacionalidade:

Natural de:

Formação acadêmica:

Site pessoal:

Instagram:

Facebook:

Possui projetos na área, quais:

Faz parte de grupos ou coletivos de fotografia, quais?

Desde quando fotografa?

MÚLTIPLA ESCOLHA (Poderá marcar mais de uma opção)

Você se considera uma fotografa:

Profissional

Amadora

Fotógrafa por hobby

Estudiosa ou pesquisadora da área

Quais os principais temas que fotografa?

Pessoas

Cidade

Natureza

Objetos

Cultura e Sociedade

Eventos

Modelos

Campanhas publicitárias

Produtos

Qual suporte usa para fotografar?

Smartphone
Câmera compacta
Câmera DSLR
Outro: _____

Você considera seu trabalho:

Autoral
Comercial

Possui séries com imagens sobre o Cariri, quais?

Possui outras séries de trabalhos autorais? Quais?

Possui site ou portfólio on-line com seus trabalhos? Quais?

Como e onde você mantém seu arquivo de imagens?

Participou de exposições, quais e onde?

Foi ganhador(a) de algum prêmio, edital ou concurso de fotografia? Qual?

Reside no Cariri desde:

Telefone fixo:
Telefone celular:
E-mail:
Currículo Lattes:

APÊNDICE D – INFORMAÇÕES TÉCNICAS DO PRODUTO

Tipo de produção: livro

Tipo de publicação prevista: impressa e mídia eletrônica

Dimensões (L x A): 258 x 230

Quantidade de páginas: 114

Cor principal (Marrom): CMYK 47 77 77 74

Cor secundária (Branca): CMYK 0 0 0 0

Tipografias utilizadas: Megan June (título), Mosk (corpo de texto) e Dysfunctional (números de página)

Diagramado com Adobe InDesign v. 14.0.2

Conteúdo:

- Informações resumidas sobre a pesquisa de Mestrado e epistemologias feministas;
- Epítome da discussão acerca de memória, fotografia e feminismos na contemporaneidade;
- Resumo sobre a experiência da I Mostra de Mulheres Fotógrafas do Cariri;
- Perfis das fotografas e obras submetidas à Mostra.