


FOTÓGRAFAS: EXISTÊNCIAS E TRAJETÓRIAS NO RECIFE


WOMEN PHOTOGRAPHERS: EXISTENCES AND TRAJECTORIES IN RECIFE



Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle

 Universidade Federal da Paraíba

 Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-6994-258X>

 E-mail: bella.valle@gmail.com

Resumo: Este artigo apresenta relatos e reflexões quanti-qualitativos acerca das existências e trajetórias das fotógrafas do Recife desde a década de 1970 até meados dos anos 2010, recompondo formações e percursos no campo. São fruto de questionários aplicados a vinte e seis mulheres e entrevistas com as fotógrafas Mila Souza, Mariana Guerra, Maira Erlich, Thaisa Figueiredo, Ana Lira, Alcione Ferreira, Roberta Guimarães, Priscilla Buhr, Carol de Andrade, Cecilia Urioste, Gleide Selma, Tuca Siqueira, Carol Pires, Juana Carvalho e Adelaide Ivánova.

Palavras-chaves: Fotógrafas. Recife. História da Fotografia.

Abstract: This article presents quanti-qualitative accounts and reflections on the existences and trajectories of women photographers in Recife from the 1970s to the mid-2010s, reconstructing formations and pathways in the field. It is the result of questionnaires administered to 26 women and interviews with: Mila Souza, Mariana Guerra, Maira Erlich, Thaisa Figueiredo, Ana Lira, Alcione Ferreira, Roberta Guimarães, Priscilla Buhr, Carol de Andrade, Cecilia Urioste, Gleide Selma, Tuca Siqueira, Carol Pires, Juana Carvalho, and Adelaide Ivánova

Keywords: Women Photographers. Recife. History of Photography.

Introdução

Há muitas lacunas a respeito da presença de mulheres na fotografia: faltam registros que tragam visibilidade a seus percursos e suas narrativas, mesmo em contextos hegemônicos. Ulrich Pohlmann refletiu a respeito:

Até o início dos anos 1970, os textos europeus e americanos consagrados à história da fotografia não dão muito espaço às mulheres fotógrafas e a seus trabalhos. Os maiores historiadores consideram que a prática fotográfica é sobretudo um “trabalho de homens”. Durante décadas, a existência de mulheres fotógrafas é assim mantida em silêncio ou, no mínimo, relegada a segundo plano – o que as impede de serem incluídas na consciência coletiva –, e sua atividade criativa é tratada como um epifenômeno. Mas este

desinteresse pelos trabalhos das fotógrafas não é apenas da literatura especializada, ele reina também durante décadas nos museus, estas instituições tão potentes e eficazes de difusão do meio fotográfico. Esta situação se transforma fundamentalmente com os movimentos e análises feministas da abordagem entre os gêneros, que conduzem a uma nova definição social da mulher.¹

Há, então, uma arqueologia sendo feita para reconstruir e fomentar as vidas e obras das fotógrafas. Há uma demanda de releituras feministas e/ou feitas por mulheres, das histórias, inclusive da(s) história(s) da fotografia. É sintomático que, como segue apontando Pohlmann, o alemão L. Fritz Gruber tenha publicado em 1964 um álbum-livro sobre os grandes fotógrafos do nosso século e, ali, não figure mais do que apenas uma fotógrafa, Dorothea Lange, entre os trinta e cinco citados mestres da fotografia, selecionados por um júri exclusivamente masculino. A pesquisadora Anna Tellgren, ao analisar essas escassas aparições, menciona que na *Histoire de la photographie* escrita por Jean-Claude Lemagny e André Rouillé em 1986, há apenas setenta nomes de fotógrafas, entre um total de mil fotógrafos citados; e que no livro *L'Art de la Photographie: des origines à nos jours*, lançado já em 2007, André Gunthert e Michel Poivert publicam quarenta e seis fotografias feitas por mulheres no total de 566 obras. Tellgren acrescenta ainda as seguintes observações:

Eu também não encontrei nas obras desses autores comentários sobre a situação das fotógrafas, seja de um ponto de vista biográfico ou sob um ângulo feminista. As fotógrafas – e suas respectivas obras – são brevemente mencionadas quando sua produção está relacionada a um evento, uma novidade, um estilo, uma tendência, uma exposição, etc., que possa ter deixado alguma marca na história da fotografia.²

Vale destacar que não foi feito por essas pesquisas um levantamento sobre a aparição de referências fora do eixo Europa/“América”, mas é sabido que a história oficial pretensamente universal da fotografia é centrada na Inglaterra, França e Estados Unidos. Se nem as mulheres legitimadas em tais lugares hegemonicamente visibilizados se destacam de modo proporcionalmente significativa, torna-se ainda mais distante pensar em visualidades e visibilidades periferizadas por essa história “oficial”.

Neste artigo não proponho a construção de uma História da Fotografia de mulheres no Recife, até porque acredito que este H maiúsculo é o mesmo que atravessa a ideia de Homem como sinônimo de humanidade: uma ficção totalitária e violenta. Pretendo

¹ POHLMANN, Ulrich. Elle vient, la nouvelle femme photographe! Réflexions sur la fortune critique des femmes photographes dans l'historiographie des XIXe et XXe siècles. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015, p. 277. Tradução minha.

² TELLGREN, Anna. Femmes Photographes. Aspects of French Photo History from the Perspective of Women Photographers. In: Lena Johannesson et Gunilla Knappe (dir.), *Women Photographers: European Experience*. Gothenburgo: Acta Universitatis Gothoburgensis, 2004, p. 291. Tradução minha.

apresentar narrativas que levantam memórias sobre suas vidas e seus enfrentamentos, desde as primeiras gerações - que não são tão distantes assim - até meados dos anos 2010. O propósito aqui é mover as mulheres e suas questões enquanto fotógrafas do apagamento e das violências sistêmicas que operam no meio e reverberar suas trajetórias.

O movimento de contar as histórias das mulheres na fotografia não começa e nem termina agora. Segundo Pohlmann, é nos EUA da década de 1970 que surgem as primeiras publicações. Na Europa, a dinâmica começa cerca de uma década depois. E na contemporaneidade ela se faz cada vez mais forte, também na América Latina e no Brasil:

Ao longo da última década têm sido editados, sobre esse assunto, em diferentes países, inúmeros ensaios, dissertações de mestrado, teses, catálogos, livros de fotografia e outras publicações, que, em parte, preenchem as lacunas deixadas pelas pesquisas anteriores, sublinhando novas questões e fortalecendo a consciência da importância histórica das fotógrafas.³

Assim, este texto integra um movimento geral de mulheres, que chega também ao Recife, protagonizado sobretudo por pesquisadoras, artistas e ativistas de países ditos periféricos, do chamado Sul Global, e potencializados pela revolução digital, marcada principalmente pela articulação em redes sociais na internet.

Este artigo se fundamenta na pesquisa de doutorado da autora, e, como é inevitável, possuirá brechas. Mesmo com uma abordagem crítica, atenta às interseccionalidades, o artigo não abarca realidades em que a prática fotográfica escapa totalmente aos contextos hegemônicos, pois observamos os espaços já legitimados de reconhecimento. Tampouco houve um afastamento completo de pensamentos atravessados por colonialidades e não há fuga do diálogo com referências no eixo europeu e estadunidense enquanto bases para pontuar reflexões - pelo contrário, assume-se este cruzamento teórico. Este é um lugar de onde é possível partilhar algumas histórias, questionamentos, problemáticas. Trata-se de um relato sobre encontros e processos, de percepções sensíveis.

Estando eu também imersa na condição de fotógrafa do Recife, utilizei uma metodologia chamada de *observação participante em pesquisa qualitativa*, para a qual é fundamental a bagagem da pesquisadora, e, sendo imersiva, é uma técnica que se desdobra diretamente em mudanças no comportamento do grupo estudado, a partir das interações que ocorrem. Logo, para além da tese de doutorado já mencionada e deste artigo, há outros desdobramentos. Foram entrevistadas dezesseis fotógrafas. Todos os encontros e o processamento das informações trocadas envolvem questões éticas que passam por relações sociais de intimidade. Assim, como parte das entrevistas envolvem questões

³ POHLMANN, Ulrich. Elle vient, la nouvelle femme photographe! Réflexions sur la fortune critique des femmes photographes dans l'historiographie des XIXe et XXe siècles. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015, p. 278. Tradução minha.

extremamente pessoais, para preservar as mulheres e evitar constrangimentos desnecessários em suas vidas, nem todas as citações terão sua fonte identificada. Por outro lado, todos os relatos identificados falam de histórias e opiniões que dialogam com o protagonismo de cada fotógrafa citada, merecem ser reconhecidos e foram devidamente autorizados.

Após as entrevistas, foi aplicado um questionário mais objetivo a vinte e seis fotógrafas. Deste grupo, com o qual há um acordo total de anonimato, nove mulheres possuem entre 20 e 29 anos, outras nove estão na geração entre os 30 e os 39 anos e oito mulheres têm a partir de 40 anos de vida. Assim, temos um equilíbrio nas falas de diferentes gerações na afetação das considerações. Outras intersecções aparecem nas próprias narrativas que entrarão em cena. Oferecemos relatos e considerações relevantes sobre as diferentes mulheridades⁴ que compõem uma história esquecida das fotógrafas do Recife, que, aqui, reconhecemos enquanto artistas, enquanto compositoras de imagens e imaginários.

Existências

Antes de adentrarmos nas trajetórias profissionais das fotógrafas do Recife, é importante aportar uma reflexão contextual sobre os territórios acessados e as condições de possibilidade.

Ao pensarmos a relação da fotografia com questões de gênero, 85% das fotógrafas que participaram desta pesquisa buscaram diferenciar o que seria um lugar social do que seria uma abordagem estética, sobretudo no intuito de reforçar e reiterar que todas as pessoas estão aptas e autorizadas a praticar a fotografia livremente, sem obrigações ou distinções de gênero. Quase que em um movimento de defesa e legitimação de sua própria escolha de vida – ser fotógrafa/artista – e presença ativa no meio, frases como “é uma prática humana, qualquer um pode fazer”, “é de quem quer se expressar através da imagem”; “é universal”; “é ageneral” (no sentido de não ter divisões de gênero); “a capacidade não depende de gênero”; “é de ambos”; ou “é para todos” palpitam entre elas. Porém, 40% dentre todas destacam que a fotografia é uma prática dominada por homens: “há mais homens na fotografia”; “o meio fotográfico ainda tem resquícios de ser algo masculino”; “as mulheres ainda são minoria”; “podemos refletir sobre o machismo existente no universo da fotografia”; “por muito tempo ela se restringiu aos homens”; “é um meio, um mercado, um universo masculino até hoje”; ou mesmo “foi desenvolvida por homens”. O movimento das respostas vai em direção a, em um primeiro momento,

⁴ Entendemos as mulheridades como experiências atravessadas pelos diversos modos de existência das mulheres

autorizar e afirmar a legitimidade da prática fotográfica por mulheres e, logo, em seguida, a denunciar e destacar o machismo presente neste campo.

Destaco dois depoimentos importantes que atravessam a questão e nos trazem desdobramentos críticos: “socialmente [a fotografia] é tida como uma prática principalmente de homens. Por sua relação com viagens, aventuras e exploração e com o conhecimento técnico e habilidades e sensibilidades artísticas dominadas por homens” - no que diz respeito à própria performatividade de gênero que está associada a quem exerce a profissão; e “minhas referências são mais masculinas. As mulheres ao longo da história não tiveram a mesma visibilidade que os homens” - no que diz respeito à formação de repertório. Ambos colocam em destaque experiências que dificultam o acesso e mesmo a viabilização da presença de mulheres no meio.

Roberta Guimarães, que começou sua carreira ainda na década de 1980, relaciona o fazer fotográfico a mais uma prática, entre outras, que a atraía, mas que era estabelecida como masculina, e que ela assumiu como enfrentamento. Ela conta que desde pequena sempre gostou do que classificavam como “brincadeira de menino”. Roberta brincava de boneca, mas também de carrinho, jogava bola, andava de bicicleta. “Eu sei que quem subia no pé de jambo, lá em cima, para mandar os jambos pro povo que ficava embaixo, era eu. Talvez eu tenha buscado a fotografia um pouco por isso, talvez eu não me adaptasse a um trabalho dentro de escritório, e esse lado da fotografia eu sempre peitei, sabe? Eu nunca fui uma pessoa submissa”, conta.

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

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

Quando Tuca fala de “matrimônio, patrimônio e maternidade”, ela resume – mais do que um percurso – um estilo de vida estimado, estimulado e oferecido às mulheres, como meio para realização pessoal e felicidade: a dedicação total à vida familiar patriarcal, esta instituição-base que sustenta o ideal capitalista ocidental, o projeto de propriedade e exploração das mulheres. Fotógrafas, em certa medida, umas em mais instâncias que outras, escolheram entrar no movimento de descolonizar-se.

Madame Yevonde, fotógrafa britânica que viveu entre 1893 e 1975, falava da importância de se optar por uma carreira sem precisar renunciar a ser mulher. Ela questionava certa compulsoriedade dos papéis de gênero nesta área, reivindicando que se incluísse às mulheres a possibilidade de conciliar caminhos, que pudessem exercer uma carreira profissional na fotografia sem serem vistas como masculinizadas. O que a fotógrafa defendia era que fotografar profissionalmente não acabasse por fazer de uma mulher um ser desviante das feminilidades. Para ser fotógrafa, uma mulher não precisaria necessariamente se atrelar a uma performatividade de gênero, nem muito menos negá-la ou deixar de reconhecer-se enquanto mulher. Assim como as fotógrafas que responderam ao questionário, ela reforça que a fotografia é uma prática que não se define por gêneros, é agênero ou “ageneral”. Mas o que seria isso? É possível de modo não utópico falar em equidade de gênero no jogo da fotografia?

Os fatos históricos mostram que sempre fomos vistas como “o outro”, no caso, “as outras” na prática fotográfica. Em fevereiro de 1896 a Associação nacional de fotógrafos amadores da França anunciou o primeiro concurso de fotografia exclusivamente reservado às mulheres. Os membros do júri eram todos homens⁵. Não era de se esperar menos quando em 1851 foi fundada a primeira associação de fotografia na França (a Société Héliographique) da qual nenhuma mulher participou. A publicação periódica *La Lumière*, lançada pela associação e que teve sucesso até os anos 1860, também não falava em mulheres. A impressão que temos, pelos registros institucionais que há, é a de que não havia nenhuma mulher entre as grandes personalidades da fotografia francesa no século XIX⁶. Se pensamos que a prática é para todos, ou deveria ser, e que em nada deveriam diferir as possibilidades de escolhas dadas a homens e a mulheres, não foi a partir desta lógica que nossos percursos se consolidaram historicamente, nem mesmo nos países em que os movimentos feministas já atuam há bastante tempo de forma organizada.

⁵ GALIFOT, Thomas. “La femme photographe n’existe pas encore positivement en France”... Femmes, féminité et photographie dans le discours français au XIXe siècle et au début du XXe siècle. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d’Orsay et de l’Orangerie, 2015, p.43.

⁶ FONT-RÉAULX, Dominique de. Où sont les femmes photographes ? Femmes photographes françaises au milieu du XIXe siècle. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d’Orsay et de l’Orangerie, 2015, p. 56.

Ao perguntar se a fotografia é uma profissão diferente para homens e para mulheres, 60% das mulheres que responderam ao questionário dizem firmemente que sim. Algumas delas citam que a diferença está em questões como o preconceito contra as mulheres; o machismo; a falta de segurança e o medo de ocupar espaços urbanos para fotografar; a vulnerabilidade e suscetibilidade; a facilidade de acesso a espaços, que é maior para os homens; e maiores oportunidades e abertura dentro do mercado. Outras falam de espaços de diferença mais simbólicos, como o domínio masculino sobre a história da fotografia, o desenvolvimento técnico, a ocupação de espaços de legitimação, como curadoria de exposições e avaliação de editais ou cargos de chefia. E algumas falam que tudo isso faz parte de uma dinâmica social maior, que privilegia homens em relação a mulheres em todos os campos e todas as instâncias da nossa sociedade, não só na fotografia.

Encontramos reflexões parecidas entre as entrevistadas. Mila Souza nos alerta:

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

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

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

“A fotografia é um homem branco, heterossexual, classe média e nascido no Sudeste. Vejo isso quando penso nos principais curadores e produtores culturais da área, a imensa maioria homens. Existem fotógrafas, milhares, porém a voz de legitimação (de autoridade) em geral é do homem descrito acima”. Essa frase, de uma das fotógrafas que responderam ao questionário, deixa claro os lugares de privilégio dentro da prática fotográfica e de quem a ocupa. É histórico: “A fotografia é uma prática elitista”, acima de tudo, como mencionou outra fotógrafa. A lógica de uma produção vinculada à ideia de utilização de equipamentos de ponta, estudos elaborados, cursos de aperfeiçoamento, deslocamentos rumo ao desconhecido distante, etc., é uma engrenagem apenas possível para modos de existência privilegiados, sobretudo para modos de existência dentro dos padrões de masculinidade postos pela cisheteronormatividade⁷ e pela branquitude⁸.

⁷ BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e a subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

⁸ BENTO, Cida. *Pacto da Branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

A fotografia já nasce como prática e ferramenta de legitimação da extração e exploração de riquezas através do espaço público visual⁹. A rua, como temos reforçado, também não é um lugar destinado historicamente a mulheres na sociedade patriarcal, onde o domínio do público é do Homem. Nossas experiências na fotografia foram por séculos (quando viáveis e/ou autorizadas) reservadas ao espaço doméstico, segmentadas e não reconhecidas enquanto profissionais. Como, diante de tantos obstáculos, desenvolver, ocupar, se apropriar e subverter uma prática e uma lógica atrelada ao tal “espírito desbravador”, aventureiro e curioso, mas também colonizador e masculino? Faz parte do projeto econômico patriarcal que fotografar seja pouco acessível às mulheres, principalmente enquanto trabalho que possa produzir autonomia financeira, além de expressão pública, e mais ainda para as mulheres negras, indígenas, mães, trans, entre outras que recebem ainda mais camadas de vigilância, violência e abandono institucional, mais desafios e obstáculos, pois sua visibilidade passaria a aumentar a desestabilização da ordem normativa hegemônica exploratória.

Profissionais que fotografam da porta de casa para fora enfrentam duplamente resistências: ao se apossar da câmera e ao sair do meio privado e encarar o espaço público. Girardin¹⁰ diz que as viajantes possuem um olhar dinâmico e observador, até para os pequenos detalhes, pois, se um viajante deve estar constantemente atento, uma viajante deve ainda se situar também enquanto mulher, muitas vezes em uma cultura que não é a sua. Isso provocaria, para ele, uma percepção constante a respeito das diferenças, o que acabaria transformando também o seu olhar. O autor destaca ainda a própria ambiguidade no emprego do termo “aventureira”. Quando falamos em homens aventureiros, nos referimos aos heróis de ficção, que não tiveram equivalente feminino por muito tempo. Já as mulheres aventureiras são aquelas sedutoras, mundanas, predadoras, aquelas que nutrem anedotas e fantasias.

O desenvolvimento técnico e tecnológico também nunca foi um saber direcionado ao público feminino. Na verdade, o próprio direito à educação formal nos foi por muito tempo negado, por isso os costumes e saberes transmitidos através da oralidade se estabeleceram como um conhecimento dito “feminino” ou “primitivo”, sendo esses termos associados a saberes inferiores, vinculado às mulheres e aos povos originários, os “outros”, não legitimados pelas instâncias científicas, que se forjaram na masculinidade e na branquitude. A história escrita é uma história de pensadores homens, pois, às mulheres e aos demais “outros” (os povos escravizados, por exemplo), nem mesmo a alfabetização era

⁹ AZOULAY, Ariella. *Civil imagination: a political ontology of photography*. Londres/Nova York: Verso, 2015.

¹⁰ GIRARDIN, Daniel. *Portrait de femmes en voyageuses photographes. Une culture des différences*. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d’Orsay et de l’Orangerie, 2015.

acessível. Até 1827 (data bem próxima àquela da “invenção oficial” da fotografia), as mulheres eram proibidas no Brasil de frequentarem as escolas elementares. E só em 1879 as mulheres brasileiras foram autorizadas a estudar em instituições de ensino superior – as que tiveram condições “privilegiadas” de o fazer e que o fizeram, à época, foram bastante criticadas. Até hoje, a maior parte das mulheres do país, as negras, têm acesso mais precário à educação, especialmente às universidades, o que fala de uma exclusão ao reconhecimento dos seus corpos enquanto instâncias de desenvolvimento intelectual, especialização técnica ou mesmo à legitimação das suas ciências ancestrais e capacidades crítico-cognitivas pessoais, além de criativas.

Também fomos roubadas do poder de consumo, que fundamenta a sobrevivência no jogo das sociedades patriarcais, mais ainda ao consumo tecnológico. Somos historicamente “propriedades” e dependentes. É através da nossa emancipação que podemos nos aproximar da fotografia. Antes de que a burguesia autorize às mulheres de sua classe a uma educação formal, era inviável que qualquer uma tivesse carreira profissional, independência financeira ou mesmo que gerenciasse sua vida sem permissão dos seus maridos ou pais. Enquanto não nos fosse autorizado o acesso à alfabetização e à formação profissional, que tensionam os padrões de “matrimônio, patrimônio e maternidade”, usando os termos de Tuca Siqueira, a ideia de “fotógrafa” não poderia ser deslumbrada. Por isso as mulheres burguesas, em sua maioria brancas, foram as primeiras a terem acesso à prática fotográfica. As histórias das mulheres periféricas (latinas, negras, indígenas, etc.) percorrem outros meandros, já que casamento e consumo não necessariamente atravessam suas vidas da forma como atravessam as existências da maioria das pessoas brancas. São desafios que também surgem no lar - a cada dez mulheres chefes de família no Brasil, seis são negras¹¹ - e no acesso à educação. Assim, reforço que aqui, quando falamos dos percursos de fotógrafas, temos a consciência de também apresentar uma perspectiva que parte da própria hegemonia.

Na França, foi preciso esperar até 1907 para que uma lei enfim permitisse que as mulheres que trabalhavam pudessem dispor livremente de seus salários (antes, pertenciam a seus maridos ou pais, no caso de serem solteiras). Também lá, a academia de Belas Artes e a Escola de Belas Artes se mantiveram fechadas às mulheres até o fim do século XIX. Se o país que é considerado o berço da fotografia e símbolo da modernidade adentrou no século XX com algumas conquistas, no Brasil, até 1915, uma mulher casada ainda não podia ter conta bancária em seu nome - a partir desta data, a abertura da conta era autorizada apenas caso o marido não se opusesse, vale salientar. Só em 1962 a legislação brasileira

¹¹ Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/cada-10-mulheres-chefes-de-familia-no-brasil-6-sao-negras/>

permitiu que mulheres casadas não precisassem mais da autorização dos seus maridos para trabalhar, por exemplo. Também no Brasil, antes do casamento, as mulheres estavam sob responsabilidade dos seus pais. Àquelas que não tinham maridos e/ou pais cabe o completo não-pertencimento, que resulta da inviabilidade e da invisibilidade. A autonomia não é historicamente um caminho institucionalmente aberto para as mulheres, às quais, no patriarcado, reservam-se trabalhos não reconhecidos e não remunerados, em prol da manutenção do sistema de privilégios. Até hoje, mesmo com algumas conquistas legais imprescindíveis para abrir vias possíveis, ainda carregamos essas “heranças”. Ao partilhar a história das mulheres de sua família, a fotógrafa Ana Lira diz que:

Todas elas eram donas de casa. Cozinharam a vida inteira. Minha avó e minha tia-avó tiveram um processo também de os pais morrerem super cedo. Elas eram quase semi-analfabetas. Mas elas tinham uma formação pessoal e política muito forte. Sabedoria mesmo, assim, sabedoria política e sabedoria social. Você conversava com a minha avó, ela discutia política com você como ela discutia com o governador do Estado, mas tinha dificuldade de escrever. Mas escrevia os cadernos de receita dela. E eram mulheres muito talentosas, porque tudo que elas decidiram fazer elas fizeram muito bem. Minha avó, quando entendeu que a cozinha era o território dela, de espaço, ela foi uma das melhores cozinheiras que eu já conheci na minha vida. No São João elas faziam tachos e tachos de canjica e distribuíam para a vizinhança. Sempre teve essa coisa muito das mulheres, da coletividade.

A avó de Gleide Selma também era analfabeta, mas tinha muita facilidade com números: “vê, que mulher incrível, essa mulher! A mulher não sabia ler nem escrever e administrava tudo! Era impressionante aquela mulher! Eu acho que meu avô nunca pegou em dinheiro, porque ela é que fazia tudo, quem resolvia”, conta.

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

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

Assim, nos deparamos com um contexto familiar em que poucas mulheres conseguiram ingressar em qualquer formação profissional, sobretudo nas que se dão fora

de casa, o que inclui a prática fotográfica¹². E, quando conseguem, não são reconhecidas ou legitimadas, pois, segundo a lógica vigente, “trabalhar para fora” seria sinal de fracasso social, já que o ideal feminino difundido é arrumar um marido provedor, maternar e, quando não possuem o “privilégio” de que “outra” o faça por você, cuidar da casa, ou seja, “trabalhar para dentro”. O que, por outro lado, é uma noção de trabalho distorcida e subjugada, à medida que a Economia do Cuidado¹³, apesar de sustentar todas as outras, é invisibilizada e se pauta na escassez ou mesmo na inexistência de subsídios e políticas públicas que garantam sua legitimação enquanto tal, fragilizando a imagem das mulheres que optam por atuar nela ou, mesmo sem optar, a exercem ou acumulam, não reconhecendo suas aptidões e valores, suas demandas e necessidades, e, muitas vezes, minando sua autonomia. Muitas familiares das entrevistadas, então, ocuparam-se de afazeres não (ou mal) remunerados, que não exigem uma formação escolar, como cozinha e costura, que são saberes comumente passados de mães para filhas através da oralidade e da prática doméstica cotidiana. Raras são as fotógrafas entrevistadas cujas avós e/ou mães não cozinham nem costuram, inclusive como fonte de renda informal.

Quando passaram a ter acesso a uma educação mais formal, muitas mulheres seguiram como professoras, já que os cursos de pedagogia foram se estabelecendo como metiê feminino - educadoras do lar, tornaram-se educadoras na escola, quase que como uma extensão da maternagem¹⁴ e do papel do cuidado. Uma das entrevistadas diz que sua avó fazia bolo para vender e costurava. Já na geração da sua mãe, ela e suas irmãs (tias da fotógrafa) quase todas são professoras. “São trabalhos muito ligados ao feminino, mas não tem uma pessoa que viva só disso”, observa. Outra fotógrafa diz que a avó paterna costurava para se sustentar, quando se separou do seu marido, o avô da fotógrafa, o que a colocou em uma rotina muito dura. São trabalhos que, mesmo quando remunerados, são subvalorizados e não promovem a autonomia das mulheres.

As relações com suas ancestrais influenciaram bastante a formação das entrevistadas. Muitas das avós acabaram por desenvolver, de certa forma, uma produção estética, ou mesmo artística amadora, dentro do âmbito da vida doméstica. Mila Souza faz questão de reforçar:

Eu acho que a minha avó materna foi a minha maior influência positiva nas minhas escolhas. Ela era uma mulher pobre, mas tinha um senso estético incrível! Era uma mulher que dormia em cima das flores do jambeiro. Vê

¹² Nem toda prática fotográfica, sabemos, se dá fora dos ambientes domésticos, mas, por muito tempo, esta era a única forma de se pensar a fotografia fora do amadorismo, ou seja, permitindo a geração de alguma renda ou a independência financeira, ou mesmo uma circulação no meio artístico.

¹³ Disponível em: <https://lab.thinkolga.com/economia-do-cuidado/>.

¹⁴ Maternidade é a condição de ser mãe, enquanto maternagem é o processo de cuidado e criação ativa dos filhos por parte das mães.

que lindo! Quando fazia aquele tapetinho do jambeiro vermelho no chão, ela puxava um colchão e dizia: “filha, vamos deitar embaixo das flores do jambeiro”. Aí a gente deitava no chão depois do almoço. Uma mulher que não sabia assinar o nome! Laura Lira e Souza era o nome dela. Mas ela ia para a cozinha, então, ela me ensinou a cozinhar. Ela tinha um pé de carambola, porque ela dizia que, quando fazia a batida de limão, tinha que botar aquela estrela¹⁵ dentro. O copo ficava mais bonito! Ela fez todas as minhas roupinhas de carnaval. Ela costurava, então, aprendi a costurar com ela. Ela bordava, eu aprendi a bordar com ela! Então, as artes manuais, que a gente chama assim: *arts & crafts*, que é um campo das artes visuais, não foi algo que eu fui aprender ontem em um curso de bordado. Eu aprendi em casa, com minha avó. Eu cresci fazendo isso, pregando botão. Minha avó fazia roupa para os militares, pra ganhar dinheiro. Então, eu ajudava ela. Eu vivi numa máquina Singer com minha avó.

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

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

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

Minha avó foi a fonte de arte na família. Ela tinha uma casa na Madalena, na beira do rio. Então, a infância da gente, a gente passou toda lá, solta no quintal, né? E ela estava sempre no ateliê. Tinha um quarto que era o ateliê... E pintava muito! Então, já naquela época, a gente reciclava e pegava resto de cadeira e fazia as molduras pro quadro, ela pegava tecido, ela fazia tudo. Eu me lembro dela, cabecinha branca, e dentro do ateliê, sempre dentro do ateliê. Ela, quando viajava com o marido, ele ia para a cidadezinha dele e ficava revendo os amigos, e ela comprava tela e ficava pintando. Enquanto ele estava na praça, nos bancos, conversando com os amigos, nos cafés, ela comprava as telas e ficava pintando dentro do hotel. Ela fazia uma exposição grande, chamava muita gente. E tudo o que ela vendia era revertido para a FEBEM¹⁶. Minha prima disse que corria, fazia o dever, para poder entrar no ateliê de vovó. Aí, ia começar a pintar e, quando ela errava, ela dizia: “Vó, errei”. Aí vovó: “não, minha filha, veja, não é erro, disse aqui você faz um acerto”, aí puxava um negócio, inventava uma planta, uma coisa. Ela diz que isso, para a vida dela, foi como se fosse um ensinamento. As mulheres pegaram essa coisa dela. Mamãe não comprava vestido, ela mandava fazer e pintava os vestidos dela. Todos os vestidos de festa dela eram pintados. Papai é arquiteto. Mamãe não foi para faculdade. Mas, assim, ela pintava e até hoje faz toalha. Adora colar. Então, pra mim, veio tudo da raiz dela, porque a gente estava junto, convivia.

¹⁵ A carambola é uma fruta típica da região, que, ao ser fatiada, apresenta o formato de uma estrela de cinco pontas.

¹⁶ A Fundação estadual para o bem-estar do menor (FEBEM), atualmente denominada Fundação centro de atendimento socioeducativo ao adolescente (Fundação CASA), é um espaço de detenção direcionado a promover e aplicar medidas socioeducativas a jovens infratores menores de 18 anos, que cumprem pena no Estado de São Paulo (Brasil), de acordo com o Estatuto da criança e do adolescente (ECA).

A base inicial do trabalho artístico de intervenção fotográfica de Thaisa Figueiredo vem da relação com sua bisavó e sua avó:

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

Ser fotógrafa joga com todos estes contextos históricos e familiares de mulheridade. É impossível desassociar uma produção estética de todo processo de construção subjetiva e política. Esse jogo entre as questões do doméstico com as questões “do mundo”, sobretudo da independência e da dependência, atravessa a formação de toda pessoa chamada de mulher e pode ser que esteja de alguma forma conscientemente presente em seu fazer fotográfico. A inserção das mulheres na fotografia traz uma carga de ancestralidade, mesmo que ser fotógrafa seja como um rompimento, algo libertador para muitas delas.

Em um artigo intitulado *As Mulheres Fotógrafas*, publicado em 1856, lê-se: “à medida que a fotografia cresce em estima do público, veremos mais e mais belos dedos a manipulá-la. Não está longe o dia em que as pobres moças encontrarão no exercício da fotografia uma ocupação menos dolorosa e mais lucrativa do que aquela de costureira, de secretária, de empregada doméstica ou de professora”¹⁷. Na França do final do século XIX encontramos muitas pistas do que colocamos em jogo ao remontar histórias de fotógrafas no Recife. Nos países geopoliticamente dominantes, a prática fotográfica iniciou-se como um *hobby*, uma distração para as mulheres no espaço do lar (provavelmente exercendo as mesmas funções que o curso de *ikebana* e a salinha da avó de Priscilla Buhr ou o ateliê de pintura da avó de Roberta Guimarães), sobretudo para as mulheres provenientes de classes mais abastadas. “Em certos casos, a fotografia se trata de um lazer de mulheres ricas muito antes que a Kodak democratize a prática”¹⁸. Como exercício profissional, fora da vida familiar, sempre foi um enfrentamento.

Se o acesso ao metiê já foi um processo difícil e lento para as mulheres de posição privilegiada dentro do jogo da branquitude, em países colonizados, como o Brasil, o acesso popular à fotografia e a qualquer outro meio de produção de linguagem e expressão ou comunicação e informação, e à difusão dessa produção, é ainda mais restrito e quase sempre inviabilizado para as mulheres não-brancas. Assim, quando ocorrem as oportunidades de trabalho, os homens, brancos, cis, heterossexuais e de poder aquisitivo

¹⁷ Des dames photographes. In : *La revue Photographique*, Paris, nov. 1856, p.196. Tradução minha.

¹⁸ SOLOMON-GODEAU, Abigail. Sous le prisme de l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015, p.21. Tradução minha.

possuem acesso privilegiado. Quando vemos mulheres alcançarem certos espaços, elas são, em sua maioria, brancas, cis e/ou de situação sócio-econômica também privilegiada, e muitas “atravessam as barreiras do gênero por meios convencionais: elas utilizam seu prestígio social, seus amigos influentes ou seus esposos para estabelecer relações”¹⁹. As “outras” mulheres precisam atravessar várias e várias camadas de mais impedimentos sociais impostos à sua condição, sendo assim extremamente difícil seu acesso ao universo da fotografia: da prática, do consumo e da difusão. A abolição da escravatura oficializou-se no Brasil com a Lei Áurea, de 13 de maio de 1888 sem nenhum projeto político de integração cidadã da população negra, que ainda hoje sofre as consequências da sua subjugação social. Ser fotógrafa integrante de uma população periferizada no nordeste brasileiro é um estado de existência que, por si só, se torna lugar de resistência e enfrentamento em diversos setores. Uma das mulheres que responderam ao questionário diz que sente que ser pobre dificultou muito mais seu estabelecimento no campo do que o fato de ser mulher, por exemplo. Outra diz que se sentiu pouco representada por esta pesquisa, já que não me debruço no questionário sobre questões que contemplem essas diferenças sociais tão importantes quando pensamos nas mulheres que ocupam esses espaços. E, de fato, ao projetar a coleta de dados, pensei em recortes etários e de áreas de atuação, desconsiderando naquele momento questões sociais que, durante a análise, saltavam inevitavelmente à realidade.

“O racismo institucional é tão opressor quanto o machismo. Não estou fazendo um *ranking* de opressões, mas há marcadores sociais claros. O machismo precisa ser olhado de forma interseccional. Recife é perversa com as pessoas, mas as mulheres negras estão na base da pirâmide e é importante não esquecer disso”, reivindica a fotógrafa Val Lima. “Ser o estereótipo da mulata é algo bem complicado de se viver. Eu tinha a sensação de que havia uma porta invisível que não me permitia avançar na cidade”, complementa a mesma fotógrafa, recifense e negra, que hoje mora em São Paulo. Val trouxe esta fala em resposta ao questionário e, neste contexto, excepcionalmente, me autorizou o rompimento do anonimato pactuado por aquela via de coleta de dados²⁰. Não identificá-la ao tratar de uma questão apontada por ela, tão a tempo a esta pesquisa, promoveria o silenciamento que tanto criticamos, ainda mais diante da falta de representatividade que pode (e deve) ser questionada, dentro do campo legitimado da fotografia, incluindo a nossa seleção de

¹⁹ BRANNAN, Beverly. Le photojournalisme au féminin, 1900-1945. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d’Orsay et de l’Orangerie, 2015, p.216.

²⁰ Diferentemente dos depoimentos coletados nas entrevistas, que ora são anônimos e ora são creditados, as respostas dadas aos questionários se mantiveram sempre, exceto aqui, asseguradas por anonimato.

entrevistadas. Foi a partir deste apontamento de Val que uma interlocução importante se estabeleceu a esta pesquisa, na compreensão de experiências de forma interseccional.

De todas as trinta e seis fotógrafas que participaram da primeira etapa desta pesquisa (de coleta de dados em questionários e entrevistas), apenas duas se colocam espontaneamente (pois não foram conduzidas por perguntas ou provocações nesse sentido) como mulheres negras neste enfrentamento. Por outro lado, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), através Censo Demográfico de 2022, as pessoas negras (que se autodeclararam pretas e pardas) representam 55,5% da população brasileira²¹. A fotografia nasce branca à medida em que ela é uma prática de colonialidade. Isso opera de duas formas: tanto através de uma visão acrítica sobre as próprias origens das mulheres na fotografia e a generalização dos acessos vividos pelas fotógrafas brancas, como se a história da fotografia fosse a mesma para qualquer mulher; quanto do silenciamento das “outras” fotógrafas em sua experiência de mulheres não-brancas. Na tentativa de nos encaixar, escondem-se nossas mulheridades e nossas diversidades, sobretudo quando as interseccionalidades apontam a um lugar de ainda mais exclusão social. Além de Val Lima, a outra fotógrafa auto identificada como negra na coleta de dados é a entrevistada Ana Lira. E, sobre a questão, ela fala:

Eu não tenho um histórico de saber o que é zona de conforto. Entendeu? Esse termo “zona de conforto” na minha vida não existe, sabe? A relação do circuito fotográfico tradicional comigo é muito complicada. O que eu tive, na verdade, foi dificuldade de conseguir espaço para mostrar meu trabalho. Quando a gente se refere a, por exemplo, galeristas e figuras dessa natureza, de comércio mesmo, que, por não enxergarem a gente nesse lugar de proeminência, muitas e muitas vezes, uma menina negra feito eu, que nunca “se arrumou” muito, que não tinha a “pinta” da galeria, como eu não tenho um perfil de princesinha, muitas vezes o meu lugar foi do tipo: “ah, quando você quer criar barulho, você chama Ana Lira”. Tá entendendo? Quando você quer desestabilizar o sistema, você chama, que ela vai chegar, que ela vai trazer as perguntas certas, que ela não vai deixar a plateia sem perguntar. E ela sempre vai “causar”, trazer alguma informação que desestabilize. Entendeu? Mas, fora desse circuito aí, você não precisa chamar Ana Lira. Entendeu?

Lidar com os diversos estereótipos e fantasmas que rondam a mulher negra brasileira, quando se deseja ocupar um espaço que historicamente dizem constantemente não lhe pertencer, trata-se de um enfrentamento cotidiano muito intensificado. Ver descendentes de pessoas escravizadas se tornarem fotógrafas reconhecidas é um fenômeno recente diante de todo um campo insolitamente consolidado. Se pensarmos nas mulheres indígenas, por exemplo, dispersadas e aniquiladas (simbólica e materialmente) pelas colonialidades, ainda em sua fase atual, não consigo lembrar de nenhuma que tenha

²¹ Disponível em <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-de-noticias/noticias/38719-censo-2022-pela-primeira-vez-desde-1991-a-maior-parte-da-populacao-do-brasil-se-declara-parda>

ganhado visibilidade enquanto fotógrafa no contexto recifense - mas não faltam homens brancos fotografando povos indígenas pernambucanos e encontrando espaços para mostrar seus trabalhos. A situação social das mulheres que não vivem situadas na proteção da branquitude é tão violentada, que suas condições de possibilidade enquanto fotógrafas, no contexto hegemônico que é a Fotografia, são escassas. Gisèle Freund dizia, já em 1937²², que “mais do que qualquer outro meio, a fotografia é apta a expressar os desejos e as necessidades das camadas sociais dominantes, a interpretar ao seu modo os eventos da vida social”. Resta seguirmos a promover o jogo da subversão do qual uma das estratégias mais importantes é pensarmos criticamente os acessos.

Para além da resistência pública, uma das maiores dificuldades das mulheres no exercício profissional da fotografia passa também pela própria resistência familiar. Uma das entrevistadas afirmou que seu pai queria que ela estudasse Direito, mas ela queria estudar Arquitetura, e, por fim, acabou entrando na faculdade de Engenharia Civil, que seria o mais perto de um meio termo negociável entre os dois (ela e o pai). Contudo, após uma série de violências machistas vividas durante o curso, decidiu abandonar:

Aí meu pai quase “pirou o cabeça”. E aí, eu decidi que queria fazer Jornalismo. Meu pai ficou me perguntando quem é que ia pagar o curso, mesmo ele tendo dinheiro pra pagar. E aí minha mãe começou a pagar com a minha pensão alimentícia, que ela recebia dele. Não tenho que ficar seguindo esse sistema que não tem nada a ver comigo, somente porque todo mundo diz que eu tenho que seguir, entendeu? A minha mãe, ela vibra muito com o caminho que eu tomei. Mas ela morre de medo do que os vizinhos pensam de mim, tá entendendo?

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

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

Os parentes têm dificuldade em aceitar “suas” mulheres se enveredando por um campo tão incerto e tido como “masculino” como a fotografia. Segundo Mila Souza:

Papai disse que eu não ia entrar em laboratório, porque o laboratório era coisa de homem! E aí, depois que ele disse isso, eu fiquei curiosa, né? Um negócio que é proibido pra mulher! [Risos] Foi ele virar de costas, que eu corri atrás dos químicos. Aí passei anos da minha vida tentando aperfeiçoar. Pra mim, deixou de ser, assim, uma questão de meramente revelar um filme ou de fazer uma cópia. Eu queria fazer *fine printing*! Eu

²² FREUND, Gisèle. La Photographie en France au dix-neuvième siècle. In: *Populaire*, Paris: 31 de janeiro de 1937.

queria trabalhar com cópias fotográficas enlouquecedoramente lindas! Eu queria experimentar, no campo da fotografia, dentro do laboratório fotográfico.

Trajetórias

Há, nesta pequena história das mulheres na fotografia recifense, uma certa diferença geracional, com bordas bastante fluidas e porosas, como são todas elas. Mesmo tendo suas origens estabelecidas muito recentemente – Gleide Selma, a pioneira, começou no final da década de 1970 –, observamos que há mudanças significativas no padrão do percurso seguido por elas.

Se hoje há outros caminhos, mediados sobretudo pelas redes sociais na internet, é impossível desassociar historicamente a presença das mulheres no mercado profissional de fotografia no Recife da sua formação acadêmica. Por isso, lembramos de onde vêm as raízes de uma prática de difícil acesso mesmo para as mais privilegiadas.

A entrada das mulheres na fotografia recifense se deu com a insistência e o pioneirismo de figuras como Gleide Selma, que partiu de Natal para o Recife para fazer faculdade de Sociologia (na época, o curso de Jornalismo ainda não existia), com a meta já pré-estabelecida por ela mesma de trabalhar como fotógrafa em um jornal da cidade.

Do jornalismo, com certeza, eu fui a primeira fotógrafa mulher em Recife. Era uma profissão para homem. Já tinha, em São Paulo, algumas fotógrafas, mas, no Recife, não. Em Natal [capital do estado do Rio Grande do Norte e sua cidade de origem] não tinha ninguém, por exemplo. Lá eu já trabalhava na parte gráfica do jornal. Só que ficava no prédio da fotografia. Eu vivia na fotografia, minha história era na fotografia. E aí eu levava um monte de “carão” do meu chefe, porque ele dizia: “você não trabalha com fotografia, você trabalha com a parte gráfica”. E aí eu aprendi a revelar, aprendi a fotografar. Eu tinha uma câmera que não tinha fotômetro, era uma Nikon que estava largada e eles disseram: “toma, para você fotografar”. Aí eu vivia fotografando. Se não tinha ninguém para fazer o laboratório, eu já ia lá e fazia. Mas eu também não era fotógrafa, eu era uma menina curiosa que “se metia” lá. Quando cheguei em Recife, eu fui procurar trabalho no jornal. Tinham dez homens na fotografia. Eu fui a primeira mulher a trabalhar na fotografia no Diário de Pernambuco. Nessa época, tinha Zenaide Barbosa, que era Chefe de Redação. Então, tinha uma mulher na chefia. E o Camelo, que era o Diretor do Jornal e gostava muito de ter mulheres no jornal. Na Redação, havia várias jornalistas mulheres: Ana Farache, Ana Maria Guimarães, Lêda Rivas, diversas mulheres para aquela época, no texto. Na fotografia não tinha ninguém. Então, quando Camelo soube que tinha uma mulher interessada em entrar na fotografia, ele mandou me chamar. Eu queria era trabalhar e ganhar meu dinheiro, né? E eu entrei no laboratório como laboratorista, para fazer o estágio. Eu fiquei três meses sem ganhar um “tostão”. Já era sacanagem dos homens, que não queriam mulher na fotografia. Por três meses, eu fiz esse estágio sem remuneração, mas era para ser com remuneração. Só que eu topava qualquer coisa. Eu estava querendo tanto aprender, tanto ficar, que eu achava que ele ia me mandar embora se eu cobrasse, né? Eu fiquei apreensiva. Aí Camelo descobriu que não tinham me pagado, pagaram

meus três meses e me contrataram. Minha vida mudou. Fiquei de laboratorista. Só que era o seguinte: iam embora todos os fotógrafos para a rua e chegava uma pauta. Aí lá ia eu! Isso era em 1978. Então, ao mesmo tempo em que eu era laboratorista, eu era fotógrafa. Só que não ganhava como fotógrafa, ganhava como laboratorista. Um ano depois, o Jornal do Commercio já me contratou como “fotógrafa A”, que era um salário chiquérrimo. Depois eu fiquei *freelancer*, viajava muito pelo Nordeste. E depois eu fui morar em São Paulo. Nunca terminei a faculdade.

Para Gleide, a faculdade era apenas um pretexto para ter acesso, pois ela nunca quis ser socióloga, sempre quis ser fotógrafa. Diferentemente dos outros fotógrafos, que não precisavam de estudos universitários para entrar nas redações, ela sabia que, enquanto mulher, precisaria mostrar algo a mais, um diferencial para ser considerada, uma qualificação mais elevada, para conseguir o emprego que almejava, um estágio sequer.

A entrada das mulheres na prática e no mercado da fotografia no Recife, historicamente, se deu, principalmente, através das redações dos jornais²³. Porém, antes que as faculdades formassem jornalistas (e fotojornalistas), os repórteres fotográficos eram todos homens, a maioria sem ensino superior e que possuíam uma relação principalmente técnica com a produção fotográfica. E até que as mulheres adentrassem formalmente nas universidades, não existiam fotógrafas trabalhando nos jornais do Recife. A entrada de Gleide Selma no mercado se deu paralelamente ao despontar da formação superior em Comunicação no Recife. Esta foi a escola para a maioria das fotógrafas. O Curso de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) surgiu na década de 1970, com duas habilitações: “Polivalente” e “Publicidade e Propaganda”. A habilitação em “Jornalismo” só foi implantada em 1984; a de “Radialismo” - que posteriormente se tornou “Rádio, TV e Internet” e, depois, “Estudos de Mídia”-, em 1989; e só em 2008 a UFPE fundou o curso de “Cinema e Audiovisual”. O curso de Desenho Industrial é de 1972, mas o perfil mais recente do Departamento de Design (que formou algumas fotógrafas com um caráter voltado para Comunicação Visual) é de 1997. O curso de Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap) é um mais antigo, datando de 1968. Assim, até a década de 70, não podemos falar em fotojornalistas, homens ou mulheres, com formação superior no Recife. E, ao mesmo tempo, foi a partir da própria entrada de mulheres universitárias nas editorias de fotografia dos jornais que os homens oriundos das universidades também passaram a ocupar esses espaços - de forma mais lenta, devido à não necessidade desta formação como pré-requisito para eles (apenas para elas).

Também na Europa e nos Estados Unidos, no início do século passado, a legitimação de muitas mulheres na fotografia coincide com a permissão de sua entrada nas

²³ Não encontramos entre as entrevistadas uma presença significativa da formação superior nos cursos de Artes, apesar de muitas - a maioria - atuarem neste circuito.

universidades. Imogen Cunningham estudou química na Universidade de Washington e em 1907 redigiu uma tese sobre os procedimentos modernos da fotografia²⁴. A Bauhaus, fundada em 1919 na Alemanha, admitia sem reservas estudantes mulheres – porém sempre orientando-as aos ateliês de cerâmica e tecelagem. Uma exceção foi Marianne Brandt, que precisou de recomendação de László Moholy-Nagy para integrar-se à oficina de metalurgia. Os estudantes da Bauhaus praticavam a fotografia amadora e de lá saíram muitas fotógrafas, mesmo antes de 1929, quando a fotografia passou a ser integrada como ateliê próprio. Contudo, em toda a história da escola, apenas uma mulher saiu da Bauhaus formada especificamente na habilitação/oficina de fotografia: Lucia Moholy²⁵, que foi colaboradora de seu marido (László Moholy-Nagy) em muitos projetos assinados apenas por ele. Só depois da sua separação, em 1929, ela vai falar sobre esse apagamento²⁶. A fotógrafa escreveu o livro *A Hundred Years of Photography* (1939), em que ela originalmente traça uma história da fotografia que não é nem técnica e nem artística, mas uma abordagem simultânea das mudanças sociais, econômicas e culturais provocadas pelo meio. Lucia, nesta obra, escreveu a história do primeiro centenário da Fotografia considerando seriamente pontos de vista da psicologia, da filosofia, da sociologia e da arte, da ciência política, da economia, da religião, considerando a percepção da vida, da sociedade e da humanidade, com conhecimento de ciência e de literatura e, enfim e sobretudo, levando em conta as articulações e suas consequências entre os grupos, os gêneros e as relações. Na mesma época, em 1933 é criada em Paris, no bairro de Montmartre, uma escola superior de fotografia e publicidade moderna, a Publiphot, na qual a alemã Gertrud Fuld, conhecida como Gertrud Fehr (seu nome de casada), era a diretora²⁷. Ali, dois terços dos estudantes são mulheres, provenientes da burguesia e da aristocracia. Gertrud defendia que a independência das mulheres passava pelo exercício de um metiê profissional e via na prática da fotografia a profissão do futuro para as jovens.

Se os cursos superiores (sobretudo os de Comunicação) foram imprescindíveis para inserir as mulheres nas redações, e, assim, no campo da fotografia profissional, visto que o dia-a-dia do jornal era considerado porta de entrada e uma espécie de escola prática legitimada, desde a virada do milênio, as redações foram deixando definitivamente de ser uma passagem quase obrigatória para a entrada das mulheres no mercado fotográfico. Muitas mulheres da fotografia seguem rumos mais voltados para o mercado artístico,

²⁴ ADKINS, Helen. Nouvelle femme ! Nouvelle photographe !. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015, pp.149-150.

²⁵ *Ibidem*, p. 150.

²⁶ ROBERT, Marie. "A Photographer who happens to be a Woman". Quand les femmes photographes écrivent sur la photographie. In: *Qui a peur des femmes photographes ?* Paris: musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015, p. 170.

²⁷ *Ibidem*, p. 161.

documental e para a pesquisa e a crítica, ou ocupam e fabricam outras possibilidades de atuação. Porém, elas continuam possuindo um perfil mais intelectualizado do que o dos homens de forma geral, mesmo que, nesse movimento, muitos fotógrafos do Recife tenham ingressado no ensino superior depois de já terem suas carreiras consolidadas.

Se falamos de educação e formação das fotógrafas, é importante também destacar que foram aquelas das primeiras gerações que se empenharam em formar as suas sucessoras. Há uma certa feminilidade vinculada à imagem da “professora” (educadoras, pedagogas e outros perfis associados à maternagem) e daquelas pessoas que cuidam e servem a ajudar na valorização do outro (homens menos frequentemente são estimulados a abrir mão de protagonizarem como fotógrafos para se dedicarem à formação de outras pessoas). Assim, muitas delas acabaram sendo as formadoras das próximas gerações.

Na Europa ocidental e nos Estados Unidos, aconteceu de forma parecida. Rogi Andre e Florence Henri, por exemplo, formaram Ilse Bing, Gisèle Freund, Germaine Krull e Dora Maar²⁸. No Recife, várias fotógrafas foram monitoras e professoras de fotografia nas faculdades, por exemplo. Gleide Selma não atuou nos espaços universitários, mas fundou o Observatório Arte Fotográfica em fevereiro de 1997, escola gratuita que formou inúmeras fotógrafas e fotógrafos na região. Ela conta:

Eu tenho muita saudade do trabalho social. Quando eu vejo, hoje, os jovens que passaram pelo Observatório, que estão vivendo de fotografia ou que estão vivendo de arte, isso me dá uma felicidade tão grande, sabe? O Observatório existiu de 1997 a 2003, eu acho. Foram 5 mil jovens. Eu fiz um projeto com a lei de incentivo à cultura municipal de Recife, que era fotografar o bairro do Recife, e eu achava que eu tinha que ter um canto pra ficar lá. Aí eu achei esse lugar, a gente alugou, dentro desse projeto, para ser a base. Aí surgiu a ideia de fazer uma galeria. Eu tinha uma secretária e uma faxineira: meus dois funcionários eram esses. Era uma exposição por mês. E aí, um ano depois, o Observatório já virou uma ONG e eu comecei a trabalhar com os jovens. A Rua do Apollo na época era conhecida como a rua do espaço cultural Observatório. O Observatório Arte Fotográfica foi o primeiro empreendimento cultural do bairro do Recife. Foi muito forte. Foi a primeira galeria de fotografia do Nordeste! Vinham os fotógrafos de Belém do Pará, vinham os fotógrafos de Alagoas, Paraíba, Rio Grande do Norte... Queriam ver tudo! Todo dia eu recebia proposta de exposição. Quando passou a ser uma ONG, aí era um trabalho dobrado, porque eu tinha três turmas de jovens por dia, e eu tinha que cuidar da galeria e dos jovens. Não tinha lucro. Era só gasto. Por isso que me cansei: eu pagava luz, água, telefone, aluguel, uma secretária e uma faxineira. Não dava retorno financeiro. Dava muito prazer, foi por isso que eu fiquei tanto tempo lá. Os meus projetos sempre foram de três a seis meses, nunca teve negócio pequeno, não. Eu coordenava isso, eu chamava os artistas, professores, as pessoas. A base era fotografia, a história era fotografia, mas a gente trabalhava cidadania, direitos e deveres, sabe? Tudo isso dentro da fotografia. Era todo dia. Eu cheguei a ter quatro turmas por dia. Formou muita gente, porque eu criei um negócio novo. Eu cheguei a dar treze oficinas com jovens que estavam fazendo jornalismo e que queriam fazer

²⁸ ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press Publishers, 2010, p.115.

fotografia como profissão. Eles não pagavam absolutamente nada. Nem filme, nem revelação, nem nada. O Observatório, tecnicamente, ainda existe, mas não tem mais sede. Mas eu não fechei a ONG. Eu não sei o futuro.

Antes do Observatório e dos cursos superiores em Fotografia, o acesso ao aprendizado mais específico do campo e da linguagem fotográficos se dava, de forma geral, a partir de apenas uma ou duas disciplinas que compõem os currículos das graduações de Comunicação e/ou diretamente na atuação prática no mercado. No curso de Comunicação da UFPE, a professora Nerivânia Bezerra (*in memoriam*), doutora em fotografia pela Faculdade de Barcelona, formou várias fotógrafas no Recife. E, durante o seu período de afastamento por motivos de doença, as entrevistadas Mila Souza e Carol Pires também atuaram enquanto professoras substitutas, lecionando na Universidade Federal de Pernambuco. Sobre Nerivânia, Tuca Siqueira diz:

Nerivânia Bezerra foi uma pessoa muito importante na minha vida. Ela foi uma das minhas professoras de foto e a gente começou a dialogar muito e, quando fui fazer a minha pesquisa de projeto, eu queria ela como orientadora. Eu entrei como estagiária no jornal e, enquanto isso, eu continuei fazendo o projeto. E Vânia adoeceu nesse meio tempo, mas ela não deixou de me orientar em nenhum momento. Wilma [Morais] ficou como minha orientadora oficial e aí a gente criou uma relação linda de mulheres! Elas eram muito amigas e eu me tornei muito amiga delas. E aí foi lindo, um negócio meio: o que é oficial, o que não é oficial. Muita solidariedade e cumplicidade ali.

Alcione Ferreira também faz referência à Nerivânia e à Gleide Selma, suas formadoras:

Nerivânia foi a pessoa que meio que me pegou pela mão e eu fui. Se ela não tivesse me dito, talvez eu só me emocionasse fazendo aquilo que eu estava fazendo. Mas ela me falou de cursos e tal, aí tinha um curso gratuito, que foi o de Gleide Selma, a minha segunda formação, ali, no Observatório. A gente se formou ali. Jacqueline Maia, Cristiana Dias, Bárbara Wagner, eu... E o curso era gratuito, um financiamento que Gleide Selma conseguiu. Até os filmes a gente tinha de graça. No Observatório foram três meses, todos os dias, inclusive nos finais de semana.

Outra mulher importante, que se empenhou na formação das novas gerações de fotógrafas e fotógrafos, é Renata Victor. Ela foi editora de fotografia do Jornal do Commercio entre 1995 e 1998, quando saiu do jornal, e, já em 1992, passou a ministrar as disciplinas de fotografia dos cursos de Comunicação da Unicap. Assim como Gleide foi pioneira comandando uma escola, o Observatório, que passou a promover uma formação mais extensa e continuada em fotografia, Renata também seguiu desbravando ao fundar e coordenar o curso superior tecnológico em Fotografia na Unicap, que teve início em 2010, além de pós-graduações na área. As faculdades de fotografia são fenômenos mais recentes e têm papel fundamental na mudança de perfil de gerações mais recentes. Em Olinda,

cidade da região metropolitana do Recife, em 2007, iniciou-se a primeira turma do que foi o primeiro bacharelado em Fotografia do Norte/Nordeste e o segundo do Brasil, nas Faculdades Integradas Barros Melo (Aeso)²⁹. Até o momento, não há, no Brasil, cursos superiores de graduação em Fotografia em universidades públicas. Então, no Recife, principalmente esses dois cursos, da Aeso e da Unicap, formaram gerações mais recentes de fotógrafas. Muitas fotógrafas veteranas também resolveram voltar a estudar e algumas passaram a somar duas graduações. Das fotógrafas que responderam ao questionário, 55% fizeram graduação em cursos de Jornalismo, Publicidade, Radialismo, Relações Públicas e Design. Entre as fotógrafas com idade a partir de 40 anos: 75% são formadas em Comunicação; e 25% são formadas em Fotografia como segundo curso; uma possui doutorado, outra possui mestrado e mais duas possuem especialização. Das fotógrafas entre 30 e 39 anos: apenas uma é formada apenas em Fotografia; 25% tem Fotografia como segundo curso; 55% delas possuem mestrado; e 25%, especialização. Já entre as fotógrafas de 20 a 29 anos: 45% são formadas apenas em Fotografia; e outras 45% são formadas em outros cursos, mas seguiram a formação com mestrado. Se este era o cenário em 2017, quando a tese que fundamenta este artigo foi finalizada, há espaço, alguns anos depois, para que outras pesquisas tracem o perfil de gerações posteriores, de jovens fotógrafas em idade laboral que atuam possivelmente em cenários diversos e possuem formações diversas. Observamos que nas gerações posteriores às das entrevistadas, despontam novos campos de atuação profissional e percebemos caminhos que não passam necessariamente pela formação acadêmica nem pelo atravessamento de sua produção artística com o campo do jornalismo.

De todo modo, ao longo da nossa história, as mulheres não só passaram a ocupar os espaços mais formais de educação (seja como alunas ou como professoras), como deixaram de ser minoria nesses espaços. Quando exerci, por dois anos, atividade docente em uma das graduações de Fotografia da cidade, nas turmas em que lecionei, de 60% a 70% dos estudantes eram mulheres. Carol de Andrade faz parte dessa geração mais nova de fotógrafas formadas por faculdades de Fotografia. Antes de entrar na graduação, ela fez um curso técnico e comenta: “quando eu entrei na faculdade, já era muito ‘moda’ fazer fotografia. Tinha um monte de gente querendo fazer e muitas meninas na minha turma. Mas, no curso técnico, não. Era mais homem do que mulher. E homens mais velhos”.

Roberta Guimarães complementa:

Há essa mudança, mesmo, por exemplo, o pessoal já não está mais querendo entrar em jornal. Já é uma mudança! Pela quantidade de gente fazendo faculdade de Fotografia. Faculdade! Inclusive por essa

²⁹ O curso posteriormente teve a carga horária reduzida e passou a ter um perfil tecnológico.

possibilidade, né? Na época, você só tinha um caminho mesmo: ou jornal ou jornal, não tinha outra opção. Hoje não. Hoje você tem Fotografia e tem Cinema!

Além da educação institucional, as gerações mais recentes também se dedicam a se capacitar através de *workshops*, oficinas e grupos de estudos. E, assim, muitas fotógrafas das gerações anteriores também trocaram conhecimentos através desses novos caminhos, adotando o papel de facilitadoras e instigadoras do fazer fotográfico. Maira Erlich, por exemplo, gosta de orientar pessoas mais iniciantes:

Tem muita gente que me ajudou no meu percurso e eu gosto de fazer parte da evolução de outras pessoas também, de repassar o que eu sei. Mas a gente tá sempre se transformando, né? Sempre em processo de eterna mutação. Então, em dois anos eu já mudei muito e já tive que reformular. Eu gosto muito de ensinar. No *mentoring*, por exemplo, tem gente que, um ano atrás, mandou as fotos pra gente e a gente olhava assim: como é que a gente pode fazer essa pessoa ser um bom fotógrafo? E eu vejo hoje e dá um super orgulho.

Cecilia Urioste também fala de seu papel enquanto formadora:

Eu estou num grupo de estudo, mais de crítica. Este ano eu dei mais teoria, que foi o edital que eu ganhei da prefeitura. De vez em quando me chamam para ler portfólio. Se a pessoa está ali para me mostrar alguma coisa, eu vejo o que é que pode acrescentar pra ela. Sabe? Eu não destruo trabalhos. Mas eu não tento fazer política, não. Eu não poupo por medo de não ser querida. Eu prefiro não ser querida e fazer a diferença na vida de uma pessoa, e ser útil. Fingir que estou gostando de uma coisa, não. Mas, no geral, as pessoas não se ofendem, não. Não é útil essa cultura do elogio. Não é útil. As pessoas se conformam na mediocridade.

Há uma preocupação notável por parte das mulheres em exercerem de forma cuidadosa e crítica a atuação enquanto educadoras. Há também uma preocupação constante em se manterem sempre em formação, se atualizando, aprendendo, pesquisando, se capacitando. Esse interesse pelo aprofundamento nos estudos é notável em todas as gerações e, se por um lado, fala de um perfil proativo, curioso, comprometido, o perfeccionismo também pode se configurar como reflexo de uma auto-exigência imensa e incessante, dada pelas dinâmicas de gênero no meio hegemônico. Enquanto é comum ver entre os fotógrafos qualificações mais básicas, técnicas e autodidatas (muitos, mesmo de uma geração intermediária, não possuem ensino superior completo) e perfis mais acomodados enquanto artistas-pesquisadores, vemos que as mulheres, para conseguirem se estabelecer e/ou se manter profissionalmente, precisaram fazer esforços extraordinários. Se não vimos fotógrafas ocupando espaços sem que tenham uma formação superior e muitas vezes pós-graduações, isso fala de uma realidade cheia de pré-requisitos e, logo, de obstáculos - ainda maiores para mulheres provenientes de contextos

não privilegiados -, o que tensiona a ideia ingênua de que essa dedicação se trata apenas de um “perfil natural feminino”. É uma questão de acessos e oportunidades.

Quando perguntei no questionário sobre o contexto no qual as fotógrafas começaram a se relacionar com fotografia, quase 80% delas apresentaram uma história que vem de um interesse estabelecido ainda na infância ou adolescência, muitas pela acessibilidade ao meio em contexto familiar. Quase 25% das fotógrafas possuem uma referência direta (todas masculinas, vale salientar) por parte de pelo menos um parente que já fotografava: seja o avô, o pai, primos ou o padrasto. Mais de 40% das fotógrafas que responderam ao questionário foram apresentadas à fotografia dentro de casa, de forma amadora, sobretudo sendo presenteadas com câmera, seja por uma tia, um namorado, os pais, um primo, o padrasto. Muitas começaram crianças com câmeras descartáveis, fotografando passeios em família ou com os amigos. Vinte por cento associam o início da prática a alguma viagem que realizaram. Dez por cento iniciaram sua relação com o meio como uma forma de terapia para elaborar problemas como depressão ou síndrome do pânico. Quinze por cento, sendo todas das novas gerações, associam sua intimidade com a fotografia ao acesso às plataformas digitais ou à prática popular contemporânea de produzir *selfies* – esta espécie de autorretrato feito com a câmera na mão. Duas delas dizem ter começado a fotografar tardiamente, ambas depois da maternidade. Outra fala que começou a relação com imagens olhando álbuns de família. Entre as entrevistadas, as histórias são parecidas: a vida doméstica é fundamental na escolha da profissão. Histórias afetivas e o gosto estético, pela imagem e por outras linguagens artísticas, são marcantes no despertar do interesse das fotógrafas pela carreira em fotografia. Priscilla Buhr conta que “tinha essas coisas de querer fazer cinema desde pequena. Meu pai era diretor de teatro e a minha mãe era atriz e eles se conheceram em uma peça”, conta. A irmã mais velha da fotógrafa também é artista, da música, das artes visuais e das palavras, o que, inevitavelmente, também a influenciou para uma sensibilidade estética.

Adelaide Ivánova, que é fotógrafa e escritora, conta como começou:

Eu já escrevia bastante na escola. Quarta série, quinta série. Aí, eu comecei a escrever letra de música. Não era poesia, era letra. Escrevia diário, desde sempre, escrevo até hoje. A fotografia foi quando a minha tia me deu uma Zenit 122k. E aí comecei a fotografar meu primeiro namorado. Mamãe já tinha me dado antes uma Instamatic, quando eu tinha uns nove, dez anos. Nessa época, eu fotografava vovó. Mas eu só comecei a fotografar vovó com consciência mesmo depois de velha. Enfim, eu comecei a fotografar. Filme era caro, se fotografava pouco. Mas tinha esses primeiros esboços. O primeiro retrato de vovó foi com essa câmera, em 1992. Eu fiz faculdade de jornalismo. Eu queria fazer cinema, mas não tinha, aí todo mundo fez isso. Eu fui me apaixonando cada vez mais pela fotografia. Escrever, eu sempre escrevi, né? Escrevia de criança. O jornalismo é a contação da história do

mundo. Enquanto a história está acontecendo, ela está sendo contada pelos jornalistas. É muito bonito.

Esta influência que a história familiar tem na formação das fotógrafas também pode vir de forma mais sutil, como conta Alcione Ferreira:

Eu morava num sítio. Nós fomos pra lá, eu tinha quatro anos, e eu me lembro de eu chegando neste lugar: tinha muitas árvores, muitos coqueiros, e só tinha a nossa casa. Eu morei neste lugar dos quatro anos até os vinte e quatro, ou seja, eu passei infância, adolescência e entrei na idade adulta neste lugar. Eu, meus pais, e meus irmãos. A gente lá tinha a linha do horizonte toda a nosso favor, eu tinha ao meu favor essa coisa da luz, de observar as coisas. Então, eu ficava muito tempo calada, eu ficava observando, foi lá que eu aprendi que o sol, dependendo das estações do ano, vai mudando de lugar, a temperatura da cor vai mudando. Isso eu aprendi lá. Mas eu não fotografava, né? Era observação, contemplação. Aí, na faculdade, a minha professora de fotografia observou que eu tinha um comportamento diferente com a fotografia já no primeiro exercício.

Maíra Erlich conta que sua primeira câmera pertencia à sua mãe:

Minha mãe, na lua de mel dela, comprou uma câmera da Nikon, tá ali na prateleira. A gente tem algumas fotos de criança com fundinho desfocado, sabe? Aí, quando eu entrei na faculdade [de Design], teve uma matéria de introdução à fotografia e eu peguei a câmera que era dela, que meu irmão pegou emprestado por um tempo e parou de usar, aí ela ficou comigo até hoje. Então, a fotografia passou assim e ficou.

Assim como Maíra, Mariana Guerra também me apontou, em uma prateleira de sua casa, àquela que foi a sua primeira câmera, que, neste caso, pertencia ao pai da fotógrafa:

Meu pai fotografava, ele tinha aquela câmera ali, uma Praktica. Ele fotografava muito a gente. Desde os seis anos de idade que a gente viajava nas férias, eu já fotografava. Chegou a época do vestibular e acabei fazendo Jornalismo. E, quando eu comecei as aulas de fotografia, eu me apaixonei. Aí fiquei “impregnando” Renata Victor pra me dar estágio. Aí ela disse: “vai lá no jornal, aí a gente vê”. Aí, na verdade, eu aprendi no jornal.

Thaisa Figueiredo também começou fazendo fotografias amadoras, na infância, em suas viagens de férias:

Eu tinha uma certa curiosidade. Nas minhas fotos de férias, assim, pequena, eu estou sempre com câmera descartável. Não tinha ninguém fotógrafo na minha família. Foi uma coisa meio que: tinha uma câmera em casa, isso faz foto e eu quero fazer também. Era uma brincadeira, na verdade. Era uma brincadeira fazer e era uma brincadeira esperar a minha mãe levar pra revelar e voltar. E aí foi quando eu entrei na faculdade [de Publicidade]: “vou mexer com imagem”. Quando eu terminei, eu disse: “agora eu vou fazer um mestrado”.

A prática fotográfica de Ana Lira também começou da infância:

Eu sempre fotografei, desde criança, porque eu tenho uma timidez endêmica que sempre se manifesta em momentos delicados da minha vida. Então, em várias fases do meu processo, eu preferia fotografar a aparecer na imagem. Eu sempre fui fotografando, mas eu nunca tinha escolhido fotografia como um lugar para uma profissão. Eu fotografava com uma

camerazinha dessas de filme normal, que eu sempre levava pras minhas viagens e sempre fazia as minhas fotinhas. Quando eu me formei [em Jornalismo] é que eu fui fazer o curso de fotografia no Forte das Cinco Pontas

Tuca Siqueira diz que seu interesse em fotografia teve influências do pai e do primeiro namorado:

Meu pai era daqueles que passava horas todo torto pra tirar uma foto da gente. É como se o filme fizesse parte do orçamento da família. Todo mês tinha envelope chegando. Ele tinha uma Yashica EX3. E, quando eu era adolescente, ele me emprestava. Aí eu tive um namorado “massa”, que também adorava. A gente compartilhava muito da fotografia e aí, quando eu entrei em Jornalismo, o presente de aniversário dele para mim foi um curso no Mispé, de fotografia. Ele teve muita sensibilidade de entender que eu queria muito isso, me deu de presente e a gente viajava muito. Mas foi uma grande decepção quando eu entrei em Jornalismo, porque só tinham duas cadeiras³⁰ de fotografia. Aí eu fui “correr por fora”. Fiz esse curso, me lembro de ter feito um curso de laboratório em preto e branco e eu demorei um ano para fazer o projeto [de conclusão de curso], porque, no meio disso, eu estava no jornal.

Roberta Guimarães já demonstrava talento para as imagens na adolescência, também influenciada por um namorado:

Quando foi no último ano de faculdade de Administração, eu resolvi fazer Jornalismo. Aí, em Jornalismo, o professor me chamou pra ser monitora dele no laboratório. Eu comecei fotografia mesmo na faculdade, mas, antes, quando eu tinha dezessete anos, mamãe disse: “você vai passar um ano na Inglaterra, estudando”. E nesse colégio tinha curso de fotografia. Ganhei um prêmio com uma foto, que era um *homeless* no metrô, com um arco-íris... Aí eu fiquei louca! Eu conheci um inglês, que era bem mais velho do que eu e eu fiquei meio apaixonada e ele também. E ele gostava de fotografia, ele tinha câmera. Aí, depois, quando eu voltei, ele comprou uma Canon F1 e mandou pra mim. Foi a minha primeira câmera. Aí, dali, eu comecei já a fotografar por fora. Eu estava querendo entrar no jornal. Passei um ano fotografando na Folha. E aí, entrei no Departamento de Fotografia do Jornal do Commercio.

Já na vida de Cecilia Urioste, a fotografia veio quando ela já estava mais velha:

Eu fiz faculdade de Design porque eu queria entrar no CAC [Centro de Artes e Comunicação da UFPE]. Aí eu entrei no CAC, mas eu nunca me encontrei como designer. Dentro do curso de Design eu comecei a resolver as minhas coisas com fotografia. Mais por uma incompetência, porque eu achava que era o processo mais rápido. Eu não queria ser fotógrafa. O meu negócio era Cinema. E eu queria fazer figurino, dentro do cinema.

Ela diz que não se adaptou aos modelos de trabalho no mercado cinematográfico: havia um descompasso grande entre os ritmos de produção em relação ao seu ritmo. Também sentiu dificuldade em trabalhar em grupo. Foi quando decidiu mudar de rumo:

Eu me matriculei num curso de fotografia, em São Paulo. Aí, quando eu estava matriculada no curso de fotografia, eu conheci um cara que era

³⁰ Termo local usado para se referir a disciplinas acadêmicas.

amigo de uma amiga minha, que conseguiu um trabalho para mim como fotógrafa nos Estados Unidos. E foi aí que eu virei fotógrafa. Não fiz o curso em São Paulo. E eu fiquei fazendo aquelas fotos cafonas, de criança, com o esquizinho do lado. Depois fiz uns “trampos” em Ibiza nas férias e resolvi fazer o *master*. Eu fui fazer Fotografia Documental na EFTI [Centro Internacional de Fotografía y Cine], em Madri. Até então, eu era uma fotógrafa pragmática. Totalmente voltada para o mercado.

É interessante destacar que, enquanto Tuca Siqueira acabou migrando para o cinema atraída pela coletividade, Cecilia desistiu do cinema porque não conseguia trabalhar em grupo. Depois de ter precisado passar um ano ausente do mestrado na Espanha, resolvendo problemas pessoais no Brasil, Cecilia decidiu retomar os estudos em Madri, porém com outro enfoque na formação: “já que eu vou começar tudo de novo, ao invés de fazer o de Fotografia Documental, eu posso fazer o de Fotografia Artística”, pensou. “Então, o pior ano da minha vida se seguiu pelo melhor ano da minha vida. Eram livros e livros e livros, e ver exposição, uma atrás da outra, e referenciar”, diz.

Considerações finais

Várias questões atravessam as experiências das fotógrafas em sua consolidação histórica no Recife: o corpo, os afetos, o trabalho, os espaços e tempos, os olhares, as crenças, os desejos, as negociações entre espaços públicos e privados, o possível e o improvável. Suas trajetórias compartilham questões existenciais, pedem lugar de fala, reconhecimento e cuidado. Costurar narrativas, cenários, percursos, criativos ou não, na teia que compõe essa coletividade, é tão importante como visibilizar suas obras, suas imagens, suas expressões.

Por mais que a fotografia seja economicamente, culturalmente e historicamente uma prática de difícil acesso para as mulheres e que os espaços de legitimação sejam ainda mais distantes para aquelas que vivem contextos precarizados, essas mulheres artistas adentram os espaços consolidados do Recife - como as redações dos jornais - e os remodelam. Ou mesmo criam novos espaços - como o Observatório. Rompem limites, para que, assim, sejam viabilizadas cada vez mais mulheres no campo.

A fotografia, como tecido vivo e plural, visível, material, encarnado, não tem como objeto o real e seus fenômenos, mas, sim, um jogo infotografável³¹, toda uma dinâmica que também é invisível, que envolve histórias de vida, repertórios e campos de possibilidade. É fundamental apresentar esse jogo sob a perspectivas das mulheres.

³¹ VALLE, Isabella. Les photos affectées & le jeu de l'imphotographiable. In: *La photographie: sur l'esthétique de la photographie de François Soulages*. Paris: L'Harmattan, 2017, p. 87.

Estrategicamente, a longo prazo, operamos para que essas memórias nos componham a ponto de que a narrativa hegemônica da História se torne uma fase suficientemente superada, revisada, constantemente atualizada, criticada, confrontada, ampliada. Saturemos, para que se avance, pelas mulheres das imagens que vieram e pelas que virão. Eis uma tática inescapável à equidade.

Recebido em 30 de abril de 2024
Aceito em 03 de junho de 2024