



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

EFEITOS SIMULTÂNEOS:

O Olhar da Mulher e a Empatia Através da Objetiva

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa

Para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Por

Martina Gelpi Alves

ESCOLA DAS ARTES

Porto, novembro de 2020



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA

EFEITOS SIMULTÂNEOS:

O Olhar da Mulher e a Empatia Através da Objetiva

Dissertação apresentada à Universidade Católica Portuguesa

Para obtenção do grau de Mestre em Fotografia

Sob orientação da

Professora Doutora Sónia Neves

E sob a coorientação do

Professor Doutor Carlos Lobo

ESCOLA DAS ARTES

Porto, novembro de 2020

### **Dedicatória**

Dedico essa dissertação a todas as mulheres fotógrafas, amadoras ou profissionais, iniciantes ou veteranas, que no caminho da imagem querem incorporar em suas referências pessoais, sociais e culturais, um novo olhar para si e para o legado que permitiu que tivessem uma câmera fotográfica em suas mãos.

*I go with you  
In the happy light  
Of the accomplished hours;  
Without being like me, you  
Are my reflection in these images.  
Elisabeth and I are sisters,  
We are all sisters”*

LENNAR, Erica. “*les femmes, les soeurs*” (pl.63).

## **Agradecimentos**

O interesse pelo protagonismo feminino na história da fotografia não teria nascido se não houvessem mulheres fortes à minha cerca desde o berço.

Sou grata a todas as mulheres que me acompanharam e incentivaram ao longo dos anos, dando um espaço em especial para minhas avós, minha mãe, minha irmã, minha madrastra e todas as amigas que cederam seus rostos aos retratos que fortaleceram o efeito simultâneo que permeia a partilha de mulheres frente à objetiva.

Também serei sempre grata aos homens da minha vida que entenderam a importância da expressão artística feminina nesse processo e que souberam dar um passo para ao lado para ajudar o outro a ascender. Obrigada Pai e Leonel.

Agradeço também à minha psicóloga Diana, por ter me lembrado todos os dias o porquê de eu estar escrevendo sobre a temática feminina na fotografia.

Ao meu professor, amigo, coorientador e grande incentivador da minha construção sobre o olhar feminino na fotografia, Carlos Lobo, e também aos demais profissionais, funcionários e colegas da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

E por fim, agradeço imensamente a minha orientadora Sónia Neves por todo cuidado, compreensão, partilha de livros e encontros no Café do Mosca, que em meio aos encontros e desencontros dessa pandemia, foi indispensável na construção da dissertação.

## Resumo

A presente pesquisa propõe um diálogo sobre as formas com as quais uma mulher olha para outras mulheres com a câmera na mão. Refletindo desde a história da fotografia e da inserção da presença feminina nela, a atuação inicial e doméstica da suposta fotógrafa amadora, e à eterna busca da representação visual no seio de uma sociedade patriarcal. Apresentando diversas fotografias com as mais distintas obras dentro da imagem, roteiros foram criados para a realização de entrevistas com três artistas, no intuito de desenvolver uma significação a respeito dos efeitos simultâneos e à empatia que caracterizam a produção entre mulheres. As respostas – entre os diálogos e monólogos platônicos descritos na dissertação –, constituíram uma constelação de perspectivas que se unem, afinal, em torno da expectativa em comum no imagético feminino: um olhar mais representativo de si.

**Palavras-chave:** Fotografia; Representação artística; Olhar feminino; Mulheres Fotógrafas; Empatia Fotográfica.

## Abstract

The following research proposes a dialogue about the manners on which a woman look into another woman with the camera on her hands. Reflecting since the history of photography and the female presence's inclusion on it, the former and domestic acting of the alleged woman amateur photographer, to the eternal inquiry of visual representation within a patriarchal society. By presenting many photographers with distinct projects on photography, scripts were made to interview three artists, to develop a signification about the simultaneous effects and the empathy that characterize the production among women. The answers – between the dialogues and platonic monologues described in the dissertation – constituted a perspective's constellation that is unified around the common expectation on female's imageries: a more representative gaze.

**Key Words:** Photography; Representation; Female Gaze; Women Photographers; Photographic Empathy.

## Sumário

|   |            |
|---|------------|
| Introdução .....  | 11         |
| <b>PARTE I - Meu olhar .....</b>                                      | <b>14</b>  |
| <b>PARTE II – Outros Olhares.....</b>                                 | <b>22</b>  |
| <b>1.Capítulo I – Um Olhar .....</b>                                  | <b>23</b>  |
| 1.1 Com a câmera na mão: uma breve história da fotografia .....       | 23         |
| 1.2 A mulher por trás da imagem e a fotógrafa falsamente amadora..... | 28         |
| 1.3 Extensões do espaço doméstico .....                               | 38         |
| 1.4 O que significa o olhar feminino.....                             | 47         |
| 1.5 Representação artística no ser mulher? .....                      | 58         |
| <b>2. Capítulo II Outros olhares.....</b>                             | <b>81</b>  |
| 2.1 Uma tese colaborativa, quem são? .....                            | 81         |
| 2.1.1 Claudia Varejão.....  | 82         |
| 2.1.2 Rania Matar .....   | 84         |
| 2.1.3 Milena Paulina .....  | 86         |
| <b>2.2 Monólogos Platônicos .....</b>                                 | <b>89</b>  |
| 2.2.1 Susan Meiselas .....  | 90         |
| 2.2.2 Jitka Hanzlová.....   | 93         |
| 2.2.3 Zanele Muholi.....  | 95         |
| 2.2.4 Hannah Starkey .....  | 97         |
| <b>2.3 Diálogos.....</b>  | <b>99</b>  |
| 2.3.1 Cláudia Varejão.....  | 100        |
| 2.3.2 Rania Matar .....   | 108        |
| 2.3.3 Milena Paulina .....  | 117        |
| <b>PARTE III – Um olhar Colaborativo .....</b>                        | <b>122</b> |
| <b>3. Capítulo III: Entre Olhares .....</b>                           | <b>123</b> |
| 3.1 Constelações .....  | 123        |
| 3.1.1 3.1.1 Constelações, <i>em análise</i> .....                     | 124        |
| 3.2 O Efeito Simultâneo, considerações finais .....                   | 132        |
| 3.3 Estendendo o olhar, considerações futuras .....                   | 135        |
| <b>4. Bibliografia Teórica .....</b>                                  | <b>138</b> |
| <b>5. Bibliografia de imagens.....</b>                                | <b>142</b> |
| <b>6. Anexo: Entrevista traduzida de Rania Matar .....</b>            | <b>144</b> |

## Índice de Imagens

|  |     |
|--|-----|
| Fotografia 1: Martina Alves, Marine, Brasil, 2018.....           | 15  |
| Fotografia 2: Martina Alves, Rafaela, Brasil, 2019. ....         | 16  |
| Fotografia 3: Martina Alves, Mulher Alemã, Alemanha, 2019.....   | 17  |
| Fotografia 4: Martina Alves, Catarina, Portugal, 2020.....       | 18  |
| Fotografia 5: Martina Alves, Autorretrato, Portugal, 2020.....   | 19  |
| Fotografia 6: Martina Alves, Marina, 2018, Portugal.....         | 70  |
| Fotografia 7: Martina Alves, Beatriz, 2019, Portugal.....        | 71  |
| Fotografia 8: Martina Alves, Luciana, 2019, Portugal. ....       | 72  |
| Fotografia 9: Martina Alves, Marina, 2019, Portugal.....         | 73  |
| Fotografia 10: Martina Alves, Raquel, 2019, Portugal.....        | 74  |
| Fotografia 11: Martina Alves, Luísa, 2018, Portugal.....         | 75  |
| Fotografia 12: Martina Alves, Louise, Portugal, 2019. ....       | 76  |
| Fotografia 13: Martina Alves, Caroline, Portugal, 2020. ....     | 77  |
| Fotografia 14: Martina Alves, Gabí, Portugal, 2020. ....         | 78  |
| Fotografia 15: Martina Alves, Talitha, Portugal, 2019.....       | 79  |
| Fotografia 16: Martina Alves, Autorretrato, 2019, Portugal.....  | 80  |
| Fotografia 17: Martina Alves, Karyna e João, Portugal, 2020..... | 137 |

## Índice de Imagens

|   |           |
|---|-----------|
| Imagem 1: Alice Austen, Nova York, 1895 (esquerda).....   | 35        |
| Imagem 2: Chansonetta Stanley Emmons, Nova York, 1900 (direita).....  | 35        |
| Imagem 3: Gioconda Rizzo, Auto-retrato, 1912.....   | 36        |
| Imagem 4 e Imagem 5: Carrie Mae Weems, imagens da série Kitchen Table, 1990. ....   | 44        |
| Imagem 6: Moira Ricci, Mamma e Zia Carolina, 20.12.53 – 10.08.04 (esquerda).....  | 45        |
| Imagem 7: Lebohang Kganye, Imagem da série Ke Lefa Laka, 2013 (direita). ....   | 45        |
| Imagem 8: Nan Golding, Self Portrait, 1984 (esquerda).....  | 47        |
| Imagem 9: Nan Goldin, Cookie and Millie in the Girl’s Bathroom at the Mud Club, 1979<br>(direita).....  | 47        |
| Imagem 10 e Imagem 11: Petra Collins, imagens da série Coming of Age, 2017. ....  | 49        |
| Imagem 12: Ayana V. Jackson, Don’t hide the blade/How do you think their women dress?,<br>2013, (esquerda). ....  | 53        |
| Imagem 13: Ayana V. Jackson, Cimarrom – The Becoming Subject, 2015. (direita). ....   | 53        |
| Imagem 14: Viviane Sassen, Untitled 075, Roxane II, 2017, (esquerda). ....  | 54        |
| Imagem 15: Viviane Sassen, Untitled 028, Roxane I, 2017 (direita).....  | 54        |
| Imagem 16: Zanele Muholi – Installation view, Faces and Phases, Wentrup Gallery, Berlin, 2014.<br>.....   | 64        |
| Imagem 17 e Imagem 18: Evento Paris Photo de acervo pessoal (08/11/2019). ....  | 66        |
| Imagem 19: Adriene Salinger, Alex V (esquerda).....   | 68        |
| Imagem 20: Adriene Salinger, Krissy P (direita), imagens da série Teenager EUA, 1900-1999. ..   | 68        |
| Imagem 21: Barbara Peacock, Jessica, Milford, New Hampshire, não datado (esquerda).....   | 69        |
| Imagem 22: Barbara Peacock, Jeanine, Portland, não datado (direita). ....   | 69        |
| Imagem 23 (esquerda) e Imagem 24 (direita): Cláudia Varejão, imagens e frames da longa<br>metragem Ama-San, Japão, 2016.....  | 82        |
| Imagem 25 e Imagem 26: Cláudia Varejão, imagens e frames da longa metragem Ama-San,<br>Japão, 2016.....   | 83        |
| Imagem 27: Rania Matar, Raissa imagem da série A Girl in Her Room, Medford Massachusetts,<br>2009 (esquerda). ....  | 84        |
| Imagem 28: Rania Matar, Lubna, imagem da série A Girl in Her Room, Beirut Lebanon, 2010<br>(direita).....   | 84        |
| Imagem 29: Rania Matar, Soraya and Tala (esquerda).....   | 85        |
| Imagem 30: Brigitte and Huguette (direita), imagens da série Unspoken Conversations – Mothers<br>and Daughters, Yarze Lebanon, 2014.....  | 85        |
| Imagem 31 e Imagem 32: - Milena Paulina, imagens do projeto “Eu, Gorda”, Brasil, 2017-2018.<br>.....  | 86        |
| <i>Imagem 33 e Imagem 34: Milena Paulina, imagens do projeto “Eu, Gorda”, Brasil, 2017-2018.....</i>  | <i>87</i> |
| Imagem 35: Susan Meiselas, Shelley’s daughter, Refuge F, imagem da série A Room of Their<br>Own, Inglaterra, 2015-2016 (esquerda). ....   | 90        |
| Imagem 36: Susan Meiselas, “Eva, in her new home: ‘I wanted to get on with my life, to get<br>moving... I want to be busy. I don’t want to wake up and sit in the house depending on the<br>government.’”, imagem da série A Room of Their Own, Inglaterra, 2015-2016 (direita). .... | 90        |
| Imagem 37: Jitka Hanzlová, Romy, Greenwich Village, imagem da série Female, 1999 (esquerda).<br>.....   | 93        |
| Imagem 38: Jitka Hanzlová, Untitled, imagem da série Brixton, 2002 (direita).....   | 93        |
| Imagem 39: Zanele Muholi, Somnyama Ngonyama, Cape Town, 2018 (esquerda).....  | 95        |
| Imagem 40: Zanele Muholi, Yaya Mavundla II, Parktown, Johannesburg, 2017 (direita). ....  | 95        |
| Imagem 41: Hannah Starkey, Untitled, February 2013 (esquerda).....  | 97        |
| Imagem 42: Hannah Starkey, Inspire sisterhood, 2017 (direita).....  | 97        |

## **Introdução**

Esta dissertação se propõe analisar questões que envolvem o olhar fotográfico de uma mulher sobre outra mulher e o que significa fazer parte deste contexto. Interesse o qual partiu da motivação pessoal – como o próprio título revela – da realização de um resgate da história da imagem e também do legado que o encontro com o visual deixou para mulheres da atualidade. Estas que, assim como eu, muitas vezes se debruçam sobre a câmera fotográfica sem ter como inspiração artistas mulheres, o que é irônico considerando que foram justamente movimentos e batalhas travadas muito antes de nosso nascimento que proporcionaram que a prática fotográfica chegasse em nossas mãos. Se hoje sou uma mulher que se utiliza da fotografia para criar e explorar é porque na verdade houve uma construção e toda uma narrativa antes de mim. E por isso, ao me aprofundar sobre uma imagem em particular, percebi que precisava de referências das quais eu me aproximasse e me identificasse mais fortemente, principalmente no momento de encontrar um projeto que fosse meu e com o qual me sentisse próxima para criar.

Esse interesse e pretexto não só se valida pessoalmente, como também academicamente: precisamos de mais mulheres nesses espaços e protagonizando a história, pois ao longo desta dissertação há um material que comprova essa presença. E tomo esse pequeno parágrafo, com propriedade, para dizer que em dois anos de mestrado, entre uma gama de professores e artistas muito bem selecionados, houve uma disparidade significativa no que condiz à composição de um corpo docente formado por mulheres. Ainda que eu tenha tido o privilégio de estudar com profissionais que ainda assim incorporaram nas aulas um referencial de mulheres, percebi que a distribuição precisa ser, ainda, mais proporcional.

Como consequência, esta investigação também se compromete socialmente, a fim de incluir um resgate cultural e histórico da imagem para que seja cada vez mais abrangente e equânime, trazendo menções a artistas que talvez não tenham tido o devido reconhecimento. A longa construção histórica e fotográfica feminina revelou um caminho novo para a mulher fotógrafa e/ou amadora, nascida em uma cumplicidade íntima com sua partilha e reconhecimento na própria comunidade feminina – ainda que limitada a grupos selecionados. Tal construção investiu a possibilidade de um novo imagético da mulher nas artes visuais, pois permitiu um registro provindo da ótica da própria mulher, revelando um olhar para si e um impulso como forma canalizar e pulsar emoções e vontades que estavam inquietas. O tocar na objetiva iniciou um percurso de emancipação que culminou em sororidade e ressignificação de formas de ver. Demonstrando, por fim, que o olhar sobre a mulher resulta em um olhar para si própria a partir do autorretrato ou do retrato de outras.

Assim, a tese se divide em três partes, que englobam um olhar sobre a fotografia (considerando o referencial bibliográfico de apoio), o olhar da fotógrafa (incorporando o olhar de artistas, através de entrevistas, sobre o que se entende no olhar feminino), e um último olhar colaborativo (tal qual abraça as definições obtidas das entrevistas, incorporando também a minha visão sobre as perspectivas compartilhadas).

Como introdução à leitura, vejo como necessário uma explicação metodológica sobre a forma de escrita do material. Onde e porque cheguei como mulher, profissional e artista, ao cenário abordado neste texto. Desde já, confiro à parte primária do texto – capítulo um, *O meu Olhar* – diálogos e referências que não partem essencialmente do meu *eu* pessoal, considerando que estudo questões analisadas e partilhadas por outros autores e autoras que discursam sobre o universo feminino em várias vertentes. Ainda que promova conclusões e correlações dentre as propostas e diferentes opiniões sobre as referências, resguardo ao meu *eu*, ou à fala em primeira pessoa, o momento em que a análise comunica minha perspectiva através de tudo o que foi absorvido no decurso do referencial bibliográfico. No que consta ao caminho trilhado para a chegada no mestrado, tentarei abordar de forma simples os percalços, encontros e desencontros que me fizeram incorporar minha condição como mulher (e imigrante), como a temática para o desenvolvimento prático e teórico no âmbito da academia.

Com isso posto, a temática da pesquisa se refere ao olhar feminino na imagem fotográfica, com foco na forma com a qual uma mulher artista toma o protagonismo feminino em sua obra: através de séries e projetos realistas, ficcionais e documentais. Para essa investigação entrevistei três artistas, sendo uma cineasta e duas fotógrafas, com o intuito de criar um discurso sobre as diferentes formas de ver uma mulher, na expectativa de encontrar as intersecções entre essas perspectivas e as relacionar com algo que parte desde suas produções: o interesse no universo feminino em diversos contextos. Compreendendo que as formas de ver se manifestam por vieses divergentes, a tese não busca encontrar uma resposta única para sua hipótese, de “como uma mulher olha a outra”. Ainda que a amostra de entrevistadas fosse inicialmente maior, os resultados das entrevistas possíveis demonstram que as significações são múltiplas, pois não há apenas uma forma de ver – entretanto, que há sim, algo em comum e que sempre esteve em pauta na trilha imagética da mulher: o reconhecimento.

Assim, na tentativa de encontrar reflexões e estórias que pudessem conversar com o referencial teórico, a pesquisa encontrou como objetivos específicos: I) a inclusão de um referencial bibliográfico que contasse a história da fotografia e da presença intrínseca da mulher nesse processo; II) o início prático do encontro com a câmera fotográfica (o ensaio fotográfico em si); III) o que significa o olhar feminino, no que descobri ser um efeito simultâneo, unindo a

história de mulheres artistas com o projeto prático “Entre”, que desenvolvi concomitantemente à pesquisa. A construção teórica veio a embasar o segundo propósito: a seleção de artistas que teria interesse de entrevistar, a pesquisa respectiva a essas mulheres, a criação de entrevistas, a tentativa de contato para a realização desses diálogos, formando o capítulo dois, *Outros olhares*. As entrevistas proporcionaram, como exposto anteriormente, a interlocução com as referências bibliográficas, e permitiram uma análise que viria a protagonizar o olhar dessas três mulheres junto ao meu, para uma reflexão partilhada sobre a pluralidade de questões que podem circundar o olhar de uma mulher sobre a outra.

Essa análise, realizada sob uma ótica empírica e intuitiva, encontrou suas bases teóricas na metodologia referente à “análise de discursos”, com enfoque no estudo do conteúdo fornecido pelas artistas através de uma interpretação do método qualitativo. Entendendo que, o olhar tem um ponto de vista que parte de quem está por trás da objetiva, a análise de conteúdos parte da mesma premissa, no momento em que “é uma interpretação pessoal por parte do pesquisador com relação à percepção que tem dos dados. Não é possível uma leitura neutra. Toda leitura se constitui numa interpretação” (Moraes, 1999, pp. 3). De maneira que as reflexões por parte das artistas convidadas podem exprimir uma grande variedade de interpretações, mas que no caso da tese, retornam e dialogam com a construção teórica inicial, que possibilitou a formação das perguntas utilizadas nas entrevistas. Isto, afim de desmembrar o texto em uma análise que o transcenda e o explique, ou, no caso da atual pesquisa, uma forma de reler as entrevistas de maneira a construir relações entre as possibilidades de ver das artistas.

No subcapítulo *Constelações*, de fato analiso os diálogos criados, os colocando em contraponto entre suas similaridades e diferenças, mas sem compará-los, apenas os colocando em contraste tendo em conta os contextos das artistas e de suas séries produzidas. Por fim, o encerramento da pesquisa flutua entre o subcapítulo *O Efeito Simultâneo*, onde retomo os principais pontos das entrevistas, os interagindo com o subcapítulo seguinte *Monólogos Platônicos* – em referência às artistas que infelizmente não entrevistei –, para apresentar considerações a respeito da simultaneidade do olhar de uma mulher para com a outra. Ainda, dispondo o último subcapítulo, *Estendendo o olhar*, no qual exponho as ausências sentidas ao longo da pesquisa, e as projeções futuras nos âmbitos práticos e teóricos.

**PARTE I - Meu olhar**



Fotografia 1: Martina Alves, Marine, Brasil, 2018.



Fotografia 2: Martina Alves, Rafaela, Brasil, 2019.



Fotografia 3: Martina Alves, Mulher Alemã, Alemanha, 2019.



Fotografia 4: Martina Alves, Catarina, Portugal, 2020.



Fotografia 5: Martina Alves, Autorretrato, Portugal, 2020.

Meu relacionamento com a imagem, assim como o que ocorreu com as gerações nascidas nos anos 90, partiu do contato com fotografias de meus pais, corroborando mais fortemente sobre a presença iminente da força feminina dentro de minha família, que por consequência, afirmou a construção de imagem a partir da identidade e do gênero feminino. Tendo crescido em meio a uma predominância familiar feminina, de profissões marcantes, personalidades ímpares e gênios fortes. Minha mãe sempre disse que em nossa família só havia “cacique” - o sentido de que só haviam chefes, e quase nenhum que baixasse a cabeça para o outro, ou em nosso caso, quase uma analogia à uma tribo matriarcal.

Nessa realidade, a independência e autonomia feminina surgiram quase naturalmente. Com isso, fui educada para fazer grandes escolhas, ser autora e percursora de meus caminhos – como a maioria dos filhos é, mas com a diferença na experiência de um “empurrão” intrínseco para fora do ninho. Com uma vó sendo pioneira na ginecologia no Estado, a outra criando 5 filhos sozinha sendo viúva desde muito cedo, uma mãe tendo dois pós-doutorados com duas filhas nas mãos e com uma família composta por 11 primos, sendo destes, 9 mulheres, é conveniente que o interesse pelo universo feminino já viesse alado e que refletisse diretamente nas minhas preferências e referências visuais.

Assim que tive o peso da câmera sob meus ombros, assumi a responsabilidade e marca – entre família e amigos – de ser uma fotógrafa de mulheres. E, embora ter inicialmente me direcionado para o contexto comercial da fotografia, nunca deixei de fazer do meu trabalho um momento que fosse sobre partilha. Meu processo fotográfico, desde sempre, partiu do diálogo, de trocas antes do ensaio e que perpassavam pelo compartilhamento de inseguranças e vulnerabilidades – que quando na presença de um olhar empático desde o gênero à idade – criavam um espaço seguro para que as clientes se revelassem. Tendo nascido na era digital, os caminhos que levavam as mulheres a minha objetiva, quase sempre, se resumiam em insatisfações estéticas, muitas vezes agravadas por questões psicológicas e emocionais. Assim, me era confiado através do diálogo de carinho e do momento de afago, a possibilidade de um olhar mais gentil sobre si. O poder do artifício visual como uma possível ferramenta contributiva para elevação de autoestima, manifestava-se ali. Dessa maneira, embora me dedicando na maior parte do tempo à fotografia comercial e editorial, sempre tentei fazer dos trabalhos aos quais me eram encaminhados, um pouco mais autorais, dando tudo o que tivesse de mim para criar uma identidade visual que transcendesse à imagem em si.

O mestrado em Portugal acabou por vir como um respiro artístico e à procura de uma voz, de uma autoria, de um desprendimento comercial que nem eu mesma sabia que tanto precisava. Tão logo quanto me inscrevi, já estava no Porto, alugando um quarto em um apartamento com

figuras estranhas a habitar, distante do colo familiar, das expectativas e projeções. Me vi só, ainda que abraçada à distância e pelas telas, sem sentimento de pertencimento: uma refugiada que fazia da cama sua jangada para conseguir flutuar em meio a tantas incertezas. Os primeiros dias de aula, já atrasada, me colocaram contra à parede em um espaço que eu não era a mais qualificada e que me colocaria à prova a todo momento. Ingênua, e com um pensamento pequeno, comecei defendendo a fotografia do universo feminino ainda sob uma perspectiva comercial em frente a profissionais – professores, colegas e artistas – que me impulsionaram a ver a imagem como algo multilateral, e que ia muito além de uma boa composição. Eu precisava ir além. Eu precisava me apropriar do meu espaço, do meu olhar, das minhas imagens, da minha fala e de uma mensagem que eu ainda não conhecia.

Em um limbo que perdurou o primeiro ano do mestrado, já desenvolvia em artigos um olhar sobre os trabalhos de Sally Mann, Hannah Starkey, Simone de Beauvoir, Rineke Djistra, e tantas outras. A teoria e as referências estavam se constituindo, mas eu ainda não entendia para onde me direcionar. Até que, sentada no chão de meu quarto, em um apartamento muito antigo e sem sala de estar, dividido com mais três pessoas e apenas um banheiro, analisava a obra de Susan Meseilas, “A Room of Their Own”, produzido na Inglaterra, que inseriu a artista em um centro de reabilitação social de mulheres refugiadas de relacionamentos abusivos, passionais e familiares, fazendo com que se envolvesse emocionalmente com a realidade de quem está em busca de um direito básico de autonomia e segurança: um lar ou, no caso do centro, um quarto.

Através do trabalho colaborativo com as mulheres residentes do centro que, aos poucos, se disponibilizaram a contar suas histórias, integrando seu protagonismo às imagens, mesmo que através de retratos sem rosto com as fotografias dos quartos, a obra acabou por ganhar uma força própria, passando do individual para o coletivo. Ao ver as imagens dos quartos de Susan – retratos sem rosto – que diziam tanto, entendi o que deveria fazer. Desde então, nove mulheres foram fotografadas, e nove histórias foram ouvidas. Dez vidas entrelaçadas. Porque qualquer barreira que houvesse entre quem fotografava e quem era fotografada desapareceu no momento em que fui convidada para entrar em seus quartos, e que fui confidenciada a ouvir seus segredos, motivações e medos que as trouxeram até Portugal. Foi partilha e imigração que constituíram esse projeto, e o que o levou em frente e o tangibilizou, foi o retrato que construí da minha condição a partir delas: de uma mulher, a olhar para outras mulheres, e as fotografar com empatia e identificação. Um olhar conhecido, cujas imagens afagam através de olhos mansos de amigas, de mulheres, de sororidade. Uma voz em uníssono, que passou do visual para o teórico, para ser ainda melhor descrita, difundida, e quem sabe, ainda mais abraçada, mesmo que no viés acadêmico.

**PARTE II – Outros Olhares**

## **1. Capítulo I – Um Olhar**

### **1.1 Com a câmera na mão: uma breve história da fotografia**

A história da fotografia já foi contada de muitas formas, em muitos tempos, por diversos autores e autoras e sob diversas perspectivas. No entanto, algo em comum sempre se destacou sobre sua criação e, como esta esteve relacionada à uma necessidade criar memórias: de se documentar e registrar questões que partiam desde a história – social e cultural – aos momentos mais simples, íntimos e domésticos de uma família. Barthes (1984) já dizia que a fotografia surgiu “como veículo fundamental na representação do outro, devido a sua rapidez e suposta exatidão na reprodução da imagem” (1984, pp. 89). Registrando não apenas momentos, mas a identidade, estado civil “daquilo a que se poderia chamar, em todas as acepções da expressão, o quanto-a-si do corpo”. No entanto, antes de o ser, a fotografia veio como um avanço tecnológico na forma de ferramenta auxiliar para a pintura, incorporando uma nova maneira congelar a imagem através da câmara escura para se pintar cenários, paisagens e até mesmo retratos com maior precisão.

Essa aparente oposição teórica entre ciência e arte, porém, não impediu que os artistas se apropriassem de determinados aparatos tecnológicos na elaboração de suas obras. O princípio da câmara escura, por exemplo, era conhecido dos gregos desde o século IV a.C, sendo usado a favor da pintura a partir do Renascimento para auxiliar na construção da imagem. Os pintores desse período foram os primeiros a pesquisarem suas propriedades, tornando esse aparelho mais compacto e portátil, adicionando a ele um sistema de lentes. Ou seja, os próprios artistas tradicionais – que mais tarde rejeitariam inicialmente a fotografia – foram os principais agentes do desenvolvimento da estrutura primitiva da máquina fotográfica (Pinto, 2019, pp. 11).

Contudo, os alicerces da fotografia eram muito sólidos e transcendentemente para manterem-se à sombra de outras artes. A imagem fotográfica tinha intrínseca a si um potencial mais independente, que para se tangibilizar, precisava criar uma autonomia artística. Com isso, enquanto a pintura passava por sua própria emancipação – que a permitia explorar as artes além das pinturas sacras, da natureza morta, e do que era considerado um ofício – consequentemente a fotografia também pôde desconstruir seu uso mais tradicional. Assim, “não cabia mais à pintura a tentativa de reprodução da realidade” (Agra e Júnior, 2019, pp. 73), e isso gerou uma redefinição dos processos e funções da imagem pictórica e da imagem fotográfica, de forma que as relações entre artistas e a realidade passaram a ser conduzidas sobre uma nova perspectiva que buscava “afirmar uma concepção de mundo própria, que refletisse a idade da época” (2019, p. 73). Dessa forma, tanto a pintura quanto a fotografia, conseguiram se sobressair artisticamente “na medida em que

são descobertas e exploradas suas escolhas e seu potencial”, e, com isso, apresentaram-se como “um ato de criação” (Pinto, 2019, pp. 15), tornando-se não apenas agentes de reprodução, mas criadores artísticos.

Gradativamente, a pintura abandonou a imitação da natureza e ocupou-se da livre expressão de seu autor. Na visão dos artistas, diante de um mundo facilmente reprodutível, era necessário criar um universo próprio, desvinculando-se do exterior. Isso possibilitou uma nova linguagem, onde a arte ganhou autonomia com o enfraquecimento do figurativismo, mostrado de forma clara na evolução entre a estética impressionista e o expressionismo abstrato (Pinto, 2019, pp. 15).

O entendimento da fotografia como elemento artístico teve seu divisor de águas com a industrialização, ao se estabelecerem funções práticas e sociais para as atividades fotográficas, provocando reações que construíram a autoconsciência da fotografia como arte (Sontag, 2012). Tal processo, aliado às inovações que facilitaram as câmeras fotográficas ao público, concretizou uma leitura que hoje entende-se como inerente à fotografia, de “democratizar todas as experiências, as traduzindo em imagens” (2012, pp. 16). Nesse contexto, a fotografia foi cada vez mais se desenvolvendo como um rito social, aparentemente passivo, uma “defesa contra a ansiedade e um instrumento de poder”, que viria a se tornar sua maior agressividade, uma autoridade visual. Isso porque, em contrapartida de qualquer outra mídia, “quando o acontecimento tiver acabado, a fotografia ainda existirá, o que confere ao acontecimento uma espécie de imortalidade (e importância) que de outro modo nunca teria” (Sontag, 2012, pp. 19).

Assim, ao conquistar seu poder de fala e espaço artístico, é possível concluir que a fotografia, no momento em que se desprende de uma ferramenta, a paradigma e abre suas portas para a democratização de seu uso e acessibilidade, passa a ter um poder de expressão considerável que, como a pintura por exemplo, encontra uma forma de expressar mensagens. A partir disso, foi criando novas formas de ver e sentir, que poderiam ser expostas para além de seu tempo – uma forma de documentação, mas que se libertava do trauma: a fotografia enquanto arte.

Qualquer fotografia tem uma multiplicidade de sentidos; com efeito, ver algo sob a forma de fotografia é deparar com um potencial de fascinação. O extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer: Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência. As fotografias, que só por si nada podem explicar, são inesgotáveis convites à dedução, especulação e fantasia (Sontag, 2012, pp. 31).

Como já referia Jorge Calado na obra *Au féminin. Women Photographing Women, 1849-2009* (2009), “a espécie humana é naturalmente curiosa, e a fotografia nos ajuda a ver”. Segundo o autor, as pessoas fotografam na busca de respostas e de entender os aspectos que os objetos e sujeitos ganham após a imagem ser feita. Walter Benjamin (2017) reforça a mesma questão, colocando o fenômeno da fotografia como uma experiência grande e misteriosa, ocasionada por um aparelho “que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e verídico como a própria natureza” (Benjamin, 2017, pp. 95). Assim, é plausível definir que a fotografia tem “o poder de transfigurar o dia a dia em algo a ser notado, algo para refletir e ser refletido no todo” (Wright, 2019, pp. 2), e que, muitas vezes o peso das mensagens a serem transmitidas se originam nos espaços mais simples e ordinários, trazendo uma compreensão e reflexão que transcendem a imagem fotográfica em si.

Desse modo, como refletido ao longo de sua história, a fotografia derivou de uma ferramenta auxiliar à produtora do documento, do registro contínuo, da conexão e imersão no espaço, aliada à uma invisibilidade de quem fotografa, que permite a fotografia do real (Wright, 2019). Para John Tagg (2005), a aparição da fotografia estava também diretamente ligada a novas formas “discursivas e institucionais” que quando submetidas ao poder e exercendo efeitos reais, foi se criando uma “tradição documental” que apresenta a fotografia supostamente como algo “neutro e determinado” (2005, pp. 15), caracterizando o que hoje temos como a fotografia jornalística, ou fotojornalismo.

Dentro do âmbito científico, por exemplo, e tratando mais em específico do seu espaço no campo documental, a fotografia surge como algo no meio de “arte e jornalismo, entre tratamento criativo e realidade, dentro dos mesmos termos que fundamental o filme documental” (Bate, 2009, pp. 56). Podendo conter também um tom de reportagem, acaba por se constituir em um conceito similar que é responsável por uma notícia de importância social e dos processos que isso envolve, refletindo e impactando na sociedade, seja de uma forma individual ou coletivamente. Assim, a fotografia como um “documento” pode ser utilizada para se “referir à representação ou condição de algo, enquanto “documentário [...] implicando na representação de um processo ou evento” (2009, pp. 56). Essa representação, no entanto, não é necessariamente neutra, pois ao ser demonstrada em fotografia, pintura, ou qualquer elemento visual, está sujeita ao olhar de quem a faz, além de estar sujeita à interpretação de quem a vê.

While the rhetorical conventions of the objective photograph (the portrait, the landscape, etc.) merely privilege codes of neutrality and description, those of ‘subjective’ photography prioritize action and movement as ‘expressive realism’. The key theory of this expressive realism in social documentary is most famously

embodied in the terms of the auto-photographer, Henri Cartier-Bresson: as the 'decisive moment' (Bate, 2009, pp. 56).<sup>1</sup>

Em vista disso, a fotografia documental acaba por adquirir uma habilidade de reconhecer um evento, concomitante à habilidade de o compor na imagem. Tendo, dessa forma, sempre uma perspectiva, uma opinião, “não importa quão subjetivo ou inocente a fotografia (ou o fotógrafo que tirou) aparenta ser [...] A fotografia documental tem sempre um ponto de vista” (Bate, 2009, pp. 60) que, como veremos, contraria a perspectiva de John Tagg. Ao considerarmos, por exemplo, o ato de uma mulher em fotografar mulheres já é possível verificar que há um “desejo de reconhecimento” (Jansen, 2017), que acaba por envolver diretamente o receptor da mensagem ou expectador da imagem. As imagens documentais tendem a “sugerir que tal é uma realidade” e esse senso nos leva a argumentar que a fotografia acaba por construir representações da realidade, está sempre de acordo como a forma que alguém vê e como as quer mostrar (Bate, 2009).

John Tagg, por sua vez, traz essa questão em outras palavras, refletindo como o documental foi capaz de transformar a retórica em uma experiência sensível, capaz de transformar a experiência do expectador frente à imagem. E com isso, se suprimira uma diferença que já começava a limitar formas tradicionais de leitura de imagens que eram ditadas pela sociedade na época, permitindo um olhar sobre a verdade que tinha não apenas o foco como registro, mas a perspectiva de quem o fazia (Tagg, 2005, pp. 21). Dessa forma, podemos concluir que a fotografia documental partiu de fato da necessidade de se registrar e documentar, passando também a retratar realidades de acordo com o ponto de vista de quem está por trás da produção. Tendo, independentemente do autor ou autora, uma perspectiva e ponto de vista que sempre estará presente e também, se colocando à margem da interpretação dos espectadores da obra. Possibilitando ainda, o incorporar de emoção sobre o que se retrata, gerando um impacto intrínseco às imagens, que através de conexão e sensibilidade, refletindo diretamente na vida de quem as vê. Diana Arbus complementa a fala de Tagg, na obra “Ensaio sobre Fotografia” de Susan Sontag:

No mundo colonizado por Arbus as pessoas estão sempre a revelar-se a si mesmas. Não existe momento decisivo [...] Na retórica normal do retrato

---

<sup>1</sup>Tradução: “Enquanto as convenções retóricas da fotografia objetiva (o retrato, a paisagem, etc.) apenas privilegiam códigos de neutralidade e descrição, as da fotografia “de sujeitos” priorizam a ação e o movimento como “realismo expressivo”. A teoria-chave deste realismo expressivo no documentário social é notoriamente mais incorporada nos termos do fotógrafo-autor, Henri Cartier-Bresson: como o “momento decisivo.” (Bate, 2009, pp. 56).

Importante destacar que as traduções aqui apresentadas não são feitas por profissionais. São sim, fruto do esforço pessoal da autora para dar acessibilidade maior a quem for ler seu texto.

fotográfico, enfrentar a câmara significa solenidade, sinceridade, revelação da essência do retratado. [...] O que torna a utilização da pose frontal por Arbus tão impressionante é o facto de os seus personagens serem muitas vezes pessoas de quem não se esperaria uma rendição tão afável e ingénuas à câmara. Por isso, nas fotografias de Arbus, a frontalidade implica também, por parte dos retratados, a mais ativa cooperação. Para conseguir que essas pessoas posassem, o fotógrafo teve que conquistar a sua confiança, teve de se tornar seu «amigo» (Sontag, 2012, pp. 41-43).

No seguimento, inclui-se o raciocínio de Mary Warner Marien em “Photography: A Cultural History” (2015), o qual relata que, muitas das funções modernas da fotografia, como a própria fotografia documental e também a comercial, vieram à tona em torno de 1840 e no início de 1850, com um diálogo em comum a respeito da “representação visual e das imagens múltiplas”. A expansão global estava diretamente ligada com o capitalismo industrial comentado anteriormente, que fez de boa parte da classe média profissionais como cientistas a incorporarem a fotografia em seu trabalho. Além disso, a grande ascensão das cidades e o conseqüente crescimento do interesse pela fotografia, auxiliaram a difundir a ideia de “identificação”, numa vertente pessoal, dando ao mercado a chance do investimento na fotografia de retratos. Nesse caso, é possível dizer que o retrato foi também conquistando um espaço considerável no âmbito da fotografia comercial, também se dividindo “em toda a sua variedade, em uma série de zonas que se definem a partir das formas práticas e distintas economias, bases técnicas, recursos semióticos e situações culturais” (Tagg, 2005, pp. 29). Então, também pode-se afirmar que a fotografia e, por sua vez, o retrato, foram se tornando um apelo à linguagem, “à necessidade de o fotógrafo construir, montar, reflectir o mundo como visualidade” (Mah, 2003, pp. 76).

Para David Bate, em *Photography: The Key Concepts* (2009), o retrato é revelado como uma “pequena descrição à mão de uma pessoa”, sendo mais do que apenas uma fotografia, mas também “um local de trabalho: um evento semiótico para a identidade social” (Bate, 2009, pp. 67). Independente de ser um documento legal (passaporte, identidade), ou um retrato da vida privada (fotografias em família e eventos familiares), a fotografia de retrato está embutida na esfera social. E, assim como demais formas da fotografia, também pode conter mensagens que vão além do fator documental de “é assim que você é” (2009, pp. 67). Contudo, para além de útil em padrões comerciais, a fotografia passou a ser vista também como um momento de lazer, o que foi reforçado também por Louis Daguerre, que declarou a fotografia como uma possível ocupação feminina, pela hipotética facilidade de exercício – ainda que, na realidade, a atividade tenha se mostrando dispendiosa e complexa, além de acessível apenas a uma pequena elite. Aliado a tais fatores, tanto o retrato quanto ao autorretrato, e estes feitos a partir do olhar de um fotógrafo sobre outros em situações semelhantes, foram ganhando espaço, podendo ser definidos como uma espécie de

fragmentações do artista construídos em muitos níveis, como “psicológico, físico, social, cultural” (Costa, 2017, pp. 88). Na perspectiva de Calado (2009), por ser algo que poderia ser aprendido em casa, ser praticado por qualquer pessoa, independentemente de gênero e talento (2009, pp. 65), e podendo também diversificar seus focos e temáticas, a fotografia teria a potencialidade para igualar gêneros e suas desconstruções narrativas, revelando aspectos passíveis de identificação — um corpo, uma obra, um autorretrato —, “munido de outros, que se desfaz a cada ato” (Costa, 2017, pp. 91). Por fim, desenvolvendo uma conexão direta, entre quem fotografa, quem é fotografado, e quem vê essas imagens, e com isso, embora lentamente e rodeada de certos estigmas, a imagem veio a assumir-se à entrada da mulher na fotografia e em sua emancipação como artista.

## **1.2 A mulher por trás da imagem e a fotógrafa falsamente amadora**

A partir disso, torna-se relevante nos questionarmos quem então eram as pessoas (fora cientistas e pintores) que se utilizavam da fotografia, no íntimo e em atividades informais. Ainda que as mulheres já estivessem presentes por trás das câmeras – porém na vertente manual da produção de daguerreotipos e impressão de papéis como operárias na manufatura (Rosenblum, 1997) – essa presença no mercado foi aos poucos permitindo uma maior expansão da sua atuação, encaminhando essas mesmas mulheres para a possibilidade de criar enquanto fotógrafas, e não subjugadas necessariamente às temáticas das fotografias. Por outro lado, com a popularização dos estúdios fotográficos comerciais, tanto homens quanto mulheres (ainda que estas apesar de certa limitação), aprofundaram seu trabalho, podendo transformar o que seria o trabalho amador em uma profissão.

A própria Kodak começou a incluir mulheres e crianças em suas propagandas, reforçando a ideia de “democratização da fotografia” para a grande escala, a partir de 1888, ao eliminar a responsabilidade do processamento e facilitar o manuseio do equipamento, que passara a ser automático, tanto no foco como na exposição. Processo esse, que tornou o futuro público da fotografia incerto, pois quem administraria a câmera fotográfica também não era pré-definido – afinal o instrumento se mostrava como algo inclusivo “em termos de idade, classe e gênero de seus praticantes” (Rosenblum, 1997, pp. 39). Com isso, mesmo que ainda houvessem mais homens por trás da invenção da fotografia, começariam a haver algumas exceções – muitas vezes esposas ou familiares do sexo feminino de quem operava a câmera, apresentando as relações afetivas como um dos condutores da entrada da mulher na imagem, o que condiz com o seguinte enxerto de Helouise Costa (2018),

No Brasil, as mulheres que atuaram na área de fotografia, na primeira metade do século XX, dividiam-se entre as assistentes empregadas em estúdios fotográficos comerciais e as prestadoras de serviços independentes que registravam eventos ou atendiam clientes em domicílio, de maneira esporádica. Havia, ainda, as raras proprietárias de estúdios comerciais. Essas eram, em geral, viúvas de fotógrafos que, após anos de assistência ao marido em seu ofício, assumiam suas tarefas, ou mulheres imigrantes que contavam com experiência pregressa e recursos para manter estabelecimentos próprios (Costa, 2018, pp. 119).

Já na Inglaterra, muitas das mulheres que inicialmente criaram um interesse pela fotografia, faziam parte do círculo social de seu criador, William Henry Fox Talbot. Sua esposa, Constance Talbot, como exemplo, teve a oportunidade de criar suas próprias imagens, ainda que sua presença não tenha sido muito notada – incluindo também outros nomes descobertos recentemente, como Emma Llewelyn, Mary Dillwyn e Charlotte Traharne. Para Rosenblum (2010), tal falta de menção estava diretamente condicionada ao pensamento comumente distribuído na época, que esperava que apenas homens tivessem os papéis ativos, enquanto as mulheres, deveriam estar caladas e dar suporte, conforme o trecho a seguir:

It is interesting that an activity that necessitated organizational ability, attentiveness to detail, and considerable patience with trial-and-error proceedings appealed so strongly to English women of means. Their engagement with the medium suggests that photography presented itself as a pastime through which those consigned to domestic life step beyond it. Photography helped women express artistic ideas and made possible for their greater participation in some aspects of modern life outside the usual womanly pursuits of stitchery, drawing, and painting in watercolors. Moreover, with the numbers of females who considered themselves artists increasing almost fourfold between 1840 and 1870, and with the art press “teeming with articles and comments on women and art”, the appeal of photography as a form of expression becomes clearer (Rosenblum, 2010, pp. 41).<sup>2</sup>

A fotografia acabou se aderindo à definição de passatempo, que na verdade já abria um precedente no século XVIII, no qual, devido a mudanças socioeconômicas, tanto as mulheres nobres quanto de classe média, começavam a ter “um tempo de lazer”, o que mais tarde seria convertido como uma possibilidade profissional. Rosenblum (1997) destaca que as mulheres da

---

<sup>2</sup>Tradução: “É interessante que uma atividade que exigia habilidade organizacional, atenção aos detalhes e considerável paciência com os procedimentos de tentativa e erro atraísse tão fortemente as mulheres inglesas nobres. Seu envolvimento com o meio sugere que a fotografia se apresentava como um passatempo através do qual aquelas que são consignadas à vida doméstica conseguem ir além dela. A fotografia ajudou as mulheres a expressar ideias artísticas e possibilitou sua maior participação em alguns aspectos da vida moderna, fora das atividades femininas usuais de costura, desenho e pintura em aquarela. Além disso, com o número de mulheres que se consideravam artistas quase quatro vezes maior entre 1840 e 1870, e com a imprensa de arte “fervilhando de artigos e comentários sobre mulheres e arte”, o apelo da fotografia como forma de expressão torna-se mais claro” (Rosenblum, 2010, pp. 41).<sup>2</sup>

época começaram a reconhecer que poderiam existir outros interesses à parte das atividades domésticas, e que alguns de seus entretenimentos poderiam se tornar em carreiras profissionais. Helouise Costa (2018) também inclui que a percepção de atividade monetária permitiria uma contribuição financeira da mulher no lar, o que também foi incentivado pela aparição de demandas profissionais, assim “era também uma profissão que lhes permitia ganhar a vida mais facilmente [...] já que as revistas ilustradas e a publicidade tiveram um crescimento importante” (Costa, 2018, pp. 119), e considerando a imagem fotográfica como “um canal de acesso privilegiado dessas jovens mulheres à modernidade, sendo que elas próprias iriam contribuir com suas fotografias na construção uma nova imagem das mulheres” (Gonnard apud Costa, 2018).

Com essas novas projeções sendo apresentadas, mulheres da classe trabalhadora já tinham na realidade iniciado a conquista de trabalho externo à casa, marcado pelo século XIX na presença de serviços de comidas enlatadas e auxílio doméstico a custos acessíveis, criando para si oportunidades e algum acesso à educação, que até então também não lhes era acessível, muito ocasionado pelas marcas da II Guerra Mundial e com a conseqüente presença feminina no mercado de trabalho (Costa, 2018). Ainda segundo Rosenblum, a mudança profissional aconteceu de forma mais evidente nos “campos visuais”, considerando que em 1870 existiam cerca de 14 mulheres designers e arquitetas, em 1900 eram cerca de 1000, enquanto no mesmo período, o número de artistas e professoras de educação artística aumentou de 418 a 11.031 (números baseados nos Estados Unidos).

No entanto, mesmo as publicações e experiências realizadas por mulheres – antes e durante os anos citados, independente de profissionais ou amadoras, foram muitas vezes omitidas, como no caso da artista inglesa Anna Atkins, que em 1843 publicou o estudo “*British Algae, Cyanotype Impressions*”. Este, ilustrado com imagens caracterizadas como “*cameraless method*” ou “desenhos fotogênicos”, apresentava o registro de todas as espécies de algas conhecidas até então em British Isles, fora publicado antes do lançamento de “*The Pencil of Nature*” (1844/46) de William H. Fox Talbot. No entanto, foi o segundo que ficou conhecido como o primeiro livro com ilustrações fotográficas. O trabalho de Anna, além de demonstrar um “senso fino de composição visual”, foi um apelo as mulheres a respeito do processo pictórico, que alinhava a inteligência estética e científica.

Photography, like other Technologies, often yielded simultaneous solutions to the same problem. In France, the search for a way to produce images through the interaction of light and chemical compounds had led to a different discovery: how to permanently capture an image on a metal plate rather than on paper. The daguerreotype, as both the process and its results were called (after its inventor, Louis-Jacques Mandé Daguerre), produced a unique picture – either negative or

positive, depending on how the plate was held in relation to the light. Usually, small and with a delicate surface, daguerreotypes were difficult to view, apt to tarnish, and easily destroyed: therefore, they were enclosed in cases. Like the calotype, daguerreotype required some mechanical ability, a willingness to handle noxious chemicals, and sensitivity to pictorial organization. But though the process was “mechanical and tedious”, as one woman noted, she urged that “every lady in the land acquire an apparatus”, for when the plate was taken from the camera, “the wonder begins” (Rosenblum, 2010, pp. 41-42).<sup>3</sup>

Com a difusão do daguerreotipo na França a partir de 1839, a técnica acabou se dissipando pelo continente, bem como na Inglaterra. Na França, Marie Chambefort foi uma das poucas mulheres conhecidas por exercer a profissão e realizar retratos, ao passo que “cerca de 750 estúdios abriram na Inglaterra entre 1841 e 1855, sendo que desses, 22 eram comandados por mulheres” (Rosenblum, 2010, pp. 42). Segundo Rosenblum, é difícil estipular dados financeiros desses espaços, mas em alguns casos, como o de Ann Cooke – inglesa viúva em 1843, mãe de 9 filhos –, que passou a comandar o estúdio do falecido marido, sendo um exemplo das muitas mulheres que passaram a assumir os espaços profissionais dos maridos, donos originais dos estúdios, que não estavam mais presentes. O estúdio, a partir daquele momento pertencente à Ann, mas também era alocado para outras atividades, além de se ter registros da necessidade de troca por materiais mais baratos – poderia representar que a profissão, talvez para mulheres, não era muito lucrativa. Já no Canadá e Estados Unidos, as referências de outras mulheres que trabalhavam com daguerreotipos aparecem durante 1840. Cerca de 100 nomes foram coletados, o que constituía em torno de 2% daqueles que davam sequência na profissão.

Muito frequentemente, essas mulheres eram itinerantes, “viajavam em um circuito de pequenas cidades [...] operando desde câmeras-escuras em vagões ou espaços locados” (Rosenblum, 2010, pp. 43). Logo após a passagem de fotógrafas itinerantes, muito comumente, salões de daguerreotipos eram abertos, porém com homens no comando. De uma perspectiva geral, o retrato era a modalidade fotográfica com a qual mulheres estavam mais envolvidas, já que pouquíssimas mulheres trabalhavam com fotografia topográfica ou outro tipo de fotografia

---

<sup>3</sup>Tradução: “A fotografia, como outras tecnologias, muitas vezes produziu soluções simultâneas para o mesmo problema. Na França, a busca por uma forma de produzir imagens por meio da interação de luz e compostos químicos levou a uma descoberta diferente: como capturar permanentemente uma imagem em uma placa de metal em vez de no papel. O daguerreótipo, como eram chamados o processo e seus resultados (em homenagem a seu inventor, Louis-Jacques Mandé Daguerre), produzia uma imagem única - negativa ou positiva, dependendo de como a placa era segurada em relação à luz. Normalmente, pequenos e com uma superfície delicada, os daguerreótipos eram difíceis de ver, podiam manchar e facilmente destruídos: portanto, estavam encerrados em caixas. Como o calótipo, o daguerreótipo exigia alguma habilidade mecânica, disposição para lidar com produtos químicos nocivos e sensibilidade para a organização pictórica. Mas embora o processo fosse “mecânico e tedioso”, como observou uma mulher, ela instou que “cada senhora da terra adquira um aparelho”, pois quando a placa foi retirada da câmera “a maravilha começa.”” (Rosenblum, 2010, pp. 41-42)

documental. Dessa forma cada vez mais frequentemente, mulheres estavam trabalhando por si próprias, tendo até logotipos marcados no verso das *Cartê-de-Visite*<sup>4</sup>, embora que detalhes mais aprofundados sobre seus trabalhos ainda sejam pouco conhecidos. Rosenblum demonstra que as atividades de algumas mulheres puderam ser resgatadas através de anúncios publicitários, como o trabalho de Julie Wittgens, que se considerava fotógrafa, retocadora, pintora de retratos e especialista em todas as formas desde “*cartês-de-visite* a trabalhos pintados em alta escala” (2010, pp. 45). Sendo mulheres, mas tendo as conexões certas, dispomos de fotógrafas que fizeram sua arte em espaços nobres: Alice Hughes e Mary Steen, por exemplo, que fotografaram a família real britânica e também mulheres da alta sociedade em 1880, operando retratos em negócios mais lucrativos.

Ao longo dos anos, e até ao século XX, outra atividade que começou a se tornar mais popular foi a arte do retoque, para a qual mulheres eram escaladas e tinham ensino específico. Apesar de tudo, uma coisa era certa: a mão de obra sendo repassada para mulheres, significava também uma mão de obra barata, de forma que a ideia de aprimorar o conhecimento em escolas, tinha um embasamento econômico – afinal, um homem exercendo a mesma função, receberia um salário maior naquela condição (Rosenblum, 2010). Conforme os processos tecnológicos foram se desenvolvendo, mulheres começaram a ser empregadas de forma mais frequente, especialmente por empresas da área de publicação e impressão. Tal acessibilidade tecnológica aumentou o envolvimento das mulheres com a fotografia, tanto no âmbito profissional quanto de forma recreativa. Nas sociedades amadoras na Grã-Bretanha, Cuthbert Bede (ou reverendo Edward Bradley), autor de *Photography Pleasures* (1855) notou que as mulheres estavam “implorando à químicos para encontrar medidas de nitrato de prata para tirar manchas de roupas”, o que poderia sugerir que essas mulheres estavam trabalhando com revelação de imagens nas câmeras escuras (2010, pp. 45). No texto de Roseblum de uma forma geral, se lamenta a falta de arquivo histórico sobre mulheres fotógrafas e artistas, também ressentido a falta de conhecimento dessas mulheres frente aos novos meios, tendo poucas imagens cujas autoras fossem identificadas. Ainda assim, de todas as obras pesquisadas, este compreende o estudo mais aprofundado e descritivo da presença feminina no campo fotográfico.

Nesse cenário de ascensão feminina no mercado de trabalho, a “democracia da imagem fotográfica” e acessibilidade à câmera fotográfica ou à profissão de fotografar, nos traz aqui duas perspectivas: um, de ainda que fosse possível que a prática tivesse uma maior acessibilidade e

---

<sup>4</sup>A fotografia em formato “*carte-de-visite*”, patenteada por Eugena Disderi, em 1854, caracteriza -se tanto pelo seu tamanho diminuto (6 x 9,5 cm), colada em cartão um pouco maior, como pela função de representação social, própria do séc. XIX. Comumente, trocado com dedicatórias variadas, o “*carte-de-visite*” popularizou a arte do retrato; sendo guardado em álbuns, cuja qualidade de adereços, era símbolo de distinção social (Mauad, 1996, pp. 73-98).

abrangência de público, se destinava majoritariamente a famílias, e conseqüentemente mulheres de uma ascendência nobre; e , a relação das mulheres com a fotografia, nesse contexto, acaba por ser mais familiar e doméstica, diretamente influenciando a pequena divulgação das imagens; e três, quando se tratava de trabalho profissional, apresentava inequidade e desvalorização da mão de obra de mulheres. Na época, esses trabalhos e passatempos, majoritariamente ainda se restringiam aos álbuns de família ou a coleções particulares dentro de suas próprias residências, apenas alcançando uma exposição mais abrangente em clubes nos quais compartilhavam suas criações com mulheres de mesmas condições financeiras e familiares. A partir desse cenário e do gosto em comum pela imagem fotográfica, essas mulheres ficaram conhecidas como “amadoras”, conforme Mary Warner Marien:

The photographic work of upper-class women in the nineteenth century is not widely known because outside of the exchange clubs their photographs were not exhibited, and many remain in private family collections. One such elusive figure is Lady Filmer (1838-1903), an intimate of Queen Victoria’s court, who made portraits, and who cut up photographs and inventively arranged them on sheets of paper upon which she painted watercolors (fig 3.17) [...] But many more women participated in formally arranged and informal exchange clubs for photographers who made non-commercial images. Called “amateurs” for their love of the pursuit, they were not amateurs in the modern sense of being unskilled or beginners (Marien, 2015, pp. 91).<sup>5</sup>

A realidade era que, de uma forma geral, as mulheres ainda estavam em uma posição inferior e submissa no âmbito familiar e na esfera social. Não é à toa que a maior parte das temáticas desenvolvidas pelo universo feminino até então eram voltadas para o ambiente doméstico e natureza morta – afinal, era o que lhes era permitido o acesso, e era o que de fato conheciam e conseguiam se relacionar mais fortemente e com maior frequência: a intimidade da casa, o doméstico como rotina, a criação dos filhos veiculada nos álbuns de família, já que “muitas mulheres costumavam usar tanto a mão como a visão das câmeras para documentar a vida familiar e os costumes domésticos, atividades e recreações da rua” (Rosenblum, 2010, pp. 270). A fotografia, dessa maneira, se tornou uma aptidão doméstica “a palavra do lar e o que o lar deseja”<sup>6</sup> (Calado, 2009, pp. 57).

---

<sup>5</sup>Tradução: “O trabalho fotográfico de mulheres da classe alta no século XIX não é amplamente conhecido porque fora dos clubes de intercâmbio suas fotografias não eram exibidas e muitas permanecem em coleções particulares de famílias. Uma dessas figuras evasivas é Lady Filmer (1838-1903), uma íntima da corte da Rainha Vitória, que fazia retratos e que recortava fotografias e as organizava inventivamente em folhas de papel sobre as quais pintava aquarelas (fig 3.17) [...] muitas mais mulheres participaram de clubes de intercâmbio formal e informal para fotografias que faziam imagens não comerciais. Chamadas de “amadoras” por seu amor pela busca e não amadoras no sentido moderno de não serem qualificadas ou iniciantes.” (Marien, 2015, pp. 91)

<sup>6</sup>Citação original: “*A household word and a household want*”.

The new photographic technologies had a signal effect on the role of American women in photography. Simplified processing enabled greater numbers of "genteel" women to consider photography a serious avocation and even a profession, because by die late 1880s they were able to take advantage also of the availability of domestic help and store-bought food, both of which provided some relief from household routines. At about the same time, writers in the popular and photographic press, suggesting that the medium was particularly suited to "the gender sex," urged women to consider "an accomplishment which henceforth may combine the maximum of grace and fascination (Rosenblum, 2010, pp. 267).<sup>7</sup>

Em outra obra de Naomi Rosenblum “A World History of Photography”, há duas fotografias (1997, pp. 269) de fotógrafas que exemplificam esse trabalho de maior relação doméstica em meados de 1900. A primeira é Chansonetta Stanley Emmons (Imagem 1), cujas imagens demonstravam “cenas domésticas frequentemente sentimentais e derivadas, além de captar momentos efêmeros da infância”, a qual também tinha a fotografia como um recurso financeiro por ser viúva. A outra fotógrafa, Alice Austen (Imagem 2), que dedicou 25 anos de sua vida para uma “exploração visual do seu círculo social, investigou a classe trabalhadora de seus vizinhos da baixa Manhattan com um olhar expressivo sobre luz e gestos” (pp. 270). No caso de Austen, a câmera acabava por prover uma forma de enfrentamento sobre “barreiras psicológicas e sociais”, o que possibilitava a participação dela no experimento fotográfico urbano. Rosenblum (1997) destaca que as mulheres nos Estados Unidos acabaram por ter um impulso inicial maior na fotografia, o que também justifica uma maior presença de nomes americanos conhecidos dentro da área. Gertrude Kasebier é citada como uma das mais notórias retratistas femininas, além de nomes como Boughton, Zaida Ben-Yusuf, Mary Devens, Emma Farnsworth, Clara Sipprell, Eva Watson-Schutze e Mathilde Weil.

---

<sup>7</sup>Tradução: “As novas tecnologias fotográficas tiveram um efeito notável sobre o papel das mulheres americanas na fotografia. O processamento simplificado permitiu que um número maior de mulheres “requintadas” considerasse a fotografia uma ocupação séria e até mesmo uma profissão, porque no final da década de 1880 elas eram capazes de aproveitar também a disponibilidade de empregadas domésticas e alimentos comprados em lojas, os quais forneciam um alívio das rotinas domésticas. Quase ao mesmo tempo, escritores da imprensa popular e fotográfica, sugeriam que o meio era particularmente adequado para "o gênero sexual", estimulando as mulheres a considerarem "uma realização que daqui em frente poderia combinar o máximo de graça e fascínio”.” (rosenblum, 2010, pp. 267)



Imagem 1: Alice Austen, Nova York, 1895 (esquerda).  
Imagem 2: Chansonetta Stanley Emmons, Nova York, 1900 (direita).

No Brasil, foram encontradas em anúncios de listas telefônicas na parte “classificados” entre 1930 e 1940, algumas informações referentes a mulheres fotógrafas. No entanto, o campo já tinha uma intervenção feminina anterior, como Gioconda Rizzo (Imagem 3). A fotógrafa, falecida em 2004 com 107 anos, trabalhava desde 1910 em São Paulo, Brasil. Ainda que muitas mulheres até então já realizassem, como referido anteriormente, serviços de laboratório, retoques e revelação, Rizzo foi a primeira mulher brasileira a ter “a autoria de seus trabalhos reconhecida”. Com apenas 14 anos auxiliava o pai em seu estúdio, e assim o seu projeto “Photo Femina” no qual desenvolvia retratos exclusivos de mulheres e crianças, resultou das primeiras experimentações do uso do Flash, algo notório para a época (Monteiro, 2008).



Imagem 3: Gioconda Rizzo, Auto-retrato, 1912.

É certo que a mulher na condição de fotógrafa tinha dificuldades no encontro profissional e acadêmico, mas existia um encorajamento por parte de entidades, como a “Federação de Mulheres Fotógrafas”, que promovia competições destinadas a mulheres que não tinham como pré-requisito (no contrário de artes mais tradicionais) o treino longo e predominantemente fático provindo das academias, ou a compreensão e dedicação integral de aprendizagem e prática. Tais entidades revelavam resultados impressionantes que sustentavam a possibilidade da emancipação artística e financeira da mulher através da imagem fotográfica (Rosenblum, 1997, pp. 267). Alguns exemplos, que reforçam o início da independência fotográfica da mulher, compreendem identidades femininas proeminentes no mercado de fotojornalismo, como Frances Benjamin Johnston, que coletou diversos trabalhos realizados por mulheres para os exibir mundialmente. Johnston se autodeclarava “fotógrafa ilustradora” e também escrevia artigos para revistas, além de ilustrar semanalmente jornais – carreira que na época era bastante incomum para o sexo feminino:

In 1900, she collected and took abroad 142 works by 28 women photographers for exhibition in France and Russia — further evidence that as a medium without a long tradition of male-dominated academies, photography offered female participants an opportunity for self-expression denied them in the traditional visual arts [...]. The confident atmosphere engendered by the Progressive Era sustained other projects in which camera images were used to document social conditions, but few photographers were as committed to lobbying for social change as Riis and Hine. Many worked for the expanding periodical press that by 1886 had increased its use of photographs to the point where Frances Benjamin Johnston could describe herself as "making a business of photographic

illustration and the writing of descriptive articles for magazines, illustrated weeklies and newspapers” (Rosenblum, 1997, pp. 320-361).<sup>8</sup>

À luz dessas informações, é possível avaliarmos que desde a iniciação da mulher na fotografia no contexto familiar às profissões encontradas para sua emancipação financeira, os desdobramentos na procura de reconhecimento artístico e promoção partiam de coletivos femininos. Ao contrário da competitividade feminina inscrita e incentivada pela cultura patriarcal (a mais corrente), tal sororidade, empatia, a necessidade comum de independência e autossuficiência – econômica, pessoal, social e artística – foi o que ao longo do tempo, abriu espaço para a mulher na imagem fotográfica, indo aquém da sua operação mecânica: como criadora e com a câmera na mão, em extensão do espaço doméstico.

---

<sup>8</sup>Tradução: Em 1900, ela coletou e levou para o exterior 142 trabalhos de 28 fotógrafas para exposição na França e na Rússia - mais uma prova de que, como um meio sem uma longa tradição de academias dominadas por homens, a fotografia oferecia às participantes do sexo feminino uma oportunidade de autoexpressão que lhes era negada em as artes visuais tradicionais [...]. A atmosfera confiante gerada pela Era Progressiva sustentou outros projetos nos quais as imagens das câmeras foram usadas para documentar as condições sociais, mas poucos fotógrafos estavam tão comprometidos com o lobby por mudanças sociais quanto Riis e Hine. Muitos trabalharam para a expansão da imprensa periódica que, em 1886, havia aumentado seu uso de fotografias a ponto de Frances Benjamin Johnston se descrever como ‘desenvolvendo um negócio de ilustração fotográfica e escrevendo artigos descritivos para revistas, semanários ilustrados e jornais.’” (Rosenblum, 1997, pp. 320-361).

### 1.3 Extensões do espaço doméstico

Ao compreender-se que o universo feminino e o da fotografia se uniram no espaço íntimo e doméstico do lar, visualiza-se de uma forma mais tangível os reflexos e as relações que foram construídas a partir de muitas artistas nesse cenário. Tal ponto também justifica a sensibilidade e possibilidade de identificação que determinadas séries podem provocar nos expectadores, pois sabe-se que foram produzidas em uma conexão inerente ao espaço que registravam – ainda entendendo que os paradigmas não surgiram naturalmente, mas que foram construídos por uma influência sexista ao longo do tempo –. No texto “*Duchess of Nothing: Video Space and the “Woman Artist”*” de Eva Lajer-Burcharth, um dos muitos encontrados na obra *Women Artist of The Millenium* editado por Carol Armstrong e Catherine de Segher, a indagação levantada por Simone de Beauvoir “o que é uma mulher” é trazida à tona: a mulher como uma situação mais do que um corpo, criando seu trabalho a partir do âmbito doméstico para levantar um sentido maior, mais universal: uma ideia. Para aprofundar essa questão, a autora cita o trabalho de Pipilotti Rist, vídeo artista nascida na Suíça, que desenvolveu um trabalho com uma série de intervenções visuais sutis que acabam por produzir a suposta inerência do ponto de vista feminino ao doméstico.

In choosing such a location for her projection, Rist engaged with a long tradition of critical representation of femininity as domesticity, from Louise Bourgeois’s trenchant *Femme-Maison* (1947) to Martha Rosler’s hilarious deconstruction of a woman as a domestic creature in her 1975 video *Semiotics of the Kitchen*. Rist’s approach, however, is significantly different. Taking on the notion of bondage – both in terms of traditional confinement of the woman within the domestic space and in the sense of scopical captivity under the camera’s (presumably masculine) gaze – profoundly unrelated (though not unfriendly) to masculinity, that is, released from the binary opposition of gender (Lajer-Burcharth apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 147).<sup>9</sup>

A proposta de Rist, que também acaba por inferir laços maternos e da origem doméstica do interesse artístico feminino, redefiniu a ideia do espaço interior como exclusivo do gênero feminino, ou “*intrafeminine space*” como é exposto no texto. E com isso, a interpretação da autora sobre a obra se refere à uma forma de desencarnação, que tira a mulher de dentro do próprio

---

<sup>9</sup>Tradução: Ao escolher esse local para sua projeção, Rist se envolveu com uma longa tradição de representação crítica da feminilidade como domesticidade, desde a incisiva *Femme-Maison* de Louise Bourgeois (1947) à hilariante desconstrução de Martha Rosler de uma mulher como uma criatura doméstica em seu vídeo de de 1975 “*Semiotics of the Kitchen*”. A abordagem de Rist, no entanto, é significativamente diferente. Assumindo a noção de escravidão - tanto em termos de confinamento tradicional da mulher dentro do espaço doméstico quanto no sentido de cativo sob o olhar da câmera (presumivelmente masculino) - profundamente alheio (embora não hostil) à masculinidade, isto é, liberado da oposição binária de gênero” (Lajer-Burcharth apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 147).

corpo – ou do próprio espaço – para se colocar à mostra e projetar a problemática doméstica, que antes era apenas uma questão feminina ou da esfera familiar, para a esfera pública e artística. Com isso, Lajer-Burcharth incorporou a ideia de “*duchess of nothing*” (duquesa do nada), pois depois de projetar seu espaço e compartilhar o viés doméstico, a artista perdeu seu espaço exploratório de origem – considerando que agora ele pode ser visto e estudado independentemente de gêneros – e, como isso, pode ter uma dualidade interpretativa: o espaço estar sendo compartilhado entre gêneros, significa deixar a mulher sem um espaço próprio? Conforme:

The new woman artist, then, as the “duchess of nothing”. The term comes from Sylvia Plath’s “Poem for a Birthday”, which describes a process of poetic self-generation through a metamorphic passage from one object to another, a constant movement in and out of the body – and in and out of language. These borrowed words capture well, I think, the sense of the creative woman’s new position in relation to the visible world conveyed by these installations. Materialized in these works is an elusive, contingent, and entitled, though emphatically unpossessing, femininity, a woman who claim to space without having it (Lajer-Burcharth apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 165).<sup>10</sup>

Luciana Grupelli Loponte, da Universidade do Rio Grande do Sul (Brasil), trabalha o que chama de “pedagogias do feminino” em um artigo publicado na Revista Estudos Feministas em 2002. Nesta pesquisa, Loponte reforça o fato dessa dedicação quase que exclusiva das artistas femininas para a “representação de pinturas de interiores, naturezas-mortas – gêneros de menor valor no mercado artístico e que não as fariam configurar no rol dos ‘grandes artistas’” (2022, pp. 287). Na prática da pintura e desenho, e ao serem impedidas de estudar fora do contexto doméstico (impossibilitadas, por exemplo, de representar modelos nus), seu avanço em diversas técnicas foi limitado e passível de uma rotulação que é questionada até hoje. Loponte afirma que “é preciso lembrar sempre que, antes de artistas, elas são mulheres” (2002, pp. 287). Jorge Calado (2009) adiciona que a fotografia, assim como as artes musicais, auxiliou a emancipação da mulher como artista, embora também reconhecendo que muitas vezes as conquistas femininas tenham sido transpassadas pelo sucesso de artistas do sexo masculino (como o caso de Anna Atkins citado anteriormente, e outros).

---

<sup>10</sup>Tradução: A nova mulher artista, então, como a “duquesa do nada”. O termo vem de “Poem for a Birthday” de Sylvia Plath, que descreve um processo de auto geração poética por meio de uma passagem metamórfica de um objeto para outro, um movimento constante para dentro e para fora do corpo - e para dentro e para fora da linguagem. Essas palavras emprestadas captam bem, eu acho, o sentido da nova posição da mulher criativa em relação ao mundo visível transmitido por essas instalações. Materializada nessas obras é uma feminilidade elusiva, contingente e intitulada, embora enfaticamente não possuidora, uma mulher que reivindica um espaço sem tê-lo” (Lajer-Burcharth apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 165).

Dessa maneira, é justificável afirmar que em uma sociedade culturalmente dominada pelo sexo masculino, as mulheres de uma forma geral, tiveram que encontrar na ambição a força para conquistar seu espaço e encontrar seu reconhecimento. Calado (2009) também argumenta que apenas a partir de 1990, mulheres de fato alcançaram um status – supostamente igualitário – no cenário fotográfico, também sendo incluídas como curadoras e autoras. Até então, é inegável, também segundo Loponte, que o olhar masculino teve um alcance refletido diretamente não só na imagem, acabou por comprometer o universo feminino enquanto objeto e a prática artística por mulheres:

[...] discurso mais comum que chega até nós sobre a arte, no entanto, ainda é uma interpretação pertencente a um sistema de significações muito particular, no qual um certo modo de ver masculino é dominante. Através de representações artísticas e da produção de sentidos em torno dessas representações exerce-se poder [...] Poder este que de uma forma não unitária, estável ou fixa vem privilegiando e reforçando um determinado ‘olhar masculino’. Poder que, sem dúvida, produz efeitos nos nossos modos de ver e entender questões de gênero e sexualidade [...] John Berger (1999), por exemplo, argumenta o quanto a representação das mulheres na arte ocidental solidifica uma imagem feminina de passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto do artista quanto do espectador preferencial – “os homens atuam e as mulheres aparecem”. Para ele, o protagonista principal dessas obras, um suposto espectador masculino para o qual a obra é endereçada (tanto como espectador como possível comprador), nunca é pintado (Loponte, 2002, pp. 285-286).

Como referido na citação acima, é compreensível que na busca de um acesso e produção mais igualitários dentro do mercado fotográfico, as mulheres tenham sido “colocadas à prova, e sua capacidade de criação além dos limites da maternidade e reprodução é regularmente questionada, legitimando a arte como produto da criatividade e da genialidade masculinas” (Loponte, 2002, pp. 288). No entanto, em certas áreas, sua produção artística teve uma recepção positiva, justamente pelo contexto íntimo e doméstico que marcou a carreira inicial de muitas fotógrafas. Como reflete Marien (2015), “portraiture was thought to be done better by women who were considered to possess a more intuitive grasp of the sitter’s personality” (Marien, 2015, pp. 186), além também, de serem supostamente, capazes de alcançar mais emoções do que homens, de forma que “with the increased acceptance of women’s aptitude, their work was shown in large exhibits and magazines”<sup>11</sup> (2015, pp. 186). E, de uma forma sutil, mulheres fotógrafas

---

<sup>11</sup>Tradução: “pensou-se que o retrato era melhor realizado por mulheres que eram consideradas por possuírem uma compreensão mais intuitiva da personalidade do retratado” e “com a crescente aceitação da aptidão das mulheres, seus trabalhos foram apresentados em grandes exposições e revistas” (Marien, 2015, pp. 186).

começaram a fazer autorretratos, segurando suas câmeras, criando “um sinal de sua arte e de sua autodeterminação” (Marien, 2015, pp. 187).

O treino nas artes visuais, que já era aplicado em escolas para meninas – ainda que destinado para um trabalho complementar e não autoral na fotografia – acabou por, indiretamente, refletir na preparação fotográfica das mulheres. Rosenblum (2010) coloca que os próprios fotógrafos apontaram para a importância de um conhecimento para prevenir o seu trabalho de se transformar em algo meramente mecânico, justificando também que havia uma necessidade de aprimoramento também no “senso apreciativo” da arte visual, como um estudo de cores e linhas. Com isso, muitas artistas cujos nomes são familiares hoje, como Gertrude Käsebier (formada no Pratt Institute no Brooklyn), Frances Benjamin Johnston (Académie Julian em Paris, no Washington Art Students League), e outras advindas de escolas como Art Students League of New York, Pennsylvania Academy of the Fine Arts e Mark Hopkins Institute em São Francisco, começaram a ter um contato mais acadêmico com a fotografia. O que, por sua parte, inferiu diretamente como um incentivo para mais mulheres “seguirem a mesma linha de trabalho” (Rosenblum, 2010, pp. 61). Ainda assim, o reconhecimento e a conservação de trabalhos de mulheres do passado da representação e sexualidade feminina, começaram a sofrer críticas por causa da suposta promoção da inerente essência feminina:

For example, British writers Griselda Pollock and Janet Wolff asserted that there is no intrinsic feminine or masculine essence, only complex networks of culturally conditioned markers that construct what superficially appears to be coherent gender identity. They questioned the experimental writings of French theorists Helène Cixous and Julia Kristeva, both of whom put forward the concept of “writing from the body”, or “feminine writing” – that is, the possibility of creative expression that eludes through indirection the dominant male point of view (Marien, 2015, pp. 452).<sup>12</sup>

À vista do discurso criado por tais autoras, a relação entre olhares é colocada de uma forma que transcende a posição e olhar partindo do âmbito “gênero”. Na interpretação inicial dessa pesquisa, questiona-se se acima de homem e mulher, talvez o que devesse ser refletido é a condição de empatia daquele ou daquela que fotografa. Questão a qual é dialogada por Calado: “não era incomum para uma mulher ter composto e tirado fotografias que os seus parentes masculinos

---

<sup>12</sup>Tradução: “Por exemplo, as escritoras britânicas Griselda Pollock e Janet Wolff afirmaram que não há essência feminina ou masculina intrínseca, apenas redes complexas de marcadores culturalmente condicionados que constroem o que superficialmente parece ser uma identidade de gênero coerente. Elas questionaram os escritos experimentais das teóricas francesas Helène Cixous e Julia Kristeva, que propuseram o conceito de “escrita a partir do corpo”, ou “escrita feminina” - ou seja, a possibilidade de expressão criativa que ilude indiretamente o dominante ponto de vista masculino” (Marien, 2015, pp. 452)

adicionassem aos seus álbuns pessoais, assumindo assim uma autoria” [...] nada nos alerta para o gênero do fotógrafo”. Talvez, o que realmente se revele aqui, é a identificação por parte da autoria das imagens para quem está nelas. Independentemente disso, toda a leitura e pesquisa realizada até então demonstra que, ainda que a condição da produção não necessariamente esteja ligada ao gênero – partindo do viés interpretativo e de identificação – ela está, ainda assim, pelo lado do mercado artístico, a negligenciar o trabalho artístico de mulheres pela forma como elas vêm sendo retratadas ao longo do tempo, numa representação imagética que é denominada por Laura Mulvey como “*Male Gaze*” em *Visual and Other Pleasures* (1989). Com sua imagem sexualizada, o papel profissional da mulher acaba por ser subestimado e até mesmo mascarado por trabalhos produzidos por pessoas do sexo oposto. Apesar dessa pesquisa não ter um enfoque na caracterização do olhar masculino, a definição proposta pela artista vem ao encontro no sentido de justificar, em parte, o porquê de mulheres estarem na busca de uma identificação e representação real de si, conforme:

É na dupla distância, entre a imagem e aquilo que ela representa e a imagem e o ser que a olha, em que se encontram, concomitantemente, o sentido e a perda: a construção do sentido do que é representado por meio de um discurso articulado pela cultura e pela perda do objeto/sujeito em sua existência causada pela opacidade de sua representação. Deste modo, a construção de imagens é compreendida como processos de (re)conhecimento pelos quais se desenvolvem as condições de pertença e estranhamento do ser e sua relação com a realidade (Herres, Travassos, 2018, pp. 86).

John Berger também reflete a respeito da passividade representada na cultura ocidental por parte da mulher, subjetivamente concordando com Mulvey a respeito do olhar masculino que corrobora com a relação de passividade com o doméstico, e por consequência, com a imagem da mulher. Seu argumento é de que “os homens atuam e as mulheres aparecem”, acaba por solidificar “uma imagem feminina de passividade, de submissão a um olhar masculino, tanto do artista quanto do espectador preferencial” (Berger apud Loponte, 2002, pp. 286).

Com isso, é plausível assumir que uma necessidade de representação real e passível de identificação foi sendo desenvolvida, o que é afirmado por Loponte ao argumentar que “o final do século XIX, a forma de representação de nus femininos entra em crise, e vários artistas buscam outras formas de pintá-lo, sem necessariamente estar vinculado a algum tema mitológico, mas buscando representar a ‘mulher tal como ela é’” (Loponte, 2002, pp. 293), veiculando também essa nova representação desde artes mais tradicionais à fotografia. Essa necessidade comum por identificação, por sua vez, levou o universo feminino a incorporar uma visão de sororidade – que embora ainda em conflito com a competitividade também advinda da cultura patriarcal – dá espaço

para um crescimento e expansão das formas de visualizar e olhar para a mulher no sentido de questionar o poder do sexo oposto.

Women are spouses and mothers, friends and sisters, lovers and rivals, saints and whores (respectful or not), stars and goddesses – plus all the categories in between. In these personae, other women who could have been single, married, divorced or widowed, hetero, bi- or homosexual have photographed them for the past 160 years, often. In difficult times like the decades between the two World Wars, when they were trying to assert themselves in a profession controlled by men, they felt united by a sense of sorority (Calado, 2009, pp. 85).<sup>13</sup>

Nessa vertente de representação, algumas artistas começaram a se utilizar de seus meios e espaços determinados culturalmente – estereótipos – para construir reflexão e crítica: um ato político através de suas imagens. Carrie Mae Weems, como exemplo, desenvolveu a questão do doméstico, estéticas de poder, desigualdade social e identificação hereditária da casa, lar e criação condicionada ao universo feminino (contextualizando ainda, a realidade da mulher negra), na série “*Kitchen Table*” em 1990 (Weems, 2020). Sempre posicionando a câmera no mesmo local e dentro de sua própria cozinha, a fotógrafa criou um espaço que, antes de ser revelado, já correspondia para si uma espécie de resposta aos estereótipos construídos a respeito do ser mulher, e em especial, do ser uma mulher negra americana.

As imagens (Imagens 4 e 5) repercutiram como uma forma de voz, não apenas para quem era de seu círculo étnico e racial, mas também para todas as mulheres que se identificassem. Ainda que tenha se visto como uma personagem dentro da série, os espaços domésticos são claramente representados como inerentes à mulher durante toda a história, e dentro das narrativas visuais construídas em suas imagens, podemos ver o que a artista chama de batalhas que englobam a família, os sexos, os gêneros, as consequências de poder social e familiar. Em um vídeo disponível no site do MOMA de Nova York (2020), a artista diz que a série busca questionar como “alterar o espaço doméstico e o contrato social, como mudá-lo?” O que aparenta estar sempre em disputa através das tais batalhas no cenário, nas quais “as mulheres seguram a chave do sexo, porém os homens seguram a chave do poder”.

---

<sup>13</sup>Tradução: “As mulheres são esposas e mães, amigas e irmãs, amantes e rivais, santas e prostitutas (respeitosas ou não), estrelas e deusas - além de todas as categorias intermediárias. Nessas personas, outras mulheres que poderiam ser solteiras, casadas, divorciadas ou viúvas, hetero, bi- ou homossexuais as fotografaram nos últimos 160 anos, com frequência. Em tempos difíceis como as décadas entre as duas guerras mundiais, quando tentavam se afirmar em uma profissão controlada por homens, elas se sentiam unidas por um sentimento de sororidade” (Calado, 2009, pp. 85).



Imagem 4 e Imagem 5: Carrie Mae Weems, imagens da série Kitchen Table, 1990.

Moira Ricci, artista italiana, se apropriou do espaço doméstico e das noções de representatividade mescladas com memória visual (álbuns fotográficos) ao criar um projeto que a inseria em contextos ao lado de sua mãe, como uma forma de abraçar o luto da perda e se aproximar da figura matriarcal. A série “20.12.53-10.08.04” se originou por intermédio de um ritual póstumo e enfrentamento da perda, além de uma busca íntima e pessoal de identificação e autoconhecimento nas fotografias amadoras de sua mãe. De uma forma realista, a artista aparece em diversas fotografias como sendo parte delas, sempre a olhar para sua mãe, quase como tentando resgatá-la – em todos esses momentos – mais um pouco para si antes da sua súbita partida. Esses encontros imagéticos proporcionam, não só para a artista, mas para os expectadores, uma forma de aproximação ou aprofundamento de um vínculo de mãe e filha que, embora eternizado em imagens, sofreu o corte significativo do fim inevitável da vida humana.

Questionada sobre as relações de seu trabalho com Roland Barthes em *A Câmara Clara*, no qual o autor também busca nas fotografias de sua mãe uma forma de reencontro, Moira também indiretamente insere sua presença como o *punctum*<sup>14</sup> em comum entre as fotografias. A artista viu a mãe viva nas fotografias, e quis reunir-se a ela, ao mesmo tempo se distanciando do corpo do qual se despedia no funeral. Seu olhar, sempre direcionado para a mãe, na leitura de alguns críticos revela o ponto que tira a realidade das imagens.

---

<sup>14</sup>O *punctum*<sup>16</sup> é designado por Barthes como um detalhe na fotografia que a consciência não pode nomear, mas que, no entanto, orienta toda a leitura da imagem (Bartolo, 2016).



Imagem 6: Moira Ricci, Mamma e Zia Carolina, 20.12.53 – 10.08.04 (esquerda).  
Imagem 7: Lebohang Kganye, Imagem da série Ke Lefa Laka, 2013 (direita).

Mas, para mim, talvez seja o toque artístico que une as imagens e as torna uma série: uma filha que olha para o passado de sua mãe tão vivo nas imagens, tentando perpetuá-lo ou ao menos estendê-lo, num sentido de convívio que a distancie da partida de sua mãe. Outra artista que também dialoga com o passado, e também em especial com a morte de sua mãe, no projeto “Ke Lefa Laka” ou a “História Dela” de 2013, é Lebohang Kganye. A fotógrafa constrói uma relação imagética que também partilha os mesmos espaços nos quais sua mãe foi registrada em fotografias no passado, porém a conexão entre elas – fora o eixo familiar – é feita através da sobreposição das imagens, que as dispõem no mesmo cenário, porém as mantendo em contextos temporais diferentes. Kganye revela que sua intenção com a série foi unir as duas lembranças, para construir “uma nova história e o que há em comum – ela sou eu, e eu sou ela – enquanto existirem ali tantas diferenças e tanta distância no espaço e no tempo” (Jensen, 2017, pp. 30). Tanto Moira (Imagem 6) quanto Kganye (Imagem 7) se utilizam da montagem – indo além da fotografia – para criar um espaço tempo no qual conseguem se reencontrar com entes queridos que já faleceram.

Nan Goldin (Imagem 8), por sua vez, partiu de uma relação íntima e também contemplada por espaços internos de caráter doméstico ao registrar seus amigos e dialogar sobre a comunidade LGBT na qual estava inserida. A artista tornou a sua vida e de pessoas próximas em um trabalho de arte, no qual suas fotografias e slides eram resultado de relações, e não mera observação (Calado, 2009). No documentário feito pela BBC, *Genius of Photography* (2009), a fotógrafa é entrevistada enquanto fotografa uma de suas amigas *trans*, descrevendo sua relação com a imagem como uma forma de estar totalmente presente ao momento que vive, sendo capaz também de se segurar ao

momento, de uma forma que o viva sem ter que se preocupar de lembra-lo totalmente – pois terá as imagens como registro. Goldin diz que essa foi sempre a sua maior motivação dentro da fotografia, de uma forma que poderia estar no momento e perder-se ao mesmo tempo.

Em outra entrevista, agora para o MOCA (The Museum of Contemporary Art), Nan Goldin coloca que há um mal entendido sobre sua obra, que supostamente circundaria “um povo marginalizado” quando no fim, ela e as pessoas que registra nunca foram marginalizadas: elas eram e representavam seu próprio mundo. Seus sujeitos não se importavam com as pessoas supostamente “normais”, de forma que não estavam à margem delas. Era simplesmente um grupo com gostos e hábitos semelhantes com uma posição política presente e ativa que poderia soar na época como transgressora. “*The Ballad of Sexual Dependency*” (Imagem 9) é, portanto, uma série que relata a luta diária que existe em relacionamentos entre intimidade e autonomia e sobre a dependência que um pode ter sobre o outro: um registro das relações heterossexuais, o porquê elas não funcionam, sobre o idioma diferente que no fim é falado por diferentes gêneros, a violência que infelizmente acontece tão comumente, as ambivalências que as pessoas acham difíceis de sustentar e as dificuldades da individualidade dentro de uma relação.

A obra é também um olhar sobre dificuldades das relações que a cercavam, além de também trazer à tona a perda que, muitas vezes, resultados de vínculos amorosos (como AIDS), fizeram com que seu círculo social fosse tremendamente afetado por mortes que são sentidas até hoje. De forma que, o que fica para a artista em seus registros é o acompanhar dessas pessoas, no seu íntimo, no doméstico ou no mundo, e nas relações que existiram nesse processo, e tudo a partir de sua conexão incondicional com a câmera e com a ideia de mostrar as coisas exatamente como elas são. E, embora suas imagens tenham sofrido com a ótica pública, principalmente provinda de grupos de “homens hétero”, com o comum comentário de que o que fazia não era fotografia e que não era bom, Goldin revela que nunca teve como intenção fazer algo simplesmente bonito: queria registrar as reais versões de si e das pessoas que amava para ter o poder de voltar no tempo através das próprias imagens.



Imagem 8: Nan Golding, Self Portrait, 1984 (esquerda).

Imagem 9: Nan Goldin, Cookie and Millie in the Girl's Bathroom at the Mud Club, 1979 (direita).

Em conclusão, essas artistas, ainda que de contextos divergentes e com projetos distantes, acabam por se unir no sentido de criar uma representação sobre si, sobre sua cultura ou de sua comunidade – social e familiar – partindo de um imagético construído por elas e não pela estrutura visual concebida até então. Unindo, assim, noções do doméstico, íntimo, família e, acima de tudo, um olhar de mulher sobre outros. Desconstruindo, dessa forma, uma visão para incorporar identificação, que partindo de um olhar pessoal ou não, acaba por se conectar com um coletivo e imprimir reflexões que vão além do corpo e da condição preconcebida até então – seja na virtude atemporal da família e da presença de quem se ama, quanto no eterno fazer-se presente pela imagem.

#### 1.4 O que significa o olhar feminino

A partir da discussão anterior, é possível dizer que a mulher, de uma forma geral, não teve escolha a não ser olhar para “dentro” por muito tempo em nossa história. E, apesar de isso inicialmente soar como uma limitação – a qual, em parte, também foi – permitiu uma sensibilidade e desenvoltura que partiu do íntimo. A diferenciando, conseqüentemente, de quem começou a olhar para fora – entendendo que a primeira imagem produzida foi de uma paisagem (“A Vista da Janela em Les Gras”, por Nicéphore Niépce, entre 1826-1827). No momento em que o olhar fotográfico da mulher começou a se expandir e crescer com o tempo, auxiliada pela democratização da fotografia e pelos movimentos feministas, esse olhar interior se projetou para outros campos. A experiência humana, cada vez mais visual, emancipou a mulher, seu trabalho, sua representatividade, seu caráter e reconhecimento artístico e a revelação de todos esses elementos.

É casual que o registro do outro sonde um autorretrato de quem está por trás das câmeras, já que essas imagens “revelam incômodos, prazeres e memórias, travando um diálogo constante entre identidade e fragmentação” (Costa, 2017, pp. 88), de tal forma que a fotografia pode ser uma *transgressão* da própria imagem. Sendo capaz também de ressignificar e expandir o entendimento do ser, do feminino e da alteridade, o documentando de forma autobiográfica – configurando uma forma política de utilizar a fotografia em prol de uma representação mais real. Dessa forma, o feminismo incorporou e vem incorporando, como pauta de diálogo e combustível artístico, um contributo para a emancipação fotográfica da mulher, trazendo à tona questões referentes a igualdade de gênero e quebra de estereótipos que são refletidos na arte. O resultado disso, acaba por ser a recuperação de metanarrativas que outras gerações feministas trouxeram para a sociedade, ameaçando perturbar conceitos culturais comuns (Broude, Garrard, 1996), assim, inferindo diretamente na realidade e expressão de artistas do século atual.

Nos últimos anos a fotografia, vem surgindo cada vez mais como um elemento presente no dia a dia do convívio social, e essa “proliferação de artefatos visuais” (Jenks apud Herres, Travassos, 2018), permite que afirmemos que a “experiência humana é mais visual do que nunca, refletindo dessa forma a centralidade do olhar na cultura ocidental” (Jenks apud Herres, Travassos, 2018, pp. 76). E por isso, a rotina social contemporânea está diretamente ligada aos serviços que nos fazem ter acesso à essa cultura visual, como as redes sociais, revistas, jornais, televisão e cinema. Exemplo disso é a obra de Petra Collins que dialoga fortemente acerca dos efeitos do olhar masculino sobre a mulher, e a conseqüente necessidade de provação estética aplicada nas redes sociais e no dia-a-dia de mulheres majoritariamente nascidas entre os anos 1990-2000. A artista opera paradoxalmente uma câmara analógica de 35mm e divulga seu trabalho quase que inteiramente em redes sociais como Instagram e Tumblr. Com apenas 20 anos, deixou a faculdade no Canadá para tentar a vida em Nova York com duas malas, e uma delas, cheia de negativos (Hoo, 2017). Ainda com 18 anos, divulgava suas imagens em um site, pouco depois também desenvolvendo um coletivo artístico *online* para mulheres, plataforma que cresceu e trouxe uma maior visibilidade para Petra. Logo mais, seu trabalho alcançou revistas como Tavi, Rookie, Vice e outras grandes revistas de moda. Hoje Petra trabalha com diversas marcas, como a Gucci, além de grandes nomes da música, atuando como fotógrafa de editoriais e na direção de fotografia de clipes, como “*Bad Liar*” e “*Fetish*” de Selena Gomez, por exemplo (White, 2018).

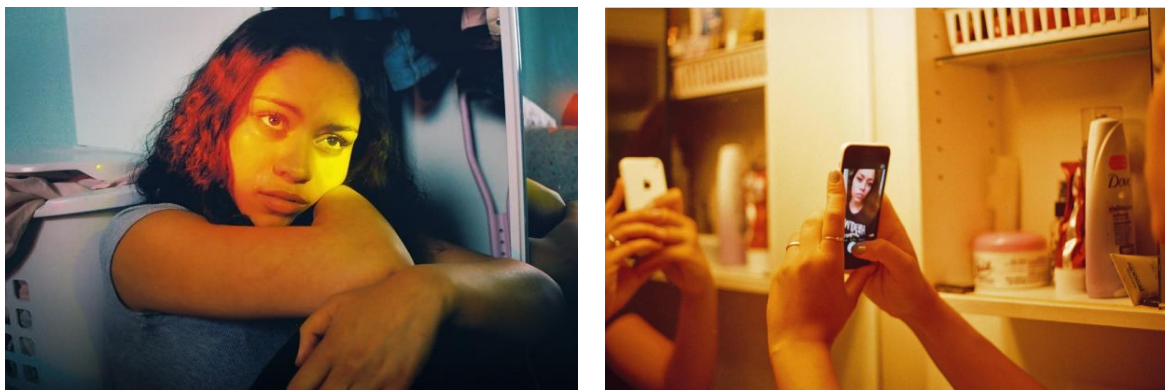


Imagem 10 e Imagem 11: Petra Collins, imagens da série *Coming of Age*, 2017.

As referências de Collins são claras: traços Nan Goldin, Cindy Sherman e Ryan McGinley; de forma que, segundo um artigo da revista *Aperture* escrito por Gideon Jacobs (2018), seu trabalho, ao condizer com as palavras “real”, “cru” e “honesto” – além das explorações do feminino, beleza e sexo –, traz consigo a mesma ideia de revolução e rebeldia de suas inspirações artísticas, ainda que para um grupo social distinto. A monografia “*Coming of Age*” de 2017 (Imagens 10 e 11), incorporou textos pessoais, fotografias em Polaroid, contribuições de mulheres que a inspiraram, suas campanhas feitas para Gucci e Adidas, além de outros conteúdos, trazendo à luz a verdadeira influência de seu trabalho. A repercussão de suas imagens, na forma com a qual seu Instagram e obras são recebidos pelo público majoritariamente feminino – de índole humilde, generosa, identificativa – colocam Collins como uma artista que traz a verdade visual sobre os mitos do corpo e o universo feminino no século XXI, tais como “corpos lisos e sem pelo, de faces perfeitas, vulnerabilidade emocional, felicidade descomplicada, famílias perfeitas, romances perfeitos, vidas perfeitas” (Jacobs, 2018).

Dessa forma, a artista gera representatividade ao incluir um público que está exposto a diversos conteúdos na Internet, que acaba por se deter em suas imagens devido a consequência dessa identificação, especialmente considerando o mundo contemporâneo e os “ídolos falsos” ou supostos *influencers* digitais. Com isso, concordo que sua experiência visual é geradora de empatia, remetendo ao “o que é ser uma mulher no patriarcado”, e ainda adiciono, “o que é ser uma mulher no patriarcado e na era digital”; desde tal eterna necessidade de construção de si que seja original, ainda que não tão diferente do resto para não sair do padrão que, apesar de muito questionado atualmente, ainda é o socialmente considerado correto. O artigo ainda dialoga sobre “como uma mulher jovem não se sentirá alienada e com vergonha quando cercada de imagens nas quais ela não consegue se ver representada?”, assim a obra de Petra, embora carregue um olhar circunscrito, no sentido cultural e racial devido à personalidade de suas experiências, nos traz uma possibilidade de relação com as imagens e com a construção de mundo que, apesar de situado no digital, se torna

atemporal: “sua controvérsia demonstra que, apesar do aparente progresso com o qual vemos os corpos femininos, eles são continuam a ser politizados, controlados e censurados” o que mostra que ainda há muito trabalho a ser feito (Jensen, 2017, pp. 160).

Segundo Charlotte Jansen na obra “*Girl on Girl Art and Photography in the Age of the Female Gaze*” (2017), o olhar feminino na arte é tido – erroneamente – apenas como uma forma oposta ao olhar masculino. No entanto, o conceito incorpora uma vertente diferente, aliando-se como uma forma de leitura empática ao considerar mulheres retratando mulheres, buscando compreensão, identificação e uma representação mais real do ser mulher.

Photographs taken by women do not only exist as a counterpoint to the male narrative. A photograph is an impulse – and challenge – to enquire, not a representation of truth. More often than not, I find that the photographs of women by women I see, point me back to my own prejudice and misconceptions (Jansen, 2017, pp. 9).<sup>15</sup>

Demonstrando assim, como olhar de uma mulher sobre outra, acaba por ser fundamentalmente um ato político. Ainda segundo Jansen, no momento em que uma mulher faz uma representação artística, considera-se que esse ato transcenderá “como um ato de imaginação poderosa”. Isso porque entende que essa representação artística cria uma nova realidade, e essa realidade pode excluir o universo masculino, simplesmente por abordá-lo de uma forma que contraponha o olhar objetificado produzido por tantos anos do mesmo sobre a mulher. Nesse sentido o olhar feminino pode ser uma reparação, o suturar de uma ferida, como um círculo natural que ganha força com a militância feminista (Jansen, 2017).

Na minha percepção, a possível exclusão do olhar masculino acaba por ser algo positivo, no sentido que proporciona um olhar mais igual e empático sobre a representação de ambos os gêneros nas artes visuais. Rosenblum já se referia à questão, conforme se percebe no trecho a seguir:

The relaxation of restrictive notions as to what kind of sexual imagery might constitute serious photographic expression rather than pornography coincided with the emergence in the 1970s of significant feminist and gay rights movements, which sought to raise consciousness about gender roles in society and specifically about the depiction of women and homosexuals. Many of the photographers addressing these issues found straight photography too confining (see Chapter 12), but a number did employ this mode to picture their own gender

---

<sup>15</sup>Tradução: “As fotografias tiradas por mulheres não existem apenas como contraponto à narrativa masculina. Uma fotografia é um impulso - e um desafio - para indagar, não uma representação da verdade. Na maioria das vezes, descubro que as fotos de mulheres feitas por mulheres me apontam de volta aos meus próprios preconceitos e equívocos” (JANSEN, 2017, pp. 9).

more perceptively. Anne Noggle depicted herself after cosmetic surgery and as she aged, Judy Dater photographed her own body in die nude as well as making portraits of other women as they themselves wished to be presented (pi. no. 733) (Rosenblum, 1997, pp. 543).<sup>16</sup>

Nesse cenário, é interessante colocar que a tanto a fotografia como a pintura, constituem um “papel imperativo na perpetuação de concepções e valores que produzem um discurso hegemônico, que pode tanto contribuir para uma emancipação social como fomentar relações de desigualdade” (Travassos, 2018, p, 75). E, ao mesmo tempo em que a arte, pelo olhar feminino e de uma forma mais inclusiva, apresentada por olhares que vão além do masculino, pode fomentar também uma relação de equidade. Relação esta que tem ganhado uma exposição significativa em estudos dentro do âmbito da representação feminina na fotografia, de uma forma muito precisa e necessária, realçando o olhar feminino sobre a mulher dentro da fotografia. Cristiane Herres e Lorena Travassos (2018), já citadas nesta pesquisa, desenvolveram um estudo muito interessante dentro do artigo “A criação de visualidade sobre a identidade brasileira: fotografia portuguesa colonial e contemporânea”, em tal texto, as autoras referem seu embasamento para a inferência do colonialismo português no Brasil como uma forma atual de leitura sobre mulheres negras e seus corpos na fotografia ainda feita por fotógrafos portugueses, incorporando também questões referentes à superioridade do olhar colonizador sobre o colonizado, e, conseqüentemente, apresentando o olhar masculino – no caso português – sobre a mulher brasileira:

A fotografia colonial serviu, nesse sentido, para a exposição da imagem do “Outro”, introduzindo essa apresentação do exótico mundo primitivo na sociedade moderna ocidental, ao mesmo tempo em que reafirmava a superioridade desta, ou seja, do colonizador sobre o colonizado, dado que o poder sempre está do lado de quem possui os meios [...] A fotografia, por esse aspecto, conforme afirma Barradas (2009, pp. 60), constitui, por meio de seu poder simbólico, uma “reprodução das relações de dominação e subordinação e, portanto, das relações coloniais”. Assim, o visual é visto como parte fundamental para a “criação e manutenção das relações de produção capitalistas, cujas origens remontam ao período colonial (Herres, Travassos, 2018, pp. 74-75).

Para além disso, ainda no texto de Herres e Travassos, é criado um diálogo sobre como o “registro do olhar de uma sociedade sobre a outra pode gerar o estranhamento e acentuar o

---

<sup>16</sup>Tradução: “O relaxamento de noções restritivas sobre que tipo de imagem sexual pode constituir expressão fotográfica séria ao invés de pornografia coincidiu com o surgimento na década de 1970 de movimentos significativos feministas e de direitos gays, que buscaram aumentar a consciência sobre os papéis de gênero na sociedade e especificamente sobre a representação de mulheres e homossexuais. Muitos dos fotógrafos que abordaram essas questões acharam a fotografia direta muito restrita (ver Capítulo 12), enquanto vários empregaram esse modo para retratar seu próprio gênero de forma mais perceptível. Anne Noggle retratou-se após uma cirurgia estética e, à medida que envelhecia, Judy Dater fotografou seu próprio corpo nua, além de fazer retratos de outras mulheres como elas próprias desejavam ser apresentadas” (Rosenblum, 1997, pp. 543).

distanciamento, impossibilitando o diálogo e a convivência” (2018, pp. 75). Ainda que tal citação tenha sido direcionada para o olhar do colonizador frente ao colonizado, podemos estabelecer outras relações que implicam a importância da representatividade feminina na fotografia. Uma delas, senão a mais importante, é que na condição da fotógrafa – se tratando de uma mulher fotografando outra mulher – existe ali uma empatia e identificação que, por questões de gênero, dificilmente é tratada de uma mesma forma se por outro olhar. Tal questão é confirmada não somente através dos reflexos culturais e coloniais que acompanham a sociedade segundo um todo, mas também por meio da publicidade e propaganda, que ao longo do tempo tratou o corpo feminino enquanto forma de “economia” (Jansen, 2017), para favorecer uma estética criada por e para homens, fomentando ainda uma competitividade feminina exibida em capas de revistas, pornografia e diversas outras mídias. Perpetuando, assim, um olhar estereotipado que ainda hoje configura e caracteriza a imagem de mulheres de diversas culturas, em especial sobre o que se entende da mulher brasileira (mestiça, sambista, de curvas sinuosas).

There is a fundamental pleasure in looking at women that is undeniable and unavoidable and tends to complicate the central place women have in visual culture. In the past, photographs of women were made by man for a capitalist economy to favour the male gaze and feed female competitiveness. Female visibility is therefore a fallacy: we see photographs of women every day, but we are used to looking at them in a few specific contexts: on products and billboards, in show windows and magazines covers, in erotica pornography. They appear similarly online, in the thick and fast slew of the trillion photographs we collectively produce and share every year. Yet photographs of women are far more provocative and complicated than these viewing circumstances prescribe (Jansen, 2017, pp. 8).<sup>17</sup>

Essa visualidade construída ao longo dos anos também criou diversos estereótipos, que, apenas pelo olhar de outras mulheres e por questões referentes a “como ver uma mulher” passaram a ser questionadas e modificadas através da expressão artística, e que “esses trabalhos, ao refletirem sobre a imagem do feminino e de suas identidades, perpassam a questão do objeto onde o corpo é veículo de desconstrução entre as fronteiras do interior e do exterior” (Foster apud Costa, 2017, pp. 86).

---

<sup>17</sup>Tradução: “Há um prazer fundamental em olhar para as mulheres que é inegável e inevitável e tende a complicar o lugar central que as mulheres ocupam na cultura visual. No passado, as fotos de mulheres eram feitas pelo homem para uma economia capitalista para favorecer o olhar masculino e alimentar a competitividade feminina. A visibilidade feminina é, portanto, uma falácia: vemos fotos de mulheres todos os dias, mas estamos acostumados a vê-las em alguns contextos específicos: em produtos e outdoors, em vitrines e capas de revistas, em pornografia erótica. Elas aparecem da mesma forma online, na grande e rápida quantidade de trilhões de fotos que produzimos e compartilhamos coletivamente todos os anos. No entanto, as fotos de mulheres são muito mais provocantes e complicadas do que essas circunstâncias de visualização prescrevem” (Jensen, 2017, pp. 8).



Imagem 12: Ayana V. Jackson, *Don't hide the blade/How do you think their women dress?*, 2013, (esquerda).

Imagem 13: Ayana V. Jackson, *Cimarrom – The Becoming Subject*, 2015. (direita).

Uma artista que claramente exemplifica essa reflexão, especialmente no quesito cultural e do viés colonial, é Ayana V. Jackson, fotógrafa americana que cria em suas imagens um diálogo sobre a ideia de desprender-se de uma “dinâmica de poder do passado – o fotógrafo como colonizador, e o sujeito como colonizado” (Jensen, 2017). Apontando a câmera para seu próprio corpo nu, questiona se esse corpo seria visto e criticado da mesma forma se fosse branco e masculino – o que é desenvolvido na série “*Don't hide the blade/How do you think their women dress?*” (Figura 12), de 2013. A artista acredita fielmente no poder da imagem, e é por isso que suas fotografias tentam fragmentar e se aprofundar nas representações históricas do corpo negro entre os séculos XVIII e XIX, tentando os registrar em narrativas que os façam se tornar imponentes, ilustrando um outro olhar sobre a trajetória da identidade negra (como em *Cimarrom – The Becoming Subject*, 2015). Jackson tenta “infiltrar-se no passado e reconstruí-lo, desestabilizando a suposta verdade do arquétipo imagético na fotografia” (2017).

Já a artista Viviane Sassen se utiliza do corpo feminino para criar uma linguagem que une a sexualidade e o tenro, criando luz e penumbras para construir performances que também se condicionam em uma diferente perspectiva do olhar feminino em projetos como *Roxane II* (Imagens 14 e 15), no qual abusa do contraste de iluminação e coloração para construir elementos experimentais e abstratos com o corpo feminino.



Imagem 14: Viviane Sassen, Untitled 075, Roxane II, 2017 (esquerda).

Imagem 15: Viviane Sassen, Untitled 028, Roxane I, 2017 (direita).

A presença da artista é, por vezes, marcada pela dureza de suas sombras em colisão ao corpo nu, que por meio do trabalho colaborativo que acontece entre fotógrafa e fotografada, cria um retrato mútuo: uma troca na qual as individualidades dos sujeitos envolvidos na imagem, deixam marcas de ambas as partes (Sassen, 2020). Associando-se a essa liberdade criativa, seu trabalho editorial veio como uma plataforma para transformar o meio *fashion* em uma forma de expressão artística abstrata e que criasse uma visão distinta do imagético da mulher na moda. Criando uma expressão de “criatividade simbiótica”, a artista permite a exploração estética da reciprocidade artística ao dialogar sobre corpos, cores e luz em imagem em uma linha tênue que divide o erotismo com uma matéria experimental. Roxane, a sua musa e protagonista das imagens e nome que gerou o título da série, e Sassen articulam a desconstrução de barreiras entre fotógrafa e modelo, enquanto oferecem a ilimitada multiplicidade de significações que podem existir a partir de uma fotografia.

No artigo “*Women, Power, and Photography in The New York Times Magazine*” de Kimberly Sultze (2003), a questão da presença feminina na fotografia é levantada de uma forma mais aprofundada, levando em conta uma edição especial da revista intitulada “*Women Looking at Women*”, que incorporava o trabalho de 23 mulheres fotógrafas. Nessas páginas de imagens exclusivamente feitas por mulheres, expunha-se ao leitor uma imagem de Sally Mann com suas filhas, na qual exprimia uma interpretação de empoderamento feminino, e, ao meu ver, de legado da fotografia no universo feminino.

Mann's cover image is a black-and-white photograph in which she poses with her two daughters. The three women are lying in a pool of water. We can see their heads and shoulders, but at different orientations. Mann is in the center and upside down, her face crisply focused. Her two daughters are on the sides and right-side up, with their faces in soft focus. The visual is evocative of the idea of reflection [...] This image seems to be about Mann's photographic vision, and about her relationship with her daughters. Because of the orientation in space and the selective use of focus, the implication is that Mann may be seeing the world in a different way than most of us. As viewers, we have to work to make the connection between the very focused but upside down Mann and her two "correctly" oriented daughters. It is a very effective and appropriate opening image for this special New York Times Magazine photography issue featuring the work of female photographers shooting subjects related to women and power (Sultze, 2003, pp. 278-279)<sup>18</sup>.

Em contrapartida, ao longo da revista, surgem páginas divergentes de mulheres em contextos estereotipados da representatividade feminina no cenário propagandístico, Sultze afirma que "a capa inclui uma imagem intrigante, uma série de palavras provocativas, e um reconhecimento de complexidade. Mas quando o leitor virar a página, ela ou ele encontra uma série de propagandas" as quais acabam por subverter e desvalidar a mensagem inicial da publicação (Sultze, 2003, pp. 279), o que também é logo indiciado pela legenda que acompanha a imagem "uma exploração em fotografias do poder e de seu oposto". Tal indagação, que tão logo convida o leitor a avaliar as respectivas significações do que se entende pelo oposto de "poder", problematiza o discurso da revista que, em primeira instância, aparenta compreender o que se agrega ao poder feminino na fotografia (2003, pp. 278). Com isso, contrapondo o título da edição "*women looking at women*" ou "mulheres olhando mulheres" as propagandas dispostas pelo material retomam o célebre "*male gaze*", que incorpora as protagonistas das suas imagens como "mulheres se apresentando com o objetivo de serem vistas" (2003, pp. 280). Tendo em mente a correlação realizada pela autora frente às imagens da revista, Seltze aponta uma possível interpretação da edição a qual coloca o poder como seletivo "empodere-se como uma mulher escolhendo o

---

<sup>18</sup>Tradução: "A imagem da capa de Mann é uma fotografia em preto e branco em que ela posa com suas duas filhas. As três mulheres estão deitadas em uma poça d'água. Podemos ver suas cabeças e ombros, mas em diferentes orientações. Mann está no centro e de cabeça para baixo, seu rosto nitidamente focado. Suas duas filhas estão de lado e com o lado direito para cima, com os rostos em foco suave. O visual evoca a ideia de reflexo [...] Esta imagem parece ser sobre a visão fotográfica de Mann, e sobre sua relação com suas filhas. Por causa da orientação no espaço e do uso seletivo do foco, a implicação é que Mann pode estar vendo o mundo de uma maneira diferente da maioria de nós. Como espectadores, temos que trabalhar para fazer a conexão entre Mann, muito focado, mas de cabeça para baixo, e suas duas filhas "corretamente" orientadas. É uma imagem de abertura muito eficaz e apropriada para esta edição especial de fotografia da New York Times Magazine, apresentando o trabalho de fotógrafas fotografando assuntos relacionados a mulheres e poder" (Sultze, 2003, pp. 278-279).

produto certo de beleza” (2003, pp. 280), e não uma possibilidade artística e democrática frente aos trabalhos das artistas expostas nas matérias.

Dessa forma, é compreensível interpretar que aos olhos de muitos leitores a imagem da mulher com poder, no sentido que inicialmente deveria ter uma conotação artística de independência e empoderamento, acaba por ser uma ilusão frente às imagens que novamente retomam a figura pejorativa da representação feminina.

We are in the layout for the high-lighted article, which purports to tell us where we are in the year 2001 in relation to women and power. We are in the position that would typically be given to the lead photograph—in other words, to the image that would start the visual story or visual consideration of this topic, women and power [...] The powerful lead position is not given to any image taken by one the featured female photographers, but is instead given to an advertisement. That layout decision, in itself, is an indication about where we are and how far we still have to go in regards to women, power, and visual culture. And in more general terms, it may also be an indication of a lower priority that is given to editorial content when compared with advertising content (Talbot apud Sultze, 2003, pp. 282).<sup>19</sup>

Ainda no artigo, Sultze também cita Susan Sontag ao destacar o discurso de que “ser feminina, em uma definição comum, é ser atrativa, ou fazer o melhor para ser atraente; é atrair” (2003, pp. 282), desenvolvendo que a feminilidade e aparência física das mulheres ainda tendem a sobrepor seus talentos e profissões. A autora adiciona exemplos de atletas, modelos e fotógrafas, que independentemente do projeto que organizam ou da prática em que são profissionais, sua beleza é frequentemente citada como uma parte sua, justapondo muitas vezes seu talento e condição profissional.

A ideia de incorporar a estética como elemento caracterizador de um trabalho ou profissão, no suposto “elogio” às mulheres, leva-nos, incondicionalmente, a comparação inerente de gêneros que questiona se “um homem seria analisado e/ou descrito da mesma forma”. Considerando que o olhar masculino está impregnado na sociedade desde que ela iniciou sua formação e socialização na cultura visual, esses estereótipos e representações imagéticas são “compreensíveis”, porém, desde a primeira onda do feminismo, encontram-se em momentos de questionamento e transformação. No entanto, certos costumes visuais acabam por ser inerentes, o que também

---

<sup>19</sup>Tradução: “Estamos no layout da reportagem em destaque, que se propõe a nos contar onde estamos no ano de 2001 em relação às mulheres e ao poder. Estamos na posição que normalmente seria dada à fotografia principal - em outras palavras, à imagem que iniciaria a história visual ou consideração visual deste tópico, mulheres e poder [...] A posição principal poderosa não é dada a nenhuma imagem tirada por uma das fotógrafas apresentadas, mas em vez disso é fornecida a um anúncio. Essa decisão de layout, por si só, é uma indicação de onde estamos e o quanto ainda temos que ir no que condiz a mulheres, poder e cultura visual. E, em termos mais gerais, também pode ser uma indicação de uma prioridade mais baixa dada ao conteúdo editorial em comparação com o conteúdo publicitário (Talbot apud Sultze, 2003, pp. 282).

justifica o fato de muitas mulheres, ao olharem para outras, ainda perpetuarem o “*male gaze*”, conforme:

Strikingly, in this special issue, it is the posed images that more often contribute to the persistent visual stereotyping. Apparently, when professional image makers, female and male, pose women for a photograph, or when some female subjects pose themselves, they call upon this persistent, dominant way of seeing and of looking at women. This is more frequently seen in posed formal portraits, and in advertising images that are highly staged. Although there are female photographers whose work in this issue does include posed women but does not conform to the visual presence stereotype, their images are de-powered in the layout because of the juxtaposition with advertising images of women that do reiterate and reinforce the woman-as-object theme (Sultze, 2003, pp. 287).<sup>20</sup>

À vista disso e de diversos relatos históricos que até hoje conferem uma leitura sobre o corpo feminino que já não compactua com a vertente feminina (se é que algum dia compactuou), cada vez mais se buscam imagens que gerem identificação e autoridade, como foi relatado no capítulo “olhar feminino na fotografia”. E por isso, ao longo do tempo, diversas fotógrafas apareceram propondo justamente essa gama maior de visualidade dentro do conceito “feminino”, como Nan Goldin, Hannah Starkey, Sally Mann, Rineke Djistra, Mary Ellen Mark, Jitka Hanzlova, Vanessa Winship, Justine Kurland, Petra Collins, Rania Matar, Susan Meiselas, Zanele Muholi, Moira Ricci, entre tantas outras. Através de seus trabalhos, cada uma dessas mulheres abriu um espaço considerável na fotografia para a representatividade feminina em relação não somente a quem está na frente das câmeras, mas quem está atrás. Desconstruindo minorias, apresentando dor e resiliência, a mulher como protagonista, a sensibilidade através do nu, a intimidade nos quartos, a dualidade do ser mulher, o olhar neutro, o resgate da conexão através de imagens de entes queridos... Essas profissionais deram passos na igualdade dentro do mundo fotográfico, inspirando direta e indiretamente novas artistas a perpetuarem o olhar feminino, e sendo referências essenciais no desenvolvimento da dissertação desde o princípio.

---

<sup>20</sup>Tradução: “Surpreendentemente, nesta edição especial, são as imagens posadas que mais frequentemente contribuem para a estereotipagem visual persistente. Aparentemente, quando os criadores de imagens profissionais, mulheres e homens, posam mulheres para uma fotografia, ou quando alguns temas femininos são dispostos, eles recorrem a essa maneira persistente e dominante de ver e olhar as mulheres. Isso é visto com mais frequência em retratos formais posados e em imagens publicitárias altamente encenadas. Embora existam fotógrafas cujo trabalho nesta edição incluía mulheres posadas, mas não conforma com o estereótipo da presença visual, suas imagens são desenergizadas no layout por causa da justaposição com imagens publicitárias de mulheres que reiteram e reforçam a mulher objetificada como temática” (Sultze, 2003, pp. 287).

## 1.5 Representação artística no ser mulher?

Na obra “*A History of Women Photographers*” (3<sup>o</sup> edição, 2010) de Naomi Rosenblum, a autora revela que até pouco tempo, a força de trabalho feminino dentro do campo fotográfico não recebeu a devida consideração, o que é conectado diretamente com seleções feitas sobre o que “deveria ser lembrado”, formadas exclusivamente por homens da academia e que tinham uma tendência – direta e indiretamente – a diminuir o conhecimento criado por mulheres ao longo do tempo. Tais seleções contribuíram para um processo que ignorou “contribuições significativas feitas por indivíduos conhecidos”, levando com que muitos nomes não chegassem ao conhecimento social. A autora exemplifica essas afirmações com, por exemplo, o fato de que em 1958 nenhuma mulher havia sido colocada como uma dos “10 melhores fotógrafos”. As mulheres também nunca foram mencionadas na proto-fotografia, renegando nomes como da cientista Huang Lü, a qual é tida como quem adicionou a lente à câmera escura no início do século XIX, ou a pintora alemã Friederike Wilhelmine von Wunsch, que disseminou o processo de fazer retratos com materiais sensíveis à luz em 1839.

Além de nomes como os citados, em diversas exposições que se dispunham a contar a história da imagem, pouquíssimas mulheres eram levadas em conta nas exposições: em 1982, Beaumont Newhalls na revisão “*History of Photography from 1839 to the Present Days*” incluiu apenas catorze mulheres. Em “*Masterpieces of Photography*” de 1986, uma coletânea da Coleção George Eastman House, apenas 8 dos 194 fotógrafos são mulheres – um desequilíbrio que foi “trabalhado” pela instituição e que hoje apresenta (ainda) 13% da exposição produzida por mulheres (39 fotógrafas de 300 profissionais no total). Esta incoerência numérica é justificada pelo fato de mulheres terem sido quase invisíveis no passado no que diz respeito ao criticismo fotográfico e teórico, até mesmo em materiais e artigos que surgiram a partir de 1970 e 1980 e que incluíam pouquíssimos registros feitos pelo gênero feminino.

No entanto, a aparente falta de representatividade nos registros teóricos é contrariada por relatos como o da fotojornalista alemã Ilse Bing que escreveu: “muitas mulheres participaram na criação da fotografia moderna”. Ou seja, a falta de inclusão e representação nos relatos dificulta o estudo da presença feminina no campo fotográfico, e a contribuição histórica é na verdade construída sim por mulheres da época. Em virtude disso, é interessante avaliar que por parte de alguns museus de grande nome, a busca por materiais de ambos os sexos tenha crescido nos acervos das exposições. O Museu de Arte Moderna de Nova York (MOMA), por exemplo, tem se dedicado a aumentar a representação feminina artística, de forma que desde 1990, trabalhos produzidos por mulheres têm contado como 21% das aquisições da instituição. O preço das obras, em um panorama geral, também tem tido maior igualdade desde 1996, em parte devido ao mercado

ativo por parte de fotografias artísticas, e também pela consciência de integração do gênero feminino, de forma que hoje o que dá o preço de uma obra é a qualidade da mesma, e nenhum outro fator externo.

Entre os anos 1960 e 1990, os manifestos de mulheres feministas inspirou um número considerável de artigos, livros e exposições que tinham como o interesse apresentar um espaço artístico que também poderia ser preenchido pelo trabalho de mulheres, disseminando a importância da equidade de gêneros no mercado artístico. Ainda que, muitos desses esforços tenham sido dispostos na história como radicais ou polêmicos, tiveram em sua essência uma força justificável pelo caminho inferior traçado até então, de forma que as mudanças que surgiram a partir do movimento foram informativas e renovadoras; justamente por criarem uma reflexão que exprime a necessidade de representação. Rosenblum coloca que a “arte feminista, de uma forma geral, tornou visível as condições econômicas, psicológicas e sociais da mulher, levando a uma mudança que se estendeu por várias frentes” (2010, pp. 9).

Um efeito direto e consequente dos movimentos feministas, foi o aumento no número de mulheres historiadoras de arte e da fotografia, as quais se estabeleceram em “grandes instituições, auxiliando na reconstrução do passado com aquisições e exposições”, também refletindo diretamente na entrada de mais mulheres no âmbito teórico artístico. Alguns nomes a serem lembrados por terem uma responsabilidade considerável na representação feminina no mercado incluem Verna Curtir (Library of Congress), Ute Eskildsen (Folkwang Museum, Essen, Germany), Marianne Fulton and Therese Mulligan (George Eastman House), Sarah Greenough (National Gallery of Art), Susan Kismaric (Museum of Modern Art), Debora Willis (National African American Museum Project Smithsonian Institution), Sarah Meister (Curadora chefe do departamento de fotografia do MOMA), entre tantas outras que ficaram conhecidas por terem se tornado curadoras de fotografia.

Ainda segundo a autora, é possível afirmar que não só hoje como também no passado, haviam muitas mais mulheres ativas no ramo fotográfico, mas que devido ao contexto cultural e histórico, não reconheciam no seu trabalho imagens ou obras significativas para serem guardadas. Tais coleções ou eram guardadas por descendentes familiares, ou descartadas, mantidas em lugares sem as condições de preservação necessárias. Por vezes as imagens eram perdidas, como o incêndio que destruiu o acervo de Mattie Gunterman, ou devido a causas naturais, como o terremoto que comprometeu o trabalho que Adelaide Hascom guardava em seu estúdio em 1906.

Dessa maneira, o trabalho de outras mulheres só foi se tornando visível conforme o “desenvolvimento de um mercado fotográfico viável”, que por sua vez, aumentasse o interesse pela câmera fotográfica e suas produções na história. Naomi coloca também que, se alguém

concorda com a frase de Wallace Stegner de que a “história é um artefato ... [que] não existe até que seja lembrada e escrita”, é imprescindível uma inscrição da fotografia com a respectiva representatividade, nomeando a maior parte das pessoas envolvidas, independentemente do gênero. Apesar disso é necessário compreender que o contexto histórico na verdade comprometeu a presença da mulher, não podendo ignorar relações complexas entre diferentes períodos” (2010, pp. 9), considerando as perdas históricas sofridas pelas mulheres. Ainda que a fotografia, distinto de outros meios mais tradicionais, tenha possibilitado a emancipação feminina – no sentido pessoal, profissional, criativo e social – esse espaço precisa ser criado e impulsionado para que os gêneros possam ser descartados no que se refere à consideração e relevância artística.

Susan Sontag em “*On Photography*” de 1973, traz o ato de fotografar como um agente ativo, “sobretudo um rito social, uma defesa contra a ansiedade e um instrumento de poder”, de forma que, o principal poder da fotografia, quase sempre, está entendido na mensagem que vai além da proposta visual: “é esta própria passividade, ubiquidade, do registro fotográfico que é a «mensagem» da fotografia, a sua agressividade” (Sontag, 2012, pp. 15). Então, o olhar feminino na fotografia, tão somente por ser um olhar de uma mulher sobre a outra, acaba por criar significações que vão muito além do ato fotográfico. Isso pois, estende a significação para o grande poder que é ser mulher e retratar mulheres, dinâmica que vai contra ao que por muito tempo foi de fato produzido. No âmbito do “olhar feminino”, é ainda possível enfatizar a questão identificatória presente nas imagens, pois essa “transgressão se situa no limiar do dentro-fora e do eu-outro pois a identidade em suas facetas não se solidifica, mas muda, nunca permanece a mesma, é sempre um outro” (Costa, 2017, pp. 88).

Em outras palavras, o registro do outro que reflete a si próprio, acaba por representar um olhar comum que demorou para ser explorado por alguém que estivesse submetido à mesma condição. Também na obra *Women Artists at the Millennium* (2006), citada anteriormente, se levanta a ideia de que a mulher artista pode ser vista como um efeito de transferência cultural, podendo representar a transformação do autor e como esta é repassada para gerações atuais. No texto introdutório do livro, se sugere que essa transferência possa introduzir reafirmações ao discurso que diz respeito à “busca por identificação” por parte do gênero feminino. As autoras também se mostram esperançosas no que se refere aos termos que possam ter sua ideia de gênero e raça anulados, para transpor isso a uma concepção mais otimista e inclusiva “termos não-retificativos” ou “*nonreifying terms*”, ou seja, que não relacionem o gênero ao artista – a artista ao invés de a mulher artista.

Este livro ainda recupera, e atualiza, o emblemático texto “*Why Have There Been No Great Women Artists: Thirty Years After*” de Linda Nochlin, o qual demonstra que dentro do mundo

artístico contemporâneo é perceptível a necessidade de mudança do que entendemos por “grandeza fálica”, para se considerar a obra inovadora ou interessante, ao encontro de uma ideia de ser “provocante, de gerar um impacto e de fazer a voz do outro ser ouvida” (Nochlin apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 21). Essa mudança, de acordo com Nochlin, também reflete no fato de que elementos como a beleza ou o senso estético referente ao gênero, não parecerem mais ser problemáticas tão presentes, ao menos por um lado. Pois, ao considerar-se a visão doméstica na qual a mulher foi historicamente “confinada e associada [...] na teoria social e na representação pictórica”, hoje, o gênero em si não é mais relacionado tão diretamente – no âmbito artístico – à casa, havendo uma correlação mais atualizada com a esfera pública (2006, pp. 25).

Se considerarmos que ainda no século XX, gradualmente, a mulher trabalhadora e do movimento sufragista começara a entrar no mundo das profissões, foi apenas em entre 1960-1970 que mulheres, não necessariamente envolvidas nos movimentos anteriores, reivindicaram seu espaço na sociedade, marchando “pelo direito de controlar seu próprio corpo, assim como suas avós haviam marchado pelo voto” (2006, pp. 25). Ademais, Nochlin revela que as mulheres, talvez tenham e desejem construir “experiências diferentes do espaço público que procurem engajar com os parceiros masculinos” (2006, pp. 27). O que pode justificar, o que autora considera como uma breve dominância da produção feminina numa maior variedade de mídias que não voltadas para pintura ou escultura, e, acima de tudo, o papel das mulheres artistas em quebrar barreiras entre mídias, com a exploração de novos modos de investigação e expressão. Talvez por isso, ou em consequência disso, seja possível avaliar que a presença feminina no contexto artístico e as consequentes transferências culturais e sociais, geraram transformações que repercutiram diretamente no trabalho de artistas do gênero masculino, algo que quicá não teria sucedido em um cenário sem as inovações que vieram junto com essa ascensão feminina. Tal qual também proporciona um crescimento considerável nos estudos acadêmicos que envolvem gênero e a representação não só inclusiva do mesmo, como também étnica e social, afinal “Mulheres artistas, de todos os tipos, são comentadas, olhadas, e fizeram sua marca – e isso inclui mulheres artistas negras” (Nochlin apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 28).

Isso também leva Nochlin a dialogar sobre os valores patriarcais, especialmente em contextos que eles se mostram mais presentes ou retornam de uma maneira mais enfática em momentos de conflito e estresse: “as mulheres devem ser resistentes em rejeitar seu tempo como vítimas ou meras submissas aos homens. É tempo de repensar as bases da posição feminina e da nossa força para os tempos a frente”, também levantando o fato de que, atemporalmente, há certas camadas sociais – mulheres, comunidade LGBT e artística – que parecem estar sempre retornando ou contornando uma constante repressão, conforme se lê:

Of course, this description is over the top in its advocacy of masculine dominance in the art world. It is not, alas, totally exceptional. Every time I see an all-male art panel talking “at” a mostly female audience, I realize there is still a way to go before true equality is achieved. But I think this is a critical moment for feminism and women’s place in the art world. Now, more than ever, we need to be aware not only of our achievements but of the dangers and difficulties lying in the future. We will need all our wit and courage to make sure that women’s voices are heard, their work seen and written about. That is our task for the future (Nochlin apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 31).<sup>21</sup>

No texto de Griselda Pollock “*Rethinking The Artist in The Woman in The Artist*”, parte da coletânea selecionada na obra de Carol Armstrong (2006), Julia Kristeva é citada a fim de reforçar a ideia de transferência ou de inovação dentro do campo artístico, devido a inclusão de gênero, “eu definiria como “feminino” o momento da ruptura e do negativismo que condiciona o que é novo dentro de qualquer prática” (pp. 57). Entretanto, Martha Rosler em “*An Imaginary Talk on Women Artists at The End of The Millennium*”, dialoga sobre uma nova realidade que refere novos diálogos e reflexões sobre a constante presença de inequidade de gênero e involuntária crítica estética física e feminina no universo artístico.

Young women artists may typically be numerous (and most art programs consistently enroll more women than men), but by the time woman reach middle age, the number who are actually included in exhibition drops. If they live long enough, a few women artists are rediscovered; seen no longer as “women” but as “old women”, they lose their sexual hold but gain a different kind of gendered power (Rosler apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 135).<sup>22</sup>

A autora ainda reflete que, na realidade de sua profissão, isso também é referenciado de forma subjetiva (a certo modo), e que na sua rotina artística “*women are curated by woman*” ou “mulheres são curadas por mulheres”. Mas, abordando tal fato por uma lente mais otimista, a artista aparenta sentir-se grata pela sugestão de que mulheres jovens continuem a preservar e

---

<sup>21</sup>Tradução: “Claro, essa descrição é exagerada em sua defesa do domínio masculino no mundo da arte. Infelizmente, não é totalmente excepcional. Cada vez que vejo um painel de arte totalmente masculino falando “para” um público majoritariamente feminino, percebo que ainda há um caminho a percorrer antes que a verdadeira igualdade seja alcançada. Mas acho que este é um momento crítico para o feminismo e o lugar das mulheres no mundo da arte. Agora, mais do que nunca, precisamos estar cientes não apenas de nossas conquistas, mas dos perigos e dificuldades que temos no futuro. Precisaremos de toda a nossa inteligência e coragem para garantir que as vozes das mulheres sejam ouvidas, que seu trabalho visto e analisado. Essa é nossa tarefa para o futuro” (Rosler apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 31).

<sup>22</sup>Tradução: “Normalmente, as jovens artistas podem ser numerosas (e a maior parte de programas de artes matricula constantemente mais mulheres do que homens), mas quando mulheres chegam à meia-idade, o número de mulheres realmente incluídas nas exposições diminui. Se viverem o suficiente, algumas dessas mulheres serão redescobertas; não mais vistas como “mulheres” mas como “mulheres velhas”, elas perdem seu domínio sexual, embora ganhem um tipo diferente de poder de gênero” (Rosler apud Armstrong e Zegher, 2006, pp. 135).

assistir a projetos de outras artistas por acreditarem que essas ainda têm algo a ser dito e transmitido. E com isso, é possível projetar que com o advento da internet, globalização, de uma sociedade jovem e cada vez mais socialmente metamórfica, compreensiva com valores e diferenças culturais advindos do pós-colonialismo e que uma arte mais liberal, aberta e inclusiva, esteja em ascensão e transpondo barreiras, não só geográficas, mas de gênero.

Assim, outra artista que merece ser reconhecida nessa pesquisa, por ter criado justamente uma plataforma que se direciona ao universo artístico e fotográfico de mulheres, é Anna Fox. Atualmente a fotógrafa inglesa leciona fotografia na University College Farnham, na qual desenvolveu o projeto “*Fast Forward: Women in Photography*”. Fox acredita firmemente na importância de uma mentoria específica para mulheres fotógrafas – tendo em vista todo o contexto histórico que infelizmente fez com que o gênero feminino se tornasse inferior em números no campo fotográfico. Além disso, a artista esclarece o excesso de competitividade no mercado por parte do sexo feminino, pois existe um espaço pequeno a ser ocupado por mulheres, fazendo com que poucas tenham o mesmo acesso.

Trabalhar com a mentoria de mulheres na fotografia cria uma forma de estudo que preserva o trabalho realizado por outras artistas até então, fomentando a criação de fotógrafas sensíveis, empáticas e que transformem a competitividade em um trabalho de colaboração, que possa abrir um mercado mais extenso para mulheres na imagem. Tendo em vista um ideal mais colaborativo que impulse a presença feminina no mercado fotográfico, o projeto “*Fast Forward: Women in Photography*” foi criado no contexto da universidade na qual a artista atua, dentro de um painel que questionava a própria temática em 2014. No museu *Tate Modern* em Londres, o projeto consolidou sua importância, principalmente por destacar “o trabalho de mulheres fotógrafas e por questionar a forma com as quais os padrões vêm sendo formados” (*Fast Forward*, 2020). Com isso, a plataforma ganhou feição, e tem hoje o objetivo de engajar mulheres de todas as partes do mundo, provocando o debate e tornando a história da fotografia acessível, incorporando o protagonismo feminino. O site, além de disponibilizar vídeos, entrevistas, artigos e notícias, também promove networking e divulga vagas internacionais para a área da fotografia. A iniciativa de Fox é importantíssima de ser levantada nesta dissertação, pois demonstra um reconhecimento da discrepância de gênero ativa na fotografia ao longo da história, e os consequentes reflexos históricos que marcam isso. Entendendo que, por fim a fotografia talvez não tenha gênero, é pois, necessário avaliar que existe uma seletividade dentro do mercado artístico, sendo então um papel fundamental da sociedade incentivar o ingresso feminino no mercado atual.



Imagem 16: Zanele Muholi – Installation view, Faces and Phases, Wentrup Gallery, Berlin, 2014.

Zanele Muholi é uma ativista visual africana (1972) que também trabalha para alavancar projetos assumidos por mulheres negras e pela comunidade LGBTQ através da fundação “Fórum para o Empoderamento” feminino (*Forum for the Empowerment*) – a qual luta pelos direitos de mulheres negras e lésbicas em África do Sul, além de também ser a fundadora da *Inkanyiso* – coletivo voltado para o ativismo *queer* e mídias visuais. A fotografia apareceu em sua vida como um chamamento, uma forma de retornar a si e à auto aceitação em um momento difícil de autenticidade, expressão e exposição de sua sexualidade. Muholi viu no sofrimento de minorias da comunidade LGBTQ uma forma de expressão ativista, visual, artística, fotográfica e política de alguém de dentro, que vivenciava aquela realidade e os medos do preconceito, e que sentia na própria pele a dor de vítimas, e que por tal empatia teria autoridade na expressão do espaço e dessas realidades do cotidiano na sua comunidade.

Através da série “*People and Phases*” (Imagem 16), a artista pretende criar um documento, uma lembrança real e honesta, uma referência da comunidade para gerar visibilidade e identidade: “é sobre reivindicar os espaços, pegar de volta o poder, ser donas de nossas vozes, de nós mesmas, do nosso corpo, sem ter medo de sermos julgadas” (Jensen apud Muholi, 2017). Segundo sua entrevista para o Centro Internacional de Fotografia em 2016, Muholi cria uma relação com quem fotografa, não se tratando apenas de um primeiro contato, para que todos saibam que não estão sozinhos e que, há algo em comum: são todos humanos “o que vemos primeiro e em maior parte no trabalho de Muholi, é a humanidade comum entre todas as mulheres, independentemente de sexualidade, gênero ou raça” (Jensen, 2017, pp. 10). Em outra entrevista dada para a revista *Aperture* (2015), quando questionada por Debora Willis sobre seus “sujeitos”, a artista explica que prefere o termo “participantes” pois sente que as imagens são um trabalho colaborativo “conforme nos movemos, tentamos nos validar em espaços onde as pessoas são subestimadas diariamente”.

Muholi acredita, acima de tudo, que como ativista visual, a fotografia pode mudar o nosso mundo (Jensen, 2017).

Em uma experiência pessoal, tive a oportunidade e privilégio de estar presente no Paris Photo 2019 (Imagens 17 e 18), sediado no Gran Palais na capital francesa, evento pelo qual me interessei através de um painel em específico “*Which tools for the visibility of woman photographer on an European scale?*” ou “Quais as ferramentas para a visibilidade da mulher fotógrafa na escala Europeia?”, o qual foi apresentado por Fannie Escoulen, Delphine Bedel, Anna Fox e Anna-Alix Koffi. A palestra, de uma forma geral, questionou a presença feminina no mercado fotográfico e artístico atual, apresentando diversos gráficos e números, advindos de pesquisas e experiências das artistas em questão, que comumente demonstravam uma grande disparidade de gênero. No próprio evento do Paris Photo, cerca de 80% das obras e exposições eram produzidas pelo sexo masculino, e isso desconsiderando a produção de mulheres *trans* e da comunidade LGBTQ, que tampouco fora incluída no evento. Anna Fox levantou diversas vezes a falta de mulheres fotógrafas em livros de fotografia – antigos e atuais, e declarou que informação ou *data* são fundamentais para que a situação tenha um parâmetro diferente no futuro, afinal quanto maior a divulgação de fotógrafas e artistas mulheres, maior será a representação e conseqüentemente, maior a identificação por parte do público que se sentirá capaz de alcançar essa esfera artística.

O painel, como um todo, afirmou os tópicos referentes à necessidade de documentação e de coleta de informações sobre o mercado artístico feminino, e como essas pesquisas ainda são escassas. Como dito antes, são as artistas que divulgam outras mulheres e seus trabalhos. Delphine Bedel, igualmente artista, é designer, editora e fundadora da Meta/Books Amsterdam, destinada à criação de um espaço de publicação e plataforma de pesquisa, que integre a publicação de arte, teoria e design para promover a nova geração de artistas e designers.

Com todos esses nomes, eventos, palestras, fundações e website criados, é nítido que atualmente o interesse pela integração, exposição e divulgação do trabalho artístico de mulheres esteja sendo cada vez mais (e ainda!) colocado em pauta, o que conseqüentemente impulsiona um envolvimento cada vez maior do gênero com a sensibilidade fotográfica e artística. No entanto, algo que foi ressaltado no painel e foi visto nos parágrafos anteriores, o suporte para o crescimento – a partir de um viés histórico – tende a proceder de mulher para mulher, e não através da sociedade como um todo. De forma alguma desmerecendo o gênero feminino individual, é imprescindível que exista um trabalho coletivo e uma abertura de espaço para que ambos os gêneros possam ser contemplados de uma forma mais igualitária em todas as plataformas disponíveis. A representação pela representação em si, é algo vasto e passível de um reconhecimento inquestionável, mas a verdadeira igualdade artística precisa ser reconhecida e impulsionada por todos.

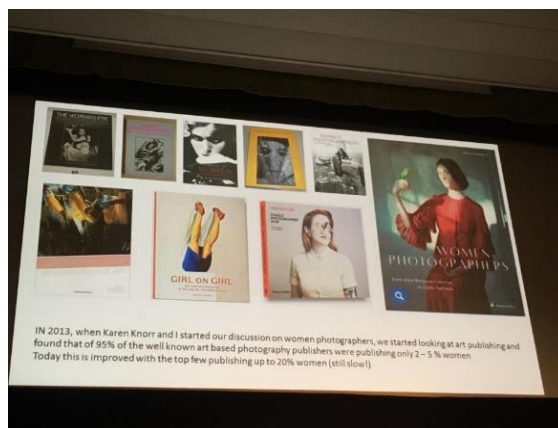


Imagem 17 e Imagem 18: Evento Paris Photo de acervo pessoal (08/11/2019).

## 1.6 Mulher e fotógrafa, efeitos simultâneos: considerações sobre o *fazer*

Na introdução dessa pesquisa, dialogo sobre o fato, e que veio de uma dificuldade adquirida na academia a respeito da escrita formal, de que ao debruçar-me sobre o discurso e citação de outros autores, a fala não partiria de mim como primeira pessoa. Descrevo e relato como alguém que olha de fora, ainda que construindo e apresentando percepções próprias sobre as descobertas a partir do conhecimento que fora partilhado por outros, e por isso ainda o capítulo intitula-se “Um olhar”. No entanto, é essencial trazer junto a esse estudo o trabalho prático que me levou a ele, que partiu, assim como o nome da tese, de “efeitos simultâneos”: do meu olhar sobre outras mulheres, que na mesma condição na qual me insiro – de mulher e imigrante – me olharam, confiaram, e partilharam suas histórias e quartos para a construção de um projeto que, essencialmente, foi constituído de forma colaborativa.

O coletivo que, por sua vez, deu a essência e força para o projeto fotográfico prático, me incumbiu a estendê-lo à pesquisa teórica, de forma que esta, no próximo capítulo, será formada por uma constelação de reflexões a respeito do que se entende pelo olhar feminino sobre a mulher. No entanto, antes de partir para o que intitulei “entre olhares”, pareceu-me necessário a construção do seguinte subcapítulo para a exposição dos processos que passei: encontrar as nove mulheres que protagonizam as imagens de “entre”, relacionando acima de tudo o fato de que a produção dessa série envolveu uma sede de identificação e representação de mulheres como eu.

Talvez, indo além, foi por causa desses encontros que finalmente entendi meu próprio processo – por encontrar nos problemas, inseguranças, incertezas, desencontros de outras, vindas do mesmo país do qual parti – que seria meu início de produção artística. Algo pessoal, meu, mas que também era de outras, e que seria aparentemente mais fácil de registrar a partir do outro do

que de mim própria e ainda que isso tenha se modificado ao longo dos ensaios, no momento que percebi que os retratos também eram autorretratos meus.

Contudo, para começar a alcançar os reais significados que me colocaram à frente dessas mulheres, que em realidade foi algo descoberto ao longo do percurso, e não o pontapé inicial em si, tudo partiu do interesse sobre o universo feminino. Como também referenciei na Parte I – Meu Olhar – fui criada em uma família de mulheres fortes, e vejo hoje como isso influenciou diretamente na minha linha de interesse fotográfico. No mestrado, a preferência voltou a manifestar-se, tendo como um propósito inicial a criação de uma série que discursasse sobre a autoestima. Tal ideia que acabou por ser descartada naquele momento por ainda situar-se em um âmbito estético, do qual eu queria fugir por ser a única coisa que conhecia até então.

Dessa forma, depois de um período de ócio criativo, decidi fotografar uma conhecida em seu quarto alugado e que era brasileira como eu, já prevendo que fotografar mulheres brasileiras que alugavam quartos seria um bom tópico pelo menos para começar. Ao encontrar Louise, em uma tarde nublada, em seu quarto com pouca luz, me senti muito nervosa e temerosa – levando pelo menos três equipamentos diferentes, e o tripé que era algo que eu nunca tinha utilizado. Mas o que me surpreendi no fim, e mais tarde percebi que não era surpresa alguma, é que a parte fotográfica foi algo muito pequeno perto do que passamos naquela tarde. Louise, muito tímida e de poucas palavras, me intrigou. Quis conhecer sua vida, sua família, seus sonhos, seus amores, suas decepções, sua arte, sua profissão, seu caminho até o Porto, seu percurso até aquele quarto. As fotografias daquele dia não saíram como eu esperava, mas foram um teste que me mostrava que tinha algo muito especial e que transcendia as imagens: a partilha.

Antes de voltar a fotografá-la, dessa vez me preparei melhor, por começar a entender e visualizar as possibilidades que aquele projeto poderia ter. Pesquisei diversas artistas, me atendo muito à busca de fotógrafas mulheres que registravam indivíduos em seus quartos, dando preferência para mulheres registrando mulheres no íntimo. Com essa pesquisa inicial, encontrei o trabalho de artistas como Rania Matar (com “*A Girl and Her Room*”) e Susan Meiselas (com “*A Room of Their Own*”), as quais terão seus percursos artísticos e projetos descritos mais à frente, e também os projetos de Adriane Salinger e Barbara Peacock, que foram referências marcantes no início da coleta teórica e visual.

Salinger (1956), é americana e já teve seus trabalhos expostos internacionalmente, também já tendo participado de diversas palestras nos Estados Unidos e Canadá, estando presente de forma constante em mídias como televisão e rádio, além de ter publicado a obra a ser comentada “*In My Room: Teenagers in Their Bedrooms* (1995).



Imagem 19: Adriene Salinger, Alex V (esquerda).

Imagem 20: Adriene Salinger, Krissy P (direita), imagens da série Teenager EUA, 1900-1999.

Tal qual, registra a relação de adolescentes com seus espaços privados, interesse este que partiu da ideia do momento rápido de transição em comum, pelo qual os protagonistas de suas imagens estão passando (Hooton, 2019). Compreendendo também que os quartos revelam “histórias sobre nós”, eles acabam por ser “repositórios de memórias, desejo e auto-imagem” (Salinger apud Hooton, 2019), a fotógrafa se sentia fascinada por entrar em casas de estranhos, invadir a privacidade de quartos e ouvir as histórias sobre seus habitantes, conferindo também a riqueza visual das informações que contrastavam com as personagens de suas fotografias (Imagens 19 e 20).

Barbara Peacock, também americana, venceu em 2017 o Getty Editorial Grant Winner pela série “*American Bedroom: Reflections on the Nature of Life*” (Culture, 2019), a qual é caracterizada pela captura de imagens da intimidade de pessoas de diversas idades e contextos residentes nos Estados Unidos. A artista viajou e ainda viaja ao longo do país para alcançar os mais diversos e inclusivos retratos para incorporar ao projeto buscando apresentar suas imagens como um estudo “cultural e antropológico de americanos em seus espaços privados: seus quartos” (Peacock apud Arts, 2019). Peacock tenciona manifestar o espírito dos indivíduos, casais e família cujos retratos leva consigo, demonstrando seu interesse na “ressonância poética” dos sujeitos que fotografa, trazendo uma linha documental inspirada por Walker Evans. Revela atrair-se pela “beleza das pessoas perdidas em memórias, com muito tempo em suas mãos ou em um silêncio paradoxo” (Arts, 2019), de forma que os protagonistas transcendem as imagens – ação que é criada pela construção de uma relação atrás das câmeras que ressoa sensibilidade e intimidade nas fotografias que apresenta. Peacock, embora não direcione seu trabalho necessariamente à fotografia de mulheres, desenvolve uma composição fotográfica sensível que torna indiferente o gênero de quem fotografa (Imagens 21 e 22).



Imagem 21: Barbara Peacock, Jessica, Milford, New Hampshire, não datado (esquerda).

Imagem 22: Barbara Peacock, Jeanine, Portland, não datado (direita).

Ambas artistas, além de Rania Matar e Susan Meiselas, seus contextos e reflexões a respeito das séries, além dos artigos que curaram suas obras, proporcionaram um olhar para a construção de uma nova relação na minha fotografia, em especial para o projeto prático. Fotografar algo inédito, entendendo toda a cultura visual e digital que vivemos atualmente é praticamente impossível, no entanto, ao criar novas relações com o *background* existente, é possível construirmos algo novo e que possa ganhar amplitude teórica e visual. Com isso, na semana seguinte às primeiras fotografias que fiz de Louise, a encontrei novamente, agora sem pressa e sem o nervosismo, mútuo, inicial.

Nesse novo dia, novamente dedicamos a maior parte de nosso tempo para a partilha, que tão logo viria a se tornar uma amizade que temos até hoje. As fotografias dessa tarde refletiram muito mais nosso processo – pessoal, coletivo, colaborativo de mulheres e imigrantes. Desconstruímos as barreiras entre fotógrafa e fotografada, descolonizando nosso olhar e os estereótipos que infelizmente acompanham a imagem de mulheres brasileiras no exterior. O íntimo da Louise, marcado pela cor, por diversos elementos e artigos artísticos do quarto, pela luz quente e confortável de seu abajur ao lado da cama, por seu olhar quase nostálgico – pois tão logo ela sairia daquele quarto – foram os sinais que me abriram os olhos para dar continuidade ao projeto.

Depois de Louise, que fotografei novamente mais algumas vezes, fotografei mais nove mulheres, algumas mais de uma vez, outras apenas uma. Algumas voltaram para o Brasil, outras foram para outros países, outras permaneceram. Mas em todos os ensaios fotográficos, o processo da sessão seguiu da mesma forma, tendo a parte fotográfica como um traço, mas não como uma caracterização ou definição completa daquele momento. A conversa, a troca, o compartilhamento e a sororidade, foram questões que falaram mais alto, e, pelo menos para mim, também conseguiram, ou pelo menos se aproximaram, da ideia de transcender a bidimensionalidade das imagens para um efeito maior, mais real e pessoal. E no fim, ao olhar sobre outras mulheres, acabei olhando para mim.



Fotografia 6: Martina Alves, Marina, 2018, Portugal.



Fotografia 7: Martina Alves, Beatriz, 2019, Portugal.



Fotografia 8: Martina Alves, Luciana, 2019, Portugal.



Fotografia 9: Martina Alves, Marina, 2019, Portugal.



Fotografia 10: Martina Alves, Raquel, 2019, Portugal.



Fotografia 11: Martina Alves, Luísa, 2018, Portugal.



Fotografia 12: Martina Alves, Louise, Portugal, 2019.



Fotografia 13: Martina Alves, Caroline, Portugal, 2020.



Fotografia 14: Martina Alves, Gabí, Portugal, 2020.



Fotografia 15: Martina Alves, Talitha, Portugal, 2019.



Fotografia 16: Martina Alves, Autorretrato, 2019, Portugal.

## 2 Capítulo II Outros olhares

### 2.1 Uma tese colaborativa, quem são?

Ao longo da construção bibliográfica para a dissertação, e, na realidade, desde o início do mestrado, me deparei com um universo da fotografia que ainda desconhecia. Como já referenciei, minha formação na imagem foi mais objetiva: no sentido de abranger apenas umas das formas de olhar para a fotografia: o lado mais publicitário, editorial e comercial. E, por isso, a cada artista que conheci nessa travessia acadêmica e a cada série, se fez uma marca que pontuou diretamente as ideias que refletiriam nesse material.

Assim, para tentar entender o que é ser uma mulher que fotografa outras mulheres, reuni fotografias de diferentes nacionalidades, *backgrounds* e interesses para questioná-las sobre suas formas de ver e registrar. Embora não tenha tido a oportunidade de criar um diálogo com todas as minhas escolhas – as mantendo em monólogos platônicos – tive o privilégio de me encontrar (virtualmente), com três artistas.

Entre chamadas telefônicas e trocas de e-mails, plataformas selecionadas por elas, pude criar diferentes modelos de conexão que abraçavam a mesma causa: um interesse pelo universo feminino. Além de possibilitarem a criação de conteúdo para a tese, as entrevistas foram como uma roda de conversa (a partir de mim, para com elas), na qual nos vi sentadas em uma sala refletindo sobre como é ser mulher e artista em um mundo que ainda vê o outro com um olhar masculino. Nessa sala, protegidas pela sororidade e encontro do sujeito comum de nossas imagens (mulheres), tivemos a oportunidade de abrir uma pesquisa que compreende as diferentes perspectivas que constroem uma constelação de formas de ver que um mesmo gênero pode ter, aliando a empatia como condutor de ensaios.

### 2.1.1 Cláudia Varejão



Imagem 23 (esquerda) e Imagem 24 (direita): Cláudia Varejão, imagens e frames da longa metragem *Ama-San*, Japão, 2016.

Cláudia Varejão é uma cineasta portuguesa, nascida e criada no Porto. Estudou realização no Programa de Criatividade e Criação Artística da Fundação Calouste Gulbenkian em parceria com a German Film und Fernsehakademie Berlin, e na Academia Internacional de Cinema de São Paulo, além de também ter estudado fotografia no AR.CO Centro de Arte e Comunicação Visual em Lisboa. Varejão tem seu nome marcado por obras premiadas em grandes festivais de cinema, como em Locarno, Roterdão e Art of the real - Lincoln Center (e outros mais), e atualmente, a realizadora também está presente na área acadêmica como artista convidada. Na atual pesquisa, estaremos focando em sua longa-metragem *Ama-San* (Imagens 23 e 26), a qual apresenta um retrato de mulheres mergulhadoras no Japão que, através de uma prática milenar, pescam com as próprias mãos e em apneia em alto mar.

*Ama-San* aborda intrinsicamente um interesse e curiosidade sobre uma atividade feminina que gera uma ambivalência cultural. Para Varejão, lhe interessa a poesia que é criada entre essa presença feminina e o mar, que se constrói através de um trabalho que exige um esforço físico tremendo e que existe há séculos, perdurado em um país que ainda tem as mulheres tão subjugadas ao sexo masculino. E, exercendo o físico de uma forma excêntrica, seguem com uma rotina normal em família, que desperta uma leve identificação mesmo em uma cultura tão distante, talvez justamente por abraçar a dualidade do ser mulher que se constrói em torno de aparentes “fragilidades” que demonstram força e razão de ser.

O grupo retratado sente um prazer e satisfação enormes de seu trabalho, especialmente por entenderem que supostamente, nenhum homem pode fazer o que elas fazem (algo mítico relacionado à gordura corporal feminina influenciar no tempo em baixo da água infere nesse processo), “isso é nosso” as mulheres comentam no filme.

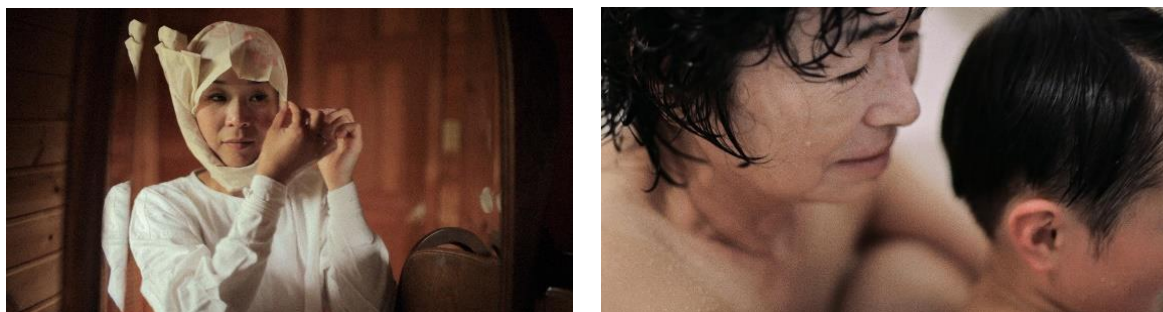


Imagem 25 e Imagem 26: Cláudia Varejão, imagens e frames do longa metragem Ama-San, Japão, 2016.

Não só como protagonistas desse processo, essas mulheres são reconhecidas socialmente nos espaços em que residem, especialmente pela cultura na qual desde os anos 50 – uma época em que esse trabalho era ainda mais valorizado – havia uma subversão ainda maior, pois, muitos homens não trabalhavam. Eram essas mulheres que faziam a economia do lar. Entre os pequenos rituais do cotidiano que as acompanham até o momento do mergulho, do convívio familiar às preces e silêncios frente ao medo da prática, que as acompanham sensivelmente ao longo do labor, a obra apresenta uma revelação e celebração da vida dessas mulheres. Durante as filmagens, a cineasta também fez registros fotográficos, que engrandecem visualmente a experiência como um todo.

Pessoalmente, vejo como esse projeto demonstra um olhar sobre o poder da mulher frente a esse trabalho que exige tanto física quanto emocionalmente. E me questiono como foi para Cláudia se inserir nesse meio, e se colocar no lugar dessas mulheres e construir essa relação que despertou imagens tão densas e reais que dialogam sobre o universo feminino – ainda que através de uma lente específica – e que criam uma metáfora sobre as batalhas que de um modo geral enfrentamos, e como essas lutas se transformam de uma cultura para a outra. No contexto de *Ama-San*, a prática do mergulho é passada também de mulheres para mulheres, muitas vezes dentro do contexto familiar, que trazem não só o sustento, mas sororidade, apoio e também um legado que pode se estender ainda para novas gerações.

### 2.1.2 Rania Matar



Imagem 27: Rania Matar, Raissa imagem da série *A Girl in Her Room*, Medford Massachusetts, 2009 (esquerda).

Imagem 28: Rania Matar, Lubna, imagem da série *A Girl in Her Room*, Beirut Lebanon, 2010 (direita).

A fotógrafa Rania Matar, nasceu e foi criada no Líbano, se mudando para os Estados Unidos em 1984 (MATAR, 2019), tendo como graduação o curso de Arquitetura, na American University of Beirut na Cornell University. A fotografia apareceu academicamente quando estudou na New England School of Photography e com outros cursos propostos pela Maine Photographic Workshops. Seu contato profissional com a área veio à tona ao dar aulas de fotografia, em 2009, em um curso de verão voltado para adolescentes libanesas em um campo de refugiados na Palestina, com a assistência de organizações não governamentais (Matar, 2019).

As experiências da fotógrafa, em ter nascido e sido criada no Líbano, ter se mudado e crescido como imigrante nos Estados Unidos, a transição de mulher para mulher e mãe, foram processos que inspiraram diretamente seu trabalho (Liptrott, 2019). Dessa forma, Matar tem dedicado seu trabalho para documentar a vida de mulheres e meninas através da fotografia, assim explorando as experiências da infância até a vida adulta, tanto nos Estados Unidos quanto no Médio Oriente. Seu primeiro livro, *Ordinary Lives*, foi publicado em 2009, e trata de uma série em preto e branco na qual Rania documenta a vida de mulheres e meninas no Líbano pós-guerra, e a “subsequente atmosfera política e social” (Liptrott, 2019). Ao expor a inegável presença da guerra, perda e dificuldades das vidas das protagonistas de suas fotos, também demonstra a força e humanidade necessária presente nessas mulheres para terem resiliência (2019).

Em 2012, Rania Matar publica seu segundo livro, que fará parte da análise do projeto, “*A Girl in Her Room*” (Imagens 27 e 28). Nesse trabalho, se debruça sobre a vida e as identidades de adolescentes do sexo feminino, não com a tentativa de criar uma comparação entre as culturas americana e libanesa, mas para mostrar as semelhanças que são partilhadas a partir do quarto e da idade das meninas que fotografa.



Imagem 29: Rania Matar, Soraya and Tala (esquerda).

Imagem 30: Brigitte and Huguette (direita), imagens da série *Unspoken Conversations – Mothers and Daughters*, Yarze Lebanon, 2014.

O conceito do livro partiu da fotografia que a artista fazia de suas filhas e de amigas delas, que ao indagar as mesmas sobre onde gostariam de ser fotografadas, sempre escolhiam seus quartos – demonstrando para a artista, que ali existia uma série. Aos poucos, a artista foi modificando o eixo geográfico das imagens, fotografando nos Estados Unidos e também no Líbano, com a expectativa de desenvolver um processo colaborativo que também remetesse à sua relação com suas filhas (Liptrott, 2019), e “esse trabalho é também sobre identidade, não apenas sobre as meninas que fotografei, como também sobre a minha própria identidade como uma libanesa nascida e criada na América com origens palestinas” (Jensen apud Rania, 2017, pp. 34).

Ainda em 2016 publicou seu terceiro livro, “*L’Enfant Femme*”, no qual registra a complexa transição de meninas enfrentando a maturidade através de vários cenários sociais e culturais. A artista já recebeu diversos prêmios e fez exposições internacionais, sendo duas mais notáveis com a série “*Unspoken Conversations*” (Imagens 29 e 30), projeto no qual explorou a relação entre mães e filhas, e também “*Invisible Children*”, série desenvolvida a partir de uma visita ao Beirute em 2014 onde ela percebeu a miséria e abandono de refugiados sírios nas ruas.

### 2.1.3 Milena Paulina



Imagem 31 e Imagem 32: - Milena Paulina, imagens do projeto “Eu, Gordá”, Brasil, 2017-2018.

Fotógrafa, escritora, palestrante, Paulina teve seu nome em homenagem a sua vó. Intitulada por ela própria como “sentimental”, se diz construir a arte que quer ver no mundo – a mesma arte que, como um bote salva a vidas, a salvou de si mesma. Milena passou muitos anos sentindo-se invisível aos próprios olhos, muito em virtude de um trauma de sua infância, o qual “apagou a existência de seu corpo” (Paulina, 2020). Ao tentar ignorar suas memórias e dores, Paulina interpretava que seu corpo não estaria sendo “constantemente violado, a alma não estaria em pedaços”. Embora, ao longo de sua trajetória, tivesse tentando transcender seu passado de diversas formas, a artista não via suficiência nesse processo: seguia a olhar para seu corpo sem de fato vê-lo, senti-lo, apropria-lo.

No entanto, sua percepção começou a passar por um processo diferente, ao encarar um trabalho de outra artista de sua referência, Jaqueline Jordão, que trouxe um corpo gordo em forma de arte, apresentando para Paulina o que sempre tivera buscando: representatividade. Em 2017, iniciou o projeto “Eu, gorda”, através do qual Paulina percorreu o Brasil, fotografando mais de 350 pessoas. Motivada pela necessidade de representação de corpos, além da humanização da nudez e da ressignificação dos corpos marginalizados dentro da arte, a fotógrafa luta diariamente com as redes sociais frente à censura.

Paulina viajou durante dois anos fotografando a série (Imagens 31-34) contemplando a fotografia como “um poder de cura”, que também se voltou para ela própria. A artista viu na fotografia um afago que em registro, se torna uma representatividade que é capaz de reunir pessoas através da arte e de redes de apoio.

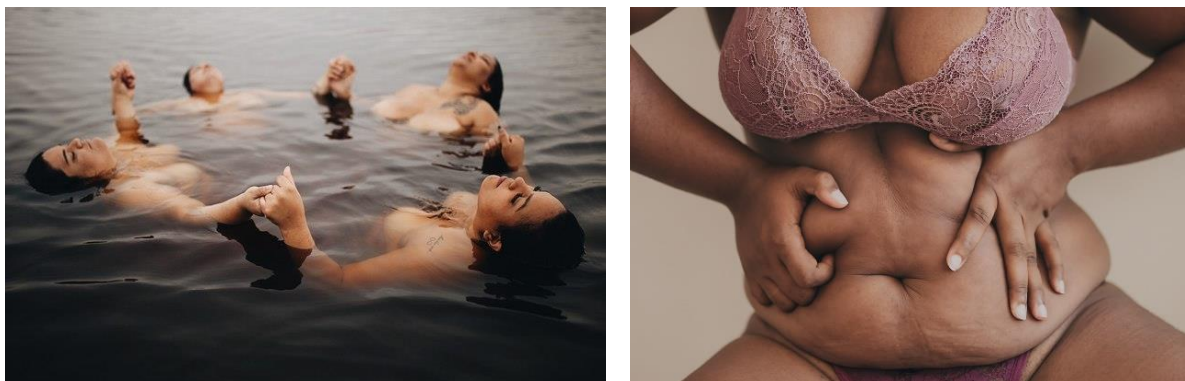


Imagem 33 e Imagem 34: Milena Paulina, imagens do projeto “Eu, Gorda”, Brasil, 2017-2018.

Neste projeto, a fotógrafa esteve em busca do unir o corpo à natureza como uma forma de protesto, através de uma série de imagens que apresentam “uma nudez plena”, composta em cenários aparentemente “intocados pela mão do homem”. Paulina dialoga sobre “habitar” e “resistir”, palavras de imensa significação que norteiam seu trabalho como uma mulher, negra e gorda que quer ver uma arte universal e representativa no mundo. Em uma entrevista com Paola Churchill do website “IG Delas”, a artista questiona o porquê de o corpo gordo feminino nunca ser celebrado “claro que aparecia de tempos em tempos uma personagem gorda em um filme ou série, mas nunca na condição em que o corpo dela fosse mostrado como um corpo bonito” (IG Delas, 2020).

Para Paulina, descrito em outra entrevista, dessa vez para o canal de notícias Correio\* que cobriu o projeto “Eu, Gorda” em Salvador na Bahia, a representatividade é “essencial para qualquer pessoa, especialmente para minorias políticas – abre portas, promove discussões, amplia espaços”. Segundo a fotógrafa, ao nos sentirmos representadas “de uma forma humana e com muito amor”, é um caminho para nos sentirmos normalizados, mesmo que a mídia, a sociedade e a história – de um modo geral – tentem provar o contrário (Ribeiro apud Paulina, 2018).

Além de construir a representatividade que ela e muitas mulheres buscam, o 'Eu, Gorda' quebra vários estereótipos e padrões através de mensagens como a de que é possível se permitir, se redescobrir, se enxergar com mais amor, se conhecer melhor e se orgulhar de toda a sua história. "É possível se reunir com outras mulheres e ter a certeza de que não estamos sozinhas. O projeto quer mostrar para todas as mulheres gordas quem elas realmente são e tudo o que podem fazer e ser; quer mostrar o quanto um corpo gordo também é humano e o quanto ele pode brilhar", explica a fotógrafa. Milena acrescenta que lida com a nudez de maneira normal, humana e sem tabus - muitas vezes usa a sua nudez para as fotografadas ficarem à vontade e se sintam seguras (Ribeiro apud Paulina, 2018).

Os ensaios do projeto funcionam sempre de uma forma orgânica e simples, norteadas por uma conversa inicial que abre espaço para todas as mulheres (em geral reúnem-se 6) para a partilha de histórias pessoais – que em suma, revelam machismo, racismo, e preconceito com o corpo gordo junto às dificuldades de crescer em uma sociedade que ainda não abraça todos os tipos de corpos. A artista revela, em uma das entrevistas, que como em sua realidade nunca teve alguém para se abrir sobre suas inseguranças estéticas e emocionais, tem nessas mulheres um conforto e empatia, diz “eu, que nunca tive uma amiga gorda, sei o quanto me fez falta conversar com alguém e me sentir compreendida e acolhida, então nesse dia eu quero que todas tenhamos isso”. A artista ainda insiste e parabeniza sempre os membros de seus projetos simplesmente por existirem e resistirem. Só então, após esse momento, os ensaios iniciam, e por consequência da troca inicial, tornam-se mais sensíveis e conectivas. “[n]o final de tudo, depois de ter compartilhado histórias e sentimentos, o grupo acaba virando uma família” (Ribeiro apud Paulina, 2018). Com isso, as imagens acabam por transcender a prática visual em si, para tornarem-se um símbolo de liberdade, além de um momento decisivo e único na vida de quem participa.

Com dança e poesia visual, a artista se manifesta – através de seu corpo e das mulheres que registra – na busca de uma representatividade real, que vá além da mulher branca *cis* e dos corpos supostamente “padrões”, sobre os quais as mídias preenchem nossos *feeds*. Na busca, não apenas de gerar identificação, mas de tornar a arte fotográfica mais real e humana através da construção de momentos nos quais a troca, o diálogo, a partilha de histórias e a comunidade de referências se encontram ao que entendo por empatia – palavra que, acredito fortemente, compreende uma forma real de conduzir ensaios e experiências fotográficas.

## **2.2 Monólogos Platônicos**

Depois de termos nos cruzado com as mulheres com as quais os diálogos foram formados, agora apresento à leitora ou leitor, um encontro parcial com as artistas que infelizmente não puderam aceder as entrevistas. Ainda que vivemos em uma sociedade globalizada e provida de uma tecnologia que permite conexões intercontinentais, a mesma vastidão às vezes gera desencontros. O intuito inicial para com a investigação, era entrevistar seis artistas que foram incansavelmente buscadas através de seus contatos, galerias, representantes. Entretanto, essas mulheres foram igualmente inseridas na pesquisa por também constituírem diferentes formas de ver outras mulheres através de projetos e séries fantásticas, que multiplicam as significações e motivos do olhar de uma mulher sobre a outra.

As quatro artistas que aqui terão suas histórias e projetos descritos, também foram essenciais para a dissertação como um todo, e para minha educação pessoal, social e cultural como artista e mulher. Assim, monólogos platônicos caracteriza-se a si próprio: uma conversa utópica com mais heroínas da história da mulher na imagem.

2.2.1 Susan Meiselas



Imagem 35: Susan Meiselas, Shelley's daughter, Refuge F, imagem da série *A Room of Their Own*, Inglaterra, 2015-2016 (esquerda).

Imagem 36: Susan Meiselas, "Eva, in her new home: 'I wanted to get on with my life, to get moving... I want to be busy. I don't want to wake up and sit in the house depending on the government.'", imagem da série *A Room of Their Own*, Inglaterra, 2015-2016 (direita).

Susan Meiselas, nascida em Baltimore, Maryland em 1948, tem até hoje como seus trabalhos mais reconhecidos os projetos "Carnival Strippers" (1976), que realizou no interior de uma cidade nos Estados Unidos próxima a Nova York, e também "Nicaragua", que tratou de uma documentação dos problemas com direitos humanos na América Latina.

Sua graduação foi realizada no Sarah Lawrence College, e teve seu MA em Artes Visuais pela Universidade de Harvard. Susan entrou para a comunidade Magnum Photos em 1976 (organização que reúne grandes fotógrafos com diferentes olhares para contar histórias do mundo) (Photos, 2019), e desde então tem atuado como fotógrafa *freelancer*. Seus trabalhos mais recentes são "Pandora Box" (2001) e "A Room Of Their Own" (2015-2016). A fotografia documental da artista já incorporou domínios como história, política, etnográfica e arte ao longo de sua carreira, demonstrando um interesse por "contar histórias" de narrativas fotográficas que fugiam de seu dia a dia, tanto nos Estados Unidos como no mundo (Artsy, 2019). Meiselas já exibiu em diversos lugares do mundo, recebendo prêmios de reconhecimento internacional.

Em um convite para fotografar a região de Black Country na Nova Inglaterra, um dos locais mais multiétnicos em West Midlands, Susan se viu dentro de um centro de mulheres refugiadas com o qual se sentiu diretamente conectada (Meiselas, 2019). A obra "*A Room Of Their Own*" (Imagens 35 e 36), consistiu em um projeto colaborativo com as mulheres que residiam nesse centro, e que se disponibilizaram a contar suas histórias. Com a reunião de diversos profissionais da área da saúde, psicologia, *coaching* e artes, muitas atividades foram realizadas com as mulheres residentes do centro que vinham de *backgrounds* de relacionamentos abusivos com companheiros

e/ou família, para proporcionar um enfrentamento das situações complexas que as levaram para o centro, também as auxiliando a criar passos para a construção de um futuro fora do mesmo.

As atividades consistiram em desenhos, colagens, exercícios terapêuticos, *coaching* pessoal, que com o tempo integraram os membros do projeto e permearam um companheirismo e sororidade pelo grupo feminino. Essa intimidade, construída ao longo do tempo e da grande troca de experiências e histórias que foi ocorrendo dentro do centro, permitiu que Susan adentrasse na vida daquelas mulheres, se inserindo inicialmente nos espaços de convívio social para, aos poucos, migrar para a intimidade de seus quartos. Dentro dos espaços mais íntimos das mulheres do centro, Susan registrou imagens que apenas intimidade e confiança poderiam criar. Quartos vazios ou com rostos, eram marcados por elementos transitórios, caracterizados por um grande contraste entre o acúmulo e o vazio. As mulheres que vivem nesse centro são consideradas refugiadas, e com isso, vieram de situações das quais ou não puderam trazer nada, ou simplesmente trouxeram o quanto podiam. O que traziam variava entre porta-retratos, coleções de sapatos, imagens religiosas, e até mesmo filhos, crianças e bebês que eram fruto e muitas vezes o motivo da sua inevitável fuga em busca de segurança.

O projeto “*A Room Of Their Own*” trata, assim, de mulheres refugiadas de guerras emocionais, advindas majoritariamente de relacionamentos abusivos. É possível ver o vazio que é carregado dessas batalhas nos quartos, pois nenhuma delas sabe ao certo quando deixará aquele ambiente. Entre retratos de famílias, alguns calçados, porta-retratos quebrados e lençóis bagunçados, o que vemos são quartos pertencentes a um ser ainda sem face, mas com marcas muito vivas de que seguirá para algum lugar. As fotografias realizadas dentro do centro tiveram poucos rostos, considerando a segurança das mulheres que participaram. Todo o projeto, incluindo as fotografias, cartas, mensagens e documentos gerados pelo coletivo, foram transformados em um livro, “*A Room Of Their Own*”, e que representa a ideia de que um quarto vazio pode oferecer a oportunidade para uma vida nova, ao mesmo tempo em que representa “a ideia de se assentar e de falar sobre o desejo de seguir em frente” (Meiselas, 2019). Mas, incorporando mais do que elementos documentais, sinto que o projeto infere uma força ainda maior quando confrontado pela ideia da partilha. Através de empatia e confiança, as mulheres do centro abriram não só suas histórias, como suas cicatrizes físicas e emocionais. A troca existente dentro do projeto demonstra muito mais do que uma série documental pois entrega algo que a condição da artista, como mulher e também como alguém de fora e longe de casa, poderia registrar.

Com isso, as principais questões que levanto perante à série e que foram distribuídas em um roteiro criado anteriormente – mas que por não ter sido respondido, foi sumarizado no parágrafo a seguir - questiono como foi o processo das fotografias foi sentido pela artista. Como

ela sente seu percurso pessoal e profissional na fotografia sendo mulher? Como foi ser mulher e fotografar mulheres naquelas condições emocionais e físicas? Como foi entrar em seus quartos e habitar suas realidades, memórias, emoções? Como Susan hoje olha para essas imagens? Como Susan sente os retratos sem rosto? Ser uma fotógrafa mulher foi necessário para tornar o projeto no que se tornou? Será que sua empatia, conectada ao fator de ser mulher, foi um fator decisivo na elaboração da série? De onde surgiu o interesse no olhar para a mulher, não apenas em “*A Room of Their Own*”, mas também em “*Carnival Strippers*”? Como a artista se sente frente ao desequilíbrio de gênero quanto ao que é distribuído artisticamente?

## 2.2.2 Jitka Hanzlová



Imagem 37: Jitka Hanzlová, Romy, Greenwich Village, imagem da série Female, 1999 (esquerda).

Imagem 38: Jitka Hanzlová, Untitled, imagem da série Brixton, 2002 (direita).

Conhecida por ser uma “*portrait person*” ou retratista, Jitka Hanzlová, nascida em 1958 em Náchod na República Checa, tem um olhar sensível sobre o outro, seja esse espaço ou pessoa. Sua história de imigrante, refugiada na Alemanha do regime comunista existente até então no seu país de origem, a artista cresceu num estar “entre” dois países e dois idiomas. Ao retornar para casa, sua forma de linguagem, comunicação, documentação e apropriação do local e de sua própria identidade foi a fotografia. Seu trabalho, de uma maneira geral, ainda que muito pessoal e autoral, se reflete no outro, tocando de uma forma universal seus expectadores – o que atribuo solenemente à sua linguagem visual, que conversa com o outro independentemente da língua. Suas imagens não transpõem respostas definitivas, e sim indagações e questões atemporais, *insights* que perpetuam importância de imagens que nos voltam ao que temos de uma fotografia real e significativa: que evoca o outro, seja através da brutalidade visual, ou da sensibilidade imagética, segunda a qual a artista se conecta diretamente.

Na série “Female” (Imagem 37) (1997-2000), a qual a artista denominou por perceber que havia um interesse inerente e pessoal explícito por fotografar mulheres, Jitka se define como uma coletora de imagens. Em 53 fotografias, registradas nas ruas de Nova York e Londres, a artista capturou o universo feminino em várias faces através de retratos simplesmente abordando suas modelos nas ruas. Tentando sempre incumbir o olhar de suas modelos para a lente, as fotografias evocam diversas sensações, seja de estranhamento, conforto, cumplicidade, sensualidade.

Novamente em “Brixton” (Imagem 38), o protagonismo feminino surgiu involuntariamente. Em uma primeira viagem à cidade, a fotógrafa tinha a intenção de fazer um reconhecimento geral antes de selecionar qual seria a temática da sua produção e ao voltar para casa, reunindo as imagens, Jitka percebeu que as imagens mais imponentes expunham mulheres e janelas. Seus retratos e sua sensibilidade, seja com faces ou para os reflexos das janelas, abriu-se novamente nessa nova série, agora tendo um protagonismo maior de mulheres caribenhas que residiam na região. Em uma palestra para o International Center of Photography em Nova York (2012), a artista de desdobra sobre essas imagens, não só enfatizando sua empatia e sensibilidade, como também as histórias que partiram antes, depois e durante a produção das fotografias. Lembrando de alguns nomes e situações que interpunham o cômico e o trágico, Jitka expôs um outro olhar sobre as diversas faces do feminino.

Avaliando mais a fundo o trabalho da artista, me questiono inicialmente como ela percebeu que tinha um interesse maior sobre o universo feminino? Foi uma presença nas imagens que não havia sido considerada inicialmente? Se ela sente que feminilidade e sensibilidade são palavras associadas? Como sente que seu contexto histórico, de imigrante e o retornar para casa, afetou sua identidade artística: como mulher, imigrante, artista, fotógrafa? Como foi registrar mulheres em outros países e se construiu uma relação com essas fotografadas no processo? Se a artista sente que houve uma quebra de barreiras ao longo das fotografias, se sente presente nas imagens, como um espelho de sua própria condição como mulher e “andarilha”? Como Jitka sente suas imagens de mulheres? Como sente a representação artística feminina atualmente? Como relaciona os projetos Female e Brixton? Sente semelhanças entre as mulheres que fotografou? Onde sente que ela como artista e como mulher se aproxima delas?

Em seu novo projeto, “There is Something I Don’t Know” (2012), a artista registra também homens, e me questiono como foi esse processo? Se houve diferença a fotografar modelos do sexo masculino? Como funcionou o ato, a produção das imagens? As imagens produzidas nesse último projeto, embora retratos, destrincham um novo olhar da artista sobre o retrato, tempo, identidade, gênero. Como ela sente isso? Como ela sente o tempo no seu olhar sobre o outro? Como a artista sente o tempo impactar a si, e se é isso que a sensibiliza a fotografar o tempo no outro? Fotografar mulheres nesse sentido foi uma forma de se retratar?

### 2.2.3 Zanele Muholi



Imagem 39: Zanele Muholi, Somnyama Ngonyama, Cape Town, 2018 (esquerda).  
Imagem 40: Zanele Muholi, Yaya Mavundla II, Parktown, Johannesburg, 2017 (direita).

Zanele Muholi, artista já comentada no subcapítulo “A representação no ser mulher”, cria um outro espaço de representatividade e retrato da mulher africana (Imagem 39). Fotografando e documentando cenários que envolvem o corpo social LGBTQ de sua região (Imagem 40), acredito que a artista tenha sentido uma necessidade de mudar essa visibilidade sobre a comunidade negra no sentido de “vítima”. Ainda que o contexto histórico colonial e a escravidão nunca abandonem as raízes do país e da cor dos corpos que habitam, não significa que as pessoas desse país precisem carregar consigo esses rótulos. Dessa forma, Muholi apresenta seus participantes e colaboradores em um auge de confiança e autoestima, questão que a artista revela que faz parte do seu processo “quero que as pessoas estejam bem apresentadas, que pareçam bem, serão vistas por muitas pessoas”, para justamente gerar identificação com quem vê as imagens. Uma mulher que passou por suas lentes comenta em uma entrevista que sente falta da representatividade lésbica na mídia, e isso acaba por reforçar o trabalho de Zanele, que busca a criação de símbolos positivos, e não um referencial mórbido sobre a sua comunidade.

A artista também dialoga em seu trabalho sobre a brutalidade que ainda é presente na comunidade LGBTQ africana, que além de sofrer com crimes de ódio, tenta desconstruir o mito do “estupro corretivo”, que seria uma forma de “corrigir” a sexualidade de uma mulher lésbica, na tentativa de “torna-la” heterossexual. E isso se correlaciona diretamente com a falta de reconhecimento e representatividade dessa comunidade, que faz com que a artista, através do ativismo visual, crie não só um processo artístico, mas educativo. O autorretrato, também uma das

ferramentas de expressão da fotógrafa, além de possibilitar premiações e visibilidade artística, criou também uma forma de cura pelas dores de registrar a dor dos outros, criando uma identidade uníssona apresentada em imagens que transcendem a bidimensionalidade para representar um coletivo.

Ao ver a trajetória da artista, questiono: como Zanele vê o olhar sobre a mulher? Sentiu que houve uma desconstrução no seu olhar que foi criado ao longo do tempo pela sociedade patriarcal? É um trabalho tão forte que não erotiza os sujeitos que apresenta, me questiono como foi esse processo de desconstruir o olhar premeditado e masculino que conhecíamos até então? Como foi criar relações com as pessoas que conheceu e quebrar as barreiras entre fotógrafa e fotografada? Como conseguiu criar espaços “seguros” de expressão considerando todo o preconceito que ainda há por trás da comunidade LGBTQ? Assim como mulheres negras no Brasil tem um estereótipo visual em imagens, imagino que mulheres africanas também passem por esse processo, especialmente considerando um efeito que parte desde a colonização. Como encontrou sua forma de expressar sua arte e seus ideais políticos através da imagem? A “autoridade”, no sentido de ser mulher e ser parte da comunidade LGBTQ, negra, muda seu olhar do que uma pessoa de fora teria sobre esse contexto? O que entende sobre o que é o seu olhar sobre essas mulheres, como poderia defini-lo? Como é ser uma mulher lésbica, negra e artista na África? Como funciona a dupla exposição: sua e das pessoas que fotografa, quando o material é entregue ao público? Sente que empatia poderia ser colocada frente ao gênero, ou ser quem é, desde o gênero e as fundamentações que a motivaram em seu trabalho, são essenciais para a construção de seu olhar em suas séries? Sente que houveram mais obstáculos na sua carreira por ser mulher? Como Zanele entende o olhar de uma mulher sobre a outra?

#### 2.2.4 Hannah Starkey



Imagem 41: Hannah Starkey, Untitled, February 2013 (esquerda).  
Imagem 42: Hannah Starkey, Inspire sisterhood, 2017 (direita).

Hannah Starkey, nascida em Belfast no ano de 1971, vive atualmente em Londres, Inglaterra (Bonakdar, 2018), fez seu bacharelado em Fotografia e Filme na Napier University em Edimburgo em 1995, e realizou seu mestrado em Fotografia na Royal College of Art em Londres em 1997 (2018). Em seus 20 anos de contato com a fotografia, Starkey é conhecida por “construir retratos que capturam os gestos da experiência diária feminina – e por tentar encontrar novas formas de ver mulheres” (O’hagan, 2018), (Imagem 41). Logo em sua exposição de graduação, Starkey recebeu muita atenção de nomes como Vogue, i-D, Saatchi & Saatchi (JOBNEY, 2018). Mas, ainda assim, 20 anos depois a ideia de suas fotos seguiu a mesma: “Starkey é comprometida em representar as experiências da mulher contemporânea, as apresentando em imagens ousadas, atrativas e coloridas, que fazem uma forte conexão com quem as vê”, em especial com mulheres que passam a se identificar com as protagonistas de suas imagens.

Essa identificação para com as mulheres, em entrevista para o canal de televisão France 24 em 2016, parte de sua condição de gênero, além do fato ser mãe de duas meninas que um dia virão a ser mulheres. Isso faz com que Starkey explore ideias de um nível pessoal a níveis sociais sobre as expectativas que são impostas a mulheres de todas as idades (2016). E, por ter se distanciado do campo comercial, a fotógrafa veio a ter uma grande liberdade dentro do seu trabalho, no sentido de poder projetar mulheres da forma que ela quer, tanto em cenários posados e construídos pela artista, quando de forma documental e espontânea (2016). Em uma entrevista para o The Guardian (2018), a fotógrafa revelou que no início de sua carreira, a “fotografia era feita por homens e não era considerada arte”. O que contrasta com sua outra entrevista para o website Tate em 2017, na qual a fotógrafa coloca que hoje “é um ótimo tempo para ser uma fotógrafa, mesmo que não fosse algo popular quando comecei” projetando então que os tempos mudaram ainda que, infelizmente,

certos contextos tenham permanecido. Também na sua entrevista para o website Tate, Hannah coloca que no início da sua carreira tentou se desfazer do gênero “fotógrafa mulher” pois ele era “desaprovado”, mas que de uma forma muito rápida, viu que era necessário abraçar o título e ter seu trabalho como uma perspectiva feminina, pois acreditava que era “importante ter títulos que podem não ser populares nesse tempo, mas é sobre o que você está interessado em fazer” (Tate, 2017). Com isso, Starkey viu que conforme mais trabalhava na sua fotografia da mulher como protagonista, mais seu trabalho ganhava relevância. Por isso, através de temáticas explícitas – que podem ser lidas visualmente de uma forma muito próxima da proposta da artista, sem ser necessariamente acompanhada de descrições – Starkey consegue evocar sentimentos e força de suas protagonistas que entre o cotidiano e momentos icônicos, demonstra suas protagonistas como heroínas do dia-a-dia.

Ao me aprofundar sobre as séries da artista, me questiono como a artista poderia definir o que é o olhar feminino sobre a mulher na fotografia? Como ela pode correlacionar esse olhar com o feminismo? Como funciona a produção de seus retratos? Como é a relação que cria com as mulheres que fotografa, independentemente de modelos ou não? Como se sente frente aos seus trabalhos previamente montados versus aos trabalhos instantâneos?

Em uma de suas entrevistas para o canal France 24, Hannah revela que não utiliza o *photoshop* no sentido de manipular esteticamente os sujeitos que fotografa. Gostaria de saber qual é sua percepção sobre a manipulação estética, e se sente que o olhar feminino na fotografia permitiu uma libertação estética da mulher, ao permitir que pudéssemos registrar mulheres como gostaríamos de ser representadas? Entendendo que historicamente, a mulher começou a ter acesso a fotografia no doméstico, como a artista sente o crescimento da imponência feminina na fotografia e na história, e sua expansão para o trabalho artístico e *fine art* que atualmente trabalha? Quando ou em que momento que a artista sentiu que seu trabalho começou de fato a representar a mulher que tinha por trás dele?

A impressão que tenho ao ver suas imagens é que além de protagonistas, as mulheres atuam como super-heroínas. Há algum sentido nessa percepção? Uma de suas imagens mais marcantes para mim é “Inspire Sisterhood” feita em uma marcha feminista em Londres. Como foi ser uma mulher fotógrafa a registrar esse momento tão único? Como foi sentir a sororidade registrada no cartaz vista de perto? Como foi transmitir sensibilidade e força em uma mesma imagem – considerando a criança pequena, menina, que acompanha sua mãe na fotografia? O que é ser uma mulher, mãe e artista que fotografa mulheres?

### 2.3 Diálogos

No corrente subcapítulo, estarão transcritas as entrevistas realizadas com as artistas Cláudia Varejão, Rania Matar e Milena Paulina. Realizadas via e-mail e telefone, as perguntas desenvolvidas incorporaram um roteiro que comunica com o referencial bibliográfico disposto no primeiro capítulo, e com os *backgrounds* e séries das respectivas artistas. Entre questões específicas e em comum, tentou-se criar um diálogo sobre as formas com as quais as artistas vêem o protagonismo feminino na fotografia ao longo da história, e quais são as consequências e legados dessa trajetória. Para as artistas descritas em “Monólogos Platônicos”, quatro outros roteiros também foram criados, mas retirados da pesquisa, sendo concentrados em indagações nos textos de apresentação. As respostas às entrevistas que de fato foram realizadas, dispostas no idioma no qual foram respondidas, serão analisadas posteriormente em “Constelações”.

### 2.3.1 Cláudia Varejão

A entrevista foi realizada em 16 de junho de 2020, via e-mail, com a artista residente em Lisboa, Portugal.

- a. Ao longo dos estudos que vim realizando para o mestrado, em específico o que vim incorporando no diálogo referente ao “olhar feminino”, foi possível verificar que a mulher, não apenas na história da fotografia como também no que se refere a outras expressões artísticas, teve seu olhar artístico diretamente influenciado, e de uma certa forma, retardado. Em alguns materiais lidos dispõe-se que, por exemplo, na prática de pintura e desenho, mulheres não eram permitidas a trabalhar com modelos nus. Possivelmente colocando que, naquela época e talvez até então, não se tratavam apenas de “artistas”, mas, antes de tudo, mulheres. Assim, a fotografia, além de ter se tornado uma prática visual mais democrática, permitiu uma maior autoria e libertação feminina ao longo do tempo. Com isso, na tua opinião, podemos afirmar que a visão da mulher como artista pode ter sido influenciada de uma forma negativa, considerando o contexto histórico e os reflexos sociais e patriarcais?

Cláudia Varejão: Não diria que a influência tenha sido negativa. Mas diria antes que a mulher, em todos os campos da sua vida, não tem vivido o livre encontro com o seu mundo interior nem se tem expresso com liberdade. A mulher, ao seguir um modelo criado à priori por olhares masculinos, tem-se subjugado a uma representação que não é a sua. E isso tem atrasado o seu processo de comunicação e de emancipação. Quem não arriscar a falar de si não se sabe representar. E isto aplica-se não só às mulheres, mas também aos negros, aos ciganos, aos pobres, aos transexuais, homossexuais e a todas as realidades que têm sido excluídas da sua representatividade social.

- b. Considerando o longa metragem *Ama-San* e também sua fala em uma entrevista no Porto Post Doc, é possível colocar que essas mulheres, ao invés de serem emancipadas pela fotografia, tiveram seu trabalho como um divisor de águas financeiro, familiar e social (seu protagonismo nessas pequenas comunidades e até mesmo dentro de casa como provedoras do lar). Com isso, me questiono, como foi visualizar esse processo de atuação feminina em um contexto geográfico e social ainda tão sexista?

CV: O Japão é uma sociedade enraizadamente patriarcal. Mas as Amas, ao longo de milénios, têm trilhado um caminho notável de independência e liberdade. Quando fui ao encontro destas mulheres já conhecia este passado histórico singular. E a minha escolha de as filmar não foi inocente. Interessava-me observar o que tinham estas mulheres construído e herdado umas das outras. O filme, apesar de não pretender criar um olhar e pensamento etnográfico, acaba por revelar subtilezas que expressam um sentido de independência e de liberdade que é transversal às diferentes personagens, da mais nova à mais velha. Na comunidade das Amas encontrei mulheres que se conheciam interiormente, que faziam escolhas, que construíram famílias e tentaram corresponder ao papel social que se espera de uma mulher (maternais, cuidadoras, delicadas e caseiras) mas aliado a um percurso profissional que as realizou mais amplamente. As Amas assumiram um papel tendencialmente atribuído aos homens (caçadoras, lutadoras, guerreiras e de vida exterior), e conquistaram o respeito comunitário e cultural. Esta integração de opostos torna as Amas seres humanos de exceção e, para mim, de grande inspiração.

- c. Como visualizas hoje o seu processo, como mulher e artista, em teu percurso artístico?  
Sentiu que, por ser mulher, houve situações discriminatórias que teriam sido diferentes se fosse do sexo masculino?

CV: Eu trabalho ao longo do tempo e com tempo. E às vezes, durante a realização dos meus filmes, senti que a minha cadência e contemplação colidia com o ritmo de colegas homens que tinham uma capacidade e um desejo de execução mais imediata. Não senti discriminação. Mas senti várias vezes um desencontro de formas de trabalhar. Observei que, sendo eu a realizadora e comandante da navegação, o meu tipo de condução forçou alguns colegas homens a ajustarem-se a um tempo que não era o deles e muitas vezes a abandonarem a embarcação. O cinema tem sido encabeçado há mais de um século sobretudo por homens e, inevitavelmente, há muitas normas e vícios que pertencem a esse universo. Não está errado esse caminho. Mas é preciso descobrir outras formas de fazer. Curiosamente - ou não - o documentário acolheu desde sempre um olhar mais curioso pela diversidade humana. E é também interessante que é no documentário que encontramos um grande número de mulheres a realizar. Creio que filmar o real exige uma aproximação mais aprofundada e empática do retratado, assim como permite que os filmes sejam feitos ao longo de períodos de tempo mais dilatados. Este cinema que integra o tempo permitiu, quanto a mim, que muitas mulheres dedicassem paralelamente atenção às suas vidas familiares, que muitas vezes passava pela maternidade, e às vidas académicas ou outros rumos profissionais. A emancipação da mulher no cinema passa também pelo respeito e interesse pela diversidade

humana que o cinema documental nos tem trazido. Pessoalmente, tenho-me descoberto e construído como realizadora graças à amplitude de horizontes que o documentário me permite viver.

- d. Como descreves o teu método de trabalho, em especial dentro da produção de Ama-San, e o que consideras fundamental na construção fotográfica dentro do cenário audiovisual?

CV: Os meus filmes, como referi anteriormente, trabalham muito sobre o tempo: tanto para serem feitos como para serem vistos. Interessa-me o mistério e o encontro que só o tempo nos permite viver. E isto faz-me recuar a uma memória de infância, quando a minha mãe me levou a pescar. A minha mãe ensinou-me apenas a colocar o isco no anzol e a lançar a linha à água. Depois explicou-me que o que iria acontecer dependia da minha capacidade de saber esperar, escutar e, claro, da sorte. O mesmo se passa no cinema, seja a fazer ou mesmo a ver. É o tempo e o desejo que nos fazem permanecer diante das imagens. Por conseguinte, é nessa intimidade que as mais belas emoções e descobertas interiores podem emergir.

- e. Quando finalmente estavas na presença das mulheres que tanto estudaras para as registrar, aconteceu algo em particular que te fez sentir conectada a essas pessoas? É algo que te interessa, que diriges, ou que acontece naturalmente?

CV: Eu tendo a filmar aquilo que me é próximo, seja em termos de experiência formal ou emocional. E nesse sentido o meu encontro com as Amas não é excepção. Eu sinto-me próxima delas, seja porque nadei desde muito nova e estive sempre ligada a actividade física, porque são femininas e masculinas num só corpo, porque definiram a sua própria identidade a partir dos seus ofícios, porque conquistaram um lugar de respeito na sociedade em que se inserem, ou por questões mais metafóricas e poéticas, como o desejo de mergulhar ao fundo do mar, que aqui pode ser entendido como o próprio processo de filmar que é um mergulho no desconhecido, cheio de temores e surpresas, para tentar encontrar um tesouro. Este contacto permanente com o imprevisível e com o real, com todos os perigos e alegrias inerentes, que faz parte do quotidiano das Amas, atraiu-me desde logo.

- f. Algo que me mobilizou muito ao assistir o longa, foi a sororidade entre as mulheres Ama-San. Desde a partilha da prática, dos rituais, do trabalho de certa forma colaborativo. Senti empatia no olhar entre elas. Acreditas que, embora as adversidades enfrentadas pelo

idioma, conseguiste criar uma conexão com essas mulheres? Sentes que isso foi traduzido no filme?

CV: Nós esquecemo-nos que a oralidade é apenas uma forma de comunicação, mas que todos nós estamos aptos a interagir de muitas outras formas. O *Ama-San* permitiu-me explorar outras maneiras de construir um discurso. E as Amas aderiram a esse jogo. Como ambas não dominávamos a língua oposta, utilizávamos códigos distintos: os gestos, as respirações, o corpo, o espaço, a luz, o tempo. E dentro deste campo mais sensorial, fomos descobrindo e, ao mesmo tempo, moldando o nosso filme. É uma obra feita com muitas mãos e cabeças. Não estive sozinha. Escusado será dizer que construímos uma relação de amizade muito única e continuamos hoje em contacto através das mesmas ferramentas, seja com imagens, músicas ou postais que trocamos entre Portugal e Japão.

- g. Depois da produção, sentes que as ligações se estendem para além da longa? Ou, em outras palavras, como sentes que ocorre o processo quando o longa é exposto, entregue à sociedade?

CV: De alguma forma, a minha resposta anterior já responde a esta pergunta. E acrescento que a sessão mais bonita a que assisti do *Ama-San* foi, justamente, quando regresssei ao Japão para lhes oferecer o filme. A sessão estava cheia de Amas de toda aquela zona costeira e foi muito emotivo escutar o que elas iam dizendo à medida que o filme se desenrolava. Os filmes crescem, ampliam e eternizam-se diante dos olhares infinitos que os irão ver. São uma forma muito bela de comunicar. E para mim, como realizadora, é uma possibilidade de permanente crescimento e de entendimento de algo que fiz com uma determinada intenção, mas que pode ser lido de formas tão diversas. Para mim, o olhar é uma das grandes maravilhas da vida.

- h. Dando sequência a isso, entende-se que existe uma certa independência do trabalho artístico, mas que na obra fotográfica e cinematográfica é mais evidente quando a imagem ou filme se tornam públicos, assim como os outros (público) se apropriam do conteúdo. Com essa influência de outros olhares, sentes que o material segue a pertencer-te?

CV: Sinto, sim. A história que eu vivi com o filme é só minha. A experiência que cada um vive com o meu filme é de cada pessoa. A partilha não subtrai. Acrescenta.

- i. Dentre as formas que *Ama-San* foi distribuído, filme, livro e exposição – tu sendo muito precisa e sensível em todos os suportes, os quais também possuem inquestionável qualidade – qual deles sentes que fez mais sentido? E, em específico na entrega em livro, qual foi a significação que esta teve para ti e como foi fazê-lo?

CV: O cinema é o ofício onde me sinto mais inteira como criadora. E é como realizadora que mais me questiono e inscrevo a minha gramática pessoal. Mas no caso do *Ama-San*, como o projecto se estendeu ao longo de tanto tempo, tive espaço para explorar outros meios que geralmente fazem parte de uma esfera mais íntima da minha investigação, como é o caso da fotografia. O trabalho fotográfico permitiu-me olhar para estas mulheres privilegiando o detalhe e convocando o contexto quotidiano de uma forma que o filme não deixava espaço. Porque o cinema é mais espartano na gestão do tempo e da narrativa. Ao contrário, a fotografia é sugestiva, convoca a imaginação, enaltece detalhes, privilegia a pluralidade de interpretações e menos um caminho narrativo único. O universo quotidiano das Amas está mais coberto no meu olhar fotográfico. E o livro é a concretização de uma impossibilidade do cinema: o toque. Permitti-me a esse luxo neste projecto. E falo de luxo porque na era digital que me cabe viver, o lado material que em tempos se viveu no cinema através da película, está-se a perder. Os meus filmes já não me passam pelas mãos, são números e codecs que viajam através de canais digitais. Concretizar as ideias em objectos como os livros é, para mim que vivo do cinema, um momento de comoção e humanização.

- j. Quando iniciei a pesquisa sobre o que se definia por “olhar feminino”, me deparei com a obra literária *Au Féminin* de Jorge Calado. No livro, o autor realiza uma coletânea de imagens produzidas por mulheres, inferindo no início um texto que, para mim, foi muito esclarecedor. Antes de definir que minha pesquisa buscava a compreensão do olhar de mulheres sobre outras, quisera compreender se existia uma diferença entre um olhar masculino e um olhar feminino sobre a mulher. No entanto, Calado me surpreendeu em uma de suas falas – que mais tarde, entendi como uma visão deveras comum por alguns homens e mulheres do mundo artístico – a fotografia, e ousou aqui incluir o cinema, não tem gênero. Com isso, conclui que talvez, o que infere mais na imagem ou audiovisual, pode ser a empatia que há por trás de quem registra. No entanto, entendendo que essa definição possa partir de um olhar mais subjetivo e não necessariamente consensual, gostaria de entender o que para ti é o olhar feminino?

CV: A arte não tem gênero. Mas aquele que a faz tem, mesmo que não se enquadre num gênero binário, tem a sua própria identidade. E aquilo que é representado na arte também reflecte um olhar de gênero. O olhar reúne várias dimensões e experiências de alguém. É um cunho pessoal e autoral, é uma voz que reflecte um ponto de vista. Posto isto, não creio que nós possamos desvincular da nossa própria identidade quando criamos algo. Os meus filmes falam de mim e, por conseguinte, falam de todos aqueles que se possam ver representados nas minhas imagens e suas narrativas, sejam binários, não-binários, cis ou trans. Enquanto mulher cis e homossexual, reconheço no meu trabalho uma certa representatividade daquilo que tem sido a minha experiência dentro do meu papel social de gênero. A isso poderei chamar olhar feminino, com a ressalva de que a concepção daquilo que é feminino não se pode cingir apenas à experiência das mulheres, estamos lá todos, na total diversidade humana, incluídos.

- k. Acreditas que a empatia pode ser colocada à frente de gênero na fotografia ou cinema por parte de quem fotografa ou filma?

CV: Percebo o objectivo da pergunta, mas não creio que se possa generalizar. Determinados trabalhos vivem da identidade de gênero e a empatia não é um factor primordial.

- l. E, no próprio ato da filmagem, reconheces uma diferença entre homens e mulheres ao filmar mulheres?

CV: Há respostas que só vão poder ser dadas quando as mulheres, cis e trans, tiverem percorrido os séculos de experiência que os homens cis levam à frente. Num momento de paridade poderemos avaliar as formas com que cada gênero se exprime. Neste momento, para além de alguns lugares comuns, não podemos afirmar que há diferenças. O que é filmar como um homem? E o que é filmar como uma mulher? Perguntas como estas perpetuam o estigma de que pode haver comparação e, por isso, um melhor e outro pior. E aquilo que nós devemos trabalhar para atingir, quanto antes, parece-me que é a integração da diversidade, sem comparações, sem gráficos que nos distinguem como mais ou menos aptos, mais ou mais fortes, mais ou menos poéticos.

- m. Como tu, mulher e artista, entendes o olhar de uma mulher sobre a outra?

CV: O olhar de uma mulher sobre outra mulher, seja cis ou trans, eu diria que é um olhar de empatia e de reconhecimento. Mas também o sinto diante dos homens que filmo. Apesar de eu

me aproximar bastante do gênero feminino nos meus filmes, é o ser humano que me fascina. Exemplo disso é o meu último filme, *Amor Fati*, que atravessa a total diversidade humana sem a distinguir gêneros.

- n. No contexto de *Ama-San*, havia lido que teu interesse por essas mulheres partiu de um poema. E que, nas imagens que havia encontrado, essas mulheres se encontravam em um contexto mais sensual. Achas que esse olhar sobre essas mulheres também pode ter influenciado a sua busca por uma forma de olhar diferente? De uma forma mais subjetiva, o que mais te interessou, como mulher, ao registrar essas mulheres?

CV: As primeiras fotografias que vi das Amas foram tiradas pelo italiano Fosco Maraini e remetem à década de 50. As Amas nesta altura mergulhavam nuas, apenas com o sexo coberto, e o olhar dele sobre elas é bastante erotizado. É também um olhar de um ocidental sobre uma cultura oriental. E não digo isto com condenação. É justamente o que há pouco falávamos, não é possível um autor despir-se da sua própria experiência de vida, contexto histórico e papel social. O seu olhar é o seu reflexo enquanto indivíduo num contexto específico. Eu quando vi as suas fotografias comecei a procurar e a questionar-me sobre os meus próprios interesses: como viverão hoje estas mulheres? Que idade terão? Vivem em comunidade? Mergulham juntas? Como se vestem? E como serão as famílias que as acompanham? Vão todos os dias para o mar? Faz frio? Como se aquecem? Pescam muito? O que pescam? Quem as abraça em casa? Quem cuida delas? Ou só cuidam elas dos outros? Estas perguntas são a pedra de toque para a minha própria procura formal do filme. Não creio, de todo, que tenha levado comigo os interesses de Maraini. Mas devo-lhe a curiosidade que as suas imagens despertaram em mim. Foram inspiradoras, no sentido em que me deram vontade de saber mais.

- o. Como te sentes, ao ver que grande parte do que é distribuído em jornais, livros, congressos e exposições ainda parte do olhar masculino? Será isso um reflexo mútuo da culturalização patriarcal e de iliteracia feminista?

CV: Eu não creio que seja justo usar a expressão iliteracia feminista. O que se passa é falta de visibilidade e não ignorância. As mulheres têm um universo por representar, não por elas próprias se conhecerem. Nesse sentido, e respondendo à questão, sinto que há muito trabalho por fazer, mas que estamos cada vez mais, nós mulheres, a reivindicar o nosso espaço, as nossas oportunidades, os nossos pontos de vista e opiniões. É importante que as mulheres confiem nas

suas capacidades e vão avançando sem receio para, passo a passo, quebrarmos este molde patriarcal. Trilhemos o nosso caminho, com liberdade e reconhecimento. O mundo, na sua total diversidade, tem a ganhar com a emancipação das mulheres.

- p. O que então significa ser uma mulher que fotografa mulheres, ou no teu caso, uma mulher que filmou outras mulheres?

CV: Não sei o que significa para os outros, mas sei o que significa para mim. Antes de mais, filmar é para mim, fazer o que gosto. Portanto, é ser livre na minha escolha primeira para a vida, ser e fazer o que quero, sem me subjugar à vontade dos outros sobre mim. Depois, no caso do Ama-San, filmar estas mulheres permitiu-me retratar seres humanos excepcionais no seu papel de género social. E a palavra excepção é a mais correcta, pois estas mulheres são singulares na sociedade patriarcal japonesa e são uma oposição feroz ao papel da gueixa. Filmar mulheres livres e independentes reforça o meu desejo e a minha convicção de que podemos viver num mundo mais justo. Filmar é contribuir para a mudança. É, nesse sentido, um acto político. Sempre.

### 2.3.2 Rania Matar

A entrevista foi realizada em 19 de junho de 2020 via telefone, com artista residente em Boston, Estados Unidos. A entrevista traduzida está em Anexo I.

- a. Throughout the studies that I have been carrying out for the master's degree, especially when I considered the “female gaze”, it was possible to verify that, not only in Photography's history but in other mediums as well, women had their artistic expression influenced and, in a certain way, delayed. In some materials that I have read, regarding painting and drawing, women were not allowed working in the academy with naked models. Given this, it is quite evident that, at that time, they were not just “artists”, but, above all, women. When photography was established in the late 19th century, beyond having become a more democratic visual practice, it allowed a greater authorship and freedom for women since then and even nowadays. Bearing this in mind, in your opinion, can we say that the woman's view as an artist may have been negatively influenced, considering the patriarchal history and social context?

RM: Through history yes, but speaking directly from me, I did not experience that. I have not felt any personally discrimination in my work, but I know that it exists, absolutely. I think now people are making more effort to be more equals, I think that we are in this generation that we are able to get out and show our work in a better way than women before.

- b. I sense that this female liberation beginning, came essentially through the photographic practice, a production that had occurred in intimacy - domestic, intimate, at home - and which has been played throughout time, today is expressively shown on social networks. Photographers like Petra Collins, for example, represent this youthful inscription on the networks, questioning the benefits and harms of female exposure and aesthetic factors that are consequently involved in digital platforms. Furthermore, your work itself not only has shown girls' intimate reality from different countries (acknowledging differences and similarities), but spoke directly to women that are being created in this fresh moment of photography and social media. Thus, I question the photographic device as a very particular element in female autonomy, although it might also have negative consequences. How do you feel this process?

RM: You know, somehow, I am going to talk about my experience because I feel closer to. When I started this work, I did not mean it to be a feminist statement, anyway, for me just started from my personal life. So, it was less complicated for me since I didn't put in the political or historical context, it wasn't my intention, my work now fits on that context of feminine or female gaze, but for me was really about "I am a woman, I have daughters and I am interested in watching them grow up and I became interested in photographing women and girls as a way of exploring what my daughters are going through and what is my role as a mother is being". Therefore, really, it started from something very personal and did not start at all from a political aspect. Therefore, how did my work ended up sitting as work of art of photography we need to wait and see, but I did not start with that intention.

- c. But now do you think your work might imply some political discourse or you do not relate to that?

RM: I mean, I am a woman, and we live in such an important time which woman are getting their voices heard and all of this, so I see that I am grateful for being part of that. For me, on the personal level, there is an "I am photographing those girls, especially now with my newer that I titled "She" that I am photographing women and deliberations of the landscape" which I wanted it to be about empowerment. However, I am more interested on the power of the girls and the women that I am photographing, as if I want to give them voice and a way to express themselves, and I want them to feel beautiful and strong. Therefore, this is my intention, the immediacy of my relationship with every single one of those girls, and to make them feel powerful and beautiful. Show them that they have a voice that they can be anything they want and I make them very much part of the process in my work. Therefore, for me is about empowerment, but empowerment with the girls that I am photographing and not to make it a bigger political statement. Now but it is interesting because I focus on women and girls and my work fits with the narrative, but my intention was not from that. Not that I've tried to avoid, but I need to be truth to my oneself and the way I work, and if resend with a bigger audience and in another level that I intended, however for me is fitting into my relationships and feeling the vulnerability as well as the strength of the women, I rely to show this vulnerability. So, it is more organic and again if it fits on the political landscape then wonderful but this is not my immediate intention.

- d. The sensitivity through the pictures is amazing, we can feel through the images, not only about the project “She” but also about “Across the window”, this new project that is being done during the quarantine through the windows.

RM: For me I think it is important to be with people and for me mainly with woman to share their voice and the space to express themselves and I feel like if I start thinking too much about the bigger picture, I won't move away, from my own experience with photographing. My work is personal because I am not being hired to do the work – the part that is not commissioned – I am photographing the way I want to photograph and what is appealing to me. So, typically, a lot of the work that I have been making is following my own daughters to the years, so then while they are getting older the women, I am photographing also are older. When my daughter left from college, I started a project about Mothers and Daughters, so it is really very much about identity and womanhood in general. So, another aspect for me more important than all is to photograph women from the west United States – where I live – but also from the middle east where I am from, which is very important to me in the sense that I find woman from the middle east being seen in the media as unidimensional and all about being oppressed or sad. And, if we want to talk about the political aspect, that is more important to me than feminism in general, actually not more important, but more about where I do focus politically. This, because I am a woman from the middle east and I feel like often the work that comes from that region has to be very orientalist in the way the west wants to see the middle east, so they always want to see these women and how they dress, and actually the women that I've met even if they are with the veil, they are very strong and independent, so for me that is an important aspect of the work. With that I am always aware that I am photographing women from those two cultures, because again, it despite of my identity as well.

- e. Your work was one of the first that I came across when I started searching references of women photographing women, particularly in their rooms. However, despite the many projects with different women and ages that you have worked with, “Girl and Her Room” dialogues with a difficult age, where everything is being questioned upon which our personality is being built. How do you describe your working process with those girls, and what do you consider fundamental in the photographic construction?

RM: For me I am always focusing the people on my surroundings, so in a Girl and Her Room I realized how hard it is to be a teenager. So, this work I have started in USA and then it was mainly

inspired by my daughters and watching them grow and seen how hard it is. Then I started photographing other young woman and I quickly realized how I was exactly like them 25 years earlier. And, with that, it became important to me to include women from the middle east, and the girls all got and understood the project and my intentions behind it so it was very much about their identity, how they can relate and express themselves in their space and make it their own in a world that is so complicated. So, I just wanted to photograph them with respect, and make them be part of the process, and I feel like it got similar to when I now photograph girls with the landscapes, because these girls left home since they are getting older and are not living at home anymore, and so they are making the landscape become their space in a way and how they adapt to it. At some point that I was doing the work in the United States and I've realized that I was pretty much like those girls except from a different culture and country, so I've decided to come back and photograph girls in refugee camps in Lebanon because this for me became a sense of universality and humanity in a society that focuses in the differences. Therefore, I wanted to focus on the similarities as girls are going through those transitions while growing up.

- f. Considering that you met those girls in their room, once again the domestic and familiar context; where they can create their own world and express their identities. I wonder how the connection with those girls was made. And I also think of your work series "Becoming". Did something happen in particular that made you feel connected to the girls you have photographed? Is it something that interests you, which you direct, or that happens naturally? Did you feel that, the barriers between photographer and photograph were broken?

RM: It is interesting that I do not feel that there were any barriers between them and me. I mean often it starts with a little bit some of them more shy or tense but I quickly make them very much as part of the process, and I mainly worked with young women or girls that I didn't know very well. Then, I've tried to develop my relationship with them through photography and I wanted to give them room to express themselves so the trust was quickly there, I think it was easy to reach up to them. I usually start to photograph before we talk too much and then I put the camera away and we talk, then picking up the camera again, it is a very organic process. Moreover, I learnt that in that way the relationship gets very intimate in that way.

- g. That is amazing. Because, something that I also wonder when I see the pictures, it is how do you embrace both world and subject in your pictures.

RM: So, first I was trained as an architect originally so I am very much aware of space. Then, when I go and photograph a bedroom, or now when I was more photographing landscapes and even now while I am photographing through the window, is kind of the same process. Therefore, I usually start and I never know exactly what to expect, but I let the photo shoot kind of evolve and, as much time you spend with someone, you start realizing how this subject moves, her body language, the way she occupies her space. And then, somehow, it becomes something that grows on you, I do not know. So I don't see the image as soon as I walk into the space, I spend a long time with the people that I photograph, I don't just go in and out. With that, I think that is something that grows with the time you spent together. After that, I come back to the work and edit all of it, seeing the one that works the best, a part that happens after the shooting.

h. Did you feel that, the barriers between photographer and photograph were broken?

RM: Oh, absolutely! The first pictures that I take are often very stiff and, I do not know, because I am always as nervous as the girls I photograph. So, I go there and the pictures are something that we create together. I am completely giving them room to be part of it, and it is something that they give in return, I guess. I feel that I am repeating myself but it is something that in fact grows with the time that we are spending together.

i. Could you tell me how long the sessions usually take?

RM: It depends on the project. With "A Girl and Her Room", I would say 1:30 or 2 hours, the girls with the landscapes would have to be done in a couple of hours as well. This new project in the windows, that I thought it was going to be easy, but takes some time as well due to complications with the composition.

j. And how the girls reacted to the project?

RM: The girls they get the project, and sometimes I sent them a few images that I liked and most of them they completely get why I picked it, almost all the time they like those images but I also sometimes send them pictures with them smiling. In general, they feel excited about being part of the project, getting the work and do not have problem with the images. On the project "Mothers

and Daughters” it was harder in part because of the mothers were more aware of aging while doing the pictures, which was the biggest difference.

- k. After the image, do you feel that the connections were extended beyond the photograph?  
On other words, how do you feel when a photograph is exposed, handed over to society?

RM: The first time that I had my work exhibited it was very scary, and also one of my biggest exhibitions that happen at the Museum of Fine Arts in Boston, the curator picked some images that I wouldn't show, so it was important to learn how to give up some of the control a lit bit. Therefore, in out of the sudden I was exhibiting in a big show in museum and it was a bit anti-climate because I was so much more worried then excited because you start getting reviews, but with time you get used to, is part of the process. In addition, because reviews are important because sometime people get different things from the work that you show among good and bad critics, but is hard to put the work out there. In the beginning, I was also very protective of the girls, about the things that were said about some of the girls in the pictures, being concerned about their misrepresentation. So that for me was a big deal, so I wanted to make sure that is part was clear.

- l. During the research of what was defined as “female gaze”, I came across with an exhibition catalogue entitled *Au Feminin* curated by Jorge Calado (a Portuguese thinker). In the book, the author shows us a collection of photographic images produced by women, and he wrote a text that, for me, was very enlightening. Even before defining that my research would seek to understand what a woman looking to other women meant, I wanted to realize whether there was a difference between a male and female gaze when looking at women. However, Calado surprised me in one of his lines - which I later understood as a very common view by some men and women in the artistic world: photography has no gender. With that, he concludes that perhaps, what interferes more in a photograph, might be the empathy that exists behind who portrays. However, understanding that this definition can start from a more subjective and not necessarily consensual insight, I would like to understand what the female gaze means to you? Do you believe that those who photograph can place empathy ahead of gender in photography? In addition, in the photographic act itself, do you recognize a difference between men and women when photographing women?

RM: You know what? I do not know if I agree with him. I see, like, this work that women can do and that man cannot do, and vice-versa. So, I mean, everybody could do it, but, for example, photographing “A Girl and Her Room”, I don’t think a man could make those pictures, just like there are pictures that man did it that I couldn’t do it. And, I don’t mean to play the gender role here, but to be able to see the girls like that, when I know some guys have some problems even looking to the pictures from “A Girl and Her Room”, shows me that it was very voyeuristic, when for me that was not anything voyeuristic about it. Some people can say that that is something sexual about it, and I am “what a hell, I don’t see anything sexual about it!”. So I realize that there is something different about the male gaze and the female gaze, because if a girl it is in her bedroom that is something very intimate about it, and I see like I was one of them. I did not feel like I was somebody that was being voyeuristic. So when I was in Lebanon I was able to photograph women in refugee camps and I don’t think a guy could get those same images, so I feel like that is something that is different, maybe not in every way, but in some fields, yes, there is. I started photographing – I have twins, a boy and a girl –, and that guided me to photograph boys as well, and I wanted to do something about boys and their rooms, and I did start that, but there was something extremely awkward for me, I couldn’t do the project. That because I felt very weird about going to those boys’ rooms and photograph a nineteen boy in his bed as I did with some of the girls. Therefore, I feel that there are things that work better for some of us.

- m. I have read in some interviews of yours that some of your projects, as “A Girl and Her Room”, are directly connected to your personal life, as a daughter, immigrant, woman, mother and artist. Why did your work end up focusing on portraying women? What is your interest in different life stages, what motivates you?

RM: When I first started working, I went to the refugee’s camp and I was photographing, and I’ve shown my work to somebody and I remember this person asking “where are the man in your pictures?”, and I was “Oh my god, where are the man in my pictures?”. Then I have realized that that I am making this work that is personal, and again, nobody hired me to do this work, I am making my own work, and that is what I want to photograph, and this make me owned. So I felt that I was more confident to the fact that this was what I wanted to do, and I felt like I am a girl and I am a woman, I have experienced all of that, I’ve lost my mother very young, so also this interest in “Mothers and Daughters” and all of that. In addition, I do not mean that I would not do something different – and maybe I will – and I like photographing through the windows, making also my best to photograph men, so maybe at some point I will try something different.

As I have told you, I like to follow my own instincts when I am photographing, and that sometimes make me get out of my comfortable zone to do something different.

- n. How do you feel when you see that most of what is distributed in newspapers, books, congresses and exhibitions is still part of the male eye? Is this a mutual reflection of patriarchal culturalization and feminist illiteracy? Well, at least I can claim it in Brazil and Portugal...

RM: I think that women are getting more their voices heard now, because that was a time that we simply could not be heard, and this makes me hopeful that it might change on the long term. But I agree, you go to any level and see many expositions – like this one about presidents of USA and that is no women among them, what is tragic – but I hope that time will keep changing, even if slowly, the world that we are living in it. Therefore, it is not only about the terms of art and writing, this is general. Nevertheless, I think most galleries are aware of that and they are trying to do something about it, and I think this will take a while, but I think we are in a good time to start those changes.

- o. Looking at your body of work, and this constant female presence, sorority is a world that comes to me to define your series altogether. Do you consider yourself and your work as feminist? Additionally, do you think that feminism has changed and redefined the female gaze on photography?

RM: I think this is what we talked in the beginning: my work is feminine and I do not want to associate any word to it. I think feminist is changing a little bit what people use to call up “feminine”. I mean, I am a feminist – without any doubt – but I do not want my work to be defined by that.

- p. What then does it mean to be a woman who photographs women?

RM: I am like, what do you think? I think that there is not a label; I am just a woman that photographs women.

- q. However, how do you feel the look of a woman to another? For example, through my studies, I have learned that men, for most of the time, have photographed women and shown

them according to some stereotypes. And, with the time, women started to register themselves, maybe looking for something more representative of what they consider to be a woman. Therefore, how do you understand this process?

RM: I don't think that I can find a general answer for that, I mean there are much more women photographing women and I am glad that we try to run away from those stereotypes and from the sexuality that usually comes with that, but I tend to photograph women in a way that I am looking at them like a mother or like a sister. I do not know if I have a bigger or deeper answer than that and I do not know what you would call me. I mean, I want to be called as an artist and a photographer but I don't think that we should necessarily be called as a woman photographer – what comes with something problematic in the first place – but is the world that we live in. In the same way, we unfortunately have to force diversity to make people start looking to all social imbalances. So I guess it is important to have this label in order to make this difference. Right now, it should not matter if it is a woman or a man because you are looking to the artist itself, and the way it might be the way it should be, but I do not think we are quite there yet. However, in an ideal world it would be great to say that I am a photographer, not necessarily a woman photographer, because it is something that just should not be specified. However, I do think now that people are more aware to include women and making shows about women, but I think it is important to be hopeful about a time that we do not need to specify the gender to create value on work.

- r. That will be all Rania. I just want to finish saying how much the project “A Girl and Her Room” made me create a sense of belonging through my room, especially being so far away from my family's home, also now relating to you that have left Lebanon around the same age. My room was and is everything for me, so I felt closely related to those girls.

RM: That is wonderful. I will always feel that I have both countries and cultures within myself, always trying to transform this into one.

- s. That is amazing, especially considering that my practical project is called “In Between” or “entre” in Portuguese.

### 2.3.3 Milena Paulina

A entrevista foi realizada a partir 17 de outubro de 2020 via e-mail, com artista residente em São Paulo, Brasil.

- a. Ao longo dos estudos que vim realizando para o mestrado, em específico o que vim incorporando no diálogo referente ao “olhar feminino”, foi possível verificar que a mulher, não apenas na história da fotografia como também no que se refere a outras expressões artísticas, teve seu olhar artístico diretamente influenciado, e de uma certa forma, retardado. Em alguns materiais lidos dispõe-se que, por exemplo, na prática de pintura e desenho, mulheres não eram permitidas a trabalhar com modelos nus. Possivelmente colocando que, naquela época e talvez até então, não se tratavam apenas de “artistas”, mas, antes de tudo, mulheres. Assim, a fotografia, além de ter se tornado uma prática visual mais democrática, permitiu uma maior autoria e libertação feminina ao longo do tempo. Com isso, na sua opinião, podemos afirmar que a visão da mulher como artista pode ter sido influenciada de uma forma negativa, considerando o contexto histórico e os reflexos sociais e patriarcais?

MP: eu acredito muito que fomos e somos prejudicadas enquanto mulheres artistas com todo o contexto e os reflexos sociais, e focando principalmente no recorte de classe e gênero para mulheres pretas, periféricas, indígenas, *trans* e PcD que em questões de representatividade na arte, continuam a margem. Quantas dessas mulheres ocupam os palcos dos congressos, como arte educadoras, formadoras de opiniões e que passam para frente, o que é ser uma mulher no campo da arte nos dias de hoje, que nos mostre maior autoria e libertação feminina que não seja apenas a total dentro dos padrões?

- b. Em seu site e em diversas entrevistas, tu relatas que teu interesse na produção do projeto partiu muito de uma referência pessoal, Jacqueline Jordão, e da necessidade de reencontrar-se em si e no seu corpo. Poderia comentar sobre como foi esse processo até chegar em “Eu, gorda”?

MP: fui gorda a minha vida toda, já tive dismorfia corporal, já quis me mutilar, já acreditei que era uma maldição ter esse corpo e infelizmente sei que muitas pessoas ainda se sentem assim, de qualquer idade, e com o avanço das redes sociais, vemos isso em crianças muito pequenas. eu daria

tudo para que essa representatividade existisse quando eu era mais nova, me poupava tanta dor e traumas. Quando eu vi o corpo de uma mulher gorda nua, aquilo me impactou, eu queria ser a pessoa daquelas fotos, senti a primeira vez vontade de celebrar meu corpo de certa forma, porém, não me senti confortável por ver apenas homens fotografando mulheres dessa forma, então comecei a ir atrás de outras mulheres gordas para fotografá-las, e assim nasceu o projeto “Eu, gorda.”

- c. Considerando teu projeto, “Eu, gorda”, percebo que as mulheres fotografadas se sentiram abraçadas e acolhidas por estarem em um espaço seguro com outras mulheres, através das quais elas também se sentiam representadas. Com isso, me pergunto como tu visualiza hoje o teu processo, como mulher e artista, em seu percurso artístico? Sentiu que, por ser mulher, houve situações discriminatórias que teriam sido diferentes se fosse do sexo masculino?

MP: existe aquele ditado de que se eu fosse um homem branco, eu já teria dominado o mundo, e acho que seria assim com a fotografia também. Busquei durante esses anos, não abaixar minha cabeça por nada, e estar onde eu preciso estar, sem medo de falar o que precisa ser falado, sempre me perguntando “se eu não falar, quem vai?”.

- d. Como descreve o teu método de trabalho, em especial dentro de “Eu, gorda”, e o que consideras fundamental na tua construção fotográfica?

MP: acredito que a conexão é algo fundamental no meu trabalho, e todas as formas de expressa-la; essa é uma das coisas que mais busquei imprimir dentro da minha fotografia, o lado humano, a ligação que tive com a pessoa, antes e durante o ensaio, o que eu gostaria que ela visse em si mesma.

- e. Em seu site, relata ter fotografado cerca de 350 pessoas para o projeto, e, te acompanhando pelas redes sociais, sei que a série envolveu muita troca, e não só emocional: tudo funcionou de uma forma colaborativa. Para que o projeto acontecesse, vi que muitas vezes tu ficaste na casa das pessoas que fotografou, algumas se prontificavam para participar com a maquiagem, cenografia, e outros. Como foi estar frente à tantas pessoas que se identificaram com sua arte? Aconteceu algo em particular que te fez sentir conectada a essas pessoas? É algo que te interessa, que diriges, ou que acontece naturalmente? Sentes que as conexões realizadas nas sessões se estenderam para fora dos ensaios?

MP: durante esses anos que fotografo, sempre busco trabalhar o lado humano, meu e das pessoas que estão ao meu redor graças a fotografia, e algo que acredito que intensifica isso, é sempre buscar lembrar que eu não sou diferente das pessoas que estão na frente da minha câmera, sempre buscando uma relação de amizade e troca, e algo que fortaleceu muito essa relação, foi essa busca de trocar hospedagem, locação, maquiagem, alimentação, ou o que a pessoa pudesse oferecer para aquele momento. Eu aprendi tanto convivendo com todas aquelas pessoas, passando semanas em casas que nunca tinha ido antes, em culturas diferentes, comidas diferentes, rotinas. Ali, aprendi milhares de coisas que os livros de fotografia nunca me ensinaram e nem vão.

- f. Algo que me mobilizou ao ver as imagens, foi captar a sororidade entre as mulheres. Senti uma empatia no olhar entre elas, mas que também é construída por tua direção e composição fotográfica. Como foi aliar o processo artístico, tão denso e pessoal, com a construção visual das imagens? Era algo premeditado ou construído no momento?

MP: meus melhores ensaios são construídos de maneira muito intuitiva, onde eu realmente deixo me levar e não vou com nada preparado. Principalmente durante os ensaios coletivos, onde apenas de observar aquelas mulheres existindo juntas, me inspira imensamente e a direção vai surgindo e evoluindo.

- g. Dando sequência a isso, entende-se que existe uma certa independência de trabalho artístico, mas que na obra fotográfica é mais evidente quando a imagem se torna pública, assim como os outros se apropriam do conteúdo. Vejo que no teu trabalho existe uma luta constante à censura das redes sociais, e que isso, compreensivelmente, te gera muita frustração. Teu Instagram já foi até removido, e tu precisaste se reconstruir com tudo isso. Com essa influência de outros olhares, sentes que o material segue a pertencer-te? Como é enfrentar esses processos toda vez que publica nas redes sociais? Como sente que ocorre o processo quando a série é exposta, entregue à sociedade?

MP: eu acredito que a obra segue a me pertencer e que nada muda isso. Acredito que cada criação carrega em si - que pode ser ou não visível - a história de seu criador, sua “alma”, e mesmo que essa obra tenha sido exposta ao público, ela não é pública. Talvez isso até faça alguma analogia com o corpo, visto ao longo da história como de domínio público, principalmente se for um “corpo marginal”. E sobre a censura nas redes, vemos que também existem os corpos vistos como indesejáveis e passíveis de punição.

- h. Quando iniciei a pesquisa sobre o que se definia por “olhar feminino”, me deparei com a obra *Au Feminin* de Jorge Calado. No livro, o autor realiza uma coletânea de imagens produzidas por mulheres, inferindo no início um texto que, para mim, foi muito esclarecedor. Antes de definir que minha pesquisa buscava a compreensão do olhar de mulheres sobre outras, quisera compreender se existia uma diferença entre um olhar masculino e um olhar feminino sobre a mulher. No entanto, Calado me surpreendeu em uma de suas falas – que mais tarde, entendi como uma visão deveras comum por alguns homens e mulheres do mundo artístico: a fotografia, e ousou aqui incluir o cinema, não tem gênero. Com isso, concluí que talvez, o que infere mais na imagem ou audiovisual, pode ser a empatia que há por trás de quem registra. No entanto, entendendo que essa definição possa partir de um olhar mais subjetivo e não necessariamente consensual, gostaria de entender o que para ti é o olhar feminino?

MP: sobre a questão do “olhar feminino” talvez possamos falar sobre os recortes necessários ao se falar de pautas de gênero – classe e raça, por exemplo. Como sabemos, não existe apenas um feminino, e não há forma de definir então esse olhar. Existem, portanto, vivências, e cada uma individualmente constrói esse olhar.

- i. Acreditas que, empatia pode ser colocada à frente de gênero na fotografia por parte de quem fotografa?

MP: a empatia não só pode como deveria ser sempre colocada antes do gênero por parte de quem fotografa. Se colocar no lugar da pessoa em frente a sua lente deveria ser algo essencial que todo fotografe de retrato deveria exercitar. Ao mesmo tempo que aprendemos as técnicas de luz, composição e afins, poderíamos falar sobre conexões, sobre o lado humano, sobre respeitos, limites, segurança.

A artista não teve mais disponibilidade para seguir a entrevista nas seguintes perguntas:

- j. E, no próprio ato fotográfico, reconheces uma diferença entre homens e mulheres ao fotografar mulheres?
- k. Como você, como mulher, entende o olhar de uma mulher sobre a outra?

- l. Como se sente, ao ver que grande parte do que é distribuído em jornais, livros, congressos e exposições ainda parte do olhar masculino? Será isso um reflexo mútuo da culturalização patriarcal e de iliteracia feminista?
- m. O que então significa ser uma mulher que fotografa mulheres?

**PARTE III – Um olhar Colaborativo**

### **3 Capítulo III: Entre Olhares**

#### **3.1 Constelações**

Estudar o olhar da mulher na fotografia sobre outras mulheres, sendo uma mulher, fotógrafa e artista, acaba por tocar – e muito – o meu eu, indo além do campo acadêmico. Tendo plena consciência de que uma amostra de três artistas frente ao mundo – ainda que a busca tenha se iniciado a partir da perspectiva de seis –, é de fato pouco para responder de uma forma vasta sobre o que se entende sobre o olhar da mulher. Entretanto, compreendo também que todo fragmento é importante para as interconexões da imensa constelação de fotógrafas e artistas existentes. Assim, ao longo da pesquisa, percebi que dentro de cada olhar, existe um universo de perspectivas, e que todas essas visões juntas, foram as que construíram pela história a apropriação de um espaço em comum pelo gênero feminino. E, por isso, embora as opiniões sejam divergentes e os projetos e séries tenham sido desenvolvidos de acordo com propósitos distintos, essa pesquisa e as entrevistas realizadas podem nos permitir um vislumbre sobre significações que fazem parte e também compõem o olhar feminino. Não são o todo, mas o compõem, densamente.

Com isso, ainda que o estudo tenha sido realizado a partir de uma pesquisa em dados secundários inicialmente, a construção de roteiros e entrevistas que foram realizadas, permitiram uma busca mais autoral e primária, unindo o viés português, brasileiro e americano/libanês, sobre uma temática que, independentemente de uma construção separada por bases diferentes, encontrasse pontos que convergissem de alguma forma. Assim, permitindo um vislumbre de compreensões que, entre encontros e desencontros, intersectam-se em meio à busca inicial dessa pesquisa: de um sentido extenso sobre o olhar da mulher. Este que, na análise de discurso que agora será feita do conteúdo entrevistas, apresenta-se subjetivo e passível de interpretações diferentes e pessoais, flutuando entre as essências orgânicas e políticas partilhadas por cada uma das artistas. Assim, como as interlocuções foram construídas em formatos semelhantes – embora com questões mais específicas destinadas para projetos próprios das artistas –, as perguntas em comum revelaram concepções consideráveis sobre a imagem, com diversas dualidades e modos de ver associados às experiências pessoais e profissionais das artistas que foram trilhadas em seus percursos como indivíduos. Dessa forma, com o intuito de avaliar e compreender melhor as correlações, ou constelações que puderam ser desenvolvidas ao longo das entrevistas com a artistas, desenvolveram-se parágrafos que relacionam as respostas perante a algumas das perguntas dos roteiros.

3.1.1 3.1.1 Constelações, *em análise*

Ao questionar Cláudia Varejão sobre as influências advindas do contexto histórico na atuação artística de mulheres, a cineasta manifesta um intuito claro a respeito da real divergência na construção de artistas e profissionais da imagem a partir de diferentes gêneros. Conforme foi expresso nos dois primeiros subcapítulos dessa pesquisa de uma forma factual, devido a fatores culturais e sociais, mulheres e outras camadas da população que também foram subestimadas e inferiorizadas, tiveram a construção de um olhar pré-concebido por um gênero, classe e etnia que não compreendia uma versão universal sobre os fatos – e, conseqüentemente, sobre as formas de ver.

Embora a fotografia tenha surgido como um elemento democrático e que permitiu uma maior inclusão imagética, ainda assim as referências que se mantiveram ao longo do tempo eram as quais haviam sido perpetuadas até então – também pela dificuldade de ascensão de trabalhos de artistas alheios a esse grupo que demoraram para ser aceitos na sociedade. Além disso, as referências comentadas não se baseavam apenas em materiais fotográficos, mas em todos os vieses visuais que demonstravam a mulher por uma perspectiva masculina, ou negros por uma perspectiva de brancos, ou casais homossexuais vistos por uma perspectiva heterossexual. À vista disso, o argumento da artista complementa o referencial bibliográfico encontrado no subcapítulo “A mulher por trás imagem e a fotógrafa falsamente amadora”, que ainda que de uma forma mais subjetiva, comprova que sim, houve um retardamento do processo da mulher como artista devido às limitações à cargo do gênero.

Rania Matar adiciona à sua resposta um viés mais pessoal – apesar de também concordar com o fato de que houve uma marca limitadora na trajetória da mulher na fotografia –, que seu trabalho não fora comprometido por seu gênero (ou pelo menos, de forma explícita). A artista, reconhecendo os empecilhos comentados, explana que o tempo e as batalhas emocionais e físicas implicaram em resiliência, fazendo com que hoje mulheres artistas tenham maior autonomia e independência para mostrar mais e melhor seu trabalho. Dessa maneira, também agregando à atual geração um interesse maior e cada vez mais presente de equidade, elemento que está diretamente condicionado a maior divulgação e aparição de trabalhos realizados por mulheres no mercado. Com isso, compreendendo que a fotografia em si teve seu próprio processo para se emancipar de suas funções pré-concebidas, a mulher na fotografia teve de transcender com que estava ao seu alcance para criar maior representatividade, sendo na frente ou atrás da câmera fotográfica. Para isso, ao utilizar o que tinha de si: o corpo, a intimidade, o doméstico, a realidade aparentemente

curta e ordinária, conseguiu dismantelar-se da concepção de mulher modelo (“Musa”), ou auxiliar, para se tornar artista e criadora.

Paulina concorda com ambas as artistas, colocando a problemática da inferiorização da arte pelo sexo como algo ainda presente, e que recai ainda mais fortemente para camadas menos privilegiadas no âmbito social, econômico e cultural. Incluindo, também, o quanto a representação artística é diretamente influenciada pela falta de presença de uma diversidade, não apenas de mulheres brancas e de classe média alta, mas de mulheres de todas as classes e etnias. A artista também questiona a participação feminina em congressos, na educação, na formação de opinião, e sobre o que de fato é “ser uma mulher no campo da arte dos dias de hoje”, também indo além e provocando “o que de fato comporta o universo feminino que há dentro da fotografia como um todo?”. Ao longo da história são ainda um pouco escassas as informações e bibliografias que incluem mulheres não brancas na imagem – algo que reincidentemente no referencial bibliográfico dessa dissertação –, o que traz a perspectiva da artista de uma forma ainda mais significativa sobre as diferentes formas de inclusão que existem no ser mulher na história fotográfica.

Quanto ao entendimento dos processos pessoais e à possível discriminação enfrentada ao longo da carreira das artistas, a entrevistada portuguesa apresenta um olhar sobre as diferentes formas de trabalho, que coincidentemente ou não, dialogam diretamente com o gênero. Sua forma de dispor sua produção é mais subjetiva, orgânica, poética. Dentro dos estereótipos que conhecemos, que nortearam as grandes revoluções tecnológicas e industriais ao redor do mundo, o olhar masculino para com as tarefas e funcionalidades é mais pragmático e imediato, questão a qual também é palpável quando voltamos à fotografia. Com isso, é compreensível refletir que de fato existe uma diferença na produção – mas que também vai além o gênero, como a própria artista refere: se trata e baseia na capacidade de se colocar no lugar do outro.

Assim, é possível verificar que a posição de Cláudia, conversando com as afirmações e referências discutidas no subcapítulo “Extensões do espaço doméstico”, entende que o processo, pelo menos na sua experiência pessoal e profissional como mulher e artista, é mais emocional. E, por isso, requer uma adaptação por parte de colegas do sexo oposto para que o ritmo da produção seja alterado. Ao mesmo tempo, o tipo da produção da obra “Ama-San” acabou por aproximar a artista de uma gama de profissionais do sexo feminino, e da consequente “diversidade humana”, que incorpora também o viés de produção com hiatos – como por exemplo, a partir de pausas necessárias pela maternidade – que também leva a artista e muitas outras a refletir sobre a naturalidade de um processo etéreo.

Rania, em contrapartida, não se deteve na perspectiva das supostas diferenças que existem no trilhar caminhos a partir de gênero. A artista debruçou-se mais sobre a organicidade da construção do projeto “A Girl and Her Room”, e como o mesmo não teve em sua concepção a imposição de uma mensagem política. A série, constituída através de uma experiência de vida, das problemáticas universais e atemporais do ser adolescente e mulher, revela também um processo que acaba por se conectar com a proposta de Cláudia na essência: é uma criação emocional, cíclica e relativa. As imagens criadas não foram feitas rapidamente, exigiram um mergulho que dependia também da participação do outro – um projeto colaborativo. Este que, se fosse desenvolvido a partir de uma visão mais objetiva e pragmática, não ganharia hoje as significações e leituras que transcendem a ideia inicial da artista de fotografar amigas de suas filhas.

O olhar para a intimidade das meninas registradas, conectou a artista libanesa com o mundo, gerando identificação e senso de comunidade, sororidade em imagem pelas semelhanças que foram expostas mesmo que entre culturas tão distintas. A artista brasileira, embora breve em sua resposta, revela uma fala que contesta o gênero masculino ao citar “se eu fosse um homem branco, eu já teria dominado o mundo”, incluindo que isso também poderia ser aplicado no mercado fotográfico e à sua experiência profissional. A fotógrafa, que tem seu conteúdo atacado nas redes sociais através de censura e denúncias anônimas a respeito das fotografias com mulheres gordas, negras e nuas, demonstra o quanto a cor de sua pele e a estrutura de seu corpo, aliada às de quem fotografa, podem sim ser fatores que contribuem para o fato de sua arte ainda não ser tão reconhecida como de outros artistas que abordam um viés mais estereotipado do corpo feminino (que seguem com seus perfis ativos em redes sociais sem risco de censura).

No que diz respeito aos processos, técnicos e temáticos, Rania Matar passou a identificar-se com as participantes do projeto entendendo que este precisava tomar mais um passo para aproximar-se ainda mais de si e da sua construção como mulher: as imagens precisavam também acontecer em seu país natal, Líbano. Nesse contexto, as protagonistas das fotos (de ambos os países) começaram a mergulhar cada vez mais na proposta de Rania, compreendendo que as imagens tencionavam a dialogar sobre suas identidades e sobre suas formas de se expressar e relacionar através dos seus espaços de maior convívio – os transformando em uma espécie de refúgio, em meio a um mundo tão complexo e que ainda não se abre para a expressão adolescente.

Com isso, Rania argumenta que seu caminho fotográfico para com elas, não só por sua índole e responsabilidade social e artística, foi realizado com muito respeito, fazendo com que as meninas participassem ativamente das imagens e se sentissem parte do processo. Entendendo que suas séries (de um modo geral), transcorriam pela universalidade e humanidade em uma sociedade que tende a focar nas diferenças e disparidades, a artista abraçou a série transformando o seu

processo cada vez mais pessoal e empático – por ser mulher e já ter passado pelas semelhantes adversidades dessas transições ao crescer. Cláudia Varejão encontra-se com Rania Matar ao descrever seu processo como algo condicionado ao tempo, ainda que de um espectro diferente, no sentido da produção, pós-produção e da entrega ao público. O tempo para a artista, incorpora mistério e um “encontro que só o tempo permite viver”, algo que a direciona para memórias afetivas de sua infância que a ensinaram sobre paciência, tolerância, além da compreensão sobre acasos. E assim, ao situarmos o tempo em cinema, a reflexão segue a mesma: é ele o responsável, unido ao desejo, que nos seduzem a assistir.

Complementando ambas as visões, Milena caracteriza seus ensaios como elementos de conexão, a qual, além de fundamental para o desenvolvimento dos mesmos, desafia a artista sobre suas diversas formas de expressão. Detalhe que a impulsiona em sua busca profissional e pessoal: a impressão desse lado mais humano e real em sua arte, reflexo que acaba por transcender a imagem apresentando também a ligação que ocorreu durante a produção das fotografias – antes e durante o ensaio – em uma proposta de criar um olhar mais gentil sobre as participantes do projeto “Eu, gorda”. Guiando o ensaio, assim, para como gostaria de se enxergar nessas imagens.

No momento da presença das protagonistas de suas séries, indago às artistas se houve uma conexão durante o ensaio fotográfico, e também sobre às formas de condução durante o processo. A resposta de Cláudia Varejão debruça-se com frequência sobre o poder do estar próximo àquilo que se registra, tanto no patamar fotográfico quanto no audiovisual. A afinidade que teve com as *Ama-San* partiu de diversos fatores inerentes à sua personalidade e pessoa, que afluíram seu íntimo e, por consequência, sua empatia com a temática. Desde uma memória afetiva sobre sua infância e o gosto por nadar, às dualidades de gênero, até a apropriação de um espaço social que culturalmente não existiria para elas, que se volta diretamente a todo percurso histórico enfrentado pela mulher na história da fotografia.

Tais fatores citados pela artista, encontram-se fielmente também com as motivações que trouxeram o registro para o olhar da mulher: o íntimo, o afeto, a representação, a necessidade de ter um espaço, o que demonstra uma certa atemporalidade do olhar da mulher ao longo do tempo para com suas imagens. No processo de Rania, essa conexão com as protagonistas do projeto “A Girl and Her Room” também é guiada por proximidade – aqui no caso de gênero e cultura – fator que se apresenta como algo essencial para a construção das imagens, especialmente aliado à forma com a qual a artista desenvolve a relação com as meninas: ela começa a fotografar antes de um contato mais denso, deixa o equipamento de lado, se aproxima emocionalmente, e volta a fotografar. Com isso, constrói algo orgânico, no qual ela cria o espaço para que a adolescente se mova e se expresse conforme sempre o faz no íntimo. A artista aqui registra um senso de

pertencimento daquela que é a protagonista daquele quarto, com um olhar de alguém que entende, também no íntimo, as relações emocionais que são construídas por e naquele ambiente.

A fotógrafa brasileira, com o intuito de representar o real e humano, vê em seus ensaios a lembrança de que ela faz parte da realidade de quem fotografa. E com isso, a troca e a amizade vêm naturalmente, fortificando as relações emocionais e imagéticas que são reveladas nos resultados finais – as quais são também ainda mais intensificadas por detalhes da produção das imagens: muitas mulheres oferecem hospedagem, alimentação, maquiagem para as mulheres que participarão das fotografias. Esse câmbio de habilidades gera, acima de tudo, presença, convivência e aprendizado. A artista sente que esses processos que entornaram os ensaios a fizeram amadurecer sua obra e sua identidade artística de uma forma que supera o conhecimento teórico. Seus melhores ensaios, adiciona, embora cercados de pessoas que incorporam à produção final, são intuitivos, partem do observar essas mulheres com quem conviveu, sendo e existindo com elas, e deixando a direção partir desse contato íntimo e real.

Ao me referir às ligações interpessoais com os sujeitos das imagens e às extensões das mesmas para além das obras, os pontos de vista das artistas portuguesa e libanesa repercutem por duas perspectivas: de um ponto de vista referente a quem está nas imagens, e outro sobre os expectadores das mesmas. Rania Matar descreve aqui algo humano que dialoga sobre a insegurança do tornar pública uma série que apresenta a intimidade de mulheres jovens, estando susceptível a olhares que por muitas vezes, já vem estereotipados devido à cultura machista e as possibilidades de uma interpretação que desconstruísse a sensibilidade em si das imagens e a sobrepusesse pelo viés voyeurístico. A artista comenta que para ela a questão não se tratava de uma crítica ou leitura sobre a série em si, mas sobre o que recaía diretamente sobre as meninas das fotos (comentários sobre a sexualidade, apresentação, estética das mesmas).

Já Cláudia, redireciona sua resposta para a apresentação do longa metragem para as próprias protagonistas, e como para ela o processo foi rico e emotivo por estar junto às mulheres e ouvir seus comentários e olhares para si. O audiovisual, como a artista coloca ser uma “bela forma de comunicar” também explana uma forma surreal de sentir, que transcende a intencionalidade por trás da trama ao ser entregue para o público e coletivo, que independentemente de um olhar mais curatorial ou não, permeia um mar de ressignificações que engrandecem a obra. Paulina, também abraça sua obra e afirma que sente um pertencimento que não é efêmero. Cada uma de suas criações à carrega – leva um fragmento seu. A artista entende que só por uma fotografia estar exposta ao público, isso não a torna necessariamente pública, o que também relaciona diretamente com as ligações que são construídas sobre corpos nus, especialmente sobre o que chama e aborda em sua obra “corpos marginais”.

Ao interpelar às artistas a respeito da relação entre empatia, gênero e imagem, e sobre o que é o olhar feminino, Cláudia Varejão referênciava a arte como algo que não tem gênero. No entanto, quem a faz, tem. E por isso, conseqüentemente, a mensagem por trás da obra vai refletir um olhar, que incorpora diretamente o gênero de quem produziu a obra. Entendo assim, que a pessoa intitulada artista carrega consigo uma bagagem cultural inerente que é impactada por seu gênero e contexto – social, econômico e cultural – o que reflete diretamente no seu conceito artístico. Assim, Varejão prontamente afirma “não creio que nós possamos desvincular da nossa própria identidade quando criamos algo”, pois em sua experiência pessoal, a artista coloca que suas produções também falam de si e das pessoas que gostaria de representar.

Rania Matar, comumente, também coloca que não é todo registro que uma mulher e um homem poderão fazer com um olhar em comum. Embora tentando se abster, em parte, da questão de gênero em si em seu reposta, Matar entende que há implicações e limitações dentro do gênero. Ela própria, impulsionada e inspirada por seu filho, pensou em criar uma série derivada de “A Girl and Her Room” mas para meninos em seus quartos. Entretanto, em uma experimentação, a fotógrafa percebeu que não se sentia confortável em fazer tal projeto: ela não se via no menino da mesma forma como se via em todas as meninas que havia fotografado “eu percebo que há algo diferente entre o olhar masculino e o olhar feminino, porque se uma menina que está em seu quarto é algo íntimo, eu me vejo como se fosse como ela”. Com isso, a artista define que a proposta de olhar é diferente “penso que há coisas que funcionam melhor para cada um de nós”. Milena Paulina reforça, em sua abordagem, que o olhar feminino por si acaba por não fazer a inclusão necessária sobre as pautas que transcendem o gênero, como classe e raça. De forma que, atribui o olhar como uma perspectiva também conseqüente a vivências, sendo algo particular do ser, e não necessariamente do sexo de quem está por trás da objetiva.

Sobre o olhar de uma artista mulher para com a outra, Rania Matar dialoga sobre o fato de que sua forma de ser e trabalhar com mulheres, é comparável ao olhar que tem para com irmãs e mães, buscando assim fugir dos estereótipos que sensualizam os corpos femininos ao tentar também apresentar humanidade e realismo em suas fotografias. A artista, inclusive, acresce em sua resposta uma reflexão sobre o ser artista mulher, e não apenas artista e em como o uso do pronome ainda altera a recepção da intitulação, e acaba por condicionar a leitura do trabalho com um todo – a partir do gênero, e não da obra a partir de si. No entanto, a fotógrafa ao mesmo tempo refere que, na sociedade em que vivemos, é necessário e importante “forçar a diversidade para fazer com que as pessoas comecem a olhar para os desequilíbrios sociais”, assim, concluindo que idealmente, sua profissão e sua forma de olhar não deveria depender do seu gênero, pois “deveríamos ter

esperança sobre um tempo em que não deveríamos especificar gênero para criar valor em um trabalho”.

Cláudia Varejão incorpora também, em outras palavras, que o olhar de uma mulher sobre a outra, seja *cis* ou *trans*, “é um olhar de empatia e de reconhecimento”, no entanto, a artista não exclui essa forma de ver do gênero masculino, “mas também o sinto diante dos homens que filmo”, elaborando que no fim, o que de fato a fascina, é a condição humana por si. O olhar de Paulina, por sua vez, também refere empatia: a empatia de uma mulher que buscou, em sua vida e nas mulheres que fotografou, se sentir representada. Tanto no que diz ao corpo, quanto ao que diz a arte a partir dele, não uma ode ao nu gratuito, mas um experimento do nu e a partir de um corpo real como elemento artístico e a construção de um ritual. Suas imagens emitem transformação, uma cura que parte de uma construção natural que conecta o nu à terra, ao catártico, e tudo desenvolvido por uma mulher que veio de um *background* mais bruto, de dentro, de uma fotógrafa falsamente amadora.

Dentre todas as averiguações realizadas para a construção dessa dissertação, a busca por referências (teóricas e visuais), a também presença em congressos e palestras sobre presença feminina fotografia, ainda é visível que existe uma disparidade no que chega ao público, e não apenas no que consta o fator artístico. Dessa maneira, questiono as artistas sobre a distribuição artística e como essa ainda é guiada e dominada por um olhar e autoria masculina e ainda, se isso é de fato um reflexo da cultura patriarcal, ou se poderia ser visto como a possível iliteracia feminista.

Cláudia Varejão reconhece que há um percurso longo ainda a ser criado, mas que tem havido sim movimentação para retoma de espaço entre oportunidades, pontos de vista e opiniões. E assim, que tal movimento é interdependente de autoconfiança, sororidade, reconhecimento e liberdade – palavras e ações que gerem o ideal de real emancipação feminina, desconsiderando a ideia de inércia feminina a contrapondo com os reflexos da inequidade histórica. Rania Matar também defende o movimento feminino, e como este já resulta atualmente “mulheres estão tendo suas vozes ouvidas agora, pois havia um tempo que essas vozes simplesmente não eram ouvidas, e isso me faz ter esperança à longo prazo”. A artista libanesa também adiciona, sobre a questão de exposições, exemplificando uma em específico sobre a política americana e a escassez de mulheres, em especial na presidência, concluindo que essa exclusão não é presente apenas no âmbito artístico, mas no político e social também. Entretanto, ao mesmo tempo, Rania se mostra otimista, pois vê que existe uma preocupação por parte de galerias e museus, por exemplo, em incluir uma maior diversidade de gênero em suas produções, mostrando que o momento é propício para iniciar essas mudanças de uma forma mais significativa.

Sobre um dos argumentos que mais tive gosto em trabalhar nas entrevistas, interpelo ao final das entrevistas o que significa ser uma mulher que fotografa e filma outras mulheres, e senti nas repostas algo que impactou, respondeu e definiu a hipótese final dessa pesquisa. Cláudia Varejão referiu na resposta que a pergunta não pode ser respondida sobre uma perspectiva generalizada: a artista pode responder sobre como ela entende tal significação a partir de si. Em sua experiência com as Ama-San, a artista foi novamente ao encontro da liberdade condutora de seu trabalho, à liberdade de mulheres japonesas que contradiz a cultura sexista do país como um todo: encontrou na exceção dessas mulheres a possibilidade de registro de “seres humanos excepcionais no seu papel de gênero social”. Ao filmar essas mulheres, “livres e independentes”, Cláudia reforça seu otimismo de que é sim possível viver em um mundo mais justo, e como o filmar essas mulheres e o filmar e registrar num todo, é contribuir para a mudança. E assim, definindo a significação do olhar, como um ato político. Rania Matar, já havia incorporado sua resposta numa questão anterior: o significado de fotografar mulheres para ela não partiu inicialmente de uma visão de manifesto, e sim, de uma perspectiva mais cíclica, que registra no efêmero um retornar para as próprias raízes, do seu crescer entre países e ver seus filhos passando pelos mesmos processos. Ela é uma mulher que fotografa mulheres, e vê nesse registro a capacidade de colocar-se no lugar das outras, ao meu ver, fazendo um autorretrato a partir das mulheres que fotografa.

### **3.2 O Efeito Simultâneo, considerações finais**

Quando iniciei o estudo de referências para a construção da presente dissertação, tive, inicialmente, o interesse em estudar as diferentes formas de ver que existem entre os gêneros. Entretanto, em uma sessão de terapia, fui questionada se para isso eu já não tinha uma resposta pessoal, e se realmente queria entrar em um parâmetro comparativo, quando poderia ser mais densa dentro da subjetividade do que de fato significa ver, e sobre a ótica do corpo que habito.

Foi ali, em uma reflexão, que dialogamos sobre os efeitos simultâneos: se não seria mais significativo para mim, como mulher, imigrante e artista, entender sobre como outras mulheres – tanto na mesma condição a qual me encontro, quanto outras em suas próprias realidades – pensam, sentem, questionam e se guiam ao fotografar outras mulheres. E como isso, ao tempo em que produzem, se apresenta como uma relação simultânea: são duas mulheres que se olham através da objetiva. Para tanto, ainda assim dentro da história e do percurso artístico da mulher, a questão de gênero se faz presente, de forma que ainda que diferenciações entre as formas de ver entre homens e mulheres são intrínsecas à essa pesquisa, elas não necessariamente limitam o olhar quando consideramos que a empatia por si, pode ser um condutor de ensaios que condiciona mais fortemente o olhar na fotografia. Afinal, o que de fato pode diferir na produção, não trata necessariamente das diferenças nas formas de ver entre gêneros, mas dos contextos nos quais as obras são produzidas e os sujeitos que envolvem em suas obras (Costa, 2018).

Dessa forma, como referenciado pelas artistas que foram entrevistadas no subcapítulo anterior, não há como falarmos sobre o geral e sim sobre as perspectivas pessoais que temos sobre nosso trabalho e olhar. Contudo, compreendendo a pesquisa realizada e ao encontro de referências teóricas e visuais que a embasaram, percebo que há certas questões que podem ser refletidas, principalmente no que diz respeito ao meu olhar, e aos olhares que entrevistei, um sobre o outro. As fotógrafas e cinegrafista que responderam às perguntas, deixaram suas formas de ver explícitas no alinhar das entrevistas: um olhar político, de busca e encontro, de confirmação; um olhar familiar, de experiência, de identidade; um olhar humano, ritualístico, bruto, de transformação. Aqui, caracterizados em algumas palavras, mas que se encontram em comunidade em diversas questões que envolvem a forma de fotografar e ver quem fotografam.

As três, de uma forma geral, concordam em quase todas as questões: Entendem que a mulher ao longo da história foi sim influenciada pelo olhar heteronormativo e branco; acreditam que o percurso poderia ter sido diferente ou percebem que há uma diferença no contexto ainda que alheio a sua experiência pessoal; têm um método de trabalho e condução que parte de um envolvimento emocional que foi gerado por empatia à causa ou à quem fotografavam; estenderam

as relações para além da produção das imagens, embora concordem que o gênero também pode influenciar – mas não necessariamente como fator determinante. Não guiam o olhar na comparação entre “feminino e masculino”, por acreditarem que acima de tudo o que é responsável pela construção de um projeto sensível, é a relação afetiva que há para com ele; e que, por fim, a distribuição midiática ainda pende para produções de autoria masculina, mas que comparado com o que foi sendo feito ao longo da história, estamos em um caminho mais aberto e receptivo para a presença da mulher no meio artístico. Já as mulheres com as quais mantive o “monólogo platônico”, não há como responder de forma fidedigna a maneira como elas vêm as mulheres que registram, mas, entretanto, posso pressupor a partir de meu olhar como mulher sobre o delas: Susan Meiselas, e seu olhar para o outro na busca de um lar, me remete a um olhar de pertencimento; Jitka Hanzlová, na sua própria busca pessoal por encontrar mulheres nas ruas e as levar para as imagens, me trouxe um olhar sobre o múltiplo; Zanele Muholi, nos seus documentos carrega um novo olhar sobre a comunidade negra e LGBT, me gera um olhar inclusivo; Hannah Starkey, nos seus diversos cenários entre mulheres e sobre mulheres, me traz protagonismo; e todas, através de sua diversidade de olhar, de seus diferentes *backgrounds*, nacionalidades, formas de conduzir, formas de abordar, formas de ser, incorporam para mim um olhar de afinidade, sintonia: um efeito simultâneo. Efeito que reflete na lente, pois uma mulher a olhar para a outra, conseqüentemente, acaba por olhar para si.

Assim, ser mulher, seja *cis* ou *trans*, é olhar para a outra mulher e saber que existe uma partilha incondicional de momentos e situações que apenas uma outra mulher poderia de fato sentir na pele. A construção histórica, o peso do tempo, a falta de equidade, a busca de espaços, o antagonismo entre o doméstico e o profissional, a representação (ou a falta da mesma) no ser mulher, o eterno enganoso sentimento de amorismo e o frequente efêmero senso de alcance profissional. Uma mulher, com a câmera na mão, constrói sua história todos os dias e sabe que para mostrar seu olhar, a luta para o reconhecimento é diferente, e muitas vezes mais sofrida.

E por isso, talvez deste ponto é que nasça o desejo de se representar, pois é isso que falta chegar nas massas: não uma mulher que registra o que homens registraram ao longo de tantos anos, mas mulheres que registram o que de fato é ser mulher, em suas diversas vertentes. Por conseguirem compactuar com o que encontram na outra extremidade do retrato. Por poderem se colocar no lugar da outra, pela sororidade que implica ser uma mulher que fotografa outras mulheres e que quer dar espaço para que mais mulheres se sintam representadas. E ainda, se por ser mulher existem diversas dificuldades no processo de reconhecimento, é essencial abordar o desencontro ainda maior por quem fotografa a mulher que, social e economicamente, ainda está à margem, e que também precisa ser considerada e impulsionada. Essa voz, escrita por alguém que

tem consciência do privilégio de ser uma artista branca e que reconhece que se a história falha com mulheres, falha ainda mais com mulheres negras e periféricas detentoras de um olhar que precisa ser muito mais explorado e sentido.

Assim, considero que o olhar da mulher sobre a outra talvez seja uma eterna desconstrução da representação que foi criada ao longo do tempo, além da busca por contribuir e por ser fielmente considerada em uma arte que foi construída duradouramente a partir de uma única perspectiva. No entanto, o mundo demanda para que essa visão seja mais diversa: seja pela empatia ou os caminhos que levem a fotografar. A fim de quem sabe um dia, não seja necessário introduzir a constante do gênero antes da artista, e que a obra se guie pela empatia da qual foi criada sem ser estigmatizada (por conotação negativa) do olhar pertencer a uma mulher. Que a mulher artista seja entendida tal como a palavra é: uma mulher que enxerga, cria e realiza arte.

Com isso, considero que minha busca pela questão “o que é um olhar de uma mulher sobre a outra” não compreende apenas um caminho ou uma resposta objetiva. Assim como a nossa história na imagem, nossos encontros no doméstico, no íntimo, no olhar que começou de dentro, nada sobre uma mulher é necessariamente pragmático, e muito menos sobre o olhar para com o qual olhamos o outro. “Mulheres, nascem com a dor embutida” (Fleabag, 2020), de maneira que chegamos ao mundo pela dor de outra, e a concentramos naturalmente quase ao centro de nosso corpo. E, isso para mim, descreve o desenvolvimento do olhar da mulher num viés metafórico: a necessidade de expressão que foi contida por muito tempo por falta de oportunidade, acesso, alcance.

Afinal, a mulher sempre esteve presente, embora seu papel inicial tenha sido secundário: foi através de relações afetivas e familiares que a câmera por acaso parou em suas mãos. A democratização e acessibilidade na compra de materiais e revelação de negativos tão somente, não era o suficiente para uma ascensão de equidade, de forma que constituíram um passo inicial para o percurso feminino na história fotográfica. No momento em que a objetiva é alcançada, a limitação é a produção: ainda, reservada aos espaços domésticos, tendo sua primeira aparição externa na partilha de imagens com outras mulheres que, em comunidade nobre, encontraram um pequeno espaço em clubes para expor suas fotografias e iniciar reflexões sobre essas realizações.

Os pequenos grupos, embora selecionados em classe e cor, também lançaram questionamentos que foram cada vez mais se fundamentando e dissipando, auxiliados com as demandas feministas que foram conquistando mais espaço. E, as respostas para essas buscas, transitando em imagens e expressões visuais, inconscientemente foram criando um novo olhar, que contestava a representação da mulher exposta até então. Isso de forma que, ser mulher e fotógrafa, que registra outras mulheres, pode ser compreendido como um efeito paralelo, que

coloca em sincronia pessoas que, ao partilharem o gênero, encontram comunidade e sororidade. Com isso, transformando essa troca em uma forma de empatia que se manifesta em sensibilidade e realismo nas obras fotográficas, partindo, também e simplesmente, de uma forma adicional de ver o outro.

### **3.3 Estendendo o olhar, considerações futuras**

Realizar essa pesquisa e, concomitantemente, fotografar mulheres em meu projeto “Entre”, fez com que eu me aproximasse e conhecesse uma perspectiva diferente sobre o ser mulher. Durante o referencial bibliográfico, fui encontrando mulheres que haviam também encontrado em suas séries e projetos formas de representar o outro, descobrindo maneiras de se pertencerem àquelas realidades que registraram – quando alheias às suas – e redescobrindo suas novas versões como artistas após a imersão enternecedora e fotográfica. Percebo, contudo, as fendas deixadas ao longo da dissertação, cujo tempo de sua formulação não permitiram um maior desenvolvimento e construção, principalmente no que envolve o trabalho de forma mais significativa da autoria de mulheres latinas e negras, e da história dessas mulheres e do seu encontro com a imagem em meu país de origem. Constató também, ao longo e principalmente ao fim desse texto, a necessidade do regresso – físico e emocional – às minhas origens, para conhecer as raízes da fotografia e do olhar da mulher na imagem a partir da perspectiva brasileira, e de um efeito simultâneo que envolva o meu olhar para mulheres e artistas de meu país e na sua forma de olhar o outro.

Ao fotografar mulheres imigrantes que também alugavam quartos, me senti parte de um coletivo, bem como ter me deparado com um conforto de saber que outras mulheres passavam pelos mesmos conflitos que eu passei, e nos mesmos espaços. A partilha de histórias, comum em tantos pontos, que desmistificava a utopia de “morar no estrangeiro” frente à xenofobia, racismo e machismo presentes no dia a dia, me colocou no diálogo com uma violência quase mais bruta do que conhecia em meu país de origem, e que está totalmente relacionada a questões de representação da mulher e da construção de um imagético provindo de um contexto eurocêntrico criado por homens brancos. A ferida aqui poderia não ser física, mas emocional... A cura não era tão prática.

No entanto, nos momentos da construção das imagens com essas mulheres, do entrar em seus quartos, do relato sobre estar entre países, do registro do seu momento em seu espaço de refúgio e alento, percebemos que a arte poderia ser uma forma de cura. A fotografia é cura. Algo que se manifestou latente não só em minha experiência pessoal, mas no relato de artistas apresentadas na tese. E assim, sinto que meu olhar coincide. Em um efeito simultâneo. No meu

olhar para as mulheres que registro, e para as artistas que me debrucei para entender como elas olhavam para outras mulheres. E como em última instância, esse olhar também volta para mim. Um reflexo, no ser mulher e artista.

As coisas mudaram a partir do momento que deixei de morar em um quarto: percebi que a série “Entre” poderia tomar um caminho diferente, no qual eu ainda encontraria o comum no ser imigrante, mas teria em perspectiva e fonte de conexão, a lembrança de minha mãe me levando consigo em seus percursos, bairros, cidades, estados e países ao longo de minha criação. E foi assim que encerrei a produção da série inicial fotografando outra mulher imigrante, que veio acompanhada em sua jornada: com um filho. Nesse momento, a história por trás dos protagonistas conversa igualmente com minha história pessoal: criada por uma mulher forte, que construiu seu lugar em outro espaço, e que levou suas filhas para darem um novo passo. Conduzindo um diálogo que pretendo criar com as mães que atravessaram o mar na companhia de uma parte externa de si.



Fotografia 17: Martina Alves, Karyna e João, Portugal, 2020.

#### 4 Bibliografia Teórica

- Agra, S. Júnior, P. (2015) A expressão fotográfica ontem e hoje: Da verossimilhança à obra de arte. Disponível em acervo A718, *ARIUS: Revista de ciências humanas e artes.* – v. 1, n. 1, (out./dez. 1979) – v. 21, n. 2, (jul./dez. 2015). – Campina Grande: EDUFCG.
- Armstrong, C. Zegher, C. (2006) *Women Artists at the Millennium.* Massachusetts Institute of Technology, Estados Unidos.
- Arteversa. (2018) “Daqui eu vi o que aconteceu”: arte e política com Carrie Mae Weems, *ArteVersa*, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível a partir de <https://www.ufrgs.br/artevera/?p=1280> Acesso em 15 de maio de 2020
- ARTS, (2017) Maine Museum of Photographic. *Barbara Peacock: selections from American Bedroom and Hometown.* Disponível a partir de <http://www.mainemuseumofphotographicarts.org/barbara-peacock-two-portfolios> Acesso em 23 de junho de 2019.
- ARTSY. *Susan Meiselas.* Disponível a partir de <https://www.artsy.net/artist/susan-meiselas> Acesso em 25 maio de 2019.
- Benjamin, Walter. (2017) *Magia e técnica, arte e política.* Brasiliense, Dec 14.
- Bate, David. (2009) *Photography: The Key Concepts.* Berg Editorial Offices, New York, USA.
- Barthes, Roland. (1998) *A câmera Clara: nota sobre fotografia.* Lisboa: Edições 70, D.L..
- Bartolo, Ana. (2016) *O Punctum da Imagem.* Universidade Federal de Santa Catarina.
- Bedel, D. *About.* Disponível a partir de <http://www.delphinebedel.com/about> Acesso em 07 julho de 2020.
- Berger, M. (2018) Race Stories: Zanele Muholi: Paying Homage to the History of Black Women, *New York Times.* Disponível a partir de <https://www.nytimes.com/2018/12/03/lens/zanele-muholi-somnyama-ngonyama-south-africa.html> Acesso em 6 de maio de 2020.
- Broude, N. Garrard, M. D. (1996) *The power of feminist art: the american movement of the 1970s, history and impact.* Harry N. Abrams, New York.
- Calado, J. (2009) *Au féminin. Women Photographing Women 1849-2009,* Paris: Centre Cultural Calouste Gulbenkian.
- Cappelle, M. C. A.; Melo, M. C. De O. L.; Gonçalves, C. A. (2003) Análise de conteúdo e análise de discurso nas ciências sociais. *Organizações Rurais e Agroindustriais*, Lavras, v. 5, n. 1.
- Chadwick, W. (2010) *Women, art, and society.* Thames & Hudson world of art. Londres.
- Churchill, P. (2020) Milena Paulina e a arte de retratar o corpo gordo de forma gentil, *IG DELAS.* Disponível a partir de <https://delas.ig.com.br/comportamento/2020-08-28/milena-paulina-e-a-arte-de-retratar-o-corpo-gordo-de-forma-gentil.html> Acesso em 20 de outubro de 2020.
- Costa, A. (setembro de 2017) PRA FORA: corpo, fotografia e poética em Kiki Smith. *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 7, n. 13, ano 7.
- Costa, H. (dezembro de 2018) Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, pp. 115-131.
- Cotton, C. (2009) *The photograph as contemporary art.* Thames & Hudson world of art, London.
- Culture, Lens. *Barba Peacock: About.* Disponível a partir de <https://www.lensculture.com/barbara-peacock> Acesso em 22 de junho de 2019.
- Clugston, H. (2018) Lee Miller and Viviane Sassen review: photography and the female gaze, *The Guardian.* Disponível a partir de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/jun/22/lee-miller-and-viviane-sassen-review-photography-and-the-female-gaze> Acesso em 7 de maio de 2020.

- Fast Forward. *About: The Best of Emerging and Established Photography by Women*, Fast Forward. Disponível a partir de <https://fastforward.photography/about/> Acesso em 14 de maio de 2020.
- Fleabag, Bbc. (2019) *Episode Five*, Dialogue “Why You Should Look Forward To The Menopause”. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=RZrnHnASRV8> Acesso em 20 de outubro de 2020.
- Fox, A. *About, Anna Fox*. Disponível a partir de <https://annafox.co.uk/about/>
- Gideon, J. *The Honesty of Petra Collins: The young photographer is celebrated for her raw and real depictions of femininity. But can images ever be trusted?* Essays, Aperture. Disponível a partir de <https://aperture.org/blog/petra-collins/> Acesso em 29 de abril de 2020.
- Herres, C. Travassos, L. (janeiro a abril, 2018) A criação de visualidade sobre a identidade brasileira: fotografia portuguesa colonial e contemporânea. *Visualidades*, Goiânia v.16, p, 71-102.
- Hoo, D. *Petra Collins, Creative New York*. Disponível a partir de <https://nyc.moma.org/petra-collins-b5b37ee717a2> Acesso em 29 de abril de 2020.
- Hooton, C. *The Independent: Photos of teenage bedrooms in the 90s*. Disponível a partir de <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/photos-of-teenage-bedrooms-in-the-90s-a6982336.html> Acesso em 22 de junho de 2019.
- Jayne. *Ongoingness*. Stories: Moira Ricci Photographs. Disponível a partir de <https://enablingongoingness.com/Moira-Ricci> Acesso em 1 de maio de 2020.
- Jansen, C. (2017) *Girl on Girl: Art and Photography in the age of the female gaze*. Laurence Kin Publishing Ltd, Londres.
- Laveronica, *Arte Contemporânea*. CV Moira Ricci, La Veronica Arte Contemporânea. Disponível a partir de <http://www.gallerialaveronica.it/artists/moira-ricci/> Acesso em 4 de maio de 2020.
- Liptrott, J. The Heroine Collective: Biography: Rania Matar – Photographer. Disponível a partir de <http://www.theheroinecollective.com/rania-matar/> Acesso em 21 de junho de 2019
- Loponte, L. G. (2002) Sexualidades, artes visuais e poder: pedagogias visuais do feminino. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, *Revista Estudos Feministas*, Ano 10, Porto Alegre.
- Mah, S. (2003) *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Edições Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- Marien, M. W. (2015) *Photography: A Cultural History*. Laurence King Publishing Ltd, London.
- Matar, R. (2013) *"A Girl and Her Room"*. Occasional Paper Series, (30). Disponível a partir de <https://educate.bankstreet.edu/occasional-paperseries/vol2013/iss30/5>. Acesso 15 de julho de 2020.
- Mauad, A. M. (1996) *Tempo*, Rio de Janeiro, vol. 1, n.º. 2, pp. 73-98.
- Meiselas, S. *Community Projects: "A room of their own"*. Disponível a partir de <http://www.susanmeiselas.com/community-projects-1975-2015/a-room-of-their-own/> Acesso em 27 maio 2019.
- Meiselas, S. *Photographer Bio*. Disponível a partir de <http://www.susanmeiselas.com/info/#id=intro>
- Moma. *Carrie Mae Weems, American, born 1953*. Disponível a partir de <https://www.moma.org/artists/7177> Acesso em 14 de abril de 2020.
- Monteiro, R. H. (2008) A fotografia em Goiânia nas primeiras décadas do século XX. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade de Goiás*, Ano X, nº5, Brasil.
- Moraes, R. (1999) Análise de conteúdo. *Revista Educação*, Porto Alegre, v. 22, n. 37, pp. 7-32.
- Muholi, Z. *Paris Photo Interview*. Disponível a partir de <https://www.parisphoto.com/en-gb/live.html> Acesso em 6 de maio de 2020.
- Muholi, Zanele. ICP Infinity Award: Documentary and Photojournalism — Zanele Muholi, *International Centre of Photography*. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=RqbCAubitPc> Acesso em 6 de maio de 2020.

- Muholi, Zanele. Zanele Muholi, Visual Activist, *Humans Right Watch*. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=9aiufq04dp0> Acesso em 6 de maio de 2020.
- Muholi, Zanele. Zanele Muholi: VUKANI/RISE, *Homotopia Festival*. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=AHVXC9AYXDk> Acesso em 6 de maio de 2020.
- Muholi, Zanele. Brave Beauties: Zanele Muholi on Self-Portraiture Zanele, *Lens Culture*. Disponível a partir de <https://www.lensculture.com/articles/zanele-muholi-brave-beauties-zanele-muholi-on-self-portraiture> Acesso em 6 de maio de 2020.
- Mulvey, L. (1989) *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, Basingstoke, MacMillan.
- O'grady, M. (2018) How Carrie Mae Weems Rewrote the Rules of Image-Making, *The New York Times Style Magazine*. Disponível a partir de <https://www.nytimes.com/2018/10/15/t-magazine/carrie-mae-weems-interview.html> Acesso em 15 de maio de 2020.
- Paulina, M. *Sobre mim*. Disponível a partir de <https://olhardepaulina.com/sobre-mim/> Acesso em 20 de outubro de 2020.
- Photos, M. *About Magnum*. Disponível a partir de <https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/> Acesso em 27 maio de 2019.
- Ribas, D. *Entrevista Cláudia Varejão*, Porto/Post/Doc. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=JvEj12s5qYE> Acesso em 30 de abril de 2020.
- Ribeiro, N. Projeto fotográfico que mostra a beleza de mulheres gordas chega a Salvador. *Correio 24 Horas*. Disponível a partir de <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/projeto-fotografico-que-mostra-a-beleza-de-mulheres-gordas-chega-a-salvador/> Acesso em 20 de outubro de 2020.
- Rosenblum, N. (1997) *A World History of Photography*. Abbeville Press Publishers, Nova York.
- Rosenblum, N. (2010) *A History of Women Photographers, 3º Edition*. Abbeville Press Publishers, Nova York.
- Saner, E. (2017) Interview: 'I'm scared. But this work needs to be shown': Zanele Muholi's 365 protest photographs, *The Guardian*. Disponível a partir de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/jul/14/zanele-muholi-365-protest-photographs>
- Santos, A. A. "Ama-San". *O mergulho de Cláudia Varejão com as japonesas encantadas*, Observador. Disponível a partir de <https://observador.pt/especiais/ama-san-o-mergulho-de-claudia-varejao-com-as-japonesas-encantadas/> Acesso em 30 de abril de 2020.
- Salinger, A. *Biography*. Disponível a partir de <http://www.adriennesalinger.com/> Acesso em 22 de junho de 2019
- Sassen, V. *Roxane II, Works*. Disponível a partir de <https://www.vivianesassen.com/works/roxane-ii/> Acesso em 7 de maio de 2020.
- SASSEN, V. *Biography*. Disponível a partir de <https://www.vivianesassen.com/bio/> Acesso em 7 de maio de 2020.
- Sassen, V. *Photographers in Focus: Viviane Sassen*, Nowness. Disponível a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=-cr9sVwOogY> Acesso em 7 de maio de 2020.
- Shafiei, M. (2012) *Book review: A Girl and Her Room*, by Rania Matar, New York: Umbrage Editions.
- Simi, G. *Absence/Presence. (Im)Possible Images By Moira Ricci, Digicult*. Disponível a partir de <http://digicult.it/digimag/issue-052/absencepresence-impossible-images-by-moira-ricci/> Acesso em 4 de maio de 2020.
- Steward, J. *My Modern Met. Photographer Gives Intimate Look Inside Bedrooms Across America*. Disponível a partir de <https://mymodernmet.com/barbara-peacock-american-bedroom/> Acesso em 23 de junho de 2019.
- Sontag, S. (2012) *Ensaio sobre fotografia*. Quetzal Editores, Lisboa.
- Strozzina. *Manipulating Reality: How images redefine the world?* Strozzina, Centro di Cultura Contemporânea a Palazzo Strozzi. Disponível a partir de [www.strozzina.org/manipulatingreality/e\\_ricci.php#content](http://www.strozzina.org/manipulatingreality/e_ricci.php#content) Acesso em 4 de maio de 2020.
- Sultze, K. (2003) *Women, Power, and Photography in The New York Times Magazine*.

- Tagg, J. (2005) *El peso de la representación*. Editorial Gustavo Gili, SA. Barcelona.
- Unerman, S. Why there should be more women behind the camera? Campaign. Disponível a partir de <https://www.campaignlive.co.uk/article/why-women-behind-camera/1460992> Acesso em 14 de maio de 2020.
- Varejão, C. *Biografia de Cláudia Varejão*. Disponível a partir de <https://claudiavarejao.com/biography> Acesso em 30 de abril de 2020.
- Varejão, C. Textos: *Ama-San*. Disponível a partir de <https://claudiavarejao.com/ama-san-texto> Acesso em 30 de abril de 2020.
- Verón, E. (2004) *Fragmentos de um tecido*. Editora Unisinos, São Leopoldo, RS.
- Weems, C. M. *Biography*. Disponível a partir de <http://carriemaeweems.net/bio.html> Acesso em 14 abril de 2020.
- Weems, C. M. *Biography Artist Carrie Mae Weems, International Center of Photography*. Disponível a partir de <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/carrie-mae-weems?all/all/all/all/0> Acesso em 15 de maio de 2020.
- Willis, D. (2018) Zanele Muholi, Aperture Issue 218, “Queer,” Spring 2015, *Aperture Conversations, Aperture Foundation*, New York.
- White, R. *Photography: The Petra Collins Starter Pack*, I-D, Vice. Disponível a partir de [https://i-d.vice.com/en\\_us/article/8xz7xv/petra-collins-baron-interview](https://i-d.vice.com/en_us/article/8xz7xv/petra-collins-baron-interview) Acesso em 29 de abril de 2020.
- Witkovsky, Matthew S. “Face Time.” In. Mitra Abbaspour, Lee Ann Daffner, and Maria Morris Hamburg, eds. *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949*. An Online Project of The Museum of Modern Art. *New York: The Museum of Modern Art*, Disponível a partir de <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Witkovsky.pdf> Acesso em 20 de maio de 2020.
- Wright, S. *American Bedroom: Travelling through the US one bedroom at a time, Barbara Peacock gives us an intimate glimpse of the American experience*. Disponível a partir de <https://www.lensculture.com/articles/barbara-peacock-american-bedroom> Acesso em 16 de maio de 2019.

## 5 Bibliografia de imagens<sup>23</sup>

- Rosenblum, N. (1997) *A World History of Photography*, Chansonetta Stanley Emmons e Alice Austen, pp. 269.
- Ibrahim, C. (2005) *As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX*, Gioconda Rizzo. Campinas, SP: [s.n.].
- Mae, C. *Kitchen's Table*. Disponível a partir de: <https://carriemaeweems.net/galleries/kitchen-table.html> . Acesso em 15 de maio de 2020.
- Ricci, M. *Mamma e Zia Carolina* - “20.12.53 - 10.08.04”, 2004-2009 Lambda Print, Aluminium Courtesy l'artista; Galleria Alessandro De March, Milano. Disponível a partir de <http://criticadafotografia.blogspot.com/2010/10/moira-ricci.html> . Acesso em 1 de maio de 2020.
- Kgayne, L. Lebohang Kganye, South Africa, Shortlist, Professional competition, Portraiture, 2018 *Sony World Photography Awards*. Disponível a partir de <https://www.worldphoto.org/sony-world-photography-awards/winners-galleries/2018/professional/shortlisted/portraiture/ke-lefa> . Acesso em 6 de agosto de 2020.
- Goldin, N. *Nan Goldin Self Portrait and Cookie and Millie in the Girl's Bathroom at the Mud Club*, Nan Goldin (1979). Disponível a partir de <https://www.comunidadeculturaearte.com/a-buscapela-honestidade-tem-um-nome-nan-goldin/> . Acesso em 5 de março de 2020.
- Collins, P.(2016) *Untitled (24 Hour Psycho)*, (Detail) Petra Collins, Courtesy of the artist and Ever Gold [Projects]. Disponível a partir de <https://www.anothermag.com/art-photography/8531/petra-collins-on-collective-crying-and-celebrityculture> . Acesso em 5 de março de 2020.
- Jackson, A. V. *Does the brown paper bag test really exist?/Will my father be proud?*, 2013, pigment print, 54 by 42 3/4 inches. Courtesy Michael Steinberg, New York. Disponível a partir de <https://www.artnews.com/artin-america/features/ayana-v-jackson-57036/> . Acesso em 10 de agosto de 2020.
- Jackson, A. V. *Ayana-V.-Jackson-Cascading-Celestial-Giant-I-2019.-Courtesy-of-Mariane-Ibrahim-Gallery*. Disponível a partir de <https://loeidelaphotographie.com/en/paris-photo-2019-ayana-v-jackson-mariane-ibrahim-gallery-bb/> . Acesso em 10 de agosto de 2020.
- Sassen, V. (2017) *Roxane II Untitled 075*. Disponível a partir de <https://www.vivianesassen.com/works/roxaneii/carousel/#untitled-075-76> . Acesso em 7 de maio de 2020.
- Sassen, V. (2017b) *Roxane II Untitled 028*. Disponível a partir de <https://www.vivianesassen.com/works/roxaneii/carousel/#untitled-028-29> . Acesso em 7 de maio de 2020.
- Muholi, Z. (2014) Installation view, Faces and Phases, *Wentrup Gallery*, Berlin. Disponível a partir de <https://publicdelivery.org/zanele-muholi-faces-phases/> . Acesso em 6 de maio de 2020.
- Salinger, A. *Alex V, Teenager Krisy P, Teenager*. Disponível a partir de <https://www.itsnicethat.com/articles/adrienne-salinger-teenage-bedrooms-90s-120416> . Acesso em 22 de junho de 2019.
- Peacock, B. *Jessica age 18. “Sometimes life throws you in all sorts of directions, the most important part about life is to remember you are exactly where you need to be”*, Milford, New Hampshire. Disponível a partir de <https://www.lensculture.com/articles/barbara-peacock-american-bedroom#slideshow> . Acesso em 14 de novembro 2020.

---

<sup>23</sup>Apresentadas em ordem de aparição.

- Peacock, B. (2020) *Jeanine, Age 26 – Portland, ME*, “I tell myself I am beautiful, I am loved, I am good enough. I demand respect for myself because I deserve it. I’m 5’3” and 230 pounds and never apologize for who I am”. Disponível a partir de <http://lenscratch.com/2020/04/barbara-peacock-american-bedroom/> . Acesso em 23 de junho de 2019.
- Varejão, C. “Um mergulho, a luz do sol do meio-dia atravessa a água a pique. O ar que está nos seus pulmões terá que chegar até que se consiga arrancar o baliote. Estes mergulhos são dados no Japão há mais de 2000 anos pelas Ama-San”. Ama San 1 Ama San 4 Ama San 6 Ama San 7. Disponível a partir de <https://claudiavarejao.com/ama-san> . Acesso em 30 de abril de 2020.
- Matar, R. *A Girl and Her Room*. Disponível a partir de <https://raniamatar.com/portfolio/girl-and-her-room/index.php> . Acesso 15 de julho de 2020.
- Paulina, M. *Projeto “Eu, Gordá”*. Disponível a partir de <https://olhardepaulina.com/projeto-eu-gorda/> Acesso em 14 de outubro 2020.
- Cooke, R. (2017) Photographer Susan Meiselas on documenting women’s refuges, *The Observer Photography, The Guardian*. Disponível a partir de <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/may/21/susan-meiselas-women-self-awareness-womens-refuges-black-country-room-of-their-own-interview> . Acesso 27 de maio de 2019.
- Art, Mutual. (1999) *Jitka Hanzlová, Romy, Greenwich Village (from the series: Female)*, printed 2000. Disponível a partir de <https://www.mutualart.com/Artwork/Romy--Greenwich-Village--from-the-series/CE752BEFE9F26A4E> Acesso em 15 setembro 2020.
- Art, Mutual. (1999) *Jitka Hanzlová, Tina, Oberhausen, 1998 (from the series: Female)*, printed 2000. Disponível a partir de [http://www.artnet.com/artists/jitka-hanzlov%C3%A1/tina-oberhausen-4d2VgIRNFH\\_2HR4Ks60bEQ2](http://www.artnet.com/artists/jitka-hanzlov%C3%A1/tina-oberhausen-4d2VgIRNFH_2HR4Ks60bEQ2) Acesso em 15 setembro 2020.
- Hanzlová, J. *Female, 1997 – 2000*. Disponível a partir de <http://www.jirisvestkagallery.com/artist-detail/jitka-hanzlova> Acesso em 15 setembro 2020.
- Hanzlová, J. *Female 1997 – 2000*. Disponível a partir de [http://www.jitkahanzlova.com/works/female\\_03.htm](http://www.jitkahanzlova.com/works/female_03.htm) Acesso em 15 de setembro 2020.
- Muholi, Z. (2018) *Photograph from Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness* (Aperture, 2018). © Zanele Muholi, courtesy of Stevenson Gallery, Cape Town/Johannesburg, and Yancey Richardson Gallery, New York. Disponível a partir de <https://www.wmagazine.com/gallery/zanele-muholi-self-portraits-activism/> Acesso em 6 de maio de 2020.
- Muholi, Z. (2018) *Photograph from Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness* (Aperture, 2018). © Zanele Muholi, courtesy of Stevenson Gallery, Cape Town/Johannesburg, and Yancey Richardson Gallery, New York. Disponível a partir de: <https://www.wmagazine.com/gallery/zanele-muholi-self-portraits-activism/> Acesso em 6 de maio de 2020.
- Muholi, Z. (2018) *Photograph from Zanele Muholi: Somnyama Ngonyama, Hail the Dark Lioness* (Aperture, 2018). © Zanele Muholi, courtesy of Stevenson Gallery, Cape Town/Johannesburg, and Yancey Richardson Gallery, New York. Disponível a partir de <https://www.wmagazine.com/gallery/zanele-muholi-self-portraits-activism/> Acesso em 6 de maio de 2020.
- Muholi, Z. (2015) *Bona*, Charlottesville, Courtesy Stevenson Gallery, Cape Town, New York. Disponível a partir de [https://www.domusweb.it/en/news/2017/08/16/zanele\\_muholi.html](https://www.domusweb.it/en/news/2017/08/16/zanele_muholi.html) Acesso em 6 de maio de 2020.
- Starkey, H. *Untitled, March 2013; Untitled, February 2013; Untitled, May, 1997; Inspire sisterhood, 2017*. Disponível a partir de [http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/hannah-starkey/series-photography\\_4](http://www.tanyabonakdargallery.com/artists/hannah-starkey/series-photography_4) Acesso em 3 de maio de 2020.

## 6 Anexo: Entrevista traduzida de Rania Matar<sup>24</sup>

- a. Ao longo dos estudos que vim realizando para o mestrado, em específico sobre o que incorporei na reflexão sobre o “olhar feminino”, foi possível verificar que a mulher, não apenas na história da fotografia como em outras expressões artísticas, teve seu olhar artístico influenciado, e de uma certa forma, retardado. Em alguns materiais lidos dispõe-se que na era do Renascimento e Barroco e na prática da pintura e desenho as mulheres não eram permitidas a trabalhar na academia com modelos nus. Diante disso é evidente que, naquela época, não se tratavam apenas de “artistas”, mas, antes de tudo, mulheres. Quando a fotografia se estabeleceu nos fins do século XIX, além de ter se tornado uma prática visual mais democrática, permitiu uma maior autoria e libertação feminina desde então e até mesmo aos nossos dias. Com isso, na tua opinião, podemos afirmar que a visão da mulher como artista pode ter sido influenciada negativamente, considerando o contexto histórico e social patriarcais, ou pelo contrário, que o lugar da exceção fez do seu olhar um manifesto inaudito?

RM: Através da história sim, mas falando diretamente de mim, eu não experimentei isso. Não senti nenhuma discriminação pessoal no meu trabalho, mas sei que existe, com certeza. Acho que agora as pessoas estão se esforçando para ser mais iguais e também acho que estamos em uma geração na qual podemos sair e mostrar nosso trabalho de uma forma melhor do que as mulheres podiam fazer antigamente.

- b. Percebo que este início de libertação feminina, veio essencialmente através da prática fotográfica, uma produção ocorrida na intimidade - doméstica, íntima, em casa - e que foi encenada ao longo do tempo, hoje se mostra expressivamente nas redes sociais. Fotógrafas como Petra Collins, por exemplo, representam essa inscrição juvenil nas redes, questionando os benefícios e malefícios da exposição feminina e os fatores estéticos que, conseqüentemente, estão envolvidos nas plataformas digitais. Além disso, seu próprio trabalho não apenas mostrou a realidade íntima de meninas de diferentes países (reconhecendo diferenças e semelhanças), mas falou diretamente para mulheres que estão

---

<sup>24</sup> A tradução desta entrevista segue da mesma explicação a respeito das citações contidas no corpo do texto: São traduções autorais, não profissionais, a fim de possibilitar a diversos grupos a leitura do texto como um todo.

sendo criadas neste novo momento da fotografia e da mídia social. Assim, questiono o dispositivo fotográfico como um elemento muito particular da autonomia feminina, embora também possa ter consequências negativas. Como você sente esse processo?

RM: Sabe, de alguma forma vou falar sobre minha experiência porque me sinto mais próxima dela. Quando comecei este trabalho, não pretendia que fosse uma afirmação feminista, de qualquer forma, para mim só começou a partir da minha vida pessoal. Então, foi menos complicado porque eu não coloquei no contexto político ou histórico, não era minha intenção, meu trabalho agora se encaixa naquele contexto de olhar feminino, mas para mim era realmente sobre a ideia “eu sou uma mulher, tenho filhas e me interesso em vê-las crescer e me interessei por fotografar mulheres e meninas como forma de explorar o que minhas filhas estão passando e qual é meu papel como mãe em meio a isso”. Portanto, realmente, partiu de algo muito pessoal e não de um aspecto político. Portanto, como meu trabalho acabou ficando como obra de arte da fotografia, precisamos esperar para ver, mas não comecei com essa intenção.

- c. Mas agora você acha que seu trabalho pode implicar algum discurso político ou você não se relaciona com isso?

RM: Quer dizer, eu sou uma mulher, e vivemos em uma época tão importante em que as mulheres estão tendo suas vozes ouvidas e tudo isso, então vejo que sou grata por fazer parte disso. Para mim, no nível pessoal, estou simplesmente fotografando essas meninas, especialmente agora com a minha série nova que intitulei “Her”, na qual estou fotografando mulheres e deliberações da paisagem, o que eu queria que fosse sobre empoderamento. No entanto, estou mais interessada no poder das meninas e das mulheres que estou fotografando, como se quisesse dar-lhes voz e uma forma de se expressar, e quero que se sintam bonitas e fortes. Portanto, esta é a minha intenção, o imediatismo do meu relacionamento com cada uma dessas meninas, e fazê-las se sentirem poderosas e bonitas. Mostrar a elas que elas têm voz e que podem ser o que quiserem, e eu as considero parte importante do processo em meu trabalho. Portanto, para mim é empoderamento, mas empoderamento com as meninas que estou fotografando e não para fazer disso uma declaração política. Mas, é interessante porque me concentro em mulheres e meninas e meu trabalho se encaixa com a narrativa, mas minha intenção não era além disso. Não que tenha tentado evitar, mas preciso ser verdadeira comigo mesma e com a forma como trabalho, e se elevar a série para um público maior e em outro patamar que eu pretendia, é bom, porém para mim é sobre encaixar em meus relacionamentos e sentir a vulnerabilidade assim como a força das

mulheres que conto para mostrar esses sentimentos. Então, é mais orgânico e, novamente, se se encaixa na paisagem política, então maravilhoso, mas essa não foi minha intenção imediata.

- d. A sensibilidade através das fotos é incrível, a podemos sentir através das imagens e não só sobre o projeto “Her”, mas também em “Across the Window”, série tens produzido durante a quarentena fotografando pelas janelas.

RM: Acho importante estar com as pessoas e para mim, principalmente com as mulheres para compartilhar sua voz e o espaço para se expressarem. Também sinto que se começar a pensar muito no quadro geral, não vou me afastar da minha própria experiência com fotografia. Meu trabalho é pessoal porque não estou sendo contratada para fazê-lo - a parte que não é encomendada – de forma que estou fotografando do jeito que quero fotografar e o que me atrai. Então, normalmente, muito do trabalho que tenho feito é acompanhar minhas próprias filhas ao longo dos anos e, enquanto elas estão envelhecendo, as mulheres que estou fotografando também ficam mais velhas. Quando minha filha saiu da faculdade, comecei um projeto sobre mães e filhas, então é muito sobre identidade e feminilidade em geral. Assim, outro aspecto para mim mais importante do que tudo é fotografar mulheres do oeste dos Estados Unidos - onde moro - mas também do Oriente Médio de onde eu sou, o que é muito importante no sentido de que encontro mulheres do Oriente Médio sendo vistas na mídia como unidimensionais e tudo sobre ser oprimido ou triste. E, se quisermos falar sobre o aspecto político, isso é mais importante para mim do que o feminismo em geral, na verdade não mais importante, mas mais sobre onde eu foco politicamente. Isso porque eu sou uma mulher do Oriente Médio e sinto que muitas vezes o trabalho que vem daquela região tem que ser muito orientalista do jeito que o Ocidente quer ver o Oriente Médio, então eles sempre querem ver essa mulher e como ela se veste, e na verdade as mulheres que conheci, mesmo que estejam com o véu, são muito fortes e independentes, então para mim esse é um aspecto importante do trabalho. Com isso, fico sempre ciente de que estou fotografando mulheres dessas duas culturas, porque de novo, elas também fazem parte da minha própria identidade.

- e. Seu trabalho foi um dos primeiros que encontrei quando comecei a buscar referências de mulheres fotografando mulheres, principalmente em seus quartos. Porém, apesar dos muitos projetos com mulheres e idades diferentes que você já trabalhou, “A Girl and Her Room” dialoga com uma idade difícil, na qual se questiona tudo e que construímos nossa

personalidade. Como você descreve seu processo de trabalho com essas meninas, e o que você considera fundamental na construção fotográfica?

RM: Para mim, estou sempre focando nas pessoas ao meu redor, então em “A Girl and Her Room” percebi como é difícil ser adolescente. Esse trabalho eu comecei nos EUA e foi principalmente inspirado pelas minhas filhas e por vê-las crescer e ver como é difícil passar por esses processos. Então comecei a fotografar outra jovem e rapidamente percebi como eu era exatamente como essas meninas 25 anos atrás. E, com isso, tornou-se importante para mim incluir mulheres do Oriente Médio, e todas as meninas entenderam o projeto e minhas intenções por trás dele, de maneira que era muito sobre a identidade delas, como elas podem se relacionar e se expressar em seus espaços em um mundo que é tão complicado. Com isso, eu só queria fotografá-las com respeito e fazer com que fizessem parte do processo, o que acho parecido com a série atual na qual agora fotografo garotas com as paisagens, porque essas garotas saíram de casa porque estão ficando mais velhas e não estão mais morando com os pais, e assim estão fazendo com que a paisagem se transforme em seu espaço e mostrando como se adaptam a ela. Em algum momento que eu estava fazendo o trabalho nos Estados Unidos e percebi que era muito parecida com essas meninas, exceto de uma cultura e país diferente, então decidi voltar e fotografar meninas em campos de refugiados no Líbano porque isso para mim se tornou um senso de universalidade e humanidade em uma sociedade que se concentra nas diferenças. Portanto, eu queria me concentrar nas semelhanças à medida que as meninas estão passando por essas transições enquanto crescem.

- f. Considerando que você conheceu aquelas garotas no quarto delas, mais uma vez no contexto doméstico e familiar onde elas podem criar seu próprio mundo e expressar suas identidades. Eu me pergunto como a conexão com aquelas meninas foi feita. E também penso na sua série de trabalhos “Becoming”. Aconteceu algo em particular que fez você se sentir conectada com as meninas que fotografou? É algo que interessa a você, que você dirige ou que acontece naturalmente? Você sentiu que as barreiras entre fotógrafa e fotografada foram quebradas?

RM: É interessante que não sinto que existem barreiras entre eu e elas. Quero dizer, muitas vezes o ensaio começa um pouco mais tímido ou tenso, mas rapidamente às meninas se tornam parte do processo, mesmo que sejamos de idades diferentes e não tenhamos conhecido previamente. Então, tentei desenvolver meu relacionamento com elas por meio da fotografia e queria dar-lhes espaço para se expressarem de forma que a confiança surgisse rapidamente, o que acho que foi

fácil de extrair delas. Costumo começar a fotografar antes de falar muito e aí coloco a câmera de lado e conversamos, depois pego a câmera de novo, é um processo muito orgânico. Além disso, aprendi que nessa forma de conduzir, o relacionamento fica muito íntimo.

- g. Isso é incrível. Porque, algo que também me pergunto quando vejo as fotos, é como você abraça o mundo (espaço físico) e o sujeito nas suas fotos.

RM: Originalmente fui formada como arquiteta, então estou muito ciente do espaço de forma que, quando eu vou fotografar um quarto, ou quando eu estava mais fotografando paisagens e mesmo agora enquanto fotografo pela janela, é mais ou menos o mesmo processo. Portanto, costumo começar e nunca sei exatamente o que esperar, mas deixo a sessão fotográfica meio que evoluir e, conforme o tempo você passa com alguém, você começa a perceber como esse sujeito se move, sua linguagem corporal, a forma como ela o ocupa espaço. E então, de alguma forma, se torna algo que cresce em você, eu não sei. Portanto, não vejo a imagem assim que entro no espaço, passo muito tempo com as pessoas que fotografo, não apenas entro e saio. Com isso, acho que é algo que cresce com o tempo que vocês passam juntos. Depois, volto ao trabalho e edito tudo, vendo aquela imagem que funciona melhor, uma parte que acontece depois da sessão.

- h. Entendendo a inexistência das barreiras entre fotógrafa e fotografado, como lida com o processo de conexão?

RM: As primeiras fotos que tiro costumam ser muito rígidas e, não sei, talvez porque estou sempre tão nervosa quanto as garotas que fotografo. Então, eu vou lá e as fotos são algo que criamos juntas. Estou totalmente dando a elas espaço para fazer parte disso, e é algo que elas dão em troca, eu acho. Sinto que estou me repetindo, mas é algo que de fato cresce com o tempo que passamos juntas.

- i. Você poderia me dizer quanto tempo as sessões geralmente demoram?

RM: Depende do projeto. Com “A Girl and Her Room”, eu diria 1:30 ou 2 horas, as meninas com as paisagens teriam que ser feitas em algumas horas também. Esse novo projeto das janelas, que pensei que ia ser mais fácil, também leva algum tempo também devido a complicações com a composição.

- j. E como as meninas reagiram ao projeto?

RM: As meninas compreendem o projeto, e eu envio algumas imagens que eu gostei e a maioria delas elas entendem completamente por que eu escolhi e quase todo o tempo elas gostam dessas imagens, e às vezes eu também envio fotos com elas sorrindo. Em geral, elas ficam animadas em fazer parte do projeto e não têm problema com as imagens. Já no projeto “Mães e Filhas” foi mais difícil em parte porque as mães estavam mais atentas ao envelhecimento ao fazer as fotos, o que foi a maior diferença entre séries.

- k. Depois da imagem, você sente que as conexões se estenderam para além da fotografia? Ou seja, como você se sente quando uma fotografia é exposta, entregue à sociedade?

RM: A primeira vez que tive meu trabalho exposto foi muito assustador e também foi uma das minhas maiores exposições que aconteceu no Museum of Fine Arts de Boston: o curador escolheu algumas imagens que eu não mostraria, então foi importante aprender como abrir um pouco a mão do controle. Portanto, de repente eu estava expondo em uma grande mostra em um museu e foi um pouco anti-clima porque eu estava muito mais preocupada do que animada, porque você começa a receber críticas, embora se acostume com o tempo, o que faz parte do processo. Até porque as críticas são importantes porque às vezes as pessoas entendem coisas diferentes do trabalho que você mostra, mas entre críticas boas e ruins é realmente difícil colocar o trabalho lá fora. No início, também fui muito protetora com as meninas, a respeito das coisas que eram ditas sobre algumas das meninas nas fotos, preocupando-me com deturpação de contexto e imagem. E isso para mim era algo importante, então eu queria ter certeza de que a série estava clara.

- l. Quando iniciei a pesquisa sobre o que se definia por “olhar feminino”, me deparei com a obra literária *Au Féminin* de Jorge Calado. No livro, o autor realiza uma coletânea de imagens produzidas por mulheres, inferindo no início um texto que, para mim, foi muito esclarecedor. Antes de definir que minha pesquisa buscava a compreensão do olhar de mulheres sobre outras, quisera compreender se existia uma diferença entre um olhar masculino e um olhar feminino sobre a mulher. No entanto, Calado me surpreendeu em uma de suas falas – que mais tarde, entendi como uma visão deveras comum por alguns homens e mulheres do mundo artístico – a fotografia, e ousou aqui incluir o cinema, não tem gênero. Com isso, concluí que talvez, o que infere mais na imagem ou audiovisual, pode ser a empatia que há por trás de quem registra. No entanto, entendendo que essa

definição possa partir de um olhar mais subjetivo e não necessariamente consensual, gostaria de entender o que para ti é o olhar feminino?

RM: Sabe de uma coisa? Não sei se concordo com ele. Eu vejo que há uma diferença entre trabalhos que homens e mulheres podem fazer. Então, quer dizer, todo mundo poderia fazer, mas, por exemplo, em “A Girl and Her Room” eu não acho que um homem poderia fazer aquelas fotos, assim como tem fotos que um homem faz e eu talvez não faça. E, não quero fazer o papel do gênero aqui, mas ter a possibilidade de ver as adolescentes que vi, quando sei que alguns homens têm alguns problemas até mesmo olhando as fotos da série, me mostra que era muito voyeurístico, quando para mim não há nada de voyeurístico nisso. Algumas pessoas podem dizer que isso é algo sexual, e eu penso "que diabos, não vejo nada de sexual nisso!". Então eu percebo que há algo diferente no olhar masculino e no olhar feminino, porque quando uma garota está em seu quarto é algo muito íntimo, e eu a vejo como se eu fosse ela. Eu não me sentia como alguém que estava sendo voyeurística. Quando eu estava no Líbano, pude fotografar mulheres em campos de refugiados e não acho que um homem pudesse obter essas mesmas imagens, então eu sinto que isso é algo diferente, talvez não em todos os sentidos, mas em alguns campos, sim existe. Comecei a fotografar - tenho gêmeos, um menino e uma menina - e isso me orientou a fotografar meninos também, e eu queria fazer algo sobre eles e seus quartos, e comecei isso, mas havia algo extremamente estranho para mim, eu não poderia fazer o projeto. Isso porque me senti muito desconfortável em ir ao quarto daqueles sujeitos e fotografar um rapaz de dezenove anos em sua cama como fiz com algumas das meninas. Portanto, sinto que há coisas que funcionam melhor para alguns de nós.

m. Li em algumas entrevistas suas que seus projetos, como “A Girl and Her Room”, estão diretamente ligados à sua vida pessoal, como filha, imigrante, mulher, mãe e artista. Por que seu trabalho acabou se concentrando em retratar mulheres? Qual é o seu interesse nas diferentes fases da vida, o que a motiva?

RM: Quando comecei a trabalhar, fui para o campo de refugiados e quando estava fotografando, mostrei meu trabalho para alguém e me lembro dessa pessoa perguntando “onde estão os homens nas suas fotos?”, E eu disse “Ai meu Deus, onde estão os homens nas minhas fotos? ”. Aí percebi que estou fazendo esse projeto que é pessoal, e de novo, ninguém me contratou para fazer esse trabalho, estou fazendo meu próprio ofício e é isso que eu quero fotografar, e isso me faz ter um sentimento de pertencimento. Então eu senti que estava mais confiante de que era isso que eu

queria fazer, e me senti como uma menina e como uma mulher, pois já vivi tudo isso, perdi minha mãe muito jovem, o que também revela o interesse em “Mothers and Daughters” e tudo isso. Além disso, não quero dizer que não faria algo diferente - e talvez o faça - e gosto de fotografar pelas janelas, também fazendo também o meu melhor para fotografar os homens, então talvez em algum momento vou tentar algo diferente. Como já disse, gosto de seguir meus próprios instintos quando estou fotografando, e isso às vezes me faz sair da minha zona de conforto para fazer algo diferente.

- n. Como você se sente ao ver que muito do que é distribuído em jornais, livros, congressos e exposições ainda é majoritariamente por parte do olhar masculino? Isso é um reflexo mútuo da culturalização patriarcal e de iliteracia feminista? Bem, pelo menos posso reivindicá-lo no Brasil e em Portugal ...

RM: Acho que as mulheres estão tendo suas vozes mais ouvidas agora, porque aquele era um tempo em que simplesmente não podíamos ser ouvidas, e isso me deixa esperançosa de que as coisas possam mudar a longo prazo. Mas eu concordo, você vai a qualquer espaço e vê muitas exposições - como esta sobre presidentes dos EUA e que não há mulheres entre eles, o que é trágico - mas espero que o tempo continue mudando, mesmo que lentamente. Portanto, não se trata apenas dos termos da arte e da escrita, isso é geral. No entanto, acho que a maioria das galerias está ciente disso e estão tentando fazer algo a respeito, e acho que isso vai demorar um pouco, mas indica que estamos em um bom momento para começar essas mudanças.

- o. Olhando para o seu corpo de trabalho e à constante presença feminina, sororidade é uma palavra que vem para definir suas séries. Você se considera feminista? E o seu trabalho? Além disso, você acha que o feminismo mudou e ressignificou o olhar feminino sobre a fotografia?

RM: Acho que é isso que falamos no início: meu trabalho é feminino e não quero associar nenhuma palavra a ele. Acho que o feminismo está mudando um pouco o que as pessoas chamam de “feminino”. Quer dizer, eu sou uma feminista - sem dúvida nenhuma - mas não quero que meu trabalho seja definido por isso.

- p. O que então significa ser uma mulher que fotografa mulheres?

RM: O que você acha? Eu acho que não existe um rótulo: sou apenas uma mulher que fotografa mulheres.

- q. Porém, como você sente o olhar de uma mulher para outra? Por exemplo, através dos meus estudos, aprendi que o homem, na maior parte do tempo, fotografa mulheres e as mostra de acordo com alguns estereótipos. E, com o tempo, as mulheres começaram a se registrar, talvez buscando algo mais representativo do que consideram ser mulher. Portanto, como você entende esse processo?

RM: Não acho que posso encontrar uma resposta geral para isso, quero dizer, há muito mais mulheres fotografando mulheres e estou feliz que tentemos fugir desses estereótipos e da sexualidade que geralmente vem com isso, mas eu tendo a fotografar mulheres de uma maneira que eu as olhe como uma mãe ou como uma irmã. Não sei se tenho uma resposta maior ou mais profunda do que essa e não sei como você me chamaria. Quer dizer, quero ser chamada de artista e fotógrafa, mas não acho que devamos necessariamente ser chamadas como mulher fotógrafa - o que vem com algo problemático em primeiro lugar - mas é o mundo em que vivemos. Da mesma forma, infelizmente temos que forçar a diversidade para fazer as pessoas começarem a olhar para todos os desequilíbrios sociais. Então eu acho que é importante ter esse rótulo para fazer essa diferença. No momento, não deveria importar se é uma mulher ou um homem, porque você está olhando para o próprio artista, e pode ser do jeito que deveria ser, mas acho que ainda não chegamos lá. No entanto, em um mundo ideal, seria ótimo dizer que sou uma fotógrafa, não necessariamente uma mulher fotógrafa, porque é algo que simplesmente não deveria ser especificado. No entanto, acho que agora as pessoas estão mais conscientes para incluir mulheres e fazer programas sobre mulheres, mas acho importante ter esperança de um momento em que não precisemos especificar o gênero para criar valor no trabalho.

- r. Isso será tudo Rania. Só quero terminar de dizer o quanto o projeto “A Girl and Her Room” me fez criar um sentimento de pertencimento através do meu quarto, principalmente por estar tão longe da casa da minha família, agora também me identificando mais contigo sabendo da sua partida do Líbano em uma idade semelhante. Meu quarto era e é tudo para mim, então me senti intimamente ligada às meninas da série.

RM: Isso é maravilhoso. Sempre sentirei que tenho países e culturas dentro de mim, eternamente tentando transformar isso em um.

MA: Isso é incrível, especialmente considerando que meu projeto prático se chama “In Between” ou “Entre” em português.