



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CAMPUS FLORIANÓPOLIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS

Elaine Schmitt

Obstinadas: experiências político subjetivas de mulheres fotojornalistas no Brasil
ditatorial (1964-1985)

Florianópolis

2022

Elaine Schmitt

**OBSTINADAS: EXPERIÊNCIAS POLÍTICO SUBJETIVAS DE MULHERES
FOTOJORNALISTAS NO BRASIL DITATORIAL (1964-1985)**

Tese submetida ao Programa e Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina para obtenção de Grau de Doutora em Ciências Humanas.

Orientadora: Cristina Scheibe Wolff

Coorientadora: Alessandra Soares Brandão

Florianópolis
2022

Schmitt, Elaine

OBSTINADAS: EXPERIÊNCIAS POLÍTICO SUBJETIVAS DE
MULHERES FOTOJORNALISTAS NO BRASIL DITATORIAL (1964-1985)
/ Elaine Schmitt ; orientadora, Cristina Scheibe Wolff,
coorientadora, Alessandra Soares Brandão, 2022.
214 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas,
Florianópolis, 2022.

Inclui referências.

1. Ciências Humanas. 2. mulheres fotojornalistas. 3.
estudos de gênero. 4. história oral. 5. ditadura militar.
I. Scheibe Wolff, Cristina . II. Soares Brandão,
Alessandra. III. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências
Humanas. IV. Título.

Elaine Schmitt

Obstinadas: experiências político subjetivas de mulheres fotojornalistas no
Brasil ditatorial (1964-1985)

O presente trabalho em nível de Doutorado foi avaliado e aprovado, em 12 de setembro de 2022, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Ana Maria Veiga, Dra.
Instituição Universidade Federal da Paraíba

Prof.(a) Karina Janz Woitowicz, Dra.
Instituição Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.(a) Jacques Mick, Dr.
Instituição Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Doutora em Ciências Humanas atribuído pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas.

Insira neste espaço a
assinatura digital

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Insira neste espaço a
assinatura digital

Prof.(a) Alessandra Soares Brandão, Dra.
Coorientadora

Florianópolis, 2022.

À todas as fotojornalistas de ontem, hoje e do amanhã.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas (PPGICH), à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela oportunidade de me dedicar integralmente ao desenvolvimento desta pesquisa;

Agradeço ao Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH - UFSC) por tornar-se um espaço importante para produção de conhecimento e de inúmeras relações de solidariedade e às professoras Joana Maria Pedro, Janine Gomes da Silva e Soraia C. de Mello, pelos aprendizados constantes.

À Cristina Scheibe Wolff, minha querida orientadora, por ter compartilhado saberes e experiências transformadoras em minha vida e à coorientadora Alessandra Soares Brandão, a quem agradeço o apoio e a presença constante nesta trajetória, assim como da professora Karina Janz Woitowicz, que me acompanha desde o período do mestrado e da professora Ana Maria Veiga, com quem tive a oportunidade de tecer projetos tão potentes. Ao professor Jacques Mick, agradeço a gentileza em contribuir para esta tese, desde o momento da qualificação, com todo o seu conhecimento.

Agradeço minha mãe, Rosangela M^a Padilha Schmitt, por sempre acreditar que era possível e me ensinar, por meio da educação e da própria trajetória, que somos capazes de criar e nos tornar aquilo que quisermos.

Ao meu amado companheiro Maurício M. César de Campos, eu agradeço por existir, por termos esse amor compartilhado pelo conhecimento e pela oportunidade de vivermos a aventura da vida lado a lado.

Também agradeço as pessoas que tive o prazer de encontrar pelos caminhos de Florianópolis e da Universidade, seja em salas de aula, em grupos de pesquisa, em filas do restaurante universitário, em eventos, em bares, em jantares, em festivais ou em momentos de militância, saúdo nossas andanças e torço por reencontros sempre!

RESUMO

No intuito de colaborar com a produção e divulgação de conhecimento científico interdisciplinar crítico, cultural e social, este estudo trata sobre o fotojornalismo feito por mulheres durante a ditadura militar que teve início em 1964 e se soma a muitos outros dedicados aos eventos de golpes impostos a diversos países do Cone Sul que, como nos escreve Marialva Barbosa (2010), provoca rupturas na realidade construída e cristalizada destas histórias. Para isso, almeja-se uma análise com ênfase no recorte de gênero que possa mapear e debater as especificidades contidas nas experiências de mulheres, principalmente em relação à sociabilidade da profissão fotojornalista do período, estivessem elas vinculadas à mídia hegemônica, à imprensa alternativa ou, ainda, às agências de fotojornalismo e ao modelo freelancer de trabalho. Além de buscar entender a relação que algumas mulheres em especial tiveram com o movimento feminista do período, por meio do conceito de “obstinação”, proposto pela pesquisadora feminista Sara Ahmed (2018), utilizo o método da história oral para perceber as condições tanto trabalhistas quanto subjetivas que eram ofertadas à estas profissionais. Depois de propor um mapeamento feito a partir da internet e de fontes bibliográficas existentes, também é feito um debate sobre enquadramentos alternativos ao cânone (BUTLER, 2015) e a invisibilidade das mulheres fotojornalistas que não somente registraram eventos importantes do ponto de vista historiográfico, como também participaram de transformações fundamentais para o setor, dentre elas a regulamentação da profissão e a conquista de direitos autorais.

Palavras chaves: mulheres fotojornalistas, estudos de gênero, história oral, ditadura militar.

ABSTRACT

In order to collaborate with the production and dissemination of critical, cultural and social interdisciplinary scientific knowledge, this study deals with the photojournalism made by women during the military dictatorship that began in 1964 and is added to many others dedicated to the events of coups imposed on several countries in the Southern Cone which, as Marialva Barbosa (2010) writes, causes ruptures in the constructed and crystallized reality of these stories. For this, an analysis with an emphasis on gender that can map and debate the specificities contained in the experiences of women, especially in relation to the sociability of the photojournalist profession of the period, is aimed at, whether they were linked to the hegemonic media, the alternative press or, also, to photojournalism agencies and the freelance work model. In addition to seeking to understand the relationship that some women in particular had with the feminist movement of the period, through the concept of “obstinacy”, proposed by feminist researcher Sara Ahmed (2018), I use the method of oral history to understand both working conditions when subjective that were offered to these professionals. After proposing a mapping made from the internet and existing bibliographic sources, a debate is also made about alternative framings to the canon (BUTLER, 2015) and the invisibility of women photojournalists who not only recorded important events from a historiographical point of view, but also they also participated in fundamental transformations for the sector, among them the regulation of the profession and the acquisition of copyrights.

Keywords: women photojournalists, gender studies, oral history, military dictatorship.

RESUMEN

Con el fin de colaborar con la producción y difusión de conocimiento científico interdisciplinario crítico, cultural y social, este estudio aborda el fotoperiodismo realizado por mujeres durante la dictadura militar iniciada en 1964 y se suma a muchos otros dedicados a los hechos de los golpes de Estado varios países del Cono Sur que, como escribe Marialva Barbosa (2010), provoca rupturas en la realidad construida y cristalizada de estos relatos. Para ello, se apunta un análisis con énfasis en el género que pueda mapear y debatir las especificidades contenidas en las experiencias de las mujeres, especialmente en relación a la sociabilidad de la profesión de fotoperiodista de la época, ya sea que estuvieran vinculadas a los medios hegemónicos, la prensa alternativa o, también, a las agencias de fotoperiodismo y al modelo de trabajo freelance. Además de buscar comprender la relación que tuvieron algunas mujeres en particular con el movimiento feminista de la época, a través del concepto de “obstinación”, propuesto por la investigadora feminista Sara Ahmed (2018), utilizo el método de la historia oral para comprender ambas condiciones de trabajo cuando subjetivas que se ofrecieron a estos profesionales. Tras proponer un mapeo realizado a partir de internet y fuentes bibliográficas existentes, se debate también sobre los encuadres alternativos al canon (BUTLER, 2015) y la invisibilidad de las mujeres fotoperiodistas que no solo registraron hechos importantes desde el punto de vista historiográfico, sino también también participaron de transformaciones fundamentales para el sector, entre ellas la regulación de la profesión y la adquisición de derechos de autor.

Palabras clave: mujeres fotoperiodistas, estudios de género, historia oral, dictadura militar.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1: MAPA DE QUANTIFICAÇÃO DE MULHERES FOTOJORNALISTAS (1964-1985).

FIGURA 2: ESTUDANTE SENDO PERSEGUIDO POR MILITARES DURANTE MANIFESTAÇÃO DE 1968. AUTORIA DE EVANDRO TEIXEIRA.

FIGURA 3: FOTOGRAFIA CONSIDERADA “MARCO ZERO” DA DITADURA MILITAR BRASILEIRA, FEITA POR EVANDRO TEIXEIRA NA MADRUGADA DE 1º DE ABRIL DE 1964.

FIGURA 4: RETRATO DE LEILA JINKINGS DURANTE 1970.

FIGURA 5: RETRATO DE FIDEL CASTRO FEITO POR LEILA JINKINGS, DE 1985.

FIGURA 6: RETRATO DE MARGARIDA NEIDE.

FIGURA 7: FOTOGRAFIA DE UMA DISPUTA DE FUTEBOL NO ESTÁDIO FONTE NOVA -BA, FEITA EM 2014, POR MARGARIDA NEIDE.

FIGURA 8: REGISTRO DA MANIFESTAÇÃO DO *MOVIMENTO DO CUSTO DE VIDA*, EM 1978, EM BRASÍLIA, FEITO POR LEILA JINKINGS.

FIGURA 9: REGISTRO DO MOVIMENTO PELO CUSTO DE VIDA DE 1978, EM BRASÍLIA, FEITO POR LEILA JINKINGS.

FIGURA 10: ROSA GAUDITANO DURANTE COBERTURA EM UMA MANIFESTAÇÃO DURANTE OS ANOS 1970 E 1980, FOTOGRAFADA POR JESUS CARLOS.

FIGURAS 11: MANIFESTAÇÃO DO MOVIMENTO CUSTO DE VIDA, FOTOGRAFADA POR ROSA GAUDITANO EM 1978.

FIGURAS 12: GREVE NA FÁBRICA DA VOLKSWAGEN, FOTOGRAFADA POR ROSA GAUDITANO.

FIGURA 13: ATO PÚBLICO DO GRUPO SOS MULHER, NA PRAÇA DA SÉ, EM 1981, FOTOGRAFADO POR ROSA GAUDITANO.

FIGURA 14: KIM IR SEM, DUDA BENTES, JÚLIO BERNARDES, ANDRÉ DUSEK, MILTON GURAN E BETH CRUZ NA SEDE DA ÁGIL DO DISTRITO FEDERAL.

FIGURA 15: REGISTRO DO PROTESTO REALIZADO POR FOTOJORNALISTAS EM FRENTE AO PALÁCIO DO PLANALTO, EM 1984, DO QUAL BETH CRUZ FEZ PARTE (A ÚNICA MULHER DA IMAGEM).

FIGURA 16: FOTOGRAFIA DE JÚLIO CESAR GUIMARÃES DO PRIMEIRO ENCONTRO DO MOVIMENTO FOTÓGRAFAS BRASILEIRAS, REALIZADO EM 6 DE AGOSTO DE 2016, NO RIO DE JANEIRO.

FIGURA 17: POLÍTICOS CERCANDO O ENTÃO PRESIDENTE DO BRASIL, ERNESTO FIGUEIREDO (À ESQUERDA), PARA CUMPRIMENTÁ-LO.

FIGURA 18: RETRATO DE ELVIRA ALEGRE.

FIGURA 19: JORNALISTA AUDÁLIO DANTAS CHORA NO VELÓRIO DE VLADIMIR HERZOG.

FIGURA 20: DOM PAULO EVARISTO ARNS, ARCEBISPO DE SÃO PAULO, DIANTE DO CAIXÃO DE VLADIMIR HERZOG, COMPENETRADO E EM ABSOLUTO SILÊNCIO.

FIGURA 21: IMAGEM DO JORNALISTA VLADIMIR HERZOG ASSASSINADO NO DOI-CODI DE SÃO PAULO, EM 1975, FEITA POR SILVALDO LEUNG VIEIRA.

FIGURA 22: REGISTRO DO ENTERRO DE VLADIMIR HERZOG, FEITO POR ELVIRA ALEGRE, EM 1975.

FIGURA 23: FOTOGAMA DE VÍDEO DA EXPOSIÇÃO DE NAIR BENEDICTO, QUE ACONTECEU ENTRE NOVEMBRO DE 2015 E FEVEREIRO DE 2016, CHAMADA “POR DEBAIXO DO PANO: O BRASIL DAS MINORIAS”.

FIGURA 24: BANCA DE JORNAL DESTRUÍDA EM ATENTADO A BOMBA NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO, REGISTRADA POR CYNTIA BRITO, EM 1980.

FIGURA 25: FOTOGRAFIA DA SÉRIE “COLONOS”, FEITA POR JACQUELINE JONER, NOS CAMPOS DO ESTADO DE RIO GRANDE DO SUL, EM 1982.

FIGURA 26: RETRATO DE JACQUELINE JONER, FEITA POR ENEIDA SERRANO, EM 1978, QUANDO TRABALHAVAM COMO FOTOJORNALISTAS NA COOPERATIVA COOJORNAL.

FIGURA 27 FOTOGRAFIA DA SÉRIE “COLONOS”, FEITA POR JACQUELINE JONER, NOS CAMPOS DO ESTADO DE RIO GRANDE DO SUL, EM 1982.

FIGURA 28: FOTOGRAFIA DA SÉRIE “COLONOS”, FEITA POR JACQUELINE JONER, NOS CAMPOS DO ESTADO DE RIO GRANDE DO SUL, EM 1982.

LISTA DE TABELAS

QUADRO 1: TABELA COM LEVANTAMENTO DE MULHERES FOTOJORNALISTAS NO BRASIL (1964 E 1985)

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 14 |
| 1 TECENDO UMA COLCHA DE RELATOS: QUEM ERAM AS MULHERES FOTAJORNALISTAS DO BRASIL DITATORIAL? | 33 |
| 1.1 APONTAMENTOS HISTÓRICOS SOBRE O FOTAJORNALISMO NO BRASIL | 34 |
| 1.2 LEVANTAMENTO DE MULHERES FOTAJORNALISTAS BRASILEIRAS ENTRE 1964 E 1985 | 39 |
| 2 OS ENTRAVES DE UMA PROFISSÃO MASCULINIZADA E A MEMÓRIA DE DESIGUAIS DESIGUALDADES | 50 |
| 2.1 LEILA JINKINGS VAI À CUBA..... | 55 |
| 2.2 MARGARIDA NEIDE E O SILÊNCIO QUE PRECEDE O ESPORRO..... | 66 |
| 3 DAS IDENTIFICAÇÕES FEMINISTAS À OBSTINAÇÃO COMO CONCEITO CHAVE | 79 |
| 3.1 ROSA GAUDITANO NÃO VAI PARA A PRAIA | 81 |
| 3.2 BETH CRUZ CONQUISTA O DIREITO DE VESTIR CALÇAS PARA TRABALHAR | 90 |
| 3.3 A OBSTINAÇÃO COMO CHAVE DE APROXIMAÇÃO..... | 96 |
| 4 ENQUADRAMENTO E A QUESTÃO DO CÂNONE | 107 |
| 4.1 O ENQUADRAMENTO NÃO OFICIAL | 108 |
| 4.2 ELVIRA ALEGRE TRANSFORMA CENA EM DOCUMENTO | 113 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 141 |
| REFERÊNCIAS | 145 |
| APÊNDICES | 155 |
| APÊNDICE A - ROTEIRO DE PERGUNTAS DA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA | 155 |
| APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO . | 157 |
| APÊNDICE C - TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS REALIZADAS | 160 |

INTRODUÇÃO

Passados mais de 50 anos desde o golpe civil militar brasileiro de 1964, seguem perceptíveis as incongruências nos discursos e na memória social que se fazem presentes em debates políticos, midiáticos e cotidianos, abrandando ou relativizando a dimensão e os impactos da derrocada ditadura, assim como os motivos e estratégias empreendidos durante este episódio que foi alavancado por uma política violentamente conservadora, externa e neoliberal.

Passados mais de 50 anos desde a abertura das primeiras escolas superiores de jornalismo no Brasil – a Fundação Casper Libero, em 1947, e a Escola de Comunicação e Arte (ECA) da Universidade de São Paulo, em 1966 – assim como do acordo publicado em 1964, em Brasília, que tornou legítima a fixação de um salário-piso profissional pelo Tribunal Superior do Trabalho (TST) ou da regulamentação da profissão, em 1969, e da primeira tentativa de exigência de curso superior de jornalismo para o exercício da profissão, também em 1969 –, segue operante a deslegitimação dos profissionais que, em 2009, assistiram o fim da exigência de diploma por uma decisão do TST. Somado a isso, o jornalismo esteve na mira de políticos, policiais e agentes públicos, o que tornou o Brasil o sexto país que mais mata jornalistas no mundo, segundo relatório da Unesco de 2019.

Passados mais de 50 anos desde a feminização da imprensa, já estudada por pesquisadoras como Paula Melani Rocha (2004), Flávia Biroli (2010), Márcia Veiga (2012), entre tantas outras, seguem recorrentes os episódios de abusos, assédios e ataques contra as profissionais do ramo, podendo frequentemente ser enquadrado como uma violência de gênero. De acordo com a pesquisa realizada pela Organização Repórteres sem Fronteiras, é cada vez mais frequente que as jornalistas se autocensurem diante de determinadas questões por receio de represálias sexistas (UNESCO, 2021).

Expostos alguns dos enfrentamentos no campo do jornalismo ainda hoje, com ênfase em questões que dizem respeito às mulheres brasileiras, volto para a metade dos anos 1960 com intuito de colaborar com a produção e divulgação de conhecimento científico interdisciplinar crítico, cultural e social sobre o fotojornalismo feito por mulheres durante a ditadura militar, que teve início em 1964. É um estudo que se soma a muitos outros dedicados aos eventos de

golpes impostos aos países do Cone Sul e que, como nos escreve Marialva Barbosa (2010), provoca rupturas na realidade construída e cristalizada destas histórias, expondo as diferenças entre suas “experiências corporificadas” e, aqui, por meio do mapeamento e análise da influência que os ideais feministas tiveram na vida de algumas fotojornalistas brasileiras de 1970 e 1980. Com isso, acredito ser possível reconhecer e entender o papel que estes ideais tiveram em suas vidas, incluindo suas práticas profissionais, e nos fazendo refletir sobre a potência que o pensamento feminista apresenta para (trans)formações sociais.

O aprofundamento nas relações entre fotojornalistas e os movimentos feministas apontam, ao mesmo tempo, para os limites desta pesquisa, que se desdobra em novas questões. O fotojornalismo poderia ser compreendido como uma prática capaz de aproximar corpos e vivências diferentes daquelas normalizadas pelo sistema social vigente? O uso da palavra “obstinação”, pensado por Sara Ahmed (2018) por um prisma epistemológico de feminismo decolonial, é apontado como chave que possibilita compreensões sobre este fenômeno cultural e social que, apesar de parecer historicamente recortado, diz respeito à forma como continuamos nos relacionando ideologicamente com a realidade, diretamente relacionada às experiências, memórias, produção e consumo de imagens.

Para isso, almejo construir uma análise com ênfase no recorte de gênero que possa mapear e debater as especificidades contidas nas experiências de mulheres, principalmente em relação à sociabilidade da profissão fotojornalista do período, estivessem elas vinculadas à mídia hegemônica, à imprensa alternativa ou, ainda, às agências independentes de fotojornalismo¹ e ao modelo *freelancer* de trabalho que começavam a emergir no Brasil. Em outros modos, é dizer que o estudo abrange mulheres que tiveram a fotojornalismo presente em suas vidas com intensidades e duração variadas.

No primeiro capítulo, faço um levantamento que expressa a pluralidade de mulheres que fizeram parte da história do fotojornalismo em coberturas realizadas entre 1964 e 1985. Com isso, ofereço também uma leitura que problematiza os obstáculos enfrentados por estas agentes sociais, como os

¹ As agências de fotojornalismo, cabe dizer, foram organizações feitas por jovens fotojornalistas, que estavam mais interessados em uma cobertura independente de assuntos políticos, e que mantinham a preocupação de desempenhar um bom trabalho de ponto de vista técnico.

relacionados à profissão masculinizada que é o jornalismo e a área da comunicação de maneira geral. Suas trajetórias, marcadas por um cenário de efervescência política e transformações (contra)culturais são centrais ao estudo, que desperta interesse para uma produção visual latino-americana única e pouco empreendida pelos campos do Jornalismo e da História das Mulheres, segundo afirma Nathália Cunha Silva (2017).

Discutir o ato fotográfico como interpretação seletiva da realidade é de grande importância para essa reflexão, pois, “mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência”, declara Susan Sontag (2004, p. 16-17). Judith Butler (2015, p.105), por outro lado, aponta limitações na declaração de Sontag e soma-se ao debate questionando a “coerência narrativa” que seria inerente de uma imagem. A autora percebe que, assim como a interpretação do público, o seu enquadramento importa, pois embora a coerência narrativa apresente um possível padrão para alguns tipos de interpretação, não poderíamos dizer que isso se aplica a todas as interpretações:

Para que a noção de uma “interpretação visual” não se torne paradoxal, parece importante reconhecer que, ao enquadrar a realidade, a fotografia já determinou o que será levado em conta dentro do enquadramento – e esse ato de delimitação é sem dúvida interpretativo, como o são, potencialmente, os vários efeitos de ângulo, foco, luz etc. (BUTLER, 2015, p.105)

Aqui nos defrontamos com um elemento muito presente nos estudos do fotojornalismo, que são os limites de uma fotografia em relação à subjetividade daquelas e aqueles que a produzem, o que se traduz na tentativa de desvendar tanto as fragilidades quanto as complexidades do ato de fotografar – ou enquadrar, nos termos de Butler –, e no ato de olhar uma fotografia.

Poderíamos apreender aquilo que compõem a estrutura interpretativa de uma fotografia? Existem pistas de que sim, e é provocada por essa teoria, aliada à uma matriz feminista de conhecimento e de análise de gênero, que lanço a hipótese desse estudo: Seria o engajamento político um elemento constitutivo da produção fotojornalística de mulheres, que pode oferecer sentidos interpretativos? Poderia o feminismo, compreendido em sua pluralidade, ser um ideal transformador de relações de poder e de produções profissionais que influenciou a produção fotojornalística brasileira durante a ditadura militar brasileira?

Com isso não estou antecipando uma possível identificação das mulheres fotojornalistas em questão com ideais do feminismo, mas, sim, buscando identificar o cenário político e cultural, uma espécie de *zeitgeist*, no qual muitas desenvolveram suas trajetórias. Junto ao golpe civil militar que levou o Brasil e tantos outros países do Cone Sul às ditaduras militares, as décadas de 1970 e 1980 também foram palco de transformações emancipatórias para as mulheres tanto brasileiras como de outras partes do mundo, que acompanharam o aumento de participação no mercado de trabalho formal e de entrada em universidades, além da comercialização da pílula anticoncepcional e da criação de clubes e associações de bairros que possuíam liderança de mulheres (WOLFF; CRESCÊNCIO; PEDRO, 2016).

Colaborando com a almejada compreensão sobre as experiências de mulheres fotojornalistas, Joana Maria Pedro (2017) apresenta aspectos que corroboram para uma diferenciação cultural marcado pelo gênero e que definirá a maneira como interpreta-se, ou enquadra-se, determinadas narrativas deste e de outros períodos da história:

[...] isso não significa considerar que só por serem mulheres ou homens possuem maneiras diversas de lembrar. O que se está entendendo é que, nas relações de gênero vigentes, [mulheres] ocupam funções e têm tarefas diferentes, e isso configura uma outra forma de narrar suas trajetórias. Considerando que nas narrativas as pessoas se constituem como gênero, o tempo, a relação e o lugar definem o que pode ser dito e o que continua escondido, o que vai ser destacado ou minimizado. (PEDRO, 2017, p.1).

É levando em consideração a ocupação de funções diferentes em nossa sociedade, majoritariamente atreladas aos papéis de gênero, que acredito haver narrativas que evidenciam tanto semelhantes quanto diferentes formas de perceber e se relacionar com a prática do fotojornalismo. Localizar o momento que o feminismo se encontrava durante a década de 1970 no país, enquanto movimento social que já apresentava articulações importantes com organizações não governamentais e instituições políticas, nos ajuda a entender sua capilaridade ascendente na época.

Sobretudo pelo uso de ferramentas institucionais para criação e aprovação de políticas públicas voltadas às mulheres, muitas traziam, como prioritárias, as questões trabalhistas, a demanda por creches, o controle da violência doméstica e o enfrentamento das desigualdades sociais entre homens e mulheres (BUARQUE DE HOLANDA, 2018, p.10). Questões que motivaram diversas

manifestações dos movimentos de mulheres e feministas, principalmente, nos grandes centros do país, e que viriam a ser pautadas de cobertura para as muitas fotojornalistas brasileiras daquele momento.

Ancorado em um campo mais amplo da resistência e da oposição às ditaduras, muitos destes movimentos buscavam a autonomia em relação aos partidos e organizações revolucionárias de esquerda, com os quais compartilhavam algumas agendas. Além disso, foi nesta mesma época de tensão entre o binômio “luta geral – militância política” versus “luta específica – militância autônoma”, que ficou mais nítida a tradução de assuntos privados em políticos, configurando, assim, um eixo orientador do movimento feminista:

A afirmação de que a situação das mulheres era um problema menor, frente à situação do país vigiado pela ditadura, foi argumento frequente que serviu para desqualificar o grande impulso que o contexto dos anos 1960 e 1970 permitia às mulheres brasileiras (WOLFF; CRESCÊNCIO; PEDRO, p. 66, 2016).

Como um campo discursivo de ação heterogêneo que tinha definido em seu exterior constitutivo quem eram as “verdadeiras feministas” e quem eram as “outras militantes políticas”, muitas consideravam que a luta específica estava marcada pela classe social, pela heteronormatividade e pela branquitude. Assim, surgem as organizações de mulheres negras, as quais se declaram autônomas do movimento feminista branco e do movimento negro misto (SILVA, 2018), passando a articular-se para a apropriação e tradução cultural dos discursos feministas, ressignificando o chamado “específico” na “tripla discriminação” de raça, cor e gênero. Elemento que começava a fazer parte das discussões políticas do momento, ainda que a passos lentos.

Neste mesmo momento aconteceu uma reunião na Associação de Imprensa do Rio de Janeiro (ABI) onde foi fundado o *Centro da Mulher Brasileira* (CMB), tendo entre as fundadoras Moema Toscano, e o *Movimento Feminino pela Anistia*, liderado por Therezinha Zerbini, em São Paulo (TEIXEIRA; SILVA, 2021). A criação dos primeiros jornais nacionais dirigidos por mulheres², o *Nós Mulheres*, localizado em São Paulo, e o *Brasil-Mulher*, localizado na cidade de Londrina, Paraná, foram outras investidas feministas do período, que tinham

² Cabe pontuar que também houveram experiências da imprensa feminista fora do Brasil, como é o caso do jornal *Nosotras* do *Grupo Latino-Americano de Mulheres* que foi fundado na França, em 1971, por Danda Prado na França, enquanto estava no exílio (TELES; LEITE, 2013, p. 54).

como objetivo explicar e fazer circular ideias e princípios relacionados ao movimento (GOLDBERG, 1987).

Amelinha Teles e Rosalina Santa Cruz Leite (2013, p.59) ressaltam a importância dos veículos que possuíam mulheres desde os conselhos editoriais, direção política, linha editorial até a redação das principais matérias. Não se excluía, no entanto, a colaboração de homens para as produções que dependiam de constante ajuda financeira, como por exemplo na composição de capas dos primeiros exemplares do *Brasil Mulher*, que utilizou fotografias de Chico Resende.

A questão da autonomia das mulheres em relação aos partidos políticos de esquerda, que vinha causando tensões no interior de muitos grupos, foi debatida nos jornais, que tinham uma composição política bastante forte, ainda que heterogênea:

[...] em geral as feministas do *Nós Mulheres* e do *Brasil Mulher* defendiam o respeito à soberania do espaço decisório dos jornais em relação à linha editorial, aos posicionamentos no movimento, às lutas a serem enfrentadas. O *Brasil Mulher* defendia, também, a dupla militância ou seja, a filiação partidária ou sindical e a feminista. O feminismo não deveria se isolar das propostas políticas societárias amplas, evitando o risco de uma prática pontual, isolada e, conseqüentemente, inócua, (TELES; LEITE, 2013, p. 61).

Partindo do entendimento dos feminismos como campos discursivos de ação³, Sônia Alvarez (2016) percebe os campos feministas como uma espécie de malha, um emaranhado de interlocuções que, além de condutoras de processos culturais, são culturalmente constituídas por interações comunicativas e formam comunidades discursivas envolvidas na enunciação de novos códigos culturais e políticos, sempre em disputa por representações dominantes. Dessa forma, o feminismo atua como produtor de discursos alternativos ao hegemônico e de dominação masculina, criando condições para outras interpretações de mundo na qual as mulheres são compreendidas como sujeitos de transformação, de potência criativa e de autonomia.

Os fluxos que resultam das interações dinâmicas entre o campo feminista e os campos de poder nos quais se insere em determinada conjuntura histórica podem permitir, facilitar ou incentivar certas expressões, discursos e práticas,

³Sônia Alvarez (2016) embasa sua definição de “campos discursivos de ação” na literatura brasileira sobre os campos ético-políticos e na teoria dos campos, encontrada principalmente na obra de Pierre Bourdieu.

como a do fotojornalismo, por exemplo. Ao mesmo tempo – e a depender da conjuntura –, sua produção também sofrer limitações, disciplinamento, circunscrição na cristalização de outras expressões, discursos e práticas.

A intencionalidade comunicativa, já discutida por especialistas como Vilém Flusser (1985), Paulo César Boni (2000) e também pela fotojornalista e crítica cultural **Stefania Bril**⁴ em publicações da revista brasileira *Iris*, que era voltada ao público consumidor da fotografia na década de 1970 e 1980, é outro elemento profícuo para pensarmos as relações dadas entre (foto)jornalistas e o mercado de trabalho da época, o que revela a descrença e a desvalorização de imagens produzidas por outros corpos que não cabíveis no padrão do fotojornalista idealizado que será debatido adiante.

Entre os motivos que tornariam as fotojornalistas tão diferentes de seus pares, vemos relatos sobre a falta de força do corpo feminino⁵ que seria exigida pelos constantes deslocamentos de equipamentos, ou pela desconfiança sobre a “objetividade” exigida no (foto)jornalismo – e que, erroneamente, define “feminilidade” como “delicadeza”, algo que seria inerente ao “olhar de mulheres” fotógrafas interferindo, inclusive, na cobertura de determinados acontecimentos. Estas e outras justificativas rasas somam-se a falta de representatividade no setor, o que colabora para o não reconhecimento de participação feminina na formação da história visual, levando, conseqüentemente, à invisibilidade e incompletude.

Questionar tais segmentações é também questionar políticas de inserção no setor do (foto)jornalismo, uma vez que a “feminilidade” foi e continua sendo capaz de restringir acessos e oportunidades de promover outras histórias e outras imagens. E quando essa “feminilidade” compõem experiências, também atravessadas pela classe e pela raça, tornam-se cada vez mais raras as chances de termos outras imagens⁶.

⁴ O nome de Stefania Bril, igualmente à diversas fotojornalistas que serão citadas neste estudo, está destacado para sinalizar, visualmente, que seu nome e outras informações estão presente na Tabela 1 “Levantamento de mulheres fotojornalistas no Brasil (1964 e 1985)”, a ser apresentada no primeiro capítulo.

⁵ Um corpo que, além de dispor de menor força física, sangra, engravida e, historicamente, pertence ao espaço privado do lar, colocando em cheque a capacidade profissional de muitas mulheres ou, simplesmente, sobrecarregando-as.

⁶ O uso da palavra “outras”, vale salientar, é utilizado como provocação, mas que não pretende significar a alteridade de mulheres em relação aos homens, reafirmando o ultrapassado binarismo na fotografia.

Em 2009, a escritora Chimamanda Adichie proferiu, em uma conferência realizada pelo grupo *Technology, Entertainment and Design (TED)*⁷, sobre o perigo de contarmos uma única história:

É assim, pois, que se cria uma única história: mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e será o que eles se tornarão.

[...]

A única história cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história. A consequência de uma única história é essa: ela rouba das pessoas sua dignidade. Faz o reconhecimento de nossa humanidade compartilhada difícil. Enfatiza como nós somos diferentes ao invés de como somos semelhantes. (TED Global, 2009)

Proporcionar reflexões que fortaleçam ações teóricas e políticas na luta contra a opressão, sujeição e dominação é acreditar que precisamos estar cientes sobre a interpelação de gênero que, de acordo com Teresa De Lauretis (1994), é um processo pelo qual uma representação social é aceita e absorvida como a própria representação do sujeito. Dessa forma, se torna real embora seja, de fato, imaginária.

A discussão sobre a prática jornalística carrega sentidos constituídos por agentes e disseminados a outros e outras agentes que não escapam da inscrição na história, no tempo e no espaço. Em um mundo pautado pela má distribuição de poder e oportunidades entre seres humanos, revisar a história e problematizar “verdades”, assim como as “verdadeiras”, ou “únicas” imagens, torna-se uma ferramenta importante para transformar a sociedade em um organismo justo e de equidade.

Percebo, dessa forma, como o gênero constitui-se como marcador de distinção, que corresponde às posições que as (foto)jornalistas ocupam e a partir das quais são reconhecidas no universo de valores e posições dentro de muitas empresas. Essa estrutura, baseada em pressupostos hierárquicos históricos e culturais tidos como irrefutáveis, atinge não somente o conhecimento social compartilhado pelo jornalismo, mas também sujeitos que o constituem e o produzem, na medida em que gera interferência pela disseminação de valores e sentidos, conforme aponta Márcia Veiga (2012, p. 503).

⁷ Esta é uma organização não governamental dos Estados Unidos da América, iniciada em 1984, e que disponibiliza todas as palestras produzidas em seu site: <https://www.ted.com/>. Acessado em 2 de março de 2022.

Os esforços feministas dentro da academia são exemplos que fortalecem as mudanças estruturantes da produção do saber e da centralização do poder. As teóricas deste campo, que carregam questões políticas e epistemológicas e transitam por mudanças paradigmáticas como são os estudos relacionados a gênero, seguramente contribuíram para o “questionamento de certezas e desestabilização de conceitos”, aponta Mara Lago (2010, p.99).

Nessa direção, os estudos que vêm sendo desenvolvidos por, Joana Maria Pedro, Cristina Scheibe Wolff e Ana Maria Veiga (2010; 2011), no Laboratório de Estudos de Gênero e História (LEGH) da Universidade Federal de Santa Catarina, são fundamentais para mensurar processos históricos invisibilizados até então, como da posição ocupada por mulheres e LGBTQIA+ na construção das memórias sobre as ditaduras no Cone Sul que problematiza situações vivenciadas tanto na esfera pública quanto privada da vida.

Penso, ainda, que o estudo aprofundado sobre a existência de mulheres na cobertura fotojornalística da ditadura militar brasileira que possa estabelecer conectores entre os diversos fatores e forças presentes, fortalece a visibilidade de narrativas importantes para a compreensão histórica e política do Brasil, em detrimento dos vários cânones masculinos já reconhecimentos da área.

O mapeamento das mulheres fotojornalistas que é apresentado no primeiro capítulo, foi tarefa que exigiu fôlego, pois, para além da falta de pesquisa específica e aprofundada, a invisibilidade em relação à produção masculina é tamanha, fazendo-se evidente na falta de informações específicas que são apresentadas como resultado parcial desse estudo, e que também foram afetados pela proibição de consultas em acervos institucionais durante a pandemia causada pelo corona-vírus que teve início em março de 2020. Outro elemento a ser considerado é o fato de muitas mulheres terem tido passagens rápidas no ramo do fotojornalismo, ou, ainda, feito colaborações *freelancers* que perpassavam diversos periódicos, resultando, muitas vezes, na falta de descrição precisa sobre tais colaborações.

No entanto, foi perceptível a existência de uma espécie de “rede” estabelecida entre as fotojornalistas, dada pelo mantimento de vínculos antigos ou pela reaproximação possibilitada por redes sociais online como Facebook ou Instagram. A identificação dos perfis de algumas fotojornalistas permitiu, muitas vezes, o conhecimento de outras profissionais do período que ainda não faziam

parte do mapeamento. A identificação de novas mulheres que pertenceram ao fotojornalismo deu-se, principalmente, pela busca em comentários de fotografias que foram publicadas nas próprias redes sociais, seja de auto retratos, seja de coberturas da época.

Acervos e portais online relacionados à história brasileira da fotografia também foram instrumentos fundamentais para este levantamento, como o índice de autores e autoras disponível no site da Coleção Pirelli/Masp de Fotografia⁸, assim como da Enciclopédia Itaú Cultural⁹, do Instituto Moreira Salles¹⁰ e da base de dados de Livros de Fotografia¹¹, que permitiram mapear dados de nascimento, local de origem, local de produção e ano de início de atuação de muitas fotojornalistas.

Além disso, foram utilizadas como fontes as seguintes obras¹²: o livro *Mulheres Fotógrafas Anos 80*, publicado pela Funarte em 1989; o documentário *F.O.T.O.G.R.A.F.A.S*, com direção de Caroline Vieira e Hewelin Fernandes, lançado em 2017 pela TVE Bahia; o livro *Mujeres vistas por mujeres*, lançado em 1990 pela *Comisión de las Comunidades Europeas, Servicio de Información, Comunicación y Cultura para América Latina*; o livro “*Não Calo, grito*”: *memória visual da ditadura militar no Rio Grande do Sul*, produzido pela Comissão de Anistia do Ministério da Justiça, em 2013; o acervo online do Laboratório de História Oral e Imagem (LABHOI), da Universidade Federal Fluminense¹³; o livro *A outra face das fotos – Reminiscências e elucubrações sobre a arte e a prática do fotojornalismo*, escrito pelo fotojornalista Aguinaldo Ramos, em 2014; o livro *Mulheres Jornalistas, a grande invasão*, com autoria de Regina Helena de Paiva Ramos e publicação pela Fundação Casper Líbero e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, em 2010; o e-book *Elas em Foco*, de Heloíse Nichele, de 2018; a dissertação de mestrado, defendida em 2008, por Aguinaldo Ramos no Programa de Pós Graduação Comparada da Universidade Federal do Rio de

⁸ Disponível em <https://colecaopirellimasp.art.br/>. Acessado em 15 de janeiro de 2022.

⁹ Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acessado em 15 de janeiro de 2022.

¹⁰ Disponível em <https://ims.com.br>. Acessado em 15 de janeiro de 2022.

¹¹ Disponível em <https://www.livrosdefotografia.org/>. Acessado em 20 de abril de 2022.

¹² Além das obras citadas, também foi realizada uma ampla pesquisa em dezenas de notícias e matérias especiais, encontradas em portais online.

¹³ O acervo está disponível em <http://www.labhoi.uff.br/verbetesfotografia/glossary>. Acessado em 13 de março de 2022.

Janeiro, intitulada *A História bem na Foto: fotojornalistas e a consciência da história*.

Apesar da quantidade bibliográfica listada parecer consistente, é preciso lembrar que o recorte determinado como tempo de atividade profissional proposto do mapeamento, que cobre os 21 anos de ditadura militar brasileira, além da ênfase no gênero fotojornalismo, fez com que muitas mulheres encontradas deixassem de constar neste resultado parcial que é a **Tabela 1**. Ao mesmo tempo que posta como limitação, a possibilidade de provocar novas pesquisas que partilhem do objetivo de mapear fotojornalistas de diferentes recortes históricos, demonstra como os estudos de mulheres na fotografia e no fotojornalismo estão longe de esgotar-se.

Na segunda fase da pesquisa, relatada desde o segundo capítulo até o quarto, são trazidos trechos das entrevistas com algumas fotojornalistas que foram ancoradas ao método da história oral. É preciso explicar, no entanto, que devido a pandemia causada pelo corona-vírus, a partir de março de 2020, o planejamento inicial da pesquisa precisou ser revisto e alterado, uma vez que a possibilidade do encontro e, principalmente, do contato social, foi restringida por, pelo menos, dois anos.

Ao mesmo tempo, mulheres que haviam concordado em participar da pesquisa, em um primeiro momento, deixaram de continuar com interesse, fazendo com que novas entrevistadas precisassem ser contatadas. Feito o contato, as entrevistas foram realizadas por meio de videochamadas, o que tornou o desafio da compreensão subjetiva das experiências ainda maior.

São elas: **Leila Jinkings, Margarida Neide, Rosa Gauditano e Beth Cruz**. Com estas fotojornalistas, foram realizadas entrevistas por meio de videochamadas, a partir de um questionado estruturado, durante os anos 2020 e 2021. No momento da entrevista foi pedido que comentassem uma ou mais fotografias de suas respectivas autorias, ou seja, as imagens apresentadas foram “selecionadas” pelas próprias fotojornalistas.

Além destas, as trajetórias de **Elvira Alegre e Jacqueline Joner** também são abordadas em profundidade nestes capítulos, ainda que suas entrevistas tenham sido realizadas por outras pessoas e entidades e disponibilizadas posteriormente na internet. Entendeu-se que, mesmo que suas entrevistas não tenham sido guiadas pelo questionário estruturado que foi construído

especialmente para o estudo, suas narrativas e percepções sobre seus corpos, sua profissão e suas fotografias apresentam leituras e questões de inteira consonância aos objetivos aqui propostos, de conhecer suas histórias narradas por si mesmas.

O estabelecimento da história oral como método de pesquisa científica apresenta relação com o desenvolvimento democrático, aponta Philippe Joutard. Seu avanço técnico deveu-se, também, ao contexto de avanço tecnológico desses períodos: a utilização do gravador e o desenvolvimento de novos suportes de informações, foram elementos que impulsionaram sua disseminação. Na América Latina, o primeiro programa de história oral a colher depoimentos foi a Fundação Getúlio Vargas, em 1920. Países como Equador, Bolívia e Nicarágua realizaram, na mesma época, pesquisas orais sobre o mundo camponês. Na Argentina, o restabelecimento da democracia, em 1983, levou à multiplicação dos projetos orais (JOUTARD, 2006, p. 47), como a Organização *Memoria Abierta*, que desde 1999 arquivava e divulga conteúdos relacionados à ditadura militar argentina.

De acordo com Anne McClintock (2010, p.449), a história oral surge como uma nova teoria da representação da história que se aproxima de uma “tecnologia de poder”. A abordagem empírica, de coleta e preservação de memórias muitas vezes tomadas como “puras”, teria sido sustentada pela despolitização radical da dinâmica do poder subjacente ao fazer história, já que histórias orais, muitas vezes, “perpetuam a hierarquia entre trabalho mental e manual das sociedades das quais surgem: a hierarquia que organiza aqueles que trabalham e falam diferentemente dos que pensam e escrevem”.

Com isso a autora chama atenção para o exame de narrativas de mulheres no contexto da política da transformação social, uma vez que às mulheres raramente foi permitida a “aventura autônoma” do eu individual. “As autobiografias de mulheres como regra geral, argumenta-se, não se prostram diante da teologia do indivíduo centrado nem da ideia de um todo cronológico, tendendo, ao contrário, a ser irregulares, anedóticas, fissuradas e polifônicas”, (MCCLINTOCK, 2010, p.455). Tal exame expressaria rupturas da experiência social dando espaço para as dificuldades cotidianas experimentadas pelas mulheres ao invés de um desígnio ou “destino anatômico”.

A fluidez e a reciprocidade da identidade narrativa na história, assim como da mistura de vozes, afirma a autora, surgem em um contexto social onde a identidade é experimentada como recíproca, estruturada e coletiva, o que podemos chamar de uma “comunidade de experiência” que necessita transformação, no que diz respeito ao poder:

[...] o contexto social e político do engendramento da narrativa tem que ser amplamente transformado: uma transformação política radical e ativa. As políticas da memória e da autoria estão inextricavelmente envolvidas com a política do poder institucional em todas as suas formas: casas de família, trabalho doméstico, educação, publicação e recepção. A história é uma série de fabulações sociais sem as quais não podemos passar. É uma prática inventiva, mas não serve qualquer invenção. Pois é o futuro, e não o passado, que está em jogo na disputa sobre quais memórias sobreviverão”, (MCCLINTOCK, 2010, p.477).

Capaz de suscitar ao invés de solucionar questões, a história oral estabelecida no tempo presente é praticada com frequência no mundo acadêmico. Embora tenha sido considerada marginal em algum momento, Etienne François (2006, XXIV) acredita na interdependência entre prática, metodologia e teoria, oferecendo meios para conjeturarmos o conhecimento das relações entre a ação voluntária, a consciência humana e os constrangimentos desconhecidos que tanto a encerram quanto a limitam. Trata-se, portanto, “de um lugar privilegiado para uma reflexão sobre as modalidades e os mecanismos de incorporação do social pelos indivíduos de uma mesma formação social. E nos parece óbvia a contribuição da história oral para atingir esses objetivos”.

Jorge Eduardo Aceves Lozano (2006, p. 19) a percebe como “um espaço de contato e influência interdisciplinares” que permite, por meio da oralidade, interpretações qualitativas de processos histórico-sociais. Assim, seria um ponto de contato entre a história e as demais ciências sociais e do comportamento. É preciso tomarmos o cuidado, porém, pois corre-se o risco de “preencher as lacunas da história” de modo falso. A ressalva apontada pelo autor, assim como Chimamanda, também nos alerta para o perigo de termos uma história de fonte única. Seria como pensarmos, por exemplo, que todas as mulheres fotojornalistas tiveram uma mesma relação com partidos de esquerda, movimentos feministas ou, ainda, que todas eram pertencentes à classe média ou brancas, apesar de serem a maioria das profissionais reconhecidas neste estudo.

Quanto à realização de entrevistas, técnica utilizada pela história oral, Danièle Voldman (2006, p.38) aponta dois caminhos a serem considerados: as contribuições da sociologia na condução e na formulação das pesquisas e os elementos de psicologia, psicossociologia e psicanálise. Assim seria possível perceber “o não dito, a hesitação, o silêncio, a repetição desnecessária, o lapso, a divagação e a associação”, ou seja, “elementos integrantes e até estruturantes do discurso e do relato”.

Outro elemento importante para a elaboração da entrevista, afirma Philippe Joutard (2006, p.41), seria o de “não desesperar-se” com o que pode ser tomado como “contra verdades da palavra-fonte”, determinando, dessa maneira, o desenvolvimento do diálogo ou, até mesmo, seu fim. Tal elemento mostrou-se relevante para este estudo, que pretende compreender as possibilidades de relação entre as fotojornalistas brasileiras e o movimento feminista do período de 1964 a 1985. Refletir como a presença do feminismo seria abordada nas entrevistas realizadas colaborou para que as fotojornalistas que consideram não possuir relação com o movimento seguissem desejando participar do estudo. Assim, foi possível favorecer a evolução de algumas interlocutoras, como é o caso de **Margarida Neide**, que passou da afirmação de sua obscuridade à construção do próprio relato.

O interesse crescente pela história das mulheres foi alavancado durante os anos 1970, período em que houve o primeiro simpósio específico e uma das primeiras mesas redondas sobre o tema. Em lugares como Itália e França, ela desempenhou um importante papel na memória da vida cotidiana, do trabalho operário ou doméstico, da militância e, também, para compreensão da própria identidade e vida afetiva. Para Joutard (2006, p.53), isso aconteceu antes de a história geral ter-se debruçado pelo método, levando pesquisadoras como Eugenia Meyer (México), Willa K. Baum (Estados Unidos), Luisa Paserini (Itália), Mercedes Vilanova (Espanha) a tornarem a presença feminina muito maior do que em outros congressos históricos.

No Brasil, o trabalho que vem sendo realizado pelo Laboratório de Estudos de Gênero e História da Universidade Federal de Santa Catarina, já citado anteriormente, com a realização e arquivamento de entrevistas em áudio e vídeo de centenas de mulheres - e também pela produção de trabalhos de conclusão de curso, dissertações, teses, livros e artigos sobre o assunto -,

colabora para o desenvolvimento da história oral das mulheres no Cone Sul e insere experiências contidas, principalmente, durante as ditaduras militares ocorridas nas décadas de 1960, 1970 e 1980, no circuito da história oral das mulheres. (WOLFF; MELLO; SILVA; PEDRO, 2022).

Alistair Thomson, Michael Frisch e Paula Hamilton (2006, p.75) ressaltam uma dimensão que seria definitiva da história oral: seu caráter crítico à história convencional fundamentada em noções que são restritas ao que (e de quem) importa na história, e de como (e por quem) é gerada a mudança histórica. Tal crítica salientou os vínculos entre concepções e noções limitadas à evidência histórica de, por exemplo, documentos formais, jornais e memórias escritas na qual comumente baseou-se muitas narrativas e análises históricas, além da própria noção sobre “o que se pode saber e dizer com certeza e comprovadamente acerca do passado”. Nesse esforço, acredita a autora e os autores, provou-se crucial a superação de noções convencionais acerca do que se vale como história e, portanto, do que a história poderia nos contar.

Nesse sentido, percebemos que a memória que subverte a história não trata apenas de entender as dimensões da memória coletiva no contexto da história, mas, sobretudo, “de entender como a historicização formal e autoconsciente vem se transformando numa dimensão cada vez mais importante do como lembramos o passado e entendemos sua relação com a vida e a cultura contemporânea” (THOMSON; FRISCH; HAMILTON, 2006, p. 79).

O diálogo entre o campo da historiografia aliada ao (foto)jornalismo possibilita uma compreensão maior sobre essas duas esferas de conhecimento que, em simbiose, podem trazer aprimoramento nos estudos tanto de uma quanto de outra área. Mesmo com ressalvas às particularidades conferidas a cada um dos campos, percebe-se na estrutura narrativa da notícia e dos textos, assim como das imagens históricas, marcas de instauração das categorias de pessoa, espaço e tempo que permite traçar um diálogo fortuito entre ambos. A fotografia, aqui compreendida como fonte documental que provoca o estudo simbólico e cultural de imagens capturadas por fotojornalistas, deixa de ser mera ilustração e assume o caráter de documento, algo que, em sua materialidade, é parte fundamental do conhecimento humano e social.

A revisão historiográfica da imprensa desse período, a partir de uma perspectiva de gênero, contribui para ampliar esta espécie de *colcha de relatos*

que, aos poucos, começa a formar e consolidar-se como uma área de estudos, identificando um panorama complexo, que segue comum: da existência de diversas desigualdades socialmente construídas na história do fotojornalismo brasileiro e na memória imagética nacional.

A necessidade de adotar uma perspectiva histórica sobre a temática por meio de uma análise de gênero, que aqui compreendida como categoria relacional e como construção histórico-cultural (BUTLER, 1990), surge de um longo apagamento dos enfrentamentos, das contribuições e das experiências¹⁴ femininas contidas na história do fotojornalismo de modo global. Ressalto, portanto, que nesse estudo o gênero é compreendido como resultado das práticas discursivas e performativas que conformam subjetividades no contexto das relações sociais, políticas e culturais (FOUCAULT, 1977).

Acredita-se que campo de história das mulheres como um estudo dinâmico e de grande validade na política da produção de conhecimento (SCOTT, 1992, p.77), pode ajudar a consolidar uma história das mulheres fotojornalistas. Essa premissa teórica, inevitavelmente política e crítica, implica no questionamento das bases conceituais e dos supostos epistemológicos, uma vez que se entende à substância da história existente para além de uma categoria de gênero socialmente construída. Referindo-se às especificidades da história das mulheres, Luise Tilly afirma:

Um aspecto da história das mulheres que a distingue particularmente das outras é o fato de ter sido uma história e um movimento social: por um longo período, ela foi escrita a partir de convicções feministas. Certamente toda história é herdeira de um contexto político, mas relativamente poucas histórias têm uma ligação tão forte com um programa de transformação e de ação como a história das mulheres. Quer as historiadoras tenham sido ou não membros de organizações feministas ou de grupos de conscientização, quer elas se definissem ou não como feministas, seus trabalhos não foram menos marcados pelo movimento feminista de 1970 e 1980. (TILLY, 1994, p.31)

Michelle Perrot (1989), por sua vez, destaca a possibilidade de se fazer uma história das mulheres que aborde o que foi ocultado no âmbito do espaço público. Dentre as principais questões enfrentadas pelo campo está a disponibilidade de fontes para sua produção, que revela a existência da pluralidade como condição da natureza humana e da subjetividade, como fator

¹⁴ Scott (1992) já havia nos alertado sobre a importância da categoria “experiência” como construção cultural e não apenas como falta de mediação e autenticidade.

que deve ser considerado em sujeitos históricos. Por isso mesmo, comenta o seguinte:

A história das mulheres e das relações entre os sexos coloca de maneira muito feliz a questão da permanência e da mudança, da modernidade e da ação, das rupturas e das continuidades, do invariante e da historicidade... Objeto de pesquisas precisas e necessárias, terreno sonhado para a micro-história, ela é também um terreno de reflexão maior, "teórico" como o chamariam os americanos, epistemológico, como teríamos dito nas décadas de 1970 e 1980, para a pesquisa, diremos mais modestamente nos dias de hoje. Ela interroga a linguagem e as estruturas do relato, as relações, do sujeito e do objeto, da cultura e da natureza, do público e do privado. Ela coloca em questão as divisões disciplinares e as maneiras de pensar. (PERROT, 2005, p. 25-26)

Ao confrontar metodologias e fontes vistas como tradicionais, as historiadoras feministas passaram a introduzir em suas pesquisas fontes de diferentes naturezas e trouxeram para o debate sobre o espaço público a existência ativa de sujeitos minoritários.

A possibilidade de uma compreensão crítica do passado por meio da análise de um marcador social distinto e da sua tão aguardada superação, como é a de gênero, torna essa pesquisa não somente útil, mas urgente. Ao mesmo tempo, a possibilidade da compreensão vem de uma vontade particular. Cabe mencionar minha própria relação com o fotojornalismo, que, desde cedo, me cercou por questionamentos sobre como e por que enquadrar acontecimentos.

Desde o final do ensino médio me percebi curiosa pelos equipamentos e assuntos relacionados à fotografia, mas foi durante a graduação em jornalismo, nas experiências da rua, onde estavam os protestos da educação e de movimentos de mulheres, os retratos e encontros feitos pela periferia de União da Vitória - PR destruída por uma enchente, os registros da ex Presidente Dilma Rouseff e a participação em projetos que envolviam fotografia, realizados pelo Coletivo Mais que Amélias de União da Vitória - PR e Porto União - SC e depois pelo Lente Quente, de Ponta Grossa - PR, que um modo outro de participar das lutas e enfrentamentos por conquista e garantia de direitos aconteceu. Percebi que continuava com as mesmas antigas questões. Agora, porém, elas eram muito mais enredadas, complexas e interessantes. Elas conseguiam reunir, de alguma forma, elementos vindos da história, da cultura, do tempo, do espaço, da sociedade, da política, da classe, da economia, da subjetividade, da etnia, da técnica, do poder. Como tentar entender?

Para isso era preciso pesquisar, conhecer o passado e sofisticar meus modos de leitura limitados e ingênuos. Era preciso conhecer muito mais. Oferecer escuta ativa às mulheres que, antes mesmo de eu nascer, já empunhavam suas câmeras e, analogicamente, revelavam imagens da história brasileira, pareceu um caminho que oras tocava minha própria experiência, oras me fazia perceber a pluralidade de narrações e interpretações que podemos obter de si mesmas e das imagens.

Com isso, percebo a potencialidade que as biografias e a produções de mulheres fotojornalistas suscitam no aprofundamento de um debate que escapa ao particular, ao mostrar como a vida de muitas mulheres pode estar relacionada a processos e forças que agenciam transformações estruturais da sociedade contemporânea.

Como tentativa de apreender uma outra história do fotojornalismo, empreendido no contexto da ditadura militar brasileira por diversas mulheres, também aciono o conceito de obstinação [*willfulness*], proposto por Sara Ahmed como um juízo de valor que foi transformado em projeto. De acordo com a autora, que parte de um viés feminista interseccional para tecer seus argumentos, a palavra obstinação faz relação com diversas outras que implicariam problemas de caráter como teimosia, insistência e contrariedade. No entanto, essa carga negativa recairia mais nas pessoas que são identificadas (externamente) com o gênero feminino, mantendo operante um sistema de desigualdades, uma vez que “as mesmas ações têm consequências diferentes para meninos e meninas”. (AHMED, 2022, p.116).

Assim, a obstinação de mulheres que seria culturalmente compreendida como desobediência, passa pela resignificação da força de desejo e anuncia a própria discordância como um posicionamento perante ela. Ao reconhecer-se ou reivindicar-se obstinadas, Ahmed acredita que, assim, reivindica-se também o uso de um adjetivo que tem sido historicamente utilizado como técnica de menosprezo.

Além do interesse pela política cultural das emoções, outra maneira de tensionar a história oficial do fotojornalismo ocidental foi pautar-me no considerado cânone para, em seguida, levantar alguns questionamentos. Dessa forma, localizo e problematizo experiências masculinas que são legitimadas pela comunidade profissional em nível mundial, seja por meio de premiações e

visibilidade constante, seja pela participação de círculos restritos de produção e exposição de material, para debruçar-me sob as condições oferecidas àqueles e àquelas que adentravam o campo do fotojornalismo no período. Assim, foi possível identificar uma gama de elementos que fazem estreita relação com as expectativas de gênero e que produzem uma série de desigualdades do ponto de vista profissional.

Para Luzinete Simões Minella (2010) a análise de qualquer realidade humana social exige prestar atenção à contribuição de variadas disciplinas. Nesse sentido, percebo a interdisciplinaridade como uma reação alternativa às abordagens disciplinares normatizadas dos objetos de estudo, pretendendo colaborar para uma produção de conhecimento “material” cujo objeto de estudo é substancialmente humano e, por isso, envolve uma dimensão psicológica, histórica, sociológica e econômica, no mínimo.

Todas as disputas de poder inspiradas em aspirações, assim como a busca por identidade e crenças, relações sociais e circulação de ideias, símbolos e emoções possuem alicerce na materialidade, afirma Claude Raynaut (2014). Por este motivo, a colaboração entre as ciências, todas modeladas e manipuladas pela sociedade e pela cultura, é imprescindível. É na articulação do diálogo que novos modos de cooperação e profícuos cruzamentos de olhares tornam-se possíveis, o que transforma dados heterogêneos em possibilidades de transformação de um mundo tão complexo e que, provavelmente, não deixará jamais de fornecer questionamentos.

1 TECENDO UMA COLCHA DE RELATOS: QUEM ERAM AS MULHERES FOTOJORNALISTAS DO BRASIL DITATORIAL?

Com uma produção bibliográfica pouco consolidada no que tange à dimensão que o tema comportaria tanto no âmbito internacional quanto brasileiro, os desafios impostos para a pesquisa sobre gênero na história da fotografia demandam a construção de um *corpus* de análise e do uso de metodologias que dialogam interdisciplinarmente.

Pensar a fotografia como uma aventura evolutiva do olhar, conforme Jorge de Souza (2004, p 16), principalmente na América Latina, nos ajuda a entender melhor os processos do fotojornalismo ao longo da história, tanto em termos práticos quanto teóricos. De acordo com o autor, a fotografia é colocada no contexto da cultura, das ideologias, dos mitos e dos valores informativos, o que nos leva a lançar um olhar crítico perante o papel político, ideológico e econômico de quem fotografa. Ou seja, fotojornalistas não apenas reportam uma notícia, mas também “as criam”, uma vez que as (foto)notícias são artefatos construídos pela força de mecanismos pessoais, sociais, econômicos, ideológicos, históricos, culturais e tecnológicos.

Ainda considerando a construção social da realidade (BERGER; LUCKMANN, 1998), Erika Zerwes (2021, p.21) nos recorda que a própria noção do predicado “latino-americano” apresenta dificuldades, pois une indivíduos, práticas e produções fotográficas temporal e espacialmente distantes. Assim: “a noção de “fotografia latino-americana” certamente não é algo dado, que existe de forma automática devido a fronteiras e geografias, mas sim uma construção histórica”.

É considerando todas estas noções, assim como suas limitações, que realizei este estudo, esperando colaborar para a existência de diversidade na construção social de eventos históricos, uma vez que a produção fotojornalística, desde o princípio, contou com o poder de reforçar estereótipos ou representar o plural. Diversificar, nesse sentido, é construir espaços e formas de trabalho que reflitam a variedade social e cultural de uma nação, proporcionando um mundo mais justo e solidário. É lembrar-nos do que Chimamanda nos ensina sobre o perigo de contarmos, e fotografarmos, uma única história.

Acredito que o debate proposto também colabora para o rompimento de uma longa desigualdade existente nos veículos de comunicação que, ainda hoje, insistem em manter o quadro funcional do setor majoritariamente masculino. Ou seja, continuamos a ter uma perspectiva de notícias, e também de fotojornalismo, unilateral, em termos quantitativos. Por isso, retomar as narrativas visuais construídas durante o período da ditadura militar brasileira, mas, ainda, tão invisibilizadas, nos ajuda a entender a história contemporânea do sul global de forma crítica e não colonial, conforme aponta Luciana Ballestrin (2013), compreendendo histórias de outras perspectivas que não foram nem ao menos pensadas, dando outros sentidos aos fragmentos da história já desenrolada.

1.1 APONTAMENTOS HISTÓRICOS SOBRE O FOTOJORNALISMO NO BRASIL

Somado aos entraves enfrentados por mulheres, pretendo também levar em conta o poder intencional, ou o enquadramento, que o fotojornalismo do período produziu. As imagens de eventos vividos durante a ditadura militar continuam tendo o potencial de acionar consciência política e reforçar determinadas visões de mundo ao trazer ao centro da discussão determinados corpos, pautas e lutas, ao mesmo tempo que minimiza ou torna invisível diversas outras visões possíveis. Mas como relacionar isso à rotina do jornalismo, que é movida por dinâmicas que partem de uma lógica empresarial e cultural exposta, assim como tantos outros meios, aos problemas do machismo e do racismo, para citar algumas das opressões possíveis?

Enquanto ferramenta de construção da realidade (ALSINA, 2009; BERGER; LUCKMANN, 1998), o jornalismo estabelece um tipo de vínculo ou interdependência com relação às instituições e às esferas de poder que interferem na produção de um conhecimento singular do mundo, constituindo versões que tendem a se tornar hegemônicas. A relação entre democracia e liberdade torna-se evidente, por exemplo, em momentos históricos nos quais o controle da imprensa serviu como forma de legitimação do poder instituído pela força, como foi o caso da ditadura militar brasileira, que promoveu ataques aos direitos humanos na forma de perseguições, torturas e mortes aos opositores

políticos, contando com o apoio ou silenciamento da mídia hegemônica, seja por medo ou convivência (LARANJEIRA, 2014).

Contudo, não se pode dizer que houve um discurso ou uma representação imagética vista como única e consensual em prol dos militares, que reverberou nos espaços midiáticos e formou uma opinião pública favorável ao governo. Houve nesses territórios, conforme discute Karina Janz Woitowicz (2009), inúmeras experiências de resistência nas brechas do discurso oficial e nos meios censurados, além da vigorosa imprensa alternativa e/ou independente, que surgiu como espaço de oposição política e ousou desafiar o poder nos períodos mais duros do regime.

No Brasil, o processo de feminização das redações ao longo da história é evidente e antigo, mas atingiu uma parcela significativa, principalmente, na década de 1970. Mas, quando falamos da ocupação de cargos hierarquicamente maiores e mais bem pagos, percebemos um déficit de tempo que persiste em acontecer até hoje. Segundo Maria de Lourdes Fernandes Galé, a primeira jornalista na direção do Sindicato de Jornalistas de São Paulo, de 1982 a 1984, é possível listar pelo menos quatro motivos que contribuíram para a entrada de mulheres nas redações. Em entrevista concedida à José Hamilton Ribeiro (1998), a então diretora enumera:

1. A luta da mulher no mundo inteiro pela igualdade, o feminismo, as campanhas pelos direitos civis e os ganhos gerais da cidadania; 2. O papel do Sindicato e as conquistas de regulamentação profissional que transformaram o jornalismo numa profissão decente; 3. A existência das escolas de Jornalismo, que democratizaram o acesso à carreira. (Antes, a porta de entrada era o parentesco, o nepotismo, o sobrenome, a ligação com as patotas. Eu mesmo, antes da Faculdade, dificilmente chegaria onde cheguei, como suburbana da Zona Leste, de família de imigrantes, afirma Lu); 4. O fato de que o jornalismo exige certas condições e qualidades que podem estar tanto num homem quanto numa mulher; por que, então, não haveria mulher na imprensa? (RIBEIRO, 1998, p.161)

Depois de 1980 este processo de participação de mulheres intensificou-se, motivado, sobretudo, pela ampliação ainda maior de oferta de cursos de comunicação e jornalismo, o que garantiu a qualificação profissional de muitas mulheres (SILVA, 2017). Entretanto, a profissionalização do jornalismo também culminou com a industrialização da atividade, que durante as décadas de 1980 em diante viu o setor da comunicação passar por um processo de reestruturação

produtiva e administrativa, resultando na precarização do trabalho (ROCHA, 2004, p. 22).

O desenvolvimento tecnológico foi outro fator marcante para toda a classe profissional, pois tarefas que antes eram desempenhadas por jornalistas, passaram a serem feitas por computadores, porém, motivando também o acúmulo de outras demandas por parte de jornalistas, que precisaram desempenhar um papel cada vez mais múltiplo (SILVA, 2017, p. 2).

No que diz respeito à fotografia, o campo brasileiro passava por um processo de expansão e profissionalização que reverberou fortemente no campo das notícias e da arte. Tais mudanças tiveram origens variadas, algumas intrínsecas à fotografia e à técnica, outras relacionadas à situação social e política do Brasil. Assim, houve uma série de transformações no meio, como as reformas editoriais e gráficas, impactadas desde a década de 1930 com a chegada do sistema de impressão *offset*, em São Paulo, e que passaram a privilegiar a fotografia em suas criações, causando abertura para produção de novas temáticas como as de trabalhadores sem-terra, indígenas, crianças, a seca da região nordestina, a reorganização sindical e grevista, além de minorias e questões urbanas. Junto ao novo momento da fotografia, houve, também, o início do processo de organização e luta sindical e política por parte de fotógrafos e fotógrafos que reivindicavam maior liberdade de atuação e direitos de imagem – o que levou à criação de diversas cooperativas, coletivos e agências fotográficas.

A profissionalização da prática, que contou com a criação dos primeiros cursos regulares de fotografia em nível técnico e superior, igualmente, colaborou para a intensa modificação do setor no período. Nathália Cunha Silva (2017, p. 8), aponta o surgimento do processo de consolidação histórica das agências fotográficas como resultado da cultura industrial do jornalismo que levou ao aumento na demanda por imagens e da aceleração no ritmo da cobertura, e que estava aliado à mudança de modelo de negócios que o Brasil e outros países viviam.

Para além das forças mecânicas mencionadas, o fator geracional foi outro atributo importante para pensarmos o fotojornalismo da década de 1970 e 1980. Para Caio Proença (2015, p. 2), o perfil diversificado de profissionais daquele momento demonstra a existência de um rico intercâmbio e que pode ser pensado

a partir de quatro grandes grupos: um formado pela geração mais velha, que aprendeu o ofício com a prática e era comumente contratado por empresas editoriais; outro formado por uma geração com formação técnica ou superior, que já detinha conhecimento teórico sobre a prática; outro de *freelancers* que, na falta de estabilidade profissional, encontraram liberdade de atuação; e, por fim, um grupo de fotógrafas e fotógrafos estrangeiros que trouxeram conhecimento e experiências de fora¹⁵.

Em termos globais, e também embasada pelo que se propõem a ser a história oficial do fotojornalismo, a década de 1970 é conhecida como revolucionária. No entanto, é preciso destacar a existência de uma outra vertente fotográfica e fotojornalística, que, ao mesmo tempo em que acompanhou as transformações “globais ocidentais”, caminhou por outros lugares, com outros objetivos e sentidos. E mais do que isso, buscou seu reconhecimento. Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia, que perduraram por cinco edições, entre 1978 e 1996, foram acontecimentos condicionantes para o universo da fotografia que temos hoje na América Latina, aponta Erika Zerwes e Eduardo Augusto Costa (2017).

Com o intuito de unificar e estabelecer um discurso comum sobre a fotografia latino-americana, os eventos possibilitaram trocas e interlocuções fundamentais para a organização e a institucionalização da fotografia tanto para o Brasil quanto para os diversos outros países do subcontinente, permitindo uma produção de bibliografia específica sobre o tema e o início da promoção de fotógrafas e fotógrafos em outros lugares do mundo. Nesse momento, portanto, entusiastas do país e de toda a América Latina, com os mais variados estilos fotográficos, compartilhavam de um mesmo interesse, o de fomentar conhecimento suficiente para romper com a vertente narrativa tradicional sobre o nascimento e desenvolvimento da fotografia, sempre posta como derivação das experiências estadunidenses e europeias. O novo objetivo, portanto, era

¹⁵ Cabe mencionar como o estudo de mulheres fotojornalistas e, principalmente, seu maior ou menor reconhecimento perante a produção geral, pode ser abordado, também, do ponto de vista geracional. É possível verificar uma demora maior de tempo para a consagração de suas trajetórias, quando mensurado o tempo de início de suas atividades. Com isso, vemos a possibilidade de participantes mais recentes na história do fotojornalismo brasileiro terem suas contribuições mais lentamente assimiladas, reconhecidas e consagradas. Por outro lado, o uso cada vez maior das redes sociais online, tanto para divulgação quanto para interação, tende a mudar esta lógica.

pensar a fotografia a partir de outro lugar, com possibilidades estéticas e intencionalidades que fossem genuínas, geograficamente falando.

Dos objetivos propostos durante o Primeiro Colóquio, em 1978, ficou evidente os esforços para a constituição de uma prática fotográfica que estivesse preocupada com a interpretação e a percepção sobre seu povo e continente em específico. Um continente com variados povos, envolto em crises, conflitos e belezas únicas:

Que o fotógrafo, ligado ao seu tempo e ao seu campo, tenha a responsabilidade de interpretar com suas imagens a beleza e o conflito, os triunfos e derrotas e as aspirações de seu povo. b) Que o fotógrafo refine e afirme sua percepção ao expressar as reações do homem a uma sociedade em crise, e busque, conseqüentemente, fazer uma arte de compromisso e não de evasão. c) Que o fotógrafo deve enfrentar, mais cedo ou mais tarde, a necessidade de analisar a carga emocional e ideológica do seu trabalho fotográfico e de outrem, para compreender e definir os fins, interesses e finalidades a que serve. Por todas estas razões, o Conselho Mexicano de Fotografia sob os auspícios do INBA, convoca fraternalmente colegas da América Latina, de acordo com estes princípios, a unir através da imagem, as diferentes identidades nacionais que permitem reunir o trabalho fotográfico mais representativo do nosso continente (CMF, p. 7, 1978, Tradução livre).

Além da presença, como convidado, do fotógrafo e historiador Boris Kossoy, responderam e foram aceitos 63 fotógrafos e fotógrafas brasileiras, dos quais 36 foram incluídos no catálogo *Hecho en Latinoamérica*. Das imagens que compõem o catálogo, a fotojornalista **Nair Benedicto** expos as condições alarmantes na qual menores detentos da Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor (FEBEM) eram submetidos (Agência F4, 1980). Violentados e encarcerados, era desconhecida, até então, a realidade de mais de 23 milhões de crianças.

A contribuição da crítica e também fotojornalista **Stefania Brill**, polonesa radicada e naturalizada brasileira desde 1955, foi, também, de grande representatividade para a consolidação intelectual brasileira sobre fotografia e os discursos empreendidos nos Colóquios em questão. Suas fotografias, assim como os diversos textos produzidos, tinham a cidade como tema de reflexão da condição latino-americana. Em uma de suas publicações, destaca:

Você quer conhecer a fotografia latinoamericana? É simples. Não a procure nos países vizinhos. É uma tarefa árdua. É só virar a esquina. As imagens esperam aqui ao lado: no México (Colóquio Latino-Americano) ou na Suíça (Fotografia Latino-Americana, Kunsthaus). São fotos belas e chocantes, documento e arte, fotojornalismo pioneiro e contemporâneo, realidades captadas e interpretadas, afirmação e pontos de interrogação que convidam o espectador para um diálogo apaixonante, (BRIL, 1982, p. 25).

Foi, portanto, no mesmo período em que diversos países latino-americanos sofriam ditaduras e o cerceamento de suas liberdades básicas, como da livre expressão, que fotógrafas e fotógrafos puderam ser reconhecidos e reconhecer a si como autoras e autores, e não mais como simples trabalhadores associados a uma outra atividade, como a do jornalismo.

Mesmo sob a violenta ditadura, foi nesse período em que houve interesse pela preservação da memória fotográfica brasileira; além da formação de pessoal especializado na área da preservação; da pesquisa da história da fotografia no Brasil; da pesquisa das técnicas de conservação e preservação de fotografia e o aperfeiçoamento da tecnologia do material fotográfico produzido no Brasil, que somou-se à transformação do Núcleo de Fotografia da Funarte em Instituto Nacional da Fotografia da Funarte (INFoto), datado de 1984 (ZERWES; COSTA, p. 152-153, 2017). É dentre estes diversos avanços para o setor da fotografia brasileira que passamos, neste momento, para o levantamento proposto, que buscou mapear mulheres de todo o território brasileiro e apresentar dados básicos de suas trajetórias, apontando, quando possível de ser identificado, informações sobre data de nascimento, local de nascimento, local de atuação e veículos de comunicação em que trabalhou.

1.2 LEVANTAMENTO DE MULHERES FOTOJORNALISTAS BRASILEIRAS ENTRE 1964 E 1985




A consulta de fontes para construção de uma tabela teve duração de três anos (2019-2021), o que permitiu o levantamento de **81 mulheres** que produziram fotojornalismo entre 1964 e 1985. Elas ocuparam diversas editorias, vieram de diferentes lugares e gerações, conforme apresenta o seguinte quadro, que está organizado por ordem alfabética (**Tabela 1**). As cores representam diferentes regiões brasileiras, nas quais as fotojornalistas realizaram suas produções e que, aqui, foram divididas em três grandes regiões: norte e nordeste, grifada em cinza claro , centro-oeste e sudeste, grifada em cinza médio ; e sul, que está grifada em cinza escuro . De todas, apenas duas foram destacadas em branco, o que representa a não identificação de informações sobre o local exato de produção dessas mulheres.

Tabela 1: Levantamento de mulheres fotojornalistas no Brasil (1964 e 1985)¹⁶

| Fotógrafa | Nascim. | Local de Nascim. | Local de Produção | Veículos de comunicação |
|-------------------------------------|---------|------------------|----------------------------|---|
| 1. Adelina Faria | | Alemanha | Curitiba/PR e São Paulo/SP | Jornal O Estado de São Paulo; Revista A Cigarra; Revista Veja; Revista Placar; Revista Isto É |
| 2. Adriana de Queiroz Matoso | 1951 | | | |
| 3. Alice Bril | | Polônia | São Paulo/SP | |
| 4. Ameris Paolini | | Laguna/SC | São Paulo/SP | |
| 5. Ana Regina Nogueira | | Suíça | São Paulo/SP | |
| 6. Ana Vitória Mussi | 1943 | | Rio de Janeiro/RJ | |
| 7. Avani Stein | 1947 | | São Paulo/SP | Revista Veja; Folha de São Paulo; Revista Isto É |
| 8. Beatriz Dantas | | | Belo Horizonte/MG | Grupo Block |
| 9. Beatriz Do Carmo Domingues Corre | 1951 | | Curitiba/PR | Jornal Estado de São Paulo; Revista Quem; Jornal O Estado do Paraná; Jornal Correio de Notícias; Tribuna do Paraná; Jornal Gazeta do Povo |
| 10. Beatriz Schiller | 1941 | | Brasil/EUA | Agência Ágil |
| 11. Bete Feijó | 1953 | | São Paulo/SP | |
| 12. Beth Bullara | 1952 | | Rio de Janeiro/RJ | Revista Manchete; Jornal do Brasil |
| 13. Beth Cruz (RJ) | 1948 | | Brasília/DF | Assessoria do Prefeito Jader Barbalho |
| 14. Camilla Butcher | | | São Paulo/SP | Revista Exame; Vogue; Revista Manchete; Rede Globo de Televisão |

¹⁶ Organização da autora

| | | | | |
|----------------------------------|------|-------------|----------------------|--|
| 15. Célia Aguiar | | | Bahia | Agência Ágil Fotojornalismo; Jornal Correio Brasiliense |
| 16. Claudia Andujar | 1913 | Hungria | São Paulo/SP | Revista Realidade; Revista Fortune; Revista Horizon USA; Revista IBM; Revista Jubilee; Revista Life; Revista Look; Claudia; Revista Quatro Rodas; Revista Setenta |
| 17. Claudia Ferreira da Silva | | Paracatu/MG | Rio de Janeiro/RJ | Jornal do Brasil |
| 18. Claudia Jaguaribe | | | Rio de Janeiro/SP | Revista Vogue; Casa Vogue; Revista Veja; Revista Exame; Revista Claudia Moda, Jornal O Globo; Jornal do Brasil; The Harvard Magazine; The Boston Phoenix; The Real Paper |
| 19. Cristiana Isidoro | 1953 | | Rio de Janeiro/RJ | Revista Manchete; Revista Geográfica; Revista Domingo |
| 20. Cristiane Derizans | | | Rio de Janeiro/RJ | Jornal do Brasil |
| 21. Cristina Paranaguá | 1947 | | Rio de Janeiro/RJ | Jornal do Brasil |
| 22. Cristina Villares | 1945 | | São Paulo/SP | Jornal Folha de São Paulo; Revista Isto É; Revista Veja; Visão; Revista Status; Jornal da República; Agência Angular |
| 23. Cristina Zappa | 1948 | | | Jornal O Trabalho |

| | | | | |
|---|------|-------------------|-------------------|--|
| 24. Cyntia Graybill do Nascimento Brito | 1952 | Miami/EUA | Rio de Janeiro/RJ | Jornal do Brasil |
| 25. Dulce Soares | 1955 | Belo Horizonte/MG | São Paulo/SP | Revista Iris; Revista Casa Cláudia; Revista Cláudia Moda; Revista Vogue |
| 26. Eliana Assumpção | | | São Paulo/SP | Correspondente Jornal do Brasil em New York/EUA |
| 27. Elvira Alegre | | | Londrina/PR | Jornal Ex-Jornal |
| 28. Elza Fiúza | | | Brasília/DF | |
| 29. Elza Lima | | | | Jornal O Estado do Paraná |
| 30. Eveline Muskat | 1963 | | Rio de Janeiro/RJ | Jornal do Brasil |
| 31. Fernanda Maria de Castro Paula | 1954 | | Curitiba/ PR | Comunicação Social do Palácio do Iguaçu; Jornal Correio de Notícias |
| 32. Gilda Sicupira Estellita | 1931 | | Rio de Janeiro/RJ | Corporação BBC Londres (Salvador); House-Organs; Editoras; Jornal O Dia; Grupo Block |
| 33. Glória Ferreira (exílio no Chile, Suécia e Paris) | | | Rio de Janeiro/RJ | Revista Chile Hoy (Santiago); Revista Folket I Bild; Revista Laüs Femina; Revista Arbetaren; Jornal Bild; Jornal Opinião; Jornal O Globo |
| 34. Graça Seligman | | | Brasília/SP | Jornal Correio Brasiliense |
| 35. Hildegard Rosenthal | 1922 | Alemanha | São Paulo/SP | Press Information |
| 36. Ieda Marques | | Canavieiras/BA | Bahia | |
| 37. Inés Paulino | 1943 | | Chile | Associação de Fotografos Independientes; Revista APSI |

| | | | | |
|---|------|-------------------|---------------------------------|--|
| 38. Isabel Garcia | 1948 | | Rio de Janeiro | Block Editores |
| 39. Jacqueline Joner | 1953 | | Porto Alegre/RS | Coojornal; Jornal Diário do Sul; Jornal O Globo; Jornal O Estado de São Paulo; Jornal da Tarde; Jornal Folha de São Paulo |
| 40. Leila Jinkings | 1944 | | Belém/PA; Brasília/DF | Agência Ágil; Agência Capta; |
| 41. Lena Muggiati | | | Rio de Janeiro/RJ | Grupo Bloch |
| 42. Lena Trindade | 1952 | RS | Rio de Janeiro/RJ | Jornal Gazeta Mercantil; Jornal Estado de São Paulo; Jornal Zero Hora; Folha de São Paulo |
| 43. Lourdes Calvo | | | Brasília | Jornal Correio Brasiliense |
| 44. Luciana Petrelli | | Rio de Janeiro/RJ | Curitiba/PR | Jornal Hoje; Jornal Gazeta; Jornal A Época; Tempo; Jornal Hora, Jornal Esporte; Jornal Dia |
| 45. Lucília Guimarães | | | Curitiba/PR | Correio de Notícias |
| 46. Luiza Venturelli | 1959 | | Brasília/DF | Agência N-Imagens |
| 47. Lygia Herrera Arruda | | | São Paulo/SP | Jornal do Brasil |
| 48. Mabel Arthou | | | Rio de Janeiro/RJ e Brasília/DF | Jornal O Globo; Revista Veja; Revista Exame |
| 49. Magdalena Isabel Mandel de Schwartz | | Inglaterra | São Paulo/SP | Revista Iris; Revista Planeta; Revista Claudia; Status; Rede Globo de Televisão; |
| 50. Márcia Macedo | 1950 | | Brasília/DF | Agência Ágil |
| 51. Márcia Ramalho | 1921 | | Rio de Janeiro/RJ | Revista Cláudia; Revista Nova; Revista Playboy; Revista Oui |

| | | | | |
|---------------------------------|------|-------------------|----------------------------------|---|
| | | | | (USA); Revista Playboy (Austrália); Revista Manchete |
| 52. Margarida Neide | | | Salvador/BA | Jornal Correio da Bahia; Jornal Tribuna da Bahia; Jornal A Tarde |
| 53. Maria Elisa Ramos Semeghini | | Rio de Janeiro/RJ | São Paulo/SP | The Times; Jornal Visão; Revista Placar; Fatos; Revista Isto É; Jornal do Brasil; Jornal Folha de São Paulo; Associated Press; United Press; Brazil Herald; Dataneu |
| 54. Maria Eneida Serrano Levita | 1952 | | Porto Alegre/RS | Coojornal; Jornal Zero hora; Jornal O Globo; Jornal Visão; Jornal Folha da Manhã; Revista Isto é; Revista Veja |
| 55. Maria Sampaio | | | Salvador/BA | Revista Marie Claire; Revista Vogue |
| 56. Marisa Carrião | 1949 | Belo Horizonte/MG | São Paulo/SP | |
| 57. Martha Lopes | | | Rio de Janeiro/RJ | CINEDUC |
| 58. Mary Zilda Grassia Sereno | 1909 | | Rio de Janeiro/RJ e São Paulo/SP | Agência Angular |
| 59. Maureen Bisilliat | 1920 | Nova Esperança/PR | São Paulo/SP | Revista Realidade; |
| 60. Maylena Gonçalves | 1955 | | Brasília/DF | Revista Veja; Revista Isto É; Senhor; Manchete; Agência Ágil; Jornal O Globo; |

| | | | | |
|------------------------|------|-------------|---------------------------------------|--|
| | | | | Jornal Folha de São Paulo; Revista Cláudia; Revista Vogue; Jornal do Brasil; BSB Brasil; Jornal Correio Brasiliense |
| 61. Mazda Perez | | | São Paulo/SP | Jornal Diário de São Paulo; Jornal da Tarde; Jornal Versus; BBC; TVC de Londres |
| 62. Mila Petrillo | | | Rio de Janeiro/RJ; Brasília/DF | |
| 63. Nair Benedicto | 1940 | | São Paulo/SP | Agencia F4; Agência N-Imagens |
| 64. Paula Simas | | | Rio de Janeiro/RJ | Jornal do Brasil; Revista Veja |
| 65. Regina Bittencourt | 1956 | | Brasília | |
| 66. Rejane Carneiro | 1956 | | Salvador/BA | Jornal A Tarde |
| 67. Renata Falzoni | 1955 | | São Paulo/SP | Jornal Folha de São Paulo; Revista Isto É; Revista Playboy; Revista Placar; Revista Nova; Revista Super Hiper |
| 68. Rosa Gauditano | 1955 | | São Paulo/SP | Jornal Versus; Jornal Folha de São Paulo; Revista Veja; Agência Fotograma; Stúdio R |
| 69. Silvana Louzada | 1955 | | Rio de Janeiro/RJ; Brasília/DF; MA | Jornal do Brasil; Washington Post |
| 70. Socorro Araújo | 1952 | Belém/PA | | Centro de Recursos Audiovisuais da Amazônia |
| 71. Sônia Carmen | | Salvador/BA | | |

| | | | | |
|----------------------------|------|------------------|-------------------|--|
| 72. Sonja Rego | 1944 | | Brasília | Jornal Panorama, Ex-; Jornal Folha de Londrina |
| 73. Sosô Parma | | Cruz Alta/RS | São Paulo/SP | Jornal O Trabalho |
| 74. Stefania Bril | 1952 | Paranavai/P R | São Paulo/SP | Revista NAfoto; Revista Revista Irisfoto; Revista A Galeria; Revista Photo-Vision; Revista European Photography; Jornal Estado de São Paulo; Jornal da Tarde |
| 75. Tatiana Constant | | | Rio de Janeiro/RJ | Jornal do Brasil |
| 76. Telma Camargo da Silva | 1952 | Jaraguá/GO | Goiânia/GO | |
| 77. Vania Toledo | 1951 | Porto Alegre/RS | São Paulo/SP | Revista Aqui São Paulo; Revista Vogue; Revista Interview; Revista Claudia; Revista Veja; Revista Revista Isto É; Folha de São Paulo; O Estado de São Paulo; Revista Time; Revista Life |
| 78. Vera Sayão | 1931 | | Rio de Janeiro/RJ | Revista Manchete; Revista Fatos e Fotos; Revista Amiga; Revista Pais e Filhos; Editora Abri; Riotur; Revista Isto É; Jornal da Telerj; Folha de São Paulo; Grupo Bloch |
| 79. Vera Simonetti | | | São Paulo/SP | |
| 80. Vilma Slomp | 1959 | | Curitiba/PR | Revista Quem |
| 81. Zuleika de Souza | | | Brasília/DF | Jornal de Brasília, Correio Braziliense, |

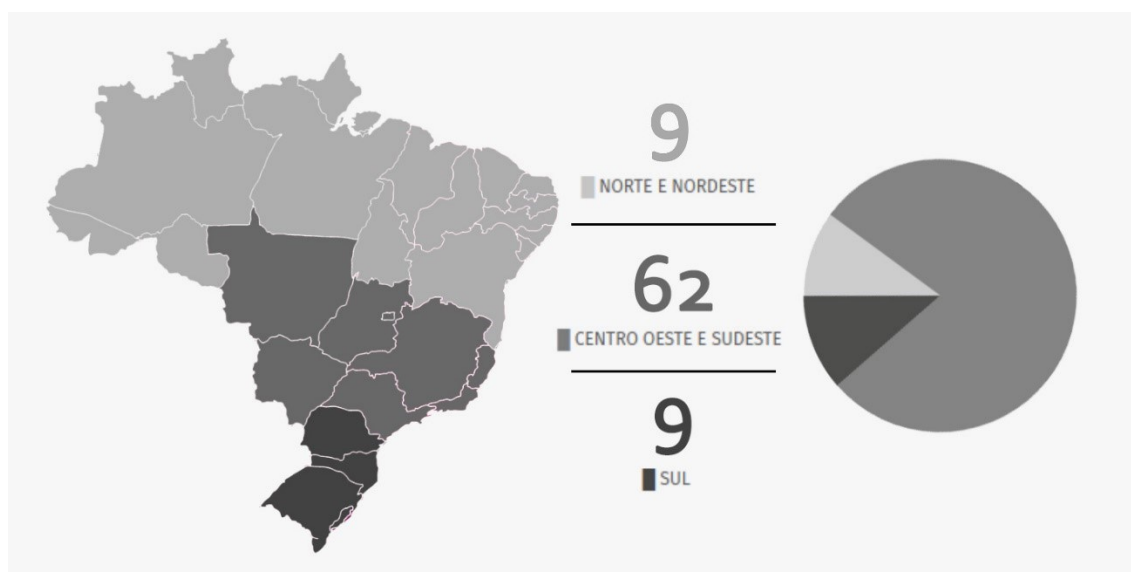
Mesmo que nascidas em lugares diferentes, a maior parcela das profissionais mapeadas entre 1964 e 1985, estava baseada na região centro-oeste e sudeste, equivalendo à 62 mulheres distribuídas entre as cidades do Rio de Janeiro (RJ), São Paulo (SP), Brasília (DF) e Belo Horizonte (MG). Na região norte e nordeste, 8 mulheres identificadas realizavam suas coberturas nas cidades de Belém do Pará (PA), Salvador (BA), Jaraguá (GO). Dentre elas, **Leila Jinkings** teve experiências tanto na cidade de Brasília (DF), quanto em Belém do Pará (PA). Do total de mulheres identificadas, 9 estavam na região sul, com produções pelas cidades de Curitiba (PR), Londrina (PR) e Porto Alegre (RS). **Adelina Faria**, no entanto, esteve entre Curitiba (PR) e São Paulo (SP).

Apenas duas fotojornalistas aparecem grifadas em branco: **Beatriz Schiller** e **Inés Paulino**, tendo esta última se mudado para o Chile na década de 1970, onde desenvolveu trabalho fotográfico relacionado principalmente à efervescência cultural em meio a ditadura militar que também estava em curso no país. Já **Beatriz Schiller**, brasileira nascida em 1941, fez trabalhos para a Agência Imprensa Livre (*Ágil*) e mudou-se para Nova York (EUA) também no início de 1970, onde continuou envolvida com fotografia. Apesar disso, informações sobre seus locais de nascimento ou produção de trabalhos não foram encontradas até o final dessa pesquisa, assim como outros elementos fundamentais para aprofundar as relações de sociabilidade das mulheres fotojornalistas brasileiras do período, como raça e classe. No entanto, seus nomes constam na **Tabela 1**, pois entende-se a importância em visibilizar suas participações e, ao mesmo tempo, fomentar novas pesquisas que possam aprofundar-se nas experiências pessoais de cada fotojornalista brasileira identificada.

Se por um lado a ausência de indicadores tão relevantes para a compreensão sobre o fotojornalismo brasileiro do período sugere a fragilidade da tentativa de fazer um levantamento sobre a produção de mulheres por uma análise de gênero, por outro lado vemos o quanto da parcela de fontes existente

reconhece fotografias que possuíam perfis muito próximos, no que diz respeito às experiências de cor e classe. Das identificações possíveis, vemos fotojornalistas majoritariamente brancas, de classe média, provenientes de grandes centros urbanos e com passagem por centros universitários. O mapa apresentado a seguir (**Figura 1**) oferece a oportunidade de visualizarmos estes números a partir de outro modo:

Figura 1: Mapa de quantificação de mulheres fotojornalistas brasileiras que estavam em atividade profissional durante o período de 1964 até 1985¹⁷



Importante pontuar que, mesmo que esse número revele uma produção de mulheres consistente, acredita-se na existência de muitas outras, principalmente em regiões interioranas e que ainda estão por serem reconhecidas em investigações futuras, o que pode revelar perfis mais plurais dos que foram obtidos até esse momento.

Outra observação pertinente é o fato de as grandes cidades brasileiras, como São Paulo e Rio de Janeiro, apresentarem um maior número de profissionais, o que pode ser compreendido por, ao menos, dois motivos: uma concentração maior de conglomerados de comunicação nestas regiões que ofereciam, proporcionalmente, maiores oportunidades de trabalho – sejam eles no modelo *freelancers* ou permanente; e também uma maior facilidade na busca

¹⁷ Organização da autora.

por histórias e trajetórias de jornais e revistas com maiores investimentos, recursos e circulação.

Posteriormente ao levantamento apresentado, partimos agora para outro momento da pesquisa, que adentra as experiências de algumas fotojornalistas identificadas e citadas acima. Apesar do enfrentamento da pandemia causada pelo novo coronavírus desde meados de 2020, a realização de quatro entrevistas, entre setembro de 2020 e setembro de 2021, foi possível por intermédio de computadores. Como citado na introdução, a metodologia dessa etapa foi a história oral, o que colaborou para uma produção de conhecimento que relativiza a autoridade da narração científica e oferece uma rica oportunidade de escuta a conhecimentos localizados fora do cientificismo regulado e fundado em objetividades unilaterais, (PLAMPER, 2014).

Habitar a subjetividade é, nesta definição, ter a chance de percebermos como as pessoas constroem e atribuem significado à própria experiência e identidade, o que constitui, por si mesmo, o argumento, ou seja, o fim do discurso objetivado nesta metodologia. Com isso, fica claro que o admirável não está no fato, mas no ânimo de estado empregado pela fonte que fala, uma vez que “os fatos importantes são os que se desenvolvem dentro da consciência: não são os fatos vistos, mas o processo de visão, interpretação e, em consequência, a mudança”, (PORTELLI, 1996).

A perspectiva histórica sobre a produção do fotojornalismo feito por mulheres brasileiras por meio de uma análise de gênero surge, portanto, desse intuito: verificar nas narrativas os sentidos construídos sobre uma série de enfrentamentos, contribuições e experiências¹⁸ plurais, contidas na história do fotojornalismo nacional.

¹⁸ Joan Scott (1992) já havia nos alertado sobre a importância da categoria “experiência” como construção cultural e não apenas como falta de mediação e autenticidade.

2 OS ENTRAVES DE UMA PROFISSÃO MASCULINIZADA E A MEMÓRIA DE DESIGUAIS DESIGUALDADES

Certo dia questioneei qual a primeira imagem relacionada à ditadura militar brasileira lembro ter tido conhecimento. Recordei a pesquisa bibliográfica, feita nos meados de 2000 para um trabalho escolar a partir de uma antiga coleção da editora *Abril*, fundada em 1950, por Victor Civita, no estilo *Enciclopédia*. A fotografia que segue parte da minha memória constituída sobre o período histórico é de autoria de Evandro Teixeira, que foi fotojornalista por mais de 45 anos do *Jornal do Brasil*, fundado no Rio de Janeiro, em 1891, por Rodolfo Epitáfio de Sousa Dantas.

Em 1968, Evandro registrou o que viria a ser conhecido como “Sexta feira sangrenta”, uma manifestação que aconteceu em 22 de junho e marcou uma série de enfrentamentos entre policiais militares, estudantes e população civil que vinha acontecendo nas grandes cidades do país. No entanto, a manifestação que acontecia na cidade do Rio de Janeiro e tinha como objetivo criticar a embaixada dos Estados Unidos da América, terminou com estudantes perseguidos e violentamente oprimidos na região entre o Ministério de Educação e Cultura (MEC) e a Avenida Presidente Wilson, onde culminaria a manifestação estudantil. Entre as pessoas perseguidas, um estudante foi golpeado por policiais munidos por cassetetes e chutado até a morte. É o exato momento da queda desse mesmo estudante que o fotojornalista capturou (**figura 2**). Foi, também a partir deste registro, que dei início à narrativa visual que construí ao longo de anos sobre a ditadura militar brasileira: um cenário de violência, tirania e intolerância.

Do ponto de vista técnico, podemos perceber que a exposição instantânea da imagem feita sob luz diurna dura reforça o contraste entre tons claros e escuros, apresentando uma profundidade de campo que revela, sem nitidez, estudantes correndo na direção contrária do fotógrafo. De frente para sua lente, estavam apenas um estudante e dois policiais que são observados por uma terceira pessoa que parece voltar sua atenção para a “caça ao estudante”. A posição da câmera oferece uma vista parcial que destaca a ação como elemento central a captura em cena.

Figura 2: Estudante sendo perseguido por militares durante manifestação de 1968. Autoria de Evandro Teixeira.



Fonte: Blog do Mário Guimarães¹⁹

A fotografia que viria a se tornar símbolo da hostilidade estatal e da perseguição política nos revela, em uma rápida leitura, o horror do segundo seguinte. Próximo ao braço esquerdo do jovem estudante, vemos seus óculos suspenso no ar. No momento consecutivo, ele se chocará contra o chão. Da mesma forma, o rosto do estudante se chocará contra o meio fio da lateral da rua. As pernas do policial à esquerda, também suspensas pelo movimento que foi congelado em um disparo de alta velocidade do obturador, assim como a mão do policial à direita que se dirige ao rapaz em fuga, confirmam a existência de intenso movimento em ação.

Na sequência, e ainda no exercício de perceber como configuram-se memórias visuais, fui em busca da que é considerada a fotografia “instante zero” da mesma ditadura, ou seja, a primeira fotografia reconhecidamente feita por alguém que possuísse vínculo com a imprensa, já sob o golpe da ditadura, que começava instaurar um cenário de 21 anos de cerceamentos, desde aquele momento.

Feita ainda durante as primeiras horas de abril de 1964 em uma madrugada chuvosa, com iluminação fornecida apenas pelas lanternas de um

¹⁹Disponível em <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2014/03/30/por-que-a-data-do-golpe-e-1o-de-abril-de-1964-e-nao-31-de-marco-2/>. Acessado em 02 de março de 2022.

automóvel, a fotografia em contraluz considerada “marco zero” da ditadura militar (**figura 3**), ou seja, a primeira fotografia feita dentro de um recorte temporal considerado início do golpe, 31 de março de 1964, é também da autoria de Evandro Teixeira e feita durante a invasão do forte de Copacabana (RJ) pelos militares. Na imagem, podemos ver os riscos da chuva refletidos pela única fonte de luz, dando contorno aos dois soldados que estão na lateral direita e outro na lateral esquerda. Capturada com uma distância focal pequena, vemos a silhueta de um soldado que ocupa a área central contrastando com os riscos de chuva e fazendo com que a região das pernas quase brilhasse devido à exposição, assim como partes da carroça que está entre o fotógrafo e o soldado centralizado.

Figura 3: Fotografia considerada “marco zero” da ditadura militar brasileira, feita por Evandro Teixeira na madrugada de 1º de abril de 1964.



Fonte: Site Instituto Moreira Sales²⁰

Evandro é considerado o único a fotografar o golpe dos bastidores, o que explicaria os enquadramentos “privilegiados” que conseguia construir, e que também está aliada à sua aprimorada técnica profissional: “É dele a fotografia que praticamente simbolizou e condenou o golpe militar, tomada no interior do Forte de Copacabana, onde entrou acompanhado de seu amigo, o Capitão Lemos, na noite do golpe” (BONI, 2015, p.82).

²⁰ Disponível em: <https://ims.com.br/2017/11/28/instante-zero-golpe/>. Acessado em 02 de março de 2022.

A reflexão sobre tais fotografias, que foi acionada pela curiosidade sobre “quem” realizou coberturas das consagradas imagens, ou foto-ícones da história brasileira, podem revelar uma questão de sociabilidade muito relacionada aos círculos e espaços aos quais fotojornalistas costumavam frequentar, e que também podem ser lidas por uma perspectiva de gênero.

O vínculo de amizade que tinha com oficiais da ala militar – como é o caso do Capital Lemos, com quem Evandro tinha o costume de jogar bola na praia e que, por meio de uma ligação na madrugada de primeiro de abril, garantiu que ele estivesse a postos para registrar o instante do golpe militar – é um exemplo de como determinados marcadores de gênero podem impactar, também, nas possibilidades do processo produtivo de fotojornalistas. Este é um elemento imperceptível aos expectadores da imagem, mas que não deixam de ser parte constitutiva do enquadramento em questão.

Feito o exercício, questionei a memória visual que outras pessoas teriam do mesmo evento, fossem elas pertencentes a minha geração ou não. Ao evocar a dúvida, pensei em Alberto Manguel (2001, p.28), quando nos fala sobre a relação entre a narrativa que construímos e as narrativas outras que nos chegam como ecos, seja por meio da “ilusão do autorreflexo”, do conhecimento técnico e histórico, dos preconceitos, da iluminação, da fofoca, dos devaneios, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão ou do engenho. Elementos que estão inseridos em um amplo espectro de circunstâncias, podendo ser sociais, privadas, fortuitas ou obrigatórias, como nos alerta o autor.

Com este pensamento, percebemos certa fragilidade na fotografia – assim como em diversos outros documentos históricos – pois nenhuma narrativa suscitada pela imagem deve ser considerada definitiva ou exclusiva, uma vez que a “aferição de sua justeza” varia de acordo com as mesmas circunstâncias citadas acima. Algo envolvido em uma teia de relações que predomina a história de nossa espécie desde quando “[...] riscamos traços ou estampamos a palma das mãos nas paredes de nossas cavernas para assinalar nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, para sermos humanos pela primeira vez” (MANGEL, 2001, p. 30).

Para endossar o debate, revisito Ana Maria Maud (2021, p.06), quando discute a mútua influência na formação de opinião pública que a fotografia posta em circulação por agências de produção de imagens apresenta, além da sua

intervenção na constituição visual do espaço público nas sociedades contemporâneas, em compasso, ainda, “com as visões de mundo às quais se associa e que, por seu próprio turno, engendra”. Assim, as imagens tornam-se “suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico versões dos acontecimentos construídas por narrativas visuais e verbais, intertextuais e pluritemporais”, o que corrobora com a ideia de que as expressões visuais sensíveis de uma história são frágeis.

A força simbólica de fotos como a do estudante prestes a cair contra o chão, feita por Evandro Teixeira, faz com que ela seja considerada uma foto-ícone, ou seja, um tipo específico de fotografia que possui referencial icônico capaz de sintetizar a experiência histórica de seu tempo. No entanto, esta mesma força faz com as disputas e deslocamentos de narrativa sobre ela estejam sempre ativas, o que demonstra, mais uma vez, a fragilidade potencialmente apresentada pela imagem.

Porém, mais do que pensar que poderia haver uma história por trás das imagens, dentro daquilo que enquadra e que nos explica, é necessário pensar por que as imagens fazem história e conformam determinada experiência que temos dela. Ana Maria de Mauad (2021, p.25) suscita este argumento para nos fazer ver a ambiguidade das imagens e, conseqüentemente, dos estudos sobre ela, que precisa levar em conta circunstâncias históricas complexas. Ao mesmo tempo, a biografia das imagens nos ensina que essa potência, sintomaticamente, “tem a forma do anacronismo”.

Ao utilizar a fotografia de Evandro Teixeira para exemplificar como determinadas fotografias tornam-se âncoras visuais, entrando, muitas vezes, em disputas de narrativas futuras, a autora nos oferece uma profunda reflexão acerca do paradoxo do instante fotográfico:

Essa ambiguidade não remete apenas às lacunas da memória, que a tensão do momento certamente exacerbou. Diz igualmente respeito a um dos mais persistentes paradoxos do instantâneo fotográfico: é impossível fotografar o instante em que se morre. Com os braços abertos, em plena queda, depois de atingido pelo inimigo, o estudante de Evandro Teixeira é como o soldado republicano alvejado (ou não) na fotografia de Robert Capa. Um signo de derrota e uma promessa de resistência. (MAUAD, 2021, p.22).

Exatamente a mais conhecida no Brasil — não escapando também à minha memória — e seguramente a mais icônica das fotografias de repressão

aos estudantes pela polícia nos tempos da ditadura torna-se, também nesta pesquisa, ponto de partida.

Com isso, pretendo tensionar, a partir de uma análise de gênero, o debate sobre *como* algumas fotografias tornam-se documentos históricos visuais, fornecendo, assim, substância para nossas memórias. Ao costurar dados obtidos em um levantamento com experiências narradas em entrevistas realizadas com as fotojornalistas, antecede um resultado quiçá obvio, mas que, justamente por isso, precisa ser debatido: o fotojornalismo considerado cânone pode sim ser masculino, mas, em realidade, existem e sempre existiram milhares de mulheres envolvidas na prática, desde a fabricação de câmeras e produtos relacionados ao processo de revelação até à cobertura de conflitos.

Assim, dou sequência aos elementos que constituíram o fotojornalismo durante a ditadura militar brasileira para além do cânone, que é legitimado por pares especialmente masculinos e chancelado pela permanência em muitas memórias, uma vez que são coletivas. Apresento a seguir narrativas de mulheres que registraram diversas realidades possíveis no período, a começar pela região norte do Brasil.

2.1 LEILA JINKINGS VAI À CUBA

A memória parece soar central na forma como Leila Jinkings, nascida em 1955 na cidade de Belém – Pará, narra sua própria trajetória de fotojornalista em veículos de notícias e agências de fotojornalismo dos anos 1970. A mesma memória que hoje é acionada para dar sentido a desejos, ideais e às escolhas daquele tempo, é, também, matéria resultante de um tempo dialógico. São retornos ao passado, avaliações e ressignificações de um outro tempo que se fazem presentes nas experiências narradas hoje.

Figura 4: Retrato de Leila Jinkings durante a década de 1970



Fonte: Acervo pessoal de Leila Jinkings

Enquanto reconstrução psíquica e intelectual, a memória acarreta diversas representações seletivas do passado, o que para Henry Rousso (2006, p.94) nunca é somente individual, mas, sim, “de um indivíduo inserido num contexto familiar, social, nacional”. Os enquadramentos seletivos do passado surgem entre lacunas de esquecimentos, mas são suficientes para construir a história oral de um tempo. Nesse processo dialógico da história oral, questiona-se não somente quem fotografa momentos históricos, mas também quem narra os relatos sobre estes acontecimentos. Nesse sentido, nada pode ser tratado como apolítico.

Entre lembranças de infância, Leila conta como foi sua própria construção visual acerca daquele sujeito que viria a se tornar um dos arqui-inimigos da ditadura militar brasileira: o comunista (SCHMITT, 2017). A memória traduzida em imagem, serviria como conhecimento adquirido e seria acionado em futuros enfrentamentos ideológicos de sua vida:

Uma vez eu fui perguntar o que era comunismo. E eu me lembro tanto o papai e a mãe... eles abriram, não sei se era uma [revista] *Manchete* ou uma *Cruzeiro*, que eles tinham as edições. [...] Elas tinham grandes reportagens e tinha uma reportagem que era mais ou menos assim, como se fossem os soviéticos atravessando um rio, carregando

caixas, ajudando o povo. Então era uma foto preto e branco e aquilo me marcou tanto. Eu não pensava nada sobre a fotografia, mas eu nunca esqueci essa fotografia. E a imagem que eu guardei do comunismo, do que era ser comunista, é linda. (JINKINGS, 2021).

Como na fotografia, vemos na memória uma série de complexidades e nuances que precisam ser consideradas em seus estudos. É por isso que a história da memória é um excelente exercício crítico, ressalta Rousso (2006, p.94), um “exercício permanente” e diferente de qualquer pretensão à normatividade, já que permite resistir a “nefasta ilusão” de crer que estudiosas/os são depositários da verdade histórica. Com isso, o autor enfatiza que a história pertence sobretudo a quem a viveu.

Escutar estas histórias, portanto, é considerar perspectivas que, muitas vezes, foram colocadas à margem das narrativas hegemônicas – assim como dos discursos oficiais e de iconografias, seja sobre a ditadura militar brasileira, seja sobre o fotojornalismo do país durante o mesmo período. Ao serem consideradas, novas narrativas e a inserção de novas agentes no cenário, como são as mulheres que por diferentes motivos e maneiras cobriram eventos nos anos 1970 e 1980, também somos convocadas a revisar a história à contrapelo, questionando e comprovando, com cada nova pesquisa, que a ausência da mulher fotógrafa na primeira metade do século XX é uma construção fictícia, lastro persistente de uma sociedade machista e patriarcal que consolidou seu cânone sob a ótica masculina.

No revisionismo à contrapelo vemos, também, como experiências de parentalidade, perdas²¹, casamento, maternidade, separações e etc. permeiam o envolvimento com a fotografia e com ela estabelecem relações. Ao relatar sua história, Leila revela memórias de aproximação da fotografia nos retratos que fazia de suas filhas durante o período que deixou a cidade de Belém:

Mas depois eu fui passar um ano em Brasília e fiquei

²¹ A trajetória de Adriana Lestido, fotojornalista argentina que cobriu a ditadura de seu país, durante os anos de 1977 até 1983, é marcada pela experiência de perda e foi abordada no capítulo de livro denominado “Voluntariedade no fotojornalismo de Adriana Lestido”, de autoria de Elaine Schmitt e Cristina Scheibe Wolff que faz parte da obra “Políticas da Emoção e do Gênero no Cone Sul”. Ele pode ser consultado neste link: <https://ieg.ufsc.br/public/storage/ebooks/January2022/yjYhqKhEXXwngkJcHj4F.pdf>. Acessado em 02 de março de 2022.

doente. Aí a mamãe me deu uma camerazinha Kodak e aí eu fazia foto, mas eu já percebia que eu buscava sempre fazer um ângulo, eu me preocupava. Ainda hoje eu vejo pessoas fazerem uma foto de qualquer jeito, sem olhar, e eu já vejo nas coisas que a gente tem guardada. E depois... eu casei muito nova, eu tinha 18 anos e ali eu já tinha uma Olympus Pen. Era camerazinha pequena também, todo mundo tinha. Era muito boa essa câmera. E aí então eu já tive filhas, a Isadora nasceu 1975, eu mal tinha completado, se é que eu tinha completado 19. Acho que eu estava com 18 para completar 19. Então era uma menina, eu achava que eu era super adulta, mas eu era uma menina ali. E eu fotografava... tem fotos maravilhosas delas. [...] A Maeve, por exemplo, a minha filha, ela é atriz e toda vez que ela faz uma novela, um cinema, alguma coisa, eles pedem sempre a memória. Fotos de você quando é criança para poder compor na casa, botar uma foto. E a Maeve diz “nossa, o pessoal fica louco quando vê as minhas fotos”, porque é muita foto (JINKINGS, 2021).

Se por um lado foi atividade das mulheres compor e conservar os álbuns de fotografia de seus núcleos familiares, exercendo a decisão sobre quais imagens mereciam ser guardadas e formar parte da história (NIEDERMAIER, 2008), por outro lado, surgem cada vez mais evidências do seu protagonismo desde os primórdios da fotografia. No meio, elas foram valorizadas por habilidades “inerentes” que as tornavam aptas para trabalhar nos bastidores do ofício:

Entre essas atividades estavam a preparação do cenário da pose, ajustes na indumentária dos retratados e trabalhos de laboratório ou foto-acabamento, tais como revelação, retoque, colorização e montagem de fotos em cartões o caso de cartes-de-visite, vistas estereoscópicas e afins. [...] As fábricas de papel albuminado, implantadas no final do século 19, são um bom exemplo da ampliação do mercado de trabalho para as mulheres no campo da fotografia e das funções atribuídas a elas. (COSTA, 2021, p.55)

Assim, percebemos mulheres ocupando todos os espaços relacionados à fotografia, desde a linha de montagem de câmeras até a cobertura fotoperiódica de guerra. São experiências que às tornaram parte ativa no jogo

de representação e produção de sentidos, nunca descolados das condições oferecidas pelo mundo.

A relação estabelecida com o núcleo familiar próximo é um destes elementos condicionantes que, negativa ou positivamente, do ponto de vista das próprias mulheres, trouxe efeitos também para suas práticas fotográficas. Leila, por exemplo, conta como a ajuda financeira do pai, assim como o pedido de uma câmera fotográfica que foi acatado pela mãe, uma Pentax MX, a ajudaram a atravessar fases difíceis como a da separação do então marido:

Nessa época, eu comecei a me interessar muito [pela fotografia] e também começou a greve da UNB [Universidade Nacional de Brasília], era muita coisa acontecendo. Era 1977 que foram as primeiras greves contra a ditadura, foi na UNB e no ABC, não é? Aí eu pedi para mamãe e meu pai, eu morava em Brasília né, porque eu tinha casado, tinha separado. Eu separei também, com quatro anos eu já estava separada, que o pai das meninas não aguentou muito. Não gostava que eu tivesse reunião e tal. Também éramos muito jovens. Então eu estava separada, com a meninas. Morava só e eu vivia dura, muito dura, porque eu era estudante e meu pai dava uma ajudinha para a gente. Aí eu pedi uma câmera pra eles. Cara, eles me deram uma Pentax MX maravilhosa. Uma câmera com lente normal, nossa foi incrível receber aquela câmera. Aí eu fiquei muito empolgada. Eu lembro que eu abria a caixa, olhava aquilo e dizia “gente, eu preciso aprender a usar essa câmera”, porque não era assim automática como é hoje, você tinha que realmente saber a luz (JINKINGS, 2021).

Naquele mesmo ano de 1977, momento em que tentava equilibrar a dupla jornada de mãe e fotojornalista, Leila também recorda os conflitos enfrentados para garantir a continuidade de existência da creche onde deixava suas filhas diariamente para conseguir trabalhar:

Eu tinha as meninas na creche, as duas, e o Reitor, Capitão de Mar e Guerra queria acabar com a creche. Aí eu fiz um

movimento incrível, mas mexi muito sabe, que ele mandou recadinhos para mim, para eu manear e não sei o quê. Eu botei até charge nos jornais... ia no jornal, colocava notinha [...] Mas era assim o tempo todo. A gente levava as crianças também para pintar as paredes, para ajudar, sabe? (JINKINGS, 2021).

A responsabilidade pelo cuidado integral ou pela terceirização do cuidado de filhos e filhas, principalmente para aquelas que estavam distantes de seus pais ou separadas de seus maridos, levou muitas mulheres à luta pelo direito às creches, um espaço indispensável para aquelas que adentravam o mercado de trabalho e que fazia parte das pautas prioritárias para o movimento feminista daquele momento.

Além de questionamentos e reflexões proporcionados pela imprensa feminista, como dos jornais *Nós Mulheres* e *Brasil Mulher* que foram os primeiros jornais alternativos do Brasil, produzidos no final de 1970 (POPADIUK, SCHMITT, WOITOWICZ 2020), muitos grupos estavam nas ruas com as mesmas reivindicações, em manifestações que eram cobertas, muitas vezes, pelas fotojornalistas em questão.

Rosa Gauditano, que fez parte tanto de jornais alternativos como da mídia hegemônica na cidade de São Paulo, durante 1970 e 1980, também reconhece as influências oriundas das relações pessoais que teve. O difícil convívio com seu pai, de alguma maneira, atravessou seu desenvolvimento profissional que foi marcado pela ideia de autonomia e liberdade de escolha. A figura de sua mãe, por outro lado, parece contrabalancear as dificuldades enfrentadas no âmbito familiar, sendo recordada como “equilíbrio”:

Eu fugi de casa. Eu briguei com o meu pai e fugi de casa. Meu pai era uma pessoa muito rígida, um italiano. Uma pessoa muito simples, mas muito radical. Então eu tinha ânsia por liberdade, ânsia de fazer a minha vida independente. E eu pensava diferente. Eu não sei, eu acho que, de repente, é muito estranho você pensar que já nasce assim, sendo um pouco do contra. Eu sempre fui do contra. Primeiro fui do contra o meu pai, mas por outro lado eu tinha uma mãe que era pessoa muito aberta, uma

peessoa muito inteligente e liberal, muito pra frente do tempo dela. Então eu acho que essas duas coisas deram um equilíbrio para eu poder escolher com o que eu concordava mais (GAUDITANO, 2020).

Além de representar um contraponto importante à figura autoritária do pai, Rosa reconhece no perfil “inteligente e liberal” de sua mãe algo de inspirador. Desde muito cedo, viu-a desafiar normas e lugares comuns às mulheres de sua época, sendo, por exemplo, a única dentro do curso de direito:

Quando hoje eu vejo a minha história, eu penso “gente, de onde que eu tirei essas ideias?”, porque, na verdade, era uma coisa que vinha de mim, entendeu? Vinha da minha ânsia e ser independente e eu acho que eu puxei isso da minha mãe. Minha mãe era uma pessoa que ela tinha entrado na faculdade na década de, sei lá, de 1930. Ela queria ser médica, aí ela prestou várias vezes e não conseguiu. Aí ela prestou para advogado. Ela fez um ano de advocacia, mas não segurou porque, assim, era a única mulher na faculdade de direito. Era muito difícil naquela época. Então, eu acho assim, que esse sangue assim eu puxei da minha mãe (risos). Ela não falava nada pra gente do que tinha que fazer ou não, mas, com as ações dela e com os pensamentos que ela tinha, ela era uma pessoa muito independente. Então, apesar de eu ter tido uma educação muito rígida por parte do meu pai, eu acho que esse lado da minha mãe ficou muito presente na minha alma, sabe? (GAUDITANO, 2020).

Apesar da difícil convivência com o pai, foi pelas ações representativas de sua mãe, uma mulher que pareceu desafiar os papéis de gênero, inspirando independência e autonomia, inclusive com a tentativa de exercer uma profissão considerada masculina como a do Direito, que Rosa percebeu um caminho, e também uma profissão, possível para si.

Alessandro Portelli, alerta para a existência de contradições gritantes entre as narrativas estruturadas socialmente e o que seria inexpressível em um

relato de história oral. Apoiadas pelas estruturas mediadoras da linguagem, da narrativa, do ambiente social, da religião, da política, as narrativas resultantes devem, portanto, ser entendidas criticamente (PORTELLI, 2006 p.108). Nesse sentido, sabe-se da importância em voltarmos a atenção para vetores de exclusão, como as barreiras relativas à raça e à classe, de maneira interseccional, para elucidarmos as reais condições, assim como quais as possibilidades de influências, foram oferecidas às mulheres fotojornalistas em questão.

Incorporar tais vetores às subjetividades emergentes nos relatos podem evidenciar não somente as complexidades da vida cotidiana e as contradições inerentes às relações de poder, mas, também, apontar sentidos que ajudem a pensar a formação das narrativas e os meios pelas quais influenciam e firmam a memória (CRUIKSHANK, 2006, p.156).

Com assimilações recentes que são decorrentes da perda de sua mãe, **Jacqueline Joner**, fotojornalista que durante 1970 esteve à frente da primeira cooperativa de jornalistas do Rio Grande do Sul, identifica igualmente os efeitos que suas relações tiveram, e seguem tendo, em seus trabalhos:

[..] época em que eu morei na beira de uma praia e lá eu encontrei o antigo jardim da minha mãe. E ele estava abandonado, pois é uma casa de veraneio que só habitam no verão e eu, como eu fui morar lá nessa casa, eu encontrei o jardim da minha mãe e eu comecei a olhar para um trabalho de jardinagem, do jardim, do plantar, da flor nascer, então tinha uma outra maneira. De uma maneira que nunca tinha chamado tanto minha atenção. Eu credito isso à falta da presença feminina na minha vida da minha mãe. Eu tive com o meu pai uma relação fortíssima, muito mais forte que com a minha mãe, mas quando eu descobri o jardim dela parece que eu descobri ela. E aí eu comecei, nessa praia, a fotografar com o celular (JONER, 2020).

Mais uma vez, a relação com a figura materna aparece enredada na prática fotográfica destas mulheres, de alguma maneira. Com isso, podemos perceber como os laços afetivos, mas, mais ainda, a representatividade que estes laços exercem tanto para pensar as possibilidades de ser no mundo,

quanto sobre as possibilidades de criar neste mundo.

Assim, seguimos alertas aos desdobramentos de papéis de gênero, presentes, também, no ambiente do (foto)jornalismo, o que não se dá a ver, necessariamente, nas fotografias em si, mas na relação com um contexto muito mais amplo em que essas imagens estão inseridas. Dessa forma, o “olhar feminino” torna-se um elemento tão importante quanto difícil de definir, posto que isso dependerá mais do contexto e das relações de poder que possibilitaram ou não aquela forma de expressão de acontecer, do que qualquer outra coisa.

Em outras operações, é possível afirmar que, para além de análises visuais que buscam identificar enquadramentos e composições que nos digam algo comum sobre a experiência feminina, precisamos de chaves de compreensões que se aproximem mais de uma sociologia da fotografia do que sua história propriamente dita. A dificuldade na identificação de fontes e de marcadores sociais importantes para ampliar a compreensão, somam-se à esta necessidade.

De volta às memórias narradas por Leila, a parceria que desenvolveu na *Agência Imprensa Livre (Ágil)*, fundada por Milton Guran e Kim Ir Sem em 1980, e da qual fez parte por diversos anos junto com outras mulheres como **Beth Cruz**, é um marco importante de sua trajetória. Entre encontros no bar *Beirute*, estudos sobre fotografia e o curso de arquitetura na Universidade Nacional de Brasília (UNB) enquanto criava sozinha as duas filhas pequenas, o início da participação envolvia motivos relacionados não só ao gosto pela estética da imagem, mas também aos efeitos produzidos por ela politicamente em um contexto de suspensão de liberdades. “A minha relação com a *Ágil* também tem essa identidade, eu me juntei com um povo que fazia muita exposição, muito ativismo mesmo” (JINKINGS, 2021). Para Leila, era evidente a existência de uma visão de mundo que à colocava em um determinado lado da história que se desenrolava.

Em 1985, Leila esteve em Cuba para participar do Terceiro Colóquio de Fotografia, mas não se deu conta que haveria a possibilidade de expor seu trabalho comente com inscrição prévia. Chegando lá, um dos organizadores tentou garantir sua participação antes que outras pessoas indicassem contrariedade, dada a falta de inscrição, mas não foi possível adicionar seu nome.

Eu achava que era assim, sabe, era só chegar. Eu era muito porra-louca e ele [o organizador] gostou muito [das fotografias], quis botar, mas os fotógrafos me vetaram mesmo. Aí eu não participei da exposição, mas eu fiz uma foto do Fidel que é genial (JINKINGS, 2021).

Com intensa produção coletiva e a possibilidade de variados encontros, estar no Terceiro Colóquio de Fotografia lhe rendeu registros que guarda como entre os mais importantes da carreira, como do retrato posado e extremamente próximo, feito com uma distância focal quase inexistente, do líder comunista cubano, Fidel Castro (**figura 5**).

Figura 5: fotografia de Leila Jinkings, Fidel (1985). fotografia analógica em sépia. 3º Colóquio LatinoAmericano de Fotografia. Habana Vieja, Cuba.



Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa

Com uma angulação feita, levemente, de baixo para cima por motivo da proximidade, é possível observar que Fidel é centro da imagem, mas, também, da situação de aperto em que estava e que é perceptível na identificação de pessoas o cercando por todos os lados.

A oportunidade de compor a exposição com fotografias de alguns trabalhos que havia realizado e levado consigo, adiada pela falta de inscrição

prévia, é lembrada como um traço da personalidade que considerava “porralouca”. Momento em que seu fazer fotográfico se relacionava mais às oportunidades de acesso à espaços e eventos onde a notícia poderia acontecer do que na sua participação do “circuito fotográfico” propriamente dito.

Com isso, Leila construía um processo de produção por caminhos que não se davam apenas pelos protocolos padrões do fotojornalismo, como a da prática da exposição de trabalhos. Ainda que dentro do Colóquio e atenta às pautas sensíveis à fotografia latino-americana discutidas ali, Leila entendia que o acesso e a agilidade diante à notícia eram fundamentais em sua prática:

Ele fala por três horas e você quer mais, quer que ele fale mais. Era um cara incrível, ele fazia de tudo, era um cara maravilhoso. E ele foi, chegou lá, a gente estava tomando um suco de *mango*, aí ele chegou de repente e nós fomos para cima dele. Ele disse “Não, não, não, é um monte de gente, vocês vão para a sala”, que era um auditório de 400 pessoas, “e eu já vou lá”. Para mim que era mais de 400 pessoas, era um auditório bem grande. Quando ele chegou eu corri na frente de todo mundo, aí todo mundo veio atrás, mas eu estava na frente e ele fez uma pose para mim, pegou a câmera de uma outra pessoa, uma Fuji, sei lá. Eu tenho essa foto. Aí ele fez assim “tchã” para fazer a foto. Então é uma foto que pouca gente tem, cara a cara. Olha, e eu estava tão perto que eu fazia assim (gestica as mãos para frente na tentativa de garantir espaço para si) para não ficar grudada nele, porque eu queria a foto e tinha um monte de gente empurrando, querendo, chegando perto (JINKINGS, 2021).

Fazer análise sobre fotografia é indissociável da própria análise de cidadania, afirma Ariela Azoulay (2020). Da mesma forma, fazer análise das narrativas de mulheres fotojornalistas das décadas de 1970 e 1980, chama atenção para forma como tais profissionais edificaram suas percepções de mundo, seja no âmbito do trabalho e da ética, seja no âmbito afetivo e ideológico. Desaprender e relativizar a fotografia, ainda nos termos proposto por Ariela para aprofundar o debate sobre o tema, significa mudar o foco do compromisso do

ofício, dando prioridade à abolição de formações, de discursos, de disciplinas e de instituições que seguem enaltecendo um único modo de produzir e, sobretudo, de estudar os sentidos de uma fotografia. É preciso acreditar em outras formas de produzir conhecimento visual, e isso, ainda nas palavras da autora, tem mais a ver com política e sociedade, do que com técnica propriamente dita.

2.2 MARGARIDA NEIDE E O SILÊNCIO QUE PRECEDE O ESPORRO

A ideia de reconfigurar cada termo utilizado para definir o que consiste uma fotografia em vez de confirmar “pressupostos acadêmicos existentes” nos ajuda a verificar que, potencialmente, o processo de produção dos registros dessas mulheres é perpassado por enfrentamentos ao esperado, ensinado e reproduzido os meios de comunicação. Para **Margarida Neide**, expor-se à perigos oferecidos pela profissão sempre fez parte de sua trajetória e da sua forma de exercer fotojornalismo. “Conseguir” a fotografia transformou-se em um imperativo, antecedendo, muitas vezes, o risco de violência que permeava situações que precisava cobrir. A troca sempre exigiu risco.

Figura 6: Retrato de Margarida Neide



Fonte: Acervo pessoal de Margarida Neide

Com passagem pela filosofia, na juventude, a baiana narra a influência importante que o irmão mais velho, fotógrafo de estúdio na época, exerceu. Foi ele quem lhe deu, também, sua primeira ferramenta de trabalho: uma Pentax K1000. Aqui, vemos mais uma vez como a prática destas mulheres não deriva de uma escolha profissional individual, mas está relacionada à contextos históricos, culturais e familiares que podem ter permitido experimentações e aproximações variadas, e que também se transformaram ao longo do tempo:

Eu já fui enxotada milhões de vezes assim, de bandido botar a arma na minha cara e eu ali, enfrentando, aqui e ali. E depois eu lembrando “putz, eu tenho três filhas pra criar velho, eu não posso fazer isso, eu não posso morrer agora”, mas na hora que você quer a foto. (NEIDE, 2021).

Em 1982 se aproximou do fotojornalismo sem possibilidade de volta, uma profissão que “apesar de pagar pouco” trouxe a realização de uma “missão cumprida”. As metáforas militares para descrever sua relação com a prática sugerem que na rua existe um conflito contínuo, e que exige concentração para o instante decisivo do clique:

Eu sempre falo que é o silêncio que precede o esporro, sabe? Até rolar a foto eu sou muito tensa. Eu quase não falo, eu quero a foto. Eu só relaxo quando eu fiz a foto, quando é **essa** a foto. (NEIDE, 2021).

Além de coberturas noturnas de execuções em morros da periferia de Salvador - Bahia, Margarida possui muitos exemplos de momentos que exigiram sua atenção e agilidade como fotógrafa. Entre eles, estão as diversas coberturas de jogos de futebol que fez para a editoria de esportes ao longo de mais de 30 anos de fotojornalismo em veículos como *Correio da Bahia*, fundado em 1978 por Antônio Carlos Magalhães, além do *Tribuna da Bahia*, criado em 1969 por Elmano Castro, e do *Jornal A Tarde*, que em 1912 foi iniciado por Ernesto Simões Filho.

Para a pesquisadora estadunidense Abigail Solomon-Godeau (2021), é comum encontrarmos mulheres fotógrafas que agregaram múltiplas frentes de trabalho, sendo uma mesma mulher artista, fotógrafa amadora, de estúdio, fotojornalista, científica, etc. Com estadia em variadas editorias, até a mais recente dedicação ao mercado da publicidade, vemos este traço também em

Margarida. Foram nos jogos de futebol, no entanto, em que houve o encontro de duas importantes dimensões do fotojornalismo: a arte e a notícia. Para ela, a performance corporal dos jogadores sugeria, muitas vezes, estarem executando uma dança, com aberturas de braços e pernas, além de pulos e giros no ar (**figura 7**). Por outro lado, a dimensão noticiosa implicava na construção de um enquadramento com plano fechado, de baixo tempo de exposição e que nos permite identificar que está acontecendo uma partida em um campo²².

Figura 7: Fotografia de uma disputa de futebol no estádio Fonte Nova -BA, feita em 2014, por Margarida Neide



Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Analisar a fotografia de uma disputa de futebol pode suscitar, mais uma vez, questões que dizem respeito a busca por saber àquela ou àquele que poderia a ter enquadrado. Poderíamos dizer que ela foi feita por uma mulher? Existem indícios dentro da própria imagem que nos ajudam a responder tal

²² Em 2018, Margarida Neide realizou uma exposição fotográfica na Estação de Metrô Campo da Pólvora, Salvador (BA), que dá acesso à Arena Fonte Nova. Sua intenção, afirma em entrevista concedida ao Jornal Grande Bahia, era retratar o “ballet no campo”, além da interação da torcida nas arquibancadas, “um misto de sentimentos típicos das partidas”. Para saber mais, o link da matéria está disponível em: <https://www.jornalgrandebahia.com.br/2018/01/salvador-exposicao-fotografica-de-margarida-neide-leva-emocao-dos-times-baianos-para-estacao-campo-da-polvora/>. Acessado em 01 de agosto de 2022.

pergunta?

Ao destacar a heterogeneidade própria da fotografia, assim como suas linguagens e processos produtivos, Zerwes (2021, p.26) nos alerta para o risco das constatações generalizantes. Ainda segundo a pesquisadora brasileira, a questão de gênero na história da fotografia ultrapassa o simples ato de conjecturar vida e obra de fotógrafas “excepcionais” ou de colocá-las sob o domo do “olhar feminino”. É preciso ir além de associações simplórias para demonstrar que questões sobre mulheres e a fotografia são mais complexas.

De acordo com Mauad (2021, p.50) foi preciso a microanálise entrar em voga para que as práticas e representações de mulheres ganhasse notoriedade. No entanto, a pesquisadora sinaliza o engajamento como elemento transformador na relação “sujeito e objeto do olhar”, que se dá em um mundo construído socialmente:

Uma essência feminina que se expressaria de forma singular, ou uma experiência compartilhada por uma condição feminina que é essencialmente histórica? Assim, quando se depara com fotógrafas mulheres e indaga-se sobre a existência de um olhar feminino, há que se lançar nesse olhar, essa forma de ver nas condições de visão das mulheres. É na experiência histórica de tornar-se mulher e de atuar como mulher no mundo social que esse olhar se forja. É no lançar-se no jogo da história e ao compartilhar um papel social que a condição de ser mulher evidencia-se nas figurações de gênero, não exclusivamente visuais. (MAUAD, 2021, p.50).

Antes de qualquer marcador de gênero que possa justificar os desafios e desigualdades que experimentou entre pares masculinos ao longo de sua carreira, Margarida acredita que a forma de se posicionar perante colegas e celebridades que encontrou nos espaços de trabalho comunicava, sempre, valores intransponíveis para um bom fotojornalismo:

Empatia é a coisa mais importante dentro do fotojornalismo porque falar de câmera aqui pra você eu não vou falar. [...] Isso é coisa de aula de fotografia, não de fotojornalismo. Fotojornalismo é outro mundo. O lance do fotojornalismo é a notícia. Muitas vezes, tem foto minha que você olha “mas porra, não tem uma luz maravilhosa, não tem isso e aquilo”, mas é uma foto que tem uma carga de notícia pesada, que brocou o Brasil inteiro porque aquilo ali era a notícia e as vezes você não tem a luz adequada. Mas a câmera tem que ser uma extensão do seu corpo pra você chegar ali e

saber como você vai fazer aquilo ali sem condição nenhuma, sem luz, uma condição muito precária (NEIDE, 2021).

Foi em 1 de março de 1982, um ano antes de o Brasil voltar a ser governado por candidatos eleitos democraticamente, o que ficou conhecido como *Diretas Já*, que o *Correio da Bahia* ofereceu à Margaria uma vaga de repórter fotográfico para cobrir as férias de **Sônia Carmen**²³.

Velho, no primeiro dia que eu cheguei na redação eu pensei “velho, cheguei no meu mundo”. O que é pior, o chefe de reportagem chegou pra mim e disse “olhe, você é a nova fotógrafa?” eu disse “sou” e ele falou “tá bom, eu vou lhe dar um IP”. Eu não sabia nem que diabo era IP, aí eu “porra que merda é IP?” Aí ele olhou pra mim e fez “matéria IP... se você não trouxe a foto é caixão e vela, você nem precisa vir amanhã”. Porque IP era interesse do patrão. Era uma coisa que a gente escutava e até hoje a gente usa isso. [...] Eu tremia, e a pauta era o governador na época, que era o dono do jornal que era o CM [Antônio Carlos Magalhães], dono do *Correio da Bahia*, o primeiro jornal que eu trabalhei. E eu sabia de tudo, como ele era difícil de lidar. Mas eu falei “ah, eu vou lá e vou e vou coisar” isso aí. E fui lá e trouxe a foto. Foi capa do outro dia e quando completou um mês, que a fotógrafa voltou, eles falaram “não, fica as duas, a gente gostou muito do seu trabalho, fica as duas” (NEIDE, 2021).

Ela foi contratada, a partir de então, estando entre as primeiras repórteres fotográficas de futebol da região que se tem informações.

No início da cobertura de jogos, principalmente no estádio Fonte Nova, relembra episódios de confrontos, em que precisou impor respeito aos jogadores e, principalmente, ao técnico do time na época, Titio Fantone. Ao ouvir risos ao longo do gramado do estádio, a recém-contratada lembra quando vociferou ao

²³ Não foi possível encontrar mais informações sobre a história de Sônia Carmen até o fechamento desta pesquisa e, por este motivo, seu nome aparece na Tabela 1 deste estudo com, apenas, cidade em que trabalhou.

grupo de homens “ei, vocês estão na profissão errada, vocês deviam estar no picadeiro já que estão todos dando risada. E seu time aparece somente por causa disso aqui!”, enfatizou, apontando para sua câmera. O então técnico olhou-a com “um silêncio sepulcral” e, no dia seguinte, diversos jornais publicaram matéria sobre o desrespeito sofrido pela fotojornalista:

Aquilo ali foi ótimo, porque a partir dali todo mundo percebeu que eu não estava ali de brincadeira, que eu era profissional e que eu estava ali para fazer um trabalho. Eu não era uma mulher no esporte, não tinha sexo. Era uma profissional (NEIDE, 2021).

Recusas à presença de mulheres fotojornalistas nos estádios de futebol são antigas, sugere Helouise Costa (2021), ao tentar desvendar a história de **Mary Zilda Grassia Sereno**. A fotojornalista teria sido a única escalada para cobrir a Copa do Mundo de 1950 que acontecia no Brasil, no estádio do Maracanã (SP). Na mesma ocasião, teria sido “vaiada estrondosamente” pelo fato de ser mulher.

Importante lembrar que neste momento a questão da mulher como produtora de imagem ainda não estava submetida às demandas de profissionalização que dominaram as décadas de 1970 e 1980.

Foi com a regulamentação da carreira, reivindicação de direitos autorais, regulação do mercado e o enfrentamento do não reconhecimento dos profissionais de imagem, vetores condicionantes do debate, que muitas realizaram suas coberturas, como foi o caso de **Rosa Gauditano**. Seja por meio do sindicato ou organização de classe, garantias de *copyright* e a criação de uma tabela de preços, foram muitas conquistas adquiridas em meio as reivindicações históricas da época. A obtenção dos espaços de notícia em relações aos colegas homens, no entanto, ainda começava a acontecer:

Para você abrir um espaço lado a lado com os homens, se você for agressiva eles já te fecham a porta. Eu trabalhei na grande imprensa, eu fui fotógrafa da *Veja*, eu fui fotógrafa da *Folha*. Você trabalha com os caras que tão lá há 20, 30 anos fazendo aquilo, entendeu? Você vai ter que fotografar em um campo de futebol. Naquela época eu ia para o campo de futebol com uma 400 que era pesada pra

caramba. Levava o monopé que também usavam, mas sem nem saber o que era um jogo de futebol (GAUDITANO, 2020).

A escolha pela boa convivência emergia variadas vezes como uma estratégia pensada por modos que não passavam, necessariamente, pelo confronto aberto, mas pela troca contínua de negociações que incluíam explicações sobre regras de futebol e posições privilegiadas para uma boa fotografia de dentro do campo.

Outra fotojornalista que utiliza vocabulário relacionado à guerra para explicar o fotojornalismo possível naquele período é **Beth Cruz**. O sentido que dá ao cenário daquele momento era semelhante ao de uma guerra, afirma, seja no âmbito político, profissional ou policial:

Era uma luta, porque era a luta de poder votar, então era uma briga. E trabalhar era ir para a trincheira, porque era para mostrar o que a gente quer, o que tem que mudar e desafiando mesmo tudo o que era “não” que a gente recebia. E isso não era só eu, era todo mundo que trabalhava na época. Qualquer não era “como é que vamos fazer para ter sim, para poder fazer?” (CRUZ, 2021).

Morando em Brasília, enquanto realizava freelances para diversos veículos, como revistas da *Editora Abril* e também para a Agência *Ágil*, Beth narra a agressividade existente nos espaços, que demandavam estratégias de enfrentamento:

Nessa época, dentro do Palácio, os seguranças eram muito agressivos com a gente. Eles eram extremamente agressivos. A gente ficava do lado de fora do gabinete esperando um tempão. Aí abria a porta por dois minutos. E quando entrava já estavam dizendo “tá na hora de sair”. E batiam na gente, davam cotovelada assim, cotovelada forte. Uma vez me deram uma cotovelada no seio aí depois eu pedi para falar com o segurança e a eu disse para ele “a próxima vez que vocês me derem uma cotovelada no seio eu vou cair, eu vou cair no pé do presidente dizendo ai ai ai ai, aí eu quero ver a cara de vocês”. Aí nunca mais

me deram cotovelada no seio. Mas eles eram muito violentos. (CRUZ, 2021).

A criação de uma série de regras, que mais tarde serviria para orientar o método de ensino nos cursos de fotografia que ministra, foi uma das formas de Margarida Neide se inserir e permanecer no universo do fotojornalismo. A necessidade de estar atenta à notícia e ao diálogo dividia-se, também, à frequente imposição de limites na relação entre fotógrafa e fonte:

A primeira regra é: primeiro você faz [a foto], depois você pergunta se pode. Você não pode correr o risco de ficar sem a foto. A segunda: artista, jogador de futebol e político não são seus amigos, eles são fontes, trate como tal, porque é deprimente chegar no lugar vendo os coleguinhas fazendo *selfie* (NEIDE, 2021).

Mas, algumas vezes, a necessidade de impor limites no que diz respeito às suas produções e habilidades como fotógrafa, vinha da própria redação. Dentre os episódios, lembra quando teve sua fotografia desfocada em ampliador por um funcionário do jornal para que não conseguisse publicar em primeira página, espaço consagrado do ponto de vista jornalístico. Porém, como entendia muito dos processos laboratoriais devido às madrugadas que passava com o irmão, Margarida o questionou. Quando seu chefe confirmou o desfoque da imagem, o qual ela garantia não existir, percebeu que estava vivenciando um boicote e, por isso, dirigiu-se até o editor chefe pedindo autorização para utilizar ela mesma o laboratório local. Depois de revelar a própria fotografia, fez questão de mostrá-la ao editor chefe e dizer-lhe “olha aqui o que você perdeu”. Para manter um tratamento que fosse ético do ponto de vista profissional, a fotojornalista percebia a necessidade de manter o posicionamento de combate sempre.

Pra mim você pode fazer o que você quiser, eu não estou aqui pra te julgar, mas sou uma pessoa que, na hora que eu tenho uma missão pra cumprir eu vou cumprir. A não ser que eu morra, sei lá. Que aconteça alguma coisa que... sei lá. Mas fora isso, a gente vai brigar. Eu vou brigar com polícia, vou brigar com bandido (NEIDE, 2021).

Se por um lado os “nacos de experiência” afetam e orientam a ação dessas mulheres, por outro elas assumem o testemunho de seu tempo, tornando-se historiadoras visuais que traduzem “acontecimentos em cenas” (MAUAD, 2016, p.272). Com isso, Mauad salienta o engajamento como elemento presente no espírito daquele tempo, algo que, para fotografia contemporânea, se transformaria em ação política e autoria de imagem.

Ao fornecer espessura e sentido ao passado comum (MAUAD, 2016, p.288), a fotografia engajada evidenciaria a tênue relação entre o documental e o criativo do campo brasileiro dos efervescentes anos 1980, o que a aproximou das experiências da fotografia pública independente, das agências de fotojornalismo e dos coletivos de fotografia do período:

Entre as principais características, destaca-se a gente comum como protagonista da imagem, em situações de cumplicidade identificada pela proximidade da câmera e uso da lente normal (50mm), em que se pauta o contrato social que se firma (MAUAD, 2016, p. 285).

No dia 27 de agosto de 1978, um movimento com protagonismo e participação feminina majoritária desde sua fundação, convocou uma assembleia pública para acontecer na Praça da Sé, na cidade do Rio de Janeiro. Contando com milhares de pessoas para manifestar contra a carestia, houve no mesmo dia a elaboração de um abaixo-assinado que, duas semanas depois, foi enviada à Brasília por uma comissão, com o objetivo de entregar o documento “diretamente” ao presidente Ernesto Geisel:

Organizadas nos bairros operários, com apoio de algumas paróquias de cunho progressista, em clubes de mães e associações de donas de casa, as mulheres da periferia lançaram um abaixo assinado contra a alta do custo de vida. Assim deram início ao *Movimento do Custo de Vida*, (TELES; LEITE, 2013, p.50).

No entanto, a comissão que viajou composta por 21 pessoas, foi recebida por “uma das maiores operações de segurança já vistas na entrada do Planalto”, informou notícia da *Folha de São Paulo*, jornal editado desde 1921. Atenta ao ato que continuava a se desenrolar em Brasília, Leila Jinkings relembra a movimentação em meio à segurança imposta violentamente pelo estado:

Teve uma manifestação que era de “Painéis Vazias”, que era um movimento contra a carestia. E eles fizeram uma grande manifestação em frente do Palácio do Planalto. E depois veio o choque e mandou tirar todo mundo. E eu fotografei aquilo (JINKINGS, 2021).

A participação feminina na tentativa de entrega do abaixo-assinado foi intensa, naquilo que se tornou memória do episódio produzida por Leila. As fotografias daquele dia demonstram a presença que orientou seu arco de ação. A imagem a seguir (**figura 8**), comentada pela própria fotojornalista, revela uma “presença ausente” da imagem que expressa dada condição histórica que, assim “coloca o sujeito-fotógrafa em relação aos dispositivos da linguagem política”, (MAUAD, 2016, p 281).

Do ponto de vista fotográfico, percebemos como a distância focal entre fotógrafa e objeto são, mais uma vez, quase inexistentes. No centro da imagem, a figura de uma menina sendo puxada pelos policiais, estando um deles centralizado e o outro à direita, o que confere contraste das roupas pela luminosidade. Fora de foco e devido à velocidade do movimento, vemos nas laterais algumas mãos que tentam fazer com que os dois policiais a soltem.

Figura 8: fotografia de Leila Jinkings, Movimento Panelas Vazias é reprimido em frente ao Palácio do Planalto (1981) de Brasília, Distrito Federal. Brasil.



Fonte: fotografia cedida pela autora para esta pesquisa.

Diante das condições oferecidas, Leila relembra que, em meio ao “momento decisivo”, aconteciam negociações envolvendo tanto o espaço público quanto o pedido de ajuda com material fotográfico, como da necessidade de um novo rolo de filme durante a situação de violência e manifesto que acontecia ao seu redor:

Eu gosto muito dessa (**figura 8**), porque ela é uma menina, jovem, magrinha, pequena, sendo arrastada. Tinha policial civil também, da repressão. Eles ficavam lá enchendo o saco, te pressionando. Então tinha repressão em cima da gente. Por exemplo, eles cercaram e falaram “ninguém entra e ninguém sai” e aí eu, não sei como foi, que eu consegui pedir filme para alguém. Eu disse “me empresta, por favor, me dá um filme”, porque o meu tinha acabado. E eu consegui de algum jornalista que já não vou me lembrar. (JINKINGS, 2021).

Nesta segunda imagem (**figura 9**), feita pela fotojornalista no mesmo dia, podemos perceber elementos semelhantes à anterior, como o policial que segura uma figura feminina com as mãos durante a manifestação, em uma ação de contenção.

Figura 9: fotografia de Leila Jinkings, Movimento Panelas Vazias é reprimido em frente ao Palácio do Planalto (1981), feita em Brasília, Distrito Federal. Brasil.



Fonte: fotografia cedida pela autora para esta pesquisa.

Assim como o semblante expressivo da mulher negra à direita da imagem, vemos o rosto de outra figura feminina, em segundo plano, que se soma às expressões faciais das protagonistas, sugerindo que estavam com a voz ativa e dispostas a enfrentarem seus opressores. A repetição das expressões captadas no enquadramento colabora para denunciar a tentativa estatal de impor silêncio aos grupos civis organizados ou movimentos sociais que reivindicavam o retorno dos seus direitos destituídos, além de melhores condições de vida que colocavam em xeque um cenário de “milagre econômico” construído e disseminado pelas fontes oficiais do Governo ou pela mídia hegemônica.

Ao circular entre as figuras que participavam daquele acontecimento, Leila percebia, com sua câmera a postos, que apesar de não ter havido uma identificação e militância pelos movimentos de mulheres do período, e que hoje é assimilada de outra maneira, sempre houve a preocupação em compor uma fotografia que fosse interessante não somente do ponto de vista estético, mas que também reconhecia as desigualdades e os jogos de poderes presentes naquele período da história brasileira:

E eu falei “como que vocês vão reprimir mulheres?” E eu me metia assim, eu tinha lado. Não estava ali fazendo só jornalismo, eu estava fotografando e eu tinha lado, claramente, (JINKINGS, 2021).

Se por um lado Leila afirma ser explícita a dimensão subjetiva de sua fotografia, Margarida percebe a si mesma orientada, prioritariamente, por valores-notícia, ou seja, por critérios que norteiam o processo de seleção de um acontecimento como produto noticioso, assim como seu grau de importância. Nesse sentido, carrega regras que aplica tanto em sua prática quanto nos ensinamentos passados em cursos que ministra sobre fotografia:

Não deixe suas convicções políticas, ou seu time de futebol se sobreporem a verdade. Você pode ter um partido político, você pode acreditar. Você pode ter um time de futebol mas quando você está trabalhando você não é ninguém, você não tem aquilo ali. [...] Eu ficaria muito triste se eu não conseguisse fazer a foto, o que graças a deus nunca aconteceu (NEIDE, 2021).

A heterogeneidade do fotojornalismo feito por mulheres deste período, desde seus entendimentos, experiências, escolhas e afetações, revela a existência de um acervo visual e narrativo denso sobre o período, e que também objetiva o reconhecimento de histórias plurais sobre o fotojornalismo brasileiro, que começam a deixar as margens para ganhar cada vez mais notoriedade e reconhecimento. Vemos, por meio dos relatos apresentados neste estudo, como os entraves, repletos de violências e desigualdades, são interpretados e administrados de maneiras tão diferentes.

Mas ao salientar tamanhas formas de assimilar e vivenciar desigualdades que, algumas vezes, não são nem percebidas como desigualdade, ao menos do ponto de vista do gênero, partimos agora para o terceiro capítulo da pesquisa, onde pretendeu-se acrescentar à colcha de relatos em construção, um elemento que parece atravessar tais experiências, ainda que não seja essencialista: a obstinação.

3 DAS IDENTIFICAÇÕES FEMINISTAS À OBSTINAÇÃO COMO CONCEITO CHAVE

Seria o feminismo, compreendido em sua pluralidade, um ideal transformador de relações de poder e de produções profissionais contemporâneas? A indagação serve, também, como horizonte deste estudo sobre o fotojornalismo feito especialmente por mulheres nas décadas de 1970 e 1980. A possibilidade de encontrar traços subjetivos que tenham produzido sentidos à prática das fotojornalistas em meio à um cenário de efervescência do momento feminista extrapola o debate do “olhar feminino” da fotografia, que recai em uma perspectiva dualista. Ainda que tenham estabelecido modos de fotografar singulares, atravessado pelas condições de um tempo cultural, histórico, social e tecnológico semelhantes, a busca, neste momento, é entender quais possibilidades são narradas por essas mulheres.

Com o cuidado para não cair em essencialismos que levam à reprodução de noções taxativas sobre o tema que reiteram discursos biologizantes, dou destaque para argumentos coerentes que se baseiam em uma perspectiva construtivista do jornalismo (TUCHMAN, 1978), e que ainda englobam uma série complexa de fatores relacionados à construção subjetiva de cidadãs e cidadãos perpassada pela esfera social, política, subjetiva, econômica e também de construções de gênero.

Estudar o jornalismo a partir desta perspectiva contribui para identificação de diversas desigualdades enfrentadas neste campo da comunicação, possibilitando a compreensão crítica que tem potencial de tensionar e “efetivamente alargar o conhecimento sobre as relações de poder que sustentam o circuito profissional e artístico da fotografia em diversos momentos históricos” (COSTA; ZERWES, 2021, p.10). Questionar os motivos que levaram tal parcela da sociedade a uma menor visibilidade dentre as narrativas hegemônicas da história da fotografia colabora para a noção complexa dos quais que processos e forças se inscrevem e operam, revelando nuances estruturais que permeiam um mundo forjado por relações patriarcais.

Essa estrutura, baseada em pressupostos hierárquicos históricos e culturais tidos como irrefutáveis, atinge tanto o conhecimento social partilhado pelo jornalismo, quanto aquelas e aqueles que o constituem e o produzem, na

medida em que interfere na disseminação de valores e sentidos, conforme aponta Márcia Veiga:

[...] como o jornalismo participa na formação de valores e na reprodução de relações de poder e produção de desigualdades que se fundam na cultura, incidindo não apenas nas relações entre os membros da “tribo”, mas igualmente nos mapas de significados que resultam em desigualdades sociais. A investigação num micro-universo como uma redação de jornalismo, deste modo, pode nos dizer muito sobre as produções de sentido e de valores que participam da cultura geral de uma sociedade e nos dar pistas de como incidir nos modos de transformação destas realidades. (VEIGA, 2012, p.503).

O argumento que faz do universo midiático uma construção tão potente envolve uma racionalização dos acontecimentos que passa por critérios de seleção de fatos e sujeitos e por formas de encerramento de categorias de entendimento. Modos de visibilidade escolhidos e aliados, ainda, às regras instituídas por este universo já estabelecido, legitimado, que também fazem parte desse processo, que propõe uma visão de mundo hiper articulada e naturalizada, (CHARAUDEAU, 2010). Nesse sentido, acredita-se que a má distribuição de tarefas a partir da hierarquia de gênero, dentro do jornalismo, que insiste na divisão entre pautas “leves”, “sensíveis” ou de moda e entre pautas “pesadas”, “difíceis”, de economia, política, policial ou *hard news*. Com isso, segue a legitimação de vozes e fotografias masculinas²⁴, ao passo que delega às mulheres tarefas de menor prestígio e chances menores de ascensão na carreira, (PONTES, 2017).

A prática jornalística, portanto, carrega sentidos constituídos por determinados sujeitos e sujeitas em um mundo cujo poder hegemônico reproduz desigualdades de oportunidades na inserção ao campo. Revisar a história e problematizar “verdades naturais” torna-se uma ferramenta importante tanto seguirmos na reprodução ou, então, para a aguardada transformação social, aponta Flávia Biroli:

A mídia pode ser pensada como esfera que participa ativamente da reprodução ou da transformação de práticas, valores e instituições que

²⁴ Essa disparidade pode ser vista, por exemplo, na concessão do prêmio brasileiro Esso que, entre 1961 a 2016, premiou 2 mulheres ao longo de 55 anos. Para saber mais sobre o tema, consultar Claasen e Ferreira (2018): <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-1418-1.pdf>

configuram as formas atuais da representação e da participação política nas democracias e legitimam as formas assumidas pelas relações de gênero, (BIROLI, 2009, p. 271-272).

Cynthia Andersen (2004, p.36) ressalta as particularidades da articulação feminista brasileira com o momento político e histórico ditatorial, o que fornece “formas de pensar o legado desse movimento social, que marcou uma época, diferenciou gerações de mulheres e modificou formas de pensar e viver”.

Do ponto de vista teórico, foi também durante a década de 1970 que estruturalistas começam a chamar atenção para o corpo, colocando em evidência a dimensão política da questão de gênero e sexualidade, o que impactou na formação de uma crítica feminista pautada em uma chave conceitual de vertente marxista. Da questão tradicionalmente privilegiada de “classe”, viu-se “raça” e “sexo” ganharem uma dimensão inédita e que provocavam novas questões para o pensamento marxista. Com isso, a temática do gênero se colocou prioritariamente como uma questão política, já que “a diferenciação entre uma produção fotográfica masculina e uma feminina estaria não em aspectos estéticos, mas nas organizações sociais historicamente construídas, que abririam espaço para as mulheres em alguns campos, e em outros não” (ZERWES, 2021, p. 26).

Dado o contexto histórico tanto do cenário fotojornalístico quanto dos avanços que movimento feminista brasileiro daquele período alçou, aproximo, a partir de agora, os dois elementos que ora confluem, ora separam-se das narrativas de mulheres fotojornalistas entrevistadas: as relações e produções de sentido entre o fazer fotográfico de mulheres da imprensa de 1970 e 1980 e o movimento feminista.

3.1 ROSA GAUDITANO NÃO VAI PARA A PRAIA

Quando **Rosa Gauditano** decidiu ir em busca de trabalho como fotojornalista, em 1977, sua primeira opção foi buscar a imprensa feminista paulistana que, naquele momento, colocava-se como um meio alternativo de comunicação, em contrariedade à ditadura:

Primeiro eu fiquei sabendo que existia um jornal só de mulheres, que era o *Nós Mulheres* que funcionava ali em Pinheiros, na rua Capote Valente. Aí eu acho que eu

peguei um jornal desses que era distribuído, não sei onde que eu vi, peguei o endereço e fui lá. Fui lá com uma caixinha 18x24, que era da Kodak. Eu comprava os filmes, ampliava, comprava uma caixinha de papel, ampliava num laboratório que era montado na casa da minha vizinha no quintal, num quartinho. Eu fui com aquela caixinha pensando que eu poderia encontrar gente igual eu para poder publicar as minhas fotos. Naquela época eu estava ainda engatinhando, mas fotografava crianças na periferia, pessoas na rua, era uma coisa meio material de São Paulo. (GAUDITANO, 2020)

Além de cobertura de manifestações e atos contra a perda de direitos e a truculência proporcionada pelo regime ditatorial, a década de 1970 também levou Rosa a produzir imagens de outras perspectivas e realidades sociais. O registro de grupos excluídos, como das séries “Lésbicas”, de 1979, na qual retratou parte da história das lésbicas paulistanas; “Prostitutas”, de 1976, que foi pautada pela *Veja*, revista que desde 1968 pertence ao Grupo Abril; “Crianças em São Paulo”, fotografada, em 1975, no bairro Rio Pequeno - RJ; e os diversos registros de genocídio de indígenas por todo o território brasileiro, são exemplos de sujeitos e histórias que fazem parte do seu acervo: “Meus temas eram assuntos que ninguém dava muita bola: pobres, crianças abandonadas, negros, Diretas Já”, (GAUDITANO, 2018)²⁵.

Se no período da Segunda Guerra Mundial as possibilidades de atuação para as mulheres no campo da fotografia foram crescentes por questões de mão de obra, inclusive mais barata, nas décadas de 1960 e 1970 surgem as oportunidades efetivas de profissionalização para muitas mulheres. Com possibilidade de acesso ao ensino superior, logo Rosa começou a inserir-se nas manifestações de diversos movimentos sociais do período:

Então eu fotografei os movimentos sociais de 1978 a 1985, na abertura da ditadura. E para mim era uma curiosidade,

²⁵ GAUDITANO, Rosa. **"Tenho uma parte da história do Brasil nos meus arquivos", conta a fotógrafa Rosa Gauditano**. RFI, 2018. Entrevista concedida à Patrícia Moribe, disponível em: <http://br.rfi.fr/franca/20180822-tenho-uma-parte-da-historia-do-brasil-nos-meus-arquivos-Conta-fotografa-rosa-gaudita>. Acessada em 29 de janeiro de 2022.

eu estar nos lugares onde as pessoas estavam se expressando contra uma ordem estabelecida que eu não concordava. Eu era muito jovem, eu não tinha muito ideia do porquê que eu estava fazendo. Talvez de gosto (GAUDITANO, 2020).

A proximidade, seja da multidão das manifestações ou no registro de pequenos grupos, foi uma estética bastante utilizada por Rosa Gauditano. A escolha da fotógrafa revela um engajamento tanto com relação ao evento, como já foi debatido no capítulo 2, quanto com as pessoas fotografadas.

Figura 10: Rosa Gauditano durante cobertura em uma manifestação durante os anos 1970 e 1980, fotografada por Jesus Carlos



Fonte: Acervo pessoal de Rosa Gauditano

Nascida em 1955, em São Paulo, foi no *Versus*, um jornal alternativo da mesma cidade fundado por Marcos Faerman²⁶ e contrário ao regime militar, que Rosa se estabeleceu como fotojornalista, passando, rapidamente, para o cargo de editora de fotografia. O processo de produção autônomo traz a semelhante liberdade que fotojornalistas desse tipo de imprensa, a alternativa ou de agência independente possuíam, e que a permitia, muitas vezes, planejar sua própria pauta, escolher o que e como fotografar, além de revelar e editar:

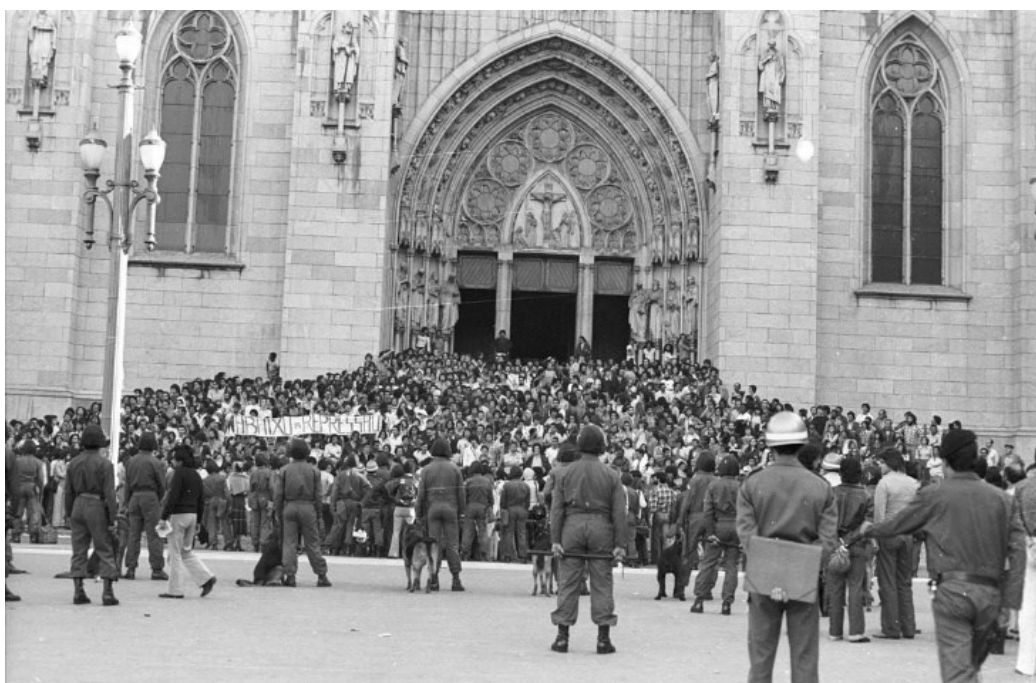
²⁶ Mais informações sobre o Jornal *Versus* podem ser encontradas nesse link, onde também estão disponíveis todas as edições do periódico: <http://www.marcosfaerman.jor.br/versus.html>. Acessado em 11 de março de 2022.

Poucos fotógrafos independentes no Brasil têm esse material. Somos os fotógrafos que trabalhávamos nas pequenas agências independentes do Brasil, porque a grande imprensa não cobria esses atos públicos e essas manifestações que nós cobrimos. Muita coisa você não vai encontrar nos grandes jornais e nos grandes arquivos da grande imprensa (GAUDITANO, 2020).

No início da década de 1980, depois de deixar a editoria, Rosa passou a fazer trabalhos como *freelancer* para as grandes empresas de comunicação, chegando a ser contratada pela *Folha de São Paulo* e revista *Veja*.

Podemos perceber como a fotografia documental, uma ramificação do fotojornalismo, contempla fotos de fenômenos estruturais e temáticas sociais por meio de uma abordagem não efêmera, e com tempo de produção e edição maior. A definição indica, também como objetivo deste tipo de fotografia, a realização de registros que sejam entendidos como documentos de uma realidade, dada em um tempo e espaço determinados.

Figuras 11: Manifestação do Movimento Custo de Vida, fotografada por Rosa Gauditano em frente à Catedral da Sé (SP), em 1978



Fonte: Revista Zum (2018)²⁷

²⁷Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

Um exemplo desse tipo de fotografia é de autoria de Rosa Gauditano, feita, em 1978, durante a manifestação do Movimento Custo de Vida (**figura 11**), também conhecido como Movimento Contra a Carestia que se somou a diversas outras manifestações realizadas no ABC Paulista, São Paulo, durante a ditadura militar. Na imagem acima, percebemos que a fotojornalista possui a mesma vista dos militares presentes na cena, identificados pelo uniforme, além de cacetetes e companhia de cachorros adestrados. Com isso, foi possível encarar a massa de manifestantes que ocupavam a escadaria da Catedral da Sé, enquadrada simetricamente e oferecendo uma vista geral do acontecimento.

Além desta, a imagem de uma greve na fábrica da Volkswagen (**figura 12**), de 1979, em São Bernardo do Campo, revela outro momento de confronto entre operários e policiais. Apesar da polissemia oferecida pela fotografia, podemos construir uma leitura que tematiza o “confronto” por mais de uma maneira, na referida fotografia.

Figuras 12: Greve na fábrica da Volkswagen, fotografada por Rosa Gauditano



Fonte: Revista Zum (2018)²⁸

A composição de Rosa leva a uma leitura que tematiza o confronto desde a dicotomia na luminosidade das roupas que diferenciam os policiais de metalúrgicos, bem como a posição dos corpos que, criando uma linha que

²⁸Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

atravessa a imagem, os coloca em frente um aos outros. O plano médio, com profundidade de campo, deixa perceptível uma espécie de repetição da cena principal, que agora acontece na lateral esquerda proporcionando outro ângulo de uma mesma situação. A sensação de proximidade é reforçada pelo olhar de dois metalúrgicos, na região central da imagem, diretamente para a lente da fotojornalista.

Ana Maria Maud (2021, p.50) convoca investigações preocupadas com a constituição histórica de sujeitas e sujeitos, se quisermos ampliar o debate sobre a produção de mulheres na fotografia. Estabelecer conexão entre os espaços que as fotojornalistas estavam inseridas, seja durante ou para além do horário de trabalho, pode trazer pistas sobre o feminismo em suas experiências.

Quando a Organização das Nações Unidas nomeou 1975 como o “Ano Internacional da Mulher”, – momento em que houve a realização da I Conferência Mundial sobre a Mulher na Cidade de México –, muitas questões relacionadas ao tema estavam presentes nos espaços públicos e também midiáticos (seja na mídia alternativa, feminista ou em veículos hegemônicos, que chegavam a utilizavam discurso de deboche para se referir aos movimentos de mulheres). De qualquer maneira, havia a possibilidade de deparar-se com perspectivas diferentes sobre as condições políticas e privadas das mulheres, ainda que não houvesse alguma identificação ou desejo de tornar-se militante.

Em 1981 aconteceu um ato público do grupo S.O.S Mulher, na Praça da Sé, da cidade de São Paulo. O grupo, fundado na mesma cidade, em 1980, tinha por objetivo lutar contra a violência masculina, principalmente por meio da construção de entidades de atendimento às vítimas. Além do atendimento, contava com o trabalho de psicólogas e advogadas feministas, que promovia grupos de reflexão sobre violência e divulgação sobre o tema, (GROSSI, 1994).

Apesar da ambiguidade que a imagem carrega, o registro que Rosa Gauditano fez da manifestação do grupo (**Imagem 13**) revela, ao mesmo tempo, espaços que atraíam seu interesse como pauta noticiosa, o que, para além da imprensa alternativa de um modo geral, dificilmente foram foco da grande imprensa do período.

Figura 13: Ato público do Grupo SOS Mulher, na Praça da Sé, em 1981, fotografado por Rosa Gauditano



Fonte: Acervo pessoal de Rosa Gauditano

Essa foto [figura 13] ela é interessante, porque alguém já me perguntou o porquê eu tirei essa foto, porque ela é meio dúbia essa foto. Porque atrás você tem “Socorro queremos viver”, que esse era um grito das mulheres do SOS Mulher. E tem essa mulher com esse nenê na frente que também você pode pensar que “queremos viver” pode ser o nenê que está falando. “Queremos viver”, somos contra o aborto, ela é dúbia essa foto. Mas eu, quando eu fiz essa foto, o que eu pensei foi “Socorro queremos viver”, as mulheres querem viver sem violência dos maridos. Sem a violência doméstica. Sem a violência na vida. E a menina com o nenê pra mim, ela simbolizou a independência dela. Independentemente de estar com o marido ou não, ela quer viver e ter uma vida boa, entendeu? Porque uma vez uma pessoa me perguntou sobre essa foto e eu achei engraçado porque ela leu diferente do que eu fotografei, né? Ela imaginou essa coisa “ah, mas essa foto você tá falando... é porque o nenê... é contra o aborto”, uma coisa

assim. E aí me chamou a atenção que a pessoa comentou isso comigo, porque quando eu fotografei eu não pensei nisso, eu pensei nas mulheres (GAUDITANO, 2020)

A ênfase na necessidade de refletir sobre o modo como somos pessoas formadas e produzidas genericadamente, esteve presente em muitos acontecimentos que Rosa fotografou, colocando em questão a condição das mulheres mães, o que era, também, uma das suas condições. O posicionamento da câmera de cima para baixo oferece um plano médio que dá destaque ao semblante sério de três mulheres, estando uma em primeiro plano e duas em segundo. É possível perceber uma delas, localizada na lateral esquerda, olhando diretamente para a lente da câmera.

Eu pensei nas mulheres, na luta das mulheres, com nenê ou sem nenê, mas como ela era uma mãe e estava com o nenê eu achei legal porque elas iam com os nenês para a passeata porque não tinha com quem deixar em casa. Isso é um grande problema para as mulheres né? Eu sei porque eu tenho uma filha que já está grande, mas quando eu trabalhava era um grande problema eu ter que sair para trabalhar e ter que deixar a minha filha em casa. Tinha que pagar alguém para ficar com a minha filha né. Ou ela ficava na escola ou ela ficava com uma pessoa que tomava conta dela para eu sair (GAUDITANO, 2020)

Joan W. Scott (1999) nos fala da necessária historicização da experiência se quisermos entender como algumas identidades foram construídas no tecido social. Com isso, não as estaríamos tornando evidência autorizada do conhecimento, mas sim aquilo sobre o qual se produz conhecimento, seja por meio dos discursos que fazem circular, do posicionamento que pode conferir e da produção de experiências que pode proporcionar.

A interpretação dos relatos de mulheres, ou seja, feito a partir do recorte de gênero, salienta uma diferença entre “espaços discursivos” construídos pela experiência comum. Estejam estas diferenças permeada em um mesmo período histórico, um mesmo campo de atuação profissional ou, ainda, nas mesmas condições de trabalho oferecidas no momento. Entre os atributos presentes no fotojornalismo realizado e lembrado por Rosa Gauditano, e que parece

condicionante para o seu trabalho, está um maior protagonismo oferecido às mulheres que faziam parte de manifestações e movimentos:

E comecei a perceber que eu tinha um monte de [fotos de] mulheres, porque, como eu sou mulher, eu naturalmente fotografava as mulheres dentro dos movimentos (GAUDITANO, 2020).

Quando Stuart Hall (1992-2006) enumerou os proponentes de rupturas no discurso do conhecimento moderno, que gerou o marco da modernidade tardia, o feminismo foi interpretado tanto como uma crítica teórica crescente quanto como um novo movimento social, juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais, ambientalistas, antibelicistas e as lutas pelos direitos civis dos anos 1960. Nesse período em que surge também a política da identidade²⁹, Hall descreve uma fase do feminismo em que houve maior descentramento do “sujeito cartesiano” e do “sociológico racionalista”. Dentre suas características, aponta a abertura da esfera familiar, sexual, trabalhista, principalmente para mulheres brancas, além dos questionamentos sobre a divisão doméstica e do cuidado com as crianças como principais (HALL, 2006, p.28).

Se para Rosa a relação estabelecida com as mulheres fotografadas na cobertura de pautas para os jornais que trabalhava tinha um elemento de identificação, **Leila Jinkings** relata como o protagonismo oferecido às mulheres em suas imagens estaria muito mais relacionado ao fato de elas estarem ocupando as ruas do que de uma tomada de consciência sobre as especificidades contidas nas experiências de mulheres:

Eu, na verdade, nesse período, achava que a luta da mulher era igual a luta do homem. Eu não tinha uma cabeça voltada para o feminismo. Depois que eu vim valorizar, anos 1990 para cá. Mas antes disso eu achava que era tudo igual, apesar de eu ter sofrido discriminação.

²⁹ Por política identitária, queremos dizer políticas relacionadas às ações afirmativas, que ofereceram novas teorias sobre as relações entre indivíduos, grupos, direitos políticos e responsabilidades sociais. Dentre os objetivos, baseados no liberalismo, esteve a possibilidade de tratar indivíduos como iguais. Para saber mais sobre este debate, sugerimos a leitura de: SCOTT, Joan W.. “*O enigma da igualdade*”. Rev. Estud. Fem. [online]. 2005, vol.13, n.1, pp.11-30. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000100002> Acessado em 16 de abril de 2022.

Sempre você é diferente. Eu tentei, por exemplo, ir para Serra Pelada. A gente estava fazendo uma coletiva e nessa época eu fazia freelance para a Isto É e pra Veja por meio da Ágil. Eu gostava muito mais da Isto É. Era o Mino Carta na época. Aí ele estava montando o avião para ir à Serra Pelada e ele disse “você não”. Eu disse “como assim?”, isso em Belém. “Não, mulher na Serra Pelada não” e eu “mas como assim?”. Nossa, eu insisti muito mas não teve jeito. Mulher no garimpo não e pronto, acabou (JINKINGS, 2021).

Aqui podemos perceber, mais uma vez, como a “feminilidade” é capaz de restringir quem teria “aptidão” suficiente para realizar determinadas coberturas, o que influencia diretamente nos acessos, oportunidades de trabalhos e ascensão profissional.

3.2 BETH CRUZ CONQUISTA O DIREITO DE VESTIR CALÇAS PARA TRABALHAR

Beth Cruz nasceu em 21 de janeiro de 1950, na cidade de Rio de Janeiro. Durante os anos 1970 e 1980, trabalhou como fotojornalista na Agência *Ágil*, na cidade de Brasília, da qual também pertencia Leila Jinkings.

Entre as leituras de cabeceira que Beth sempre buscou manter, lembra de Susan Sontag, autora de muitas obras e, entre elas, *Sobre Fotografia*, que foi lançada em 1977, com tradução brasileira em 1983, e que folhava até o sono chegar na mesma época em que seus dois filhos eram pequenos. Além de rito social e “proteção contra a ansiedade”, Sontag (2004) sempre percebeu na fotografia um instrumento de poder.

Na esteira deste pensamento, debater não somente no poder de interpretação de uma fotografia, mas também no poder de realização, que, no período em questão, oferecia restrições explicitamente relacionadas ao gênero. Os relatos sobre como as poucas mulheres que tentavam fazer a cobertura dos acontecimentos políticos do período, na cidade de Brasília, precisavam estar vestidas, demonstra dificuldades produzidas por uma construção de gênero que

envolve o cumprimento de determinados comportamentos e, também, do uso de determinadas roupas:

Tinha muita mulher jornalista, mas trabalhando com imagem eram poucas mulheres. E eu não sei se você sabe uma história que era obrigado a trabalhar de saia, para entrar no Plenário do Senado. [...] Mas assim, sexta-feira é um dia que Senado não trabalha, eu geralmente trabalhava de calça comprida, porque é mais confortável para uma fotógrafa. Sobe, desce, abaixa... sabe como que é. E uma vez eu estava no Senado e estava com a Vera, ela era cinegrafista da Manchete³⁰. E aí um Senador começou a fazer um discurso contra o governo. Bom, em plena ditadura um Senador falando contra o Governo, tem que fazer! “Pô, e como é que nós vamos fazer, não dá tempo de ir no carro pegar uma saia” Aí a Vera falou “vamos nos fantasiar de homem” (CRUZ, 2021).

Figura 14: Kim Ir Sem, Duda Bentes, Júlio Bernardes, André Dusek, Milton Guran e Beth Cruz, à direita, na sede da Ágil em Brasília



Fonte: Portal 7Fotografia³¹

³⁰ Manchete foi uma extinta rede de televisão comercial brasileira, fundada, em 1983, na cidade do Rio de Janeiro pelo jornalista e empresário Adolpho Bloch, ucraniano naturalizado brasileiro.

³¹ Fonte disponível em: <http://www.7fotografia.com.br/diario-de-bordo-fest-foto-poa-experiencias-independentes-ii-2/>. Acessado em 02 de março de 2022.

Aí...tinha televisão, na época tinha dois auxiliares, ela pegou a gravata e o paletó de um auxiliar e eu peguei um coleguinha que estava passando e falei “me empresta tua gravata e teu paletó?” e nós entramos juntas.

E era absolutamente ridículo porque nada combinava com nada. Eu sou uma pessoa baixinha e ela também era baixinha, então tudo era grande. Aí os senadores começaram a rir, interromperam o discurso do Senador que estava falando e disseram para o Senador que estava presidindo a reunião “isso aqui tá ridículo, olha as moças, parecem umas palhaças!” risos “precisamos fazer alguma coisa”. Aí o Senador, eu acho que era o Nilo Coelho, que inclusive na época era o presidente do Senado. Ele disse “eu preferiria que as senhoritas no final do dia fossem no meu gabinete. E esse dia ele assinou um negócio que acabou com essa história que tinha que estar de saia. E foi assim, eu e a Vera. E a Vera, eu não sei se você sabe, ela é neta do Lampião. Ela era cinegrafista da Manchete, e o pessoal da Manchete chamava ela de Vera Lamparina, porque ela é neta do Lampião. E fomos nós que mudamos esse protocolo. As outras mulheres reclamavam, mas a coisa mudou nesse dia e ficou todo mundo rindo, interrompendo a sessão e nós na maior cara de pau, ela filmando e eu fotografando. Fiz a foto e o mais importante, acabou com essa bobagem. (CRUZ, 2021).

Como elemento constitutivo das relações de poder que acontecem de forma dinâmica e relacional na sociedade, a perspectiva de gênero ajuda a evidenciar as variadas violências contra as mulheres e por diferentes categorias sociais de análise. Por outro lado, refletir sobre esta violência relacional, o que para Wânia Pasinato Izumiro e Cecília McDowell Santos (2005) seria uma “forma de comunicação e um jogo”, mostra a possibilidade de autonomia destas mulheres para reverter papéis por operações que podiam ser de enfrentamento constante ou não. Esta segunda, seria uma autonomia calcada mais em uma

estratégia de inserção no campo masculinizado do fotojornalismo para garantir a primeira linha na cobertura de eventos. Rosa Gauditano, ao acessar episódios de sua trajetória dentro de equipes de trabalho, apresenta uma narrativa que, embora evidencie uma percepção crítica sobre o tratamento que recebia de seus colegas homens, operou de maneira estratégica e consciente em suas relações trabalhistas. Nesse sentido, a fotojornalista faz comparação com a forma como percebe a atuação de profissionais mais jovens, nas quais observa uma acirrada competição por espaço:

Eles iam me dando [espaço] e eu ia passando “ah, gente, obrigada, obrigada” e eu ficava lá na frente agachada. Mas isso porque eles me respeitavam e ao mesmo tempo eu tentava não competir com eles. Porque se eu mostrasse que eu estava competindo com eles, eles não iam deixar eu passar, então você também tem que pensar. Por isso que eu vejo que, às vezes, essa moçadinha que fica aí gritando não consegue as coisas, porque tem várias maneiras diferentes de conseguir as coisas. E eu acho que, para mim, eu não quero competir com os homens, eu nunca quis competir com os homens, eu quis o meu espaço. Metade é meu, metade é seu, tá legal? Eu não quero dar todo o meu espaço para você, mas eu quero metade. Metade é meu, metade é seu. Isso na minha vida pessoal, sempre foi assim, na minha vida independente sempre foi assim. Na minha vida de trabalho. Eu não sei, para mim esse foi um caminho legal, entendeu? Porque eu sempre consegui ser respeitada pelo meu trabalho (GAUDITANO, 2020).

Levar em conta a simultaneidade de categorias de diferença observadas pelas próprias fotojornalistas, como classe, raça, cultura, religião e geração, e que precisam estar presentes na interpretação crítica dos relatos destas mulheres, ajuda a expor o quão plural podem ser as experiências político subjetivas de uma mesma prática profissional, inseridos em um mesmo cenário político e cultural. Algo que, conforme Luisa Passerini (2011), reforça importantes contraposições aos essencialismos.

A percepção de que as desigualdades que enfrentou estariam elencadas muito mais à empatia do que às diferenças entre homens e mulheres, faz **Margarida Neide** olhar para o problema da violência dentro do fotojornalismo com uma chave de leitura diferente da que foi relatada por Rosa Gauditano:

Tem gente que joga contra mesmo. Mas eu não acho que seja por machismo, por feminismo ou porque merda é, sabe? É mais por falta de empatia com o fotógrafo mesmo, sabe? (NEIDE, 2021).

Com isso, Margarida colabora para o entendimento de gênero como conceito relacional que permite desvendar dinâmicas plurais das relações humanas, o que também abrangeria a multiplicidade de opções identitárias do leque hétero e homossexual (PASSERINI, 2011) que não foram aprofundadas nesta pesquisa. Ademais, o impacto dos projetos consolidados de felicidade que social e historicamente são colocados como únicos para muitas mulheres (AHMED, 2014) seria outro elemento que poderíamos adicionar às dinâmicas existentes neste jogos de poder, algo que também emerge no relato da fotojornalista:

Eu nunca aceitei vitimismo, nunca, sabe? Eu não sou vítima de nada, pelo contrário, eu sou muito feliz! Eu fui muito feliz na minha profissão a vida inteira, sabe? Até quando eu brigava, quebrava o pau... eu fui muito feliz (NEIDE, 2021).

Para Ana Maria Mauad (2016), a contemporaneidade inaugurou um momento em que não se busca mais a história por detrás das imagens somente, mas sim a história das imagens e de sujeitas e sujeitos que produziram tais imagens. Essa maneira mais atenta de se investigar poderia elucidar um lugar social e um pertencimento a grupos ou geração de um determinado tempo, tornando visíveis partes de uma história política que dificilmente poderia ser apreendida pela mera observação das imagens.

Cruzado aos relatos das próprias fotojornalistas, pelo método da história oral, visibilizar tais experiências ajuda a densificar uma outra história da fotografia onde a participação de mulheres foi e continua sendo efetiva, além de totalmente diversificada.

Entre memórias de episódios que acredita terem causado impacto na sua trajetória profissional, Beth Cruz reconhece a importante participação que desempenhou em eventos relacionados à conquista de direitos para o fotojornalismo. Entre eles, recorda o protesto que participou, em 1984, contra a restrição da entrada de cineastas e fotógrafos no Gabinete Presidencial do então Presidente da República, João Baptista Figueiredo.

Na época teve uma visita de um Secretário de Estado Americano ao Brasil, que era o Schultz, e ele chegou, o pessoal americano viaja com uma equipe grande e ele chegou com um grupo grande de fotógrafos que acompanham o Secretário de Estado. E nós estávamos em pleno protesto, estávamos naquela história de que não podia fotografar nada, aí o porta voz do Figueiredo disse “ah, hoje vocês podem fazer”, aí nós dissemos “só hoje ou abriu normalmente?” Ele “não, é só hoje”. “Não, só hoje nós não queremos não”. E aí nós conversamos com os fotógrafos que estavam acompanhando o Schultz e contamos para eles o que que estava acontecendo e pedimos a solidariedade deles. E eles “ok”. Americano tem horror à ditadura, então “ok”.

A imagem (**Figura 15**) feita na rampa do Palácio do Planalto, tem como figura central o Presidente Figueiredo, que está caminhando de dentro para fora do local sem se dirigir aos diversos fotojornalistas que estão em segundo plano, com braços cruzados ou mãos abaixadas, em um gesto combinado que representou a censura imposta aos profissionais que costumavam fazer cobertura de pautas políticas. O registro do protesto, foi feito por José de Maria França, que era fotógrafo da *Empresa Brasileira de Notícias*, à pedidos. O objetivo era colocar a imagem em vários jornais do dia seguinte, denunciando o controle exercido ao trabalho da imprensa.

Figura 15: Registro do protesto realizado por fotojornalistas em frente ao Palácio do Planalto, em 1984, do qual Beth Cruz fez parte (a única mulher da imagem). Fotografia de José de Maria França.



Fonte: Memorial da Democracia³²

. A diversidade das memórias trazidas por Beth, colaboram para o reconhecimento de uma pluralidade de experiências em que, ao mesmo tempo que tornava possível identificar a violência e a discriminação de gênero recair sobre sua prática, percebia como contribuía na luta para que o fotojornalismo fosse uma profissão mais igualitária e independente.

3.3 A OBSTINAÇÃO COMO CHAVE DE APROXIMAÇÃO

Relacionada à política cultural dos afetos (AHMED, 2004; MORAÑA, 2012), a proposta de uma interpretação crítica parte do exame centrado em diversas manifestações sociais e políticas, bem como no papel das emoções no processo de formação, dominação e marginalização dessas eclosões³³.

³² Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/fotografos-protestam-contrafigueiredo>. Acessado em 20 de outubro de 2022.

³³ A vertente dos estudos culturais que pesquisa o afeto tem tradição na filosofia com Henri Bergson, Baruch de Spinoza, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Nigel Thrift e Slavoj Žižek. Em sua obra, Mabel Moraña (2012) aborda o contexto de fim da Guerra Fria e processos relacionados a dinâmicas transnacionais para justificar o surgimento destes estudos. Foi o momento, também, do surgimento de mudanças acadêmicas que começam a se debruçar sobre a

Confrontar o ato fotográfico, em especial no âmbito do jornalismo, com o impulso afetivo, é uma tentativa de desvendar a natureza dupla dos afetos que, ao mesmo tempo que constitui e interroga criticamente fenômenos próprios da contemporaneidade, supõe um potencial emancipador para a abordagem cultural. No campo do jornalismo, estudos sobre a possibilidade de considerar os afetos um valor de critério de noticiabilidade já fazem parte dos debates no campo da comunicação, que há muito discute o caráter sensacionalista das notícias de maneira negativa, desconsiderando, muitas vezes, determinadas estratégias:

Ignora-se, nessa maneira [sensacionalista] de interpretar, que a dimensão informativa da imagem que a forma nada consegue expressar se não estiver ancorada numa estratégia afetiva, e que, por fim, este entrelaçamento entre afeto e informação é inevitável no fotojornalismo, (SOUZA; SILVA, 2018, p.158).

Jan Plamper (2014, p.26), percebe nas emoções outra “categoria útil de análise histórica” (SCOTT, 1992), que tornará possível desvendar a relação social de interlocutoras e interlocutores afetados, também, na dimensão corporal da emoção, o que implica voz, ritmo cardíaco e expressão facial que são guiados pelo sentido prático do *habitus*, “em um lugar entre o controle deliberado e o hábito inconsciente”.

Neste potente processo de criação dos afetos como paradigma crítico, vemos uma dinâmica de interpelação que se abre à criatividade da resistência e à mudança, e que se inter-relacionam com categorias já apontadas, como poder, classe, gênero, raça, etnia, identidade e espaço. Para Clare Hemmings (2005), é possível conceber ciclos afetivos que formam padrões e apreendê-los não somente para efeito de análise, mas na descrição de uma série de repetições (corpo, afeto, emoção), em cadeia contínua, que altera e influencia a capacidade de ação para *agirmos no mundo*.

Debruçar-se sob uma política cultural dos afetos de mulheres da imagem, durante o período ditatorial, pode ser chave fundamental para entender uma outra história da fotografia contemporânea que parte do sul global e, desde muito, não faz parte da narrativa oficial. Ou seja, uma história que encara os processos sociais, e também fotojornalísticos, de forma crítica, gendrada e não

construção de subjetividades e imaginários coletivos por meio de modelos alternativos como de viés liberal, humanista e neopositivista.

colonial (BALLESTRIN, 2013). É uma forma de continuar questionando imaginários repletos de estereótipos de gêneros, como Beth Cruz fez durante as décadas de 1970 e 1980:

Quando eu comecei [...] alguns colegas homens fotógrafos diziam para mim “isso não é profissão para mulher” e eu assim “mas por quê?” Não tem que carregar grande peso, a única coisa que eu não aguentaria é carregar muito peso. Fora isso, por que não? “É profissão masculina e blábláblá”. Imagina! E nunca conseguiram me dizer por que que era uma profissão masculina. (CRUZ, 2021).

Sem nunca conseguir entender os imperativos que poderiam impedir sua participação no circuito do fotojornalismo, Beth continuou a realizar coberturas e a confrontar, ao seu modo, as interdições que surgiam em relação à sua profissão, estivessem elas imbuídas nas instituições de poder ou no imaginário de seus colegas.

Essa espécie de teimosia, voluntariedade ou obstinação apresentada por Beth pode ser vista como espécie de quebra de regras que interrompe o discurso de normas socialmente estabelecidas pelos papéis e tarefas predeterminadas a ela e às mulheres da época, de maneira geral. Obstinar-se, nesse sentido, e conforme Sara Ahmed (2014; 2018), seria persistir na quebra de regras e na desobediência que, traduzida e compartilhada culturalmente, equivale à escolha de um caminho nem sempre fácil.

A autora evoca o termo *willfulness*, no original, compreendendo sua difícil tradução do inglês para outros idiomas, para designar uma perspectiva ética e moral que contrasta com as normas vigentes, mas que, na definição clássica e negativa do termo tem consequências muito atravessadas por questão de gênero: “Parece útil constatar que segundo o dicionário de inglês Oxford a definição de *willfulness* com ‘o sentido positivo de forte vontade’ é obsoleta e rara”. Com isso, Ahmed afirma que obstinação teria um sentido “mais feminista que masculinista”, ou seja, que é mais habitual dizer que meninas ou mulheres

são obstinadas e que os meninos e homens têm força de vontade. (AHMED, 2018, p. 101)³⁴

Ao expor dicotomias relacionadas aos papéis sociais prescritos, Ahmed comenta o enraizado discurso sobre a necessidade de romper com o comportamento obstinado de muitas mulheres por meio da renúncia da vontade, uma espécie de “salvação das perigosas tentações proibidas” que, com o passar do tempo, acabaram por se tornar um problema:

Ter vontade de obedecer é ter vontade de renunciar. Talvez a feminilidade como tal seja, então, uma resolução obstinada. Se a feminilidade se converte em um problema de vontade, então a feminilidade há de ser resolvida com vontade. As garotas devem ter a vontade de renunciar sua vontade (AHMED, 2018, p.103)³⁵

Assim, a autora relaciona obstinação com uma vontade que se converte em “vontade obstinada”, ou seja, uma teimosia, na medida em que se define contra uma vontade coletiva ou hegemônica. Entende-se a obstinação, portanto, como outra forma de impor sua vontade às demais: uma vontade que deseja e que, desejando, se move contrariando prescrições sociais.

“Ser do contra” é característica ressaltada nos relatos da fotojornalista Rosa Gauditano como ímpeto que despertou ainda jovem:

E eu tinha uma ditadura em casa com o meu pai. Então, eu experimentava a ditadura na minha casa. Tudo, para mim, que te mandava fazer alguma coisa e não te perguntava, pra mim, eu já era contra (GAUDITANO, 2020).

Os relatos trazidos por Rosa Gauditano colocam em questão a existência de uma obstinação que precisou exercer desde muito cedo dentro de casa. A acusação que partiu muitas vezes de seu exterior, aos poucos passou a ser assimilada e adotada como perspectiva contrastante às regras impostas que fazia parte do seu jeito de ser e comportar-se no mundo. Nomear e interpretar, por meio de um olhar interdisciplinar, as emoções e os afetos trazidos nos relatos das entrevistadas, podem ajudar a elucidar trajetórias que, conforme são apresentadas, confirmam a pluralidade de experiências político subjetivas existente na história do fotojornalismo brasileiro.

³⁴ Do original: “Resulta útil constatar que según el *Oxford English Dictionary* la acepción de *willfulness* voluntariedade) con “el sentido positivo de flerte voluntad están profundamente arraigados. La voluntariedad, por tanto, tinene um sentido más feminista que masculinista”.

³⁵ Do original: “Tener voluntad de obedecer es tener voluntad de renunciar. Quizá la feminidad se convierte com voluntad, Las chicas deben tener la voluntad de renunciar a su voluntad”.

Prestar atenção ao processo fotográfico de uma maneira ampliada, considerando aspectos que abrangem gênero e cidadania, ajuda a romper com uma noção tradicionalmente associada às análises das condições de trabalho de fotógrafas e fotógrafos, e na qual, muitas vezes, desconsideram-se forças que, junto aos recursos técnicos e à linguagem fotográfica, devem ser compreendidas como elementos de significação e interpretação da imagem.

Ao evidenciar modos de intervenção do âmbito espacial, temporal e histórico na prática do fotojornalismo, vemos o atravessamento de variados fatores que se fazem presentes o estudo atento da temática. Rosa Gauditano salienta, também, como o aspecto comercial tinha impacto em sua produção, pois significavam, em outras operações, se as chances de “boas” ou “más” vendas. A exploração de ângulos e composições diferentes da obviedade da cena sempre foram pertinentes, do ponto de vista comercial do fotojornalismo e, na percepção da entrevistada, também estiveram entrelaçados à aspectos de sua formação pessoal. Um gosto pessoal que lhe trazia retorno, inclusive, financeiro:

A Isto É³⁶ e a Veja tinham uma super concorrência. E aí a Folha e O Estadão... quem fez a foto melhor de vendas e tal... Então você tinha que ficar esperto, tinha que fazer a melhor foto, porque isso vendia mais o jornal e a revista. Então essa coisa de fazer as coisas diferente, para mim... o que é uma coisa normal na minha vida, pois se está todo mundo andando para um lado eu quero andar para o outro. Se todo mundo vai pra praia eu fico em São Paulo, se todo mundo fica em São Paulo eu vou para a praia. Eu sou do contra, eu sempre fui assim. Eu não gosto de muvuca. Eu não gosto de fazer o que todo mundo faz, então eu acho que isso, naturalmente da minha personalidade, me ajudou no meu trabalho (GAUDITANO, 2020).

Beth Cruz recorda o início de sua carreira no jornal *Correio Brasiliense*, jornal fundado em Brasília, em 1960, que pertenceu aos Diários Associados e foi fundado por Assis Chateaubriand. Depois do jornal seguiu para a Agência *Ágil*,

³⁶ Uma revista criada em 1976 pela Editora Três, formada por Domingo Alzugaray, Luís Carta e Mino Carta.

como consequência de desapontamentos profissionais que levaram à uma mudança de vida. Com passagens pelo Panamá, onde quase foi expulsa por seu trabalho de denúncia, além do Equador e Estados Unidos, a “audácia criativa” (AHMED, 2018) que Beth adquiriu, concretizou sua entrada na fotografia:

Em realidade eu não estudei fotografia, eu fiz economia. [...] Eu trabalhava na assessoria econômica nos *Correios e Telégrafos*³⁷, mas eu odiava meu trabalho. Era um suplício ir trabalhar, eu realmente odiava. E aí eu disse não, eu não posso passar oito horas do meu dia numa coisa que eu odeio fazer. E aí eu fui estudar fotografia, eu fiz um curso, depois eu fiz um curso no MAM [Museu de Arte Moderna] e ao mesmo tempo comecei a fazer *freelancer* na Editora Abril. (CRUZ, 2021)

Além de oposição, Ahmed (2018) coloca a obstinação como uma discordância que demanda esforço. Esta chave de leitura com bases nos estudos feministas e que pode levar ao desagrado geral, traz à tona a figura da pessoa “estraga prazeres”, designação relacionada à um corpo que estaria no “caminho errado”. Em outros termos, significa dizer que este corpo se distanciou do que seria considerada a norma.

Nos relatos de Rosa Gauditano, este era um corpo que não somente estava contra o que se esperava do ponto de vista dos papéis de gênero, no qual a autoridade imposta pelo pai era totalmente deslegitimada, mas que também fazia parte de uma disputa narrativa sobre a política brasileira e a violência ditatorial do período. A indiferença pela “corrente”, recordada por Rosa, é assimilada como recusa consciente:

Eu não me interessava e não me importava se eu ia ser presa, se ia acontecer alguma coisa comigo, porque eu estava fazendo o meu trabalho e era aquilo que eu queria fazer. E também não estava incomodando ninguém. Só fazia parte de uma equipe que incomodava, mas eu era uma das peças (GAUDITANO, 2020).

A indiferença apresentada por Rosa dialoga com lembranças acionadas

³⁷ Uma empresa pública federal, fundada em 1969 e vinculada ao Ministério das Comunicações.

por Leila Jinkings, como ao narrar a implicância sentida em diversas situações de seu trabalho, e principalmente relacionada ao machismo:

Eu cagava. Tanto que eu não ligava, eu pensava “ah, esses machos e não sei o que”, mas eu não teorizava, sabe? Eu encarava, brigava muito. Aliás, eu era muito brigona, briguei com muita gente. Risos. Eu acho até que eu era brigona demais. Eu era bem implicante, (JINKINGS, 2021).

Margarita Neide também rememora situações de cerceamento no meio do fotojornalismo. Com a recusa do “papal de vítima”, a fotojornalista encontrou no escárnio, muitas vezes, uma forma de conseguir realizar seu trabalho:

E eu sou muito séria com o meu trabalho. Debochada mas séria. Eu sou assim, sou muito risonha, eu perdooo tudo, eu não ligo. Inclusive todo mundo que tentou fazer sacanagem comigo durante o início, porque teve sacanagem. Mas aí é que tá, quando acontece um negócio desse você pode assumir o papel de vítima ou você pode ir lá e resolver. Eu prefiro ir lá e resolver (NEIDE, 2021).

Vemos que a obstinação cobra distintas valentias e ações quando passa a ser entendida como uma ferramenta de enfrentamento e em favor da liberdade de escolhas. Assim, percebemos como a palavra utilizada historicamente para a desvalorização, principalmente de mulheres, pode ser revista e ressignificada como resistência à subordinação. Briguenta, chata ou estraga-prazeres são outras palavras que, nesta mesma esteira de pensamento, podem ter seus significados transformados dentro deste projeto feminista que é proposto por Sara Ahmed.³⁸

A palavra vadia é outro exemplo desse tipo de transgressão feito por meio do discurso e do comportamento. Sua utilização por jovens manifestantes teve início em Toronto, Canadá, durante as primeiras “Marcha das Vadias” de 2011, tendo origem em um grupo de estudantes que buscou a segurança do Campus Universitário para expor os assédios e violências que estavam sofrendo de forma

³⁸ Cabe mencionar que, apesar de todos os relatos apresentados nas entrevistas realizadas para esta pesquisa serem interpretados através de uma epistemologia feminista, isso não significa dizer que tais fotojornalistas estejam sendo consideradas militantes dos movimentos de mulheres ou feministas.

ascendente. Como resposta, elas foram repreendidas e culpabilizadas pelos acontecimentos que seriam uma consequência da forma como elas mesmas vinham se vestindo e se comportando no espaço acadêmico. Em protesto, muitas delas passaram a reivindicar a palavra para si, como qualidade de uma pessoa que se sente livre para vestir-se e comportar-se de maneiras que são, muitas vezes, interpretadas como impróprias e desmoralizantes. O protesto que tomou proporções internacionais, buscou expor como as violências de gênero que são perpetradas sumariamente por homens recaem, majoritariamente, sob as próprias mulheres e meninas:

Poderíamos resumir assim a obstinação: não estar disposta a ser propriedade de ninguém. Quando não está disposta a ser propriedade de ninguém, te acusam de estar por sua conta própria. Essa é a razão que explica porque se acusa de obstinadas algumas pessoas e não outras. Somente em determinados casos ser você mesma equivale a se rebelar; somente em determinados casos ser você mesma é ruim (AHMED, 2018, p.109).

Com isso percebemos que os mesmos comportamentos rechaçados como debilidade ou vontade obstinada, se tornam, também, signos de resistência. Signos que acompanharam e forneceram materialidade às experiências de muitas mulheres e que se fazem presentes, também, na prática do fotojornalismo.

A partir de uma definição tipicamente negativa de obstinação, em que a afirmação da própria vontade se faz presente diante da persuasão, instrução ou ordem, Ahmed nos convida a subverter o olhar à essas subjetividades assumidas como consequência de uma vontade indisciplinada, uma vez que o próprio juízo de obstinação é uma parte do aparato de tecnologia moral que permite que a violência seja entendida como necessária à disciplina ou, ainda, como manifestação de cuidado. E ainda que a ameaça da solidão recaia sob as obstinadas, Sara Ahmed (2022, p. 141) chama atenção para como a obstinação pode tornar-se uma maneira de profícua conexão política, sendo uma “corrente elétrica” no condutor da linguagem. Com isso, a autora enfatiza a necessidade de haver obstinação nos lugares em que vivemos e trabalhamos, seja fazendo “uma greve de sorrisos”, ou simplesmente sorrindo “como modo de fazer greve”.

Por meio destes tensionamentos, também estamos desfazendo a figura do especialista que é reproduzida pelos campos de especialização da fotografia e do fotojornalismo, que segue restringindo acesso aos corpos que fogem da figura estereotipada do fotojornalista homem, forte e destemido. Dessa maneira,

também causa-se impacto direto na possibilidade de termos imagens mais plurais de mundo e de uma sociedade que ainda operara por mecanismos de dominação e exploração pautados na separação do tempo, do espaço e de membros do corpo político (ARIELA, 2018). Questionar a história oficial da fotografia e dos corpos ideais para produzir fotojornalismo é reclamar uma participação pungente de outras experiências existentes.

E dentre os eventos que têm buscado efetivar esses tensionamentos muito relacionados aos aspectos de gênero, gostaria de destacar algumas experiências, mas que não esgotam as iniciativas recentes, agenciadas por mulheres.

Um deles aconteceu em 6 de novembro de 2016, quando 138 mulheres se reuniram na escadaria do Theatro Municipal (**figura 16**), na Cinelândia - Rio de Janeiro. O objetivo de estabelecer social e culturalmente a troca de informações, projetos fotográficos, publicações e organização de festivais que as mantenha em conexão, deu origem ao Movimento Fotógrafas Brasileiras.

Figura 16: Fotografia de Júlio Cesar Guimarães do primeiro encontro do Movimento Fotógrafas Brasileiras, realizado em 6 de agosto de 2016, no Rio de Janeiro



Fonte: Site oficial do movimento Fotógrafas Brasileiras³⁹

³⁹ Site oficial disponível neste link: <https://fotografasbrasil.com/>. Acessado em 8 de agosto de 2022.

Uma segunda investida partiu das mulheres do Coletivo YVY MULHERES DA IMAGEM, fundado na cidade de Curitiba(PR) em 2016, e que, também no ano de 2020, lançou em seu site o manifesto “Por que existimos”⁴⁰ no qual a fotojornalista Danielle Villasana aponta dados sobre as disparidades de gênero existentes na profissão ao mesmo tempo em que estimula a análise crítica da fotografia:

A dominância de alguns grupos no poder dos meios de produção em detrimento de outros constitui a base estrutural da sociedade. Através desse domínio constroem padrões de controle social e representações culturais convencionalizadas, que buscam definir como devemos viver e agir no mundo. As imagens constituem regimes de verdade, normatizações e homogeneizações que engendram estereótipos excludentes. É urgente questionar e refletir sobre como podemos romper privilégios e códigos de sociabilidade. Seu corpo tem o direito de existir no presente? O quão pertencente você é ao lugar? Você se localiza no centro ou na margem? Como você é visto/a/e socialmente? Indagações como essas nos possibilitam nomear traumas e violências, responsabilizar e descobrir outras formas de existir (VILASANA, 2020).

Outra importante iniciativa é da MAMANAS Coletiva, formada por mulheres fotojornalistas e fotodocumentaristas de diversas regiões do país que publicou em seu site e redes sociais, em 7 de dezembro de 2020, o “Manifesto contra referência” em resposta à entrevista de um artista e fotógrafo brasileiro dada ao Jornal *A Folha de São Paulo*, na qual lamentou a atual “banalização das imagens”. Essa banalização, de acordo com a análise feita pelas integrantes, poderia ser traduzida como aumento no acesso de pessoas, para além dos já comuns homens brancos, ao universo da fotografia, o que faz refletir a quem pertence os espaços de produção e publicação de imagens legitimados.

Em mais um exemplo de manifestação recente e que levou em conta questões de gênero, podemos recordar o apoio demonstrado à jornalista Patrícia Campos Mello, que trabalha no Jornal *A Folha de São Paulo* e que foi alvo de diversos ataques cibernéticos no início de 2020, depois que um investigado prestou falso depoimento à CPMI das *Fake News*. Cerca de três mil colegas de profissão assinaram o “Manifesto em repúdio aos ataques à jornalista Patricia Campos Mello”, reiterando o quão mentiroso e sórdido foi a tentativa do depoente ao acusar a jornalista por seduzi-lo em troca de informações.

Estes são apenas algumas situações que expõem a necessidade de olharmos para as relações de gênero se quisermos criar maiores e melhores

⁴⁰ Disponível em <https://yvymulheresdaimagem.wixsite.com/yvym>. Acessado em 20 de abril de 2021.

oportunidades dentro de um setor que há muito tempo conta com a participação de mulheres, mas, no entanto, ainda é pouco reconhecido e criticamente discutido.

4 ENQUADRAMENTO E A QUESTÃO DO CÂNONE

Com o intuito de revisar a história da fotografia brasileira, destacando não somente o reconhecimento de mulheres fotógrafas, mas também sua participação fundamental na criação de políticas institucionais (COSTA, Eduardo Augusto, 2021, p.217) e na autoria de registros históricos que podem ser definidos como ação política do período (MAUAD, 2016), chegamos ao último capítulo deste estudo. Esta parte, no entanto, possui diferenças metodológicas com relação às demais e, por isso, demanda uma breve explicação de fundo.

De acordo com o exposto anteriormente, as fotojornalistas apresentadas até agora foram entrevistadas durante 2020 e 2021 por meio de tecnologia de informação e comunicação (TIC), ou seja, com a ajuda de *softwares* e ferramentas que permitiram realizar videochamadas e gravação em áudio ou vídeo, independente da região em que estivessem.

Devido, principalmente, às restrições impostas pela pandemia causada pelo espalhamento do vírus COVID-19, que teve aumento de contágio pela América do Sul já no início de 2020, mesmo período que estava planejado o campo da pesquisa, qualquer possibilidade de deslocamento e encontro presencial para realização das entrevistas foi impedido. Com isso, e partindo de um mesmo questionário de perguntas que foi elaborado para orientar a entrevista via computador, **Leila Jinkings**, **Margarida Neide**, **Rosa Gauditano** e **Beth Cruz** foram as mulheres que concederam seus relatos com exclusividade para esta pesquisa.

As tentativas de contato com **Elvira Alegre** por e-mail e através de redes sociais não obtiveram retorno, mas, devido à atuação que teve no fotojornalismo brasileiro, principalmente entre 1970 e 1980, e ao encontro de documentos e entrevistas recentes, disponíveis no *Observatório da Imprensa*, um veículo brasileiro focado na crítica da mídia sua trajetória também será contemplada e discutida nesse capítulo. Além desta, **Jacqueline Joner**, que em 2020 concedeu entrevista via TIC para a *Menduina Schneider Art Gallery*⁴¹ também fará parte do debate proposto.

⁴¹ A entrevista que contou com a colaboração de Alejandra Malvicino está disponível na rede social do Museu, fundado por Alejandra Schneider e Jorge Schneider: <https://www.facebook.com/watch/?v=2895940667360187>. Acessado em 10 de março de 2022.

4.1 O ENQUADRAMENTO NÃO OFICIAL

A partir de 1964, muitos jornais brasileiros tiveram práticas que, por diferentes motivos, conferiu significado único ao jornalismo daquele momento, como por exemplo a convivência diária com a censura e que levou muitos veículos a transgredir normas da profissão para encontrar brechas no único discurso possível de publicação, o oficial. Os “vazios” apresentados em diversos formatos, como na publicação da previsão meteorológica do dia 14 de dezembro de 1968, do *Jornal do Brasil*; ou nas receitas de bolo do *Jornal da Tarde*, ou em poemas de Camões no *Jornal Estado de São Paulo*⁴², são exemplos das habilidades necessárias para que houvesse a sinalização de que algo estava acontecendo no interior das redações.

A utilização consciente desses vazios, muitas vezes dado pela via do humor e da ironia seja em veículos da grande imprensa quanto alternativa e independente, concedeu outros sentidos aos textos, acredita Eni Orlandi (1992, p.118). Seja por sua localização na página, dimensão, natureza das receitas, entre outras nuances, a produção e circulação desses jornais adquiriu um sentido histórico muito particular.

A historicidade, inscrita na textualidade e também no fotojornalismo apresentado pela imprensa possibilitou à sociedade validar sentidos que estavam em decurso, tendo entre as motivações a criação de uma oposição ao discurso oficial. Motivo que, por vezes, custou a própria vida. Alzira Abreu (2002) pressupõe inevitável uma espécie de “desilusão política” da geração de jornalistas que iniciou carreira durante o regime militar:

Essa geração, nascida no pós-guerra, tinha envolvimento com organizações políticas e escolheu a profissão como uma forma de intervenção social e participação política. [...] Esses jornalistas se mobilizaram em torno da luta pela garantia das liberdades democráticas, pelos direitos dos cidadãos, contra a ditadura, em defesa da classe operária e dos oprimidos. (ABREU, 2002, p.53)

O jornalismo, nesse sentido, foi prática de resistência, denúncia e enfrentamento, mas que, por outro lado, serviu como ferramenta poderosa para difundir uma propaganda política que visava manter em funcionamento o progresso do projeto nacionalista e anticomunista em curso, mascarando a

⁴² Jornal fundado em 1875 por José Maria Lisboa, Francisco Rangel Pestana e Américo de Campos.

alteridade social do país ao construir a imagem de uma sociedade harmônica e livre de conflitos (AQUINO, 1999). A defesa de valores morais, nacionalistas e conservadores também esteve presente em jornais do interior do Brasil que, igualmente, construíram versões de determinados acontecimentos que ajudou a cristalizar a memória histórica desse período (SCHMITT, 2017).

Dentre os fatores que podemos somar à esta complexa atuação, perceber um jornal do ponto de vista empresarial ajuda a levantar possibilidades para as escolhas tomadas, pois compreender a imprensa como uma instituição regida pela lógica do lucro é compreender que existe a preocupação da imprensa da “indústria cultural” com a chamada “missão da imprensa em informar e formar a opinião pública” (TASCHNER, 1992, p.118). Em outras operações, é dizer que a defesa de interesses, por vezes, conflitava com um entendimento ético e social do jornalismo.

Enquanto um modo de construir a realidade (ALSINA, 2009), o jornalismo tem o potencial de estabelecer tanto vínculos quanto interdependência em relação às instituições e esferas de poder, o que interfere na produção de um conhecimento singular que contribui para formação de narrativas hegemônicas. Em momentos históricos como o debatido neste estudo, a relação entre democracia e liberdade de expressão se tornou evidente, seja por motivos de medo ou convivência. Contudo, a imprensa alternativa e/ou independente também surge neste momento como um espaço de oposição política que ousou desafiar o poder principalmente nos períodos mais duros do regime, marcado pelo Ato Institucional nº 5, de 1968.

Bernardo Kucinski (1991) compreende a proliferação desses jornais por duas vias: uma tendo raiz na valorização do nacionalismo e marxismo, com páginas tomadas por movimentos populares de reivindicação e protestos que discutiam os caminhos para uma revolução socialista, além de táticas e estratégias de oposição; e a outra sendo guiada pela crítica aos costumes e à ruptura cultural fortemente ligada ao movimento contracultural estadunidense:

Os protagonistas da imprensa alternativa dos anos 70 constituíam, assim, uma subcultura que se distinguia do grosso dos jornalistas e intelectuais pela sua disposição contestatória, pela sua propensão ao ativismo, pela sua intransigência intelectual e, em certa medida moral, pela sua afinidade com os motivos ideológicos que moviam os ativistas políticos. (KUCINSKI, 1991, p.5)

A imprensa feminista, composta por folhas como *Brasil Mulher*, *Nós Mulheres*, *Mulherio*, *Mulher Paulista*, *Bennet Informa*, *Jornal Brasília Mulher*, *Cadernos da Mulher*, *Jornal Maria*, *Jornal Mulher CECF*, *Espaço Mulher*, *Jornal da Mulher e Nzinga Informativo* (POPADIUK; SCHMITT; WOITOWICZ, 2019), além de experiências LGBT, como *Lampião da Esquina*, e *Chanacomchana*, são exemplos desse ativismo político que se distanciava das relações de dominação e de compromissos mercadológicos. Ao quebrar com a lógica do lucro que moveu a grande mídia a partir de sua industrialização, este tipo de jornalismo buscou na resistência a força matriz de sua prática.

Com pequena circulação e produzidos sem estrutura financeira ou mesmo profissional, o envolvimento de mulheres que militavam em movimentos sociais se dava pelo entendimento do papel da imprensa na defesa da democracia para informar, denunciar, promover o debate, formar a opinião, mobilizar as pessoas e contrapor versões dos acontecimentos. Constituir um espaço próprio para que as mulheres pudessem se fazer ouvir, em uma clara percepção de que feminismo e democracia demandavam uma luta conjunta, foi o que tornou possível a emergência da imprensa feminista de 1970 e 1980.

Lançar luz sob o processo gradativo de conquista de espaço para tematizar os direitos das mulheres é tratar de histórias que compõe um cenário de lutas pela resistência que contou com o papel decisivo da imprensa não hegemônica para instituir na esfera pública as demandas pela cidadania das mulheres, conjugada com transformações no campo da política. Máximo Simpson Grinberg (1987, p.18) indica como elemento essencial à mídia alternativa a ideia de que esta seja uma “opção frente ao discurso dominante”, complementada pelo controle e propriedade coletiva do meio, participação na escolha temática e na produção de mensagens, bem como a ambivalência dos papéis emissor-receptor e a multidirecionalidade dessas mensagens.

As agências independentes de fotojornalismo como a *Ágil*, já citada nas memórias de Leila Jinkins e Beth Cruz, foram entidades importantes do período no oferecimento de uma contra-informação já que ofereciam mais liberdade de escolha na produção de pautas, além de um engajamento relacionado ao papel social e político do jornalismo, mais bem assimilado.

Ao recordar sua participação na *agência* e compará-la à experiência tida na grande imprensa, **Beth Cruz** pontua o registro “não oficial” como seu principal objetivo profissional para cobertura fotojornalística:

Na agência o pessoal tinha a cabeça disposta a inovações, a coisa bonita, mas com informação. E a informação que era o meu trabalho, pessoalmente, sempre foi de mostrar o contrário da foto oficial, porque a foto oficial, principalmente em ditadura, é mostrar o presidente, ou quem seja, bem posto, arrumado, sorrindo, bem penteado. O meu sempre foi mostrar o mal humorado, o que anda esquisito, era mostrar a realidade. (CRUZ, 2021).

Das diversas situações em que o elemento não-oficial se faz presente e convocou o disparo rápido da fotojornalista, o momento em que flagrou o então Presidente do Brasil, João Batista Figueiredo, cercado por mãos de políticos que tentavam cumprimentá-lo em um gesto explícito de bajulação, é exemplo (**figura 18**). Apesar de frequentes, instantes de disparates nos bastidores da política como esse, que custavam a serem revelados ao público, acontecem, principalmente, nos regimes mais fechados, afirma Beth (2021).

Figura 17: Políticos cercando o então Presidente do Brasil, João Batista Figueiredo (à esquerda), para cumprimentá-lo.



Fonte: Acervo de Beth Cruz

Do ponto de vista técnico, o close enquadrado pela fotojornalista dá destaque para a mão de três homens que esperam por cumprimentar Figueiredo. As cabeças de todos, no entanto, ficaram de fora. São as roupas escuras, ocupando a maior parte da cena, que os identifica como políticos e causa contraste entre claros e escuros, salientando a mão que vemos iluminada à direita, que se direciona para a área central da imagem.

Eu me lembro de ver tanta gente querendo, fazendo questão de dar a mão e eu “ai, isso é esquisito, é ridículo que esses políticos todos estão disputando uma mão”. Então eu fiz vários cliques até que esse foi o que a gente gostou mais porque tem essa mão branca aparecendo mais no meio das outras, então tem um contraste preto e branco mais interessante. Mas é o momento de você ver o puxa-saquismo, aquela coisa de todo mundo disputando a mão do presidente. Mas isso é do olhar de cada um, é a emoção de cada um. Mas eu não acho que eu, como mulher, faça diferente... de ser mulher e ver isso, eu acho que o homem também pode ver isso. (CRUZ, 2021).

A poderosa tentativa do Estado de regular a perspectiva de fotojornalistas durante a ditadura militar é confirmada quando percebemos que a circulação de imagens como estas, em detrimento das coberturas oficiais – e que expressam as ranhuras do sistema ditatorial –, circularam menos ou de forma clandestina.

A partir desta reflexão, e na esteira teórica proposta por Judith Butler (2015, p.110) provooco o questionamento sobre a ação da perspectiva **no** e **enquanto** enquadramento, o que implica uma fotografia que não está simplesmente à espera de interpretação, mas está, ela mesma interpretando, muitas vezes de maneira forçosa. Ponderar todas as potencialidades de uma imagem é também uma das dificuldades em pensá-la. O que nos traz muitos problemas, por um lado, é supor que a imagem é o que aconteceu. Mas como damos sentidos a uma imagem? O que nos permite entender essa imagem em seu efeito mais verosímil?

Recorrer somente à história e ao seu contexto de produção, pode não ser suficiente para compreendermos a polissemia de uma imagem. Concordando

com Cora Gamarnik, que se dedica ao estudo do fotojornalismo argentino durante o período da ditadura militar, precisamos promover um pensamento sobre seu sentido de dentro para fora, ao questionar quais imagens são construídas quando nós, criaturas socio culturais, fazemos uma ação. Em outros termos, é dizer que precisamos nos perguntar sobre que imagem própria queremos construir daquilo que fazemos.

4.2 ELVIRA ALEGRE TRANSFORMA CENA EM DOCUMENTO

Em 1975, aos 18 anos, **Elvira Alegre** iniciava sua trajetória como fotojornalista no jornal *Panorama* da cidade de Londrina, no Paraná, que foi fundado no mesmo ano, pertencendo ao Grupo Paulo Pimentel. Sem saber o quanto estaria envolvida na construção de uma história não oficial sobre a ditadura militar brasileira, a jovem começava a tecer relações que transformariam os planos de uma futura médica.

Figura 18: Retrato de Elvira Alegre



Fonte: Acervo pessoal de Elvira Alegre

Enquanto estudava para prestar vestibular para o curso de medicina, na mesma cidade, Elvira acatou a sugestão de um amigo e decidiu buscar informações sobre as vagas que estavam sendo oferecidas pelo jornal:

Gostei daquele mundo. Foram contratados Narciso Kalili, Mylton Severiano da Silva, Hamilton Almeida Filho. Perguntaram o que eu queria fazer. Respondi, do nada, que pretendia fotografar. Me deram filme e máquina e mandaram que fosse para a rua fazer um teste. Fui aprovada. Era um mundo encantador. Logo comecei a namorar o Hamilton. Passei a trabalhar, cumprir pautas. Ficava até a madrugada no jornal esperando a impressão para ver no papel o que havíamos produzido. Enquanto isso, meu pai pensava que eu estudava na casa de uma amiga. Quando soube, ficou aborrecido (ALEGRE, 2014).

Já fazendo parte do Jornal, Elvira e alguns colegas decidiram pedir demissão, coletivamente, em uma demonstração de solidariedade à um colega de trabalho que estava para ser demitido. Assim, encerrou sua primeira experiência no setor. Depois disso, já em 1975, foi morar na cidade de São Paulo junto com Hamilton, onde passou a se dedicar ao *EX-*, um jornal alternativo, fundado em 1973, que já havia sido produzido em Londrina.

Dentre os momentos que marcaram sua trajetória, Elvira recorda a ligação que recebeu na madrugada de domingo de 26 de outubro. Era Mylton Severiano da Silva contando que o jornalista Vladimir Herzog, funcionário da TV Cultura, uma rede de televisão pública fundada em 1960 pelos Diários Associados, havia sido assassinado por agentes do Estado. Vladimir, que nasceu na Iugoslávia e foi naturalizado no Brasil, foi torturado até morrer nas dependências do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do quartel-general do II Exército da cidade de São Paulo:

Foi um choque. Afinal, era um jornalista que havia sido morto pelo Estado. Decidimos que o [jornal] *EX-* faria a cobertura do velório e do sepultamento. Na segunda-feira bem cedo fomos para o velório no hospital Albert Einstein. Quando chegamos, o corpo estava lá, no caixão fechado.

O clima era pesadíssimo. Hamilton me encorajou, disse que não era para ter medo. “Põe a máquina na cara e fotografa”, foram as palavras dele. Eu tive medo, mas tinha 19 anos, não sabia a dimensão do perigo. Fotografar aquilo não era prudente, tanto que ninguém mais o fez (ALEGRE, 2014).

A única pessoa a fotografar o velório e o enterro de Herzog foi Elvira que, apesar de temor, construiu uma série de enquadramentos onde é possível fazer uma leitura dos gestos das pessoas que compõem a cena, ressaltando na atmosfera de tristeza e silêncio presente no lugar. Imagens e que só seria mostradas ao público dez anos depois do acontecimento.

Figura 19: Jornalista Audálio Dantas chora no velório de Vladimir Herzog



Fonte: Observatório da Imprensa⁴³

A notícia sobre a morte de Herzog saiu em primeira mão, na 16ª edição do jornal. No entanto, a reportagem foi para as bancas sem nenhuma foto de Elvira. Com a tamanha repercussão, foi necessária a impressão extra da mesma

⁴³ Disponível aqui:

<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitosdesfeitas/ed819-fotografei-o-caixao-de-vladimir-herzog/> Acessado em 17 de março de 2022.

edição, mas as imagens continuaram não sendo publicadas. As hipóteses para a negativa foram duas: falta de tempo para adicionar às imagens ao texto ou o fato de não ter passado pela censura prévia. No que diz respeito à segunda hipótese, a carga de denúncia expressa nas fotografias de Elvira, revela a face violenta do regime ditatorial que não media esforços na fabricação de uma realidade de “liberdade” e “consenso”.

Previendo a destruição que os militares poderiam fazer na redação do Jornal depois da 16ª edição, a equipe de funcionários decidiu abandonar o local. Antes da retirada, Elvira tratou de preservar todos os negativos e fotografias ampliadas que continham a documentação histórica:

Peguei o filme com as fotos. A polícia realmente apareceu e empastelou [danificou] tudo. Na sequência, trabalhei no [jornal] *Aqui São Paulo*, com o Samuel Wainer, e na televisão. Em 1984, voltei a Londrina. Em 25 de outubro de 1985, eu estava no laboratório de fotografia da *Folha de Londrina* quando um colega veio me mostrar um exemplar da *Folha de São Paulo* com aquela foto do Audálio diante do caixão do Vlado (**figura 20**). A legenda dizia que a foto era de minha autoria e tinha ficado inédita por dez anos. Acontece que o jornalista Dácio Nitrini, que trabalhara comigo no *EX-*, guardou uma daquelas fotos que eu havia ampliado. Como estava trabalhando na *Folha*, ele a publicou. Daí em diante, essa foto foi publicada no mundo inteiro (ALEGRE, 2014).

A circulação de determinadas imagens na sociedade, mesmo que tardia, configura o que Georges Didi-Huberman (2015) nomeia como “restituição pública”, significando o retorno de imagens que foram censuradas da população com o intuito de “retorná-las a quem é de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos”. Nesse sentido, as imagens proibidas do velório e enterro de Vladimir Herzog são, justamente, as mais necessárias para construção de uma história evidente e verdadeira. A reflexão nos ajuda a mensurar a situação na qual Elvira registrou os efeitos sombrios de um regime ditatorial:

Várias fotos se tornaram emblemáticas. Uma das mais famosas é a de Audálio Dantas (**figura 19**), então presidente do Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo, diante do caixão. Ele chegou, parou, tinha um lenço no lugar do quipá, e eu fiz a foto. Ela mostra a impotência diante do absurdo que aconteceu. Dom Paulo Evaristo Arns (**figura 20**), arcebispo de São Paulo, eu também fotografei diante do caixão, compenetrado, em absoluto silêncio (ALEGRE, 2014).

Figura 20: Dom Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo, diante do caixão de Vladimir Herzog, compenetrado e em absoluto silêncio



Fonte: Blog Medium⁴⁴

O processo de registro da fotojornalista aconteceu de forma clandestina e esteve envolto em um clima de tensão seja pela não autorização dos militares, pelo momento doloroso de perder colegas de maneira tão violenta ou pela posterior descoberta de sua gravidez.

No cemitério havia mais gente filmando. Não era possível saber quem era jornalista ou agente da ditadura. Vlado

⁴⁴ Disponível em: <https://medium.com/@enub/elvira-alegre-a-%C3%BAnica-rep%C3%B3rter-fotogr%C3%A1fica-que-registrou-o-vel%C3%B3rio-de-vlado-herzog-7ba99615d579>. Acessado em 18 de março de 2022.

era judeu, e o fato de ser sepultado no centro do cemitério, e não em áreas marginais, como determina o judaísmo para suicidas, era o grito definitivo de que ele havia sido assassinado. Quando tudo terminou, eu passei mal. Pensamos que era por causa da tensão, do calor. Mas alguns dias depois eu soube que estava grávida (ALEGRE, 2014).

A denúncia subliminar de Elvira, ao registrar em plano médio o caixão de Herzog no centro do recinto, cercado por parentes e amigos calados, revela um engajamento arriscado. Ao debruçar-se sob as regulações de perspectiva impostas à produção de fotografias em contexto de guerra, Judith Butler (2015, p.23-24) crê ser preciso questionar os enquadramentos possíveis de um registro, ou seja, levar em conta que uma moldura nunca é capaz de conter de fato a cena, já que haverá sempre “algo de fora” que torna o próprio sentido de “enquadramento” reconhecível. No caso da experiência ditatorial, trazer informações sigilosas para dentro do enquadramento levava a questionamentos necessários, mas extremamente arriscados.

No entanto, como relacionar o debate sobre enquadramentos com a produção fotojornalística de mulheres feita durante a ditadura militar brasileira? Seria possível pensar a censura como um limitante de perspectivas aceitas pelo Estado, que buscava legitimar a imagem de um país de progresso, controlando a versão oficial dos acontecimentos, mesmo que para isso fosse necessário assassinar profissionais da imprensa que insistiam em fazer denúncias?

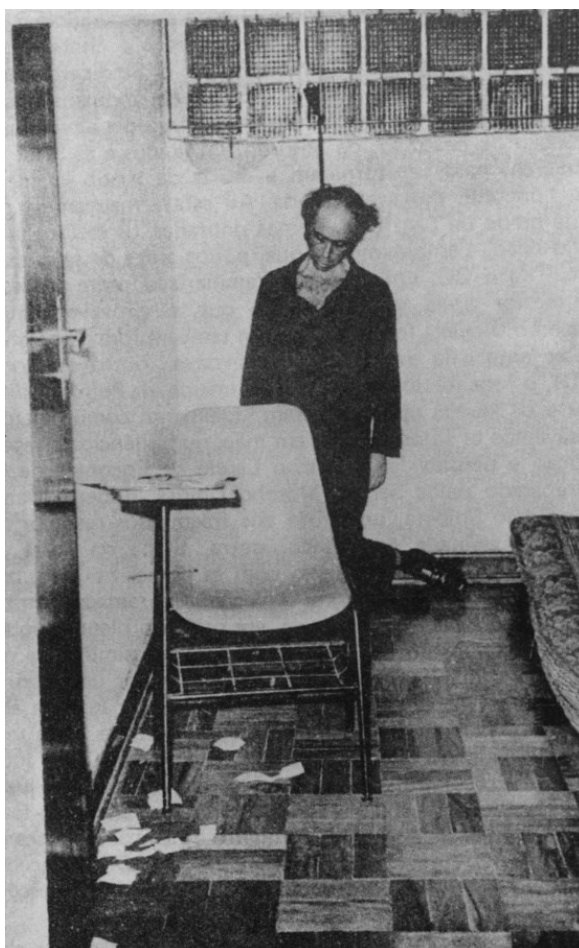
Ainda de acordo com a reflexão proposta por Butler (2015), os enquadramentos alternativos, produzidos pela mídia não hegemônica, possuem uma dimensão crítica muito importante, pois contrastam com outras produções e, com isso, causam dúvidas sobre a realidade.

No caso da ditadura militar brasileira, podemos observar o contraste entre o “alternativo”, como nas fotografias feitas de forma clandestina por Elvira, e o “oficial”, como na imagem (**figura 21**) que foi amplamente divulgada pelo próprio Departamento de Operações Especiais (DOPS), na qual Vladimir Herzog, já sem vida, aparece suspenso pelo pescoço por meio de uma tira amarrada em volta de seu pescoço, na cela em que estava preso.

De acordo com Elio Gaspari (2004), levou cerca de duas horas para o DOI chamar a Polícia Técnica. O Serviço Nacional de Informações paulista demorou pelo menos o dobro do tempo real para informar que acabara de morrer mais um preso político. Além disso, a comunicação feita pelo comandante dizia que a tira de pano usada para o enforcamento era do macacão que usava como prisioneiro, porém foi verificado que os macacões do DOI não tinham cinto:

Herzog teria se enforcado amarrando o nó na primeira barra da grade, a 1,63 m do piso, e ficara sem espaço para que seu corpo pendesse. Tinha os pés no chão e as pernas curvadas. Suicídios desse tipo são possíveis, porém raros. [...] Herzog não precisava ter amarrado a tira de pano na grade inferior. Na cela especial n° 1 havia uma cadeira. Poderia ter subido nela e feito o nó na barra superior, projetando-se em vão livre. Morreria de macacão, mas fora mandado ao Instituto Médico Legal com as roupas de sua chegada ao DOI. (GASPARI, Elio, p. 173, 2004)

Figura 21: Imagem do jornalista Vladimir Herzog assassinado no DOI-CODI de São Paulo, em 1975, feita por Silvaldo Leung Vieira.



Fonte: Revista PUCRS⁴⁵

⁴⁵ Disponível em: <https://www.pucrs.br/revista/direito-a-verdade-e-a-memoria/> Acessado em 25 de março de 2022.

Em uma leitura feita a partir das operações sugeridas por Butler (2015) a imagem que buscou insinuar o cometimento de suicídio por parte do jornalista, poderia ser considerada tentativa de forjar uma realidade por meio da regulação de circulação de imagens:

O que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque, expondo os planos orquestrados da autoridade que procurava controlar o enquadramento. [...] A regulação da perspectiva sugere, portanto, que o enquadramento pode dirigir certos tipos de interpretação (BUTLER, 2015, p.103).

Quando o enquadramento funciona **como** estrutura para uma imagem, somos convocadas a pensar, também, **como** ela mostra o que mostra. Reproduzo o registro do enterro de Vladimir (**figura 22**), feito por Elvira, como a tentativa ousada de transgredir a regulação imposta.

Figura 22: Registro do enterro de Vladimir Herzog, feito por Elvira Alegre, em 1975



Fonte: Portal Mescla (UNISINOS)⁴⁶

⁴⁶ Disponível em: <http://mescla.cc/2017/03/13/fotojornalismo-como-forma-de-registo-historico/>
Acessado em 18 de março de 2022.

A fotografia, que viria a se tornar um importante documento histórico, além de colaborar na comprovação do assassinato de Vladimir Herzog sob a versão do seu suposto suicídio, é, também, enquadramento composto por centenas de pessoas que cercam o local onde acontecia o enterro, e que estão de costas para Elvira. A distância por parte da fotojornalista proporcionou contexto suficiente para percebermos que, deixar explícita a localização do enterro que foi mediada pela cultural judaica concedia o estatuto de documento à imagem, colaborando para desvendar à tentativa de forjar o suicídio do jornalista assassinado.

Assim como Elvira, muitas mulheres obstinadas no exercício de um fotojornalismo pautado nos valores éticos da profissão expuseram e tematizaram, durante suas trajetórias, os mecanismos de restrição à interpretação de enquadramentos da realidade em questão, configurando o que Judith Butler chamaria de “atos de ver desobedientes”. Somados à uma produção contra hegemônica de informação textual e visual singular, muitos registros impedidos de circularem aquele momento podiam, potencialmente, provocar rompimento nas leituras permitidas pelo poder estatal que estavam “incorporadas” ao enquadramento possível.

Entrar em contato com as narrativas e as imagens produzidas em coberturas de fotojornalistas brasileiras, como as apresentadas a seguir, podem nos levar a “interpretar uma interpretação imposta”, transformando a análise em uma crítica social do poder regulador e censurador (BUTLER, 2015, p.110-111) diante o qual nos “indignamos e construímos nossas visões políticas para incorporar e articular a indignação” (BUTLER, 2015, p.120). O convite à uma interpretação que questiona a realidade, levando à indignação, vai de encontro aos objetivos propostos pelo projeto feminista discutido no capítulo anterior, que desafia o cumprimento de papéis e expectativas impostas, ainda hoje, de maneira desigual e, muitas vezes, violenta.

De acordo com Solange Teixeira de Lima (2019), a imagem da jovem Aurora Maria Nascimento Furtado, já sem vida (**figura 23**) feita em 1972 pela fotojornalista **Nair Benedicto** também está entre as mais emblemáticas do regime ditatorial. O enquadramento revela a cruza intolerável das violências que foram cometidas à estudante de psicologia e militante da Ação Libertadora Nacional, (ALN) – organização revolucionária fundada por Carlos Marighella que

defendia a luta armada contra a repressão militar. Aurora foi atingida por arma de fogo na altura do joelho, foi torturada por espancamentos e obrigada a utilizar uma espécie de cinta de aço presa à cabeça e pressionada até levar a sua morte. O instrumento de tortura foi nomeado “Coroa de Cristo”.

A imagem de autoria de Nair, que de acordo com a pesquisadora faz parte dos relatórios da Comissão da Verdade como documentação oficial de arquivo, choca e revela, em sua crueza, a transcendência político social que invadiu muitas fotojornalistas, fazendo-as agentes centrais do relato jornalístico sobre os acontecimentos relacionados à ditadura militar.

Muitas das suas fotografias expõem uma vida política ativa, com ações de luta, resistências e denúncias do aparato militar, tornando-se superfícies de inscrição privilegiadas para observarmos os funcionamentos complexos dos processos de construção de memória sobre o período. No âmbito técnico, a fotografia feita de cima para baixo expõe, como elemento central, o corpo de Aurora já sem vida estirado no chão. Nas laterais que a circulam, aparecem jornais amassados e vestígios de sujeira. A opção de uma curadora em dividir a imagem em três partes emolduradas e complementares, parece servir como um dispositivo estético para provocar a lenta assimilação da violência registrada.

Figura 23: Fotograma de vídeo da exposição de Nair Benedicto, que aconteceu entre novembro de 2015 e fevereiro de 2016, chamada “Por debaixo do pano: o Brasil das minorias”



Fonte: Print screen da publicação do vídeo da exposição no site do jornal Rede Brasil Atual⁴⁷

⁴⁷ Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2015/12/o-brasil-das-minorias-nas-fotografias-dapaulistana-nair-benedicto-6412/> Acesso em 28 de março de 2022.

Fotografar uma cena é uma maneira de dotá-la de documentação, o que, em certo sentido, lhe confere o estatuto da história (BUTLER, 2015) e nos coloca a pensar que determinados enquadramentos são, também, uma forma de não permitir que haja apenas a cristalização dos fatos por parte daqueles que estavam sendo enfrentados, ou seja, nos moldes regulamentares do poder vigente. Outra fotografia que evoca nossa “desobediência de olhar”, é a de uma banca de jornal bombardeada (**figura 24**), feita pela então fotojornalista do *Jornal do Brasil*, **Cyntia Brito**, no centro do Rio de Janeiro. Este é outro exemplo de cena tornada história que, em meio à censura, buscou registrar o castigo que os pequenos comércios sofriam de grupos anticomunistas por oferecerem ao público exemplares da imprensa alternativa e independente.

Figura 24: Banca de jornal destruída em atentado a bomba no centro do Rio de Janeiro, registrada por Cyntia Brito, em 1980



Fonte: Memorial da Democracia⁴⁸

⁴⁸ <http://memorialdademocracia.com.br/card/direita-explosiva-faz-ataques-em-serie>. Acessado em 28 de março de 2022.

O enquadramento realizado por Cyntia, apresentou a vista parcial de uma banca de revistas e jornais que teve sua porta lateral arrombada, além de sinais de fogo e estilhaços na parte frontal da estrutura. No interior, podemos observar produtos que parecem estar pendurados ou enfileirados em prateleiras. Assim como o chão que possui elementos variados, a parede que preenche toda a lateral direita da imagem forma uma espécie de moldura, contrastando com a textura lisa da banca.

A série de atentados às bancas de diversas regiões e às sucursais de jornais, – como do alternativo *O Movimento*, fundado em 1975 sob a direção de Antônio Carlos Ferreira –, levou à convocatória de um Ato de Repúdio assinado por entidades da sociedade civil, categorias profissionais e do movimento estudantil. Era uma tentativa de chamar atenção, mais uma vez, aos atos de violência que estava sendo perpetrado contra quaisquer narrativas que tentassem escapar à oficialidade. A percepção de que o controle da comunicação permitiria dar continuidade à ditadura em curso fica evidente, conforme temos acessado a diversidade de registros visuais dos eventos.

Tratando de escapar da censura, ao construir uma nova linguagem visual que convocou expectadores a lerem níveis muito mais sutis de sentidos nos jornais, Nair Benedicto acredita que muitas fotografias produzidas na época, e que continham uma forte carga de sentidos, passaram pelo crivo da censura imposta por motivo de incapacidade de interpretação dos próprios censores:

Eu me lembro de uma fotografia que mostrava, em primeira página, o Congresso Nacional totalmente vazio, com a legenda do que seria uma importante discussão. A gente sabia que era uma discussão porque estava escrito que se tratava de uma discussão, mas a fotografia denunciava a ausência total dos congressistas. Um plenário praticamente vazio não dizia nada para os censores e eles liberaram a publicação da fotografia” (BENEDICTO, 2015, p.106).

Com isso, vemos como a fotografia pode se tornar protesto sob um passado que foi vivido, construído e recordado por meio de imagens, relatos, interpretação e conceitualização, convertendo-se em uma memória muito viva.

4.3 JACQUELINE JONER TRAÇA DIÁLOGO ENTRE PASSADO, PRESENTE E FOTOJORNALISMO

Em 2018, a iniciativa online *Women Photograph* (WP), mostrou que a representatividade de mulheres na edição das melhores imagens de agências de notícias do mundo foi inferior a 10% (2018). Em jornais globalmente influentes como *The New York Times*, a quantidade de material produzido por mulheres publicado, em 2020, foi de 29%, enquanto o *Le Monde* publicou 32 entre 316 imagens⁴⁹. Somando-se a esses números, desde o Brasil, Isabela Claassen e Soraya Ferreira (2018), apontam que apenas duas mulheres, dos 55 anos de sua existência (1956 - 2018), foram ganhadoras do *Prêmio Esso de Jornalismo*, na categoria Fotografia.

Já o *Prêmio World Press Photo of the Year*, embora tenha sido iniciado em 1955, não contemplou nenhuma mulher com o prêmio até 1977, quando Françoise Demulder inaugurou a posição. Apenas mais 3 mulheres ganharam o prêmio desde então. No que diz respeito à ala masculina, fotógrafos dos Estados Unidos ganharam o prêmio 21 vezes, nos 62 anos em que o prêmio existiu. Deve ser ponderado, no entanto, que nenhum prêmio foi concedido em 1958, 1960 e 1970, tendo pelo menos 1 caso de vitória múltipla e 2 casos em que o prêmio foi dividido entre dois países de origem. Isso revela uma visibilidade aumentada 34% em relação ao resto do mundo.

Mas, se a grande maioria do trabalho que está sendo feito é predominantemente masculino, ocidental e pertencente à uma classe privilegiada, como podemos pensar sua capacidade em afetar a forma como constrói-se histórias por meio da visualidade? Se o que é considerado fotojornalismo "bem-sucedido" torna-se aquilo que se tenta emular a realidade, fazendo com que a diversidade da criação de imagens seja definida por referenciais que são atravessados por marcadores de gênero, além classe, raça, o que teremos?

Outro indicador importante foi realizado por Adrian Handland, David Campbell e Paul Lambert, em um mapeamento global acerca das identidades, condições de trabalho, práticas, uso de tecnologias e questões éticas a partir de

⁴⁹ Desse total, de fotos publicadas, 81 delas não haviam autoria divulgada. Fonte: <https://www.womenphotograph.com/data>. Acessado em 2 de março de 2022

respostas de 1556 fotógrafas e fotógrafos de mais de 100 países. O levantamento apontou, entre outras conclusões, que a indústria do fotojornalismo é, hoje, caracterizada pela falta de vínculo empregatício, o que pode ser encontrado em 60% das respostas. Deste índice, 86% alcança mulheres, o que indica, correspondentemente, que elas são menos propensas a serem contratadas em grandes companhias de mídia (HANDLAND, CAMPBELL, LAMBERT, 2015, p. 54). O estudo analisou 236 fotojornalistas mulheres, pouco mais de 15% do total dos profissionais entrevistados, e demonstrou diferenciações pertinentes entre a atuação de acordo com gênero. Dentre as mulheres que responderam, 82% possuem nível universitário, contra 69% dos homens, no entanto, na maioria elas ganham menos que os homens em todas as faixas salariais analisadas.

Mas, apesar de verificarmos a feminização do jornalismo e aumento no nível de formação destas mulheres, Thales Vilela Lelo (2019, p.2) alerta para o cuidado que devemos tomar com a “mera paridade entre homens e mulheres” que tem se apresentado com ascendência nas redações, pois isso não garante que haja igualdade de condições ou isonomia das condutas organizacionais:

Seja na apuração de informações, no contato com fontes ou mesmo participando de acontecimentos sociais, as mulheres são frequentemente (e relacionalmente) qualificadas por estereótipos de gênero que prejudicam sua integridade moral e física ou, mesmo, adicionam obstáculos injustos que dificultam a realização de suas atividades enquanto jornalistas (LELO, 2019, p.4)

Sei que estamos refletindo dados atuais em um estudo que busca compreender processos criativos, produtivos e históricos desde 1970. No entanto, o que permite a articulação entre estes dois tempos é a percepção de que pouco mudou nesses mais de 50 anos, uma vez que os desafios que recaem sobre a atuação feminina dentro do jornalismo e de suas diferentes especialidades são, sobretudo, de ordem cultural e histórica, conforme aponta Nathália Cunha Silva (2017) sobre a influência de um estereótipo construída, simbolicamente, e a partir de uma perspectiva masculina:

Visto que nenhuma atividade está desvinculada dos atravessadores de gênero, sexualidade, etnia e classe social, se torna preciso compreender como o gênero está ligado à construção da valorização profissional feminina, sobretudo em áreas dominadas pelo estereótipo de pertencimento masculino, e como esta construção se reflete na prática profissional (SILVA, 2017, p. 2).

Para a autora, a conjuntura cultural do estereótipo no fotojornalismo, elaborado desde o início da profissão como constituinte de um homem forte, destemido e competitivo, colaborou para que a cultura profissional desestimulasse a participação feminina, cobrando um desempenho superior daquelas que desejaram ali se afirmar e permanecer.

Além disso, a falta de apresentação de ícones femininos na atividade, que trouxeram contribuições em todas as épocas e que foram progressivamente apagadas ou diminuídas da história da imprensa, também influencia os dados que vemos (SILVA, 2017, p. 10). Este contínuo afastamento das mulheres da especialização no fotojornalismo é condizente com a cultura profissional construída no tecido social e histórico, que as posiciona por atribuição de papéis que continuam na manutenção da segregação. Importante destacar que a falta de diligência diante das variadas injustiças só faz aumentar sua naturalização, o que acontece, também, pelo fato de haver uma partilha de valores e expectativas de gênero que precisam ser superadas (LELO, 2019).

Assim, vemos que a política não está limitada a governos, partidos ou ao espaço público, mas aos controles de poder construídos. Os estudos de gênero, nesse sentido, colaboram para explicitar desigualdades constituídas por organizações sociais estruturalmente, e que permitem espaço para as mulheres em alguns espaços, em detrimento de outros (ZERWES, 2021, p.26). Destacar a falta de acesso das mulheres, e de outros grupos estigmatizados e marginalizados como o LGBTQIA+, indígenas ou de afrodescendentes, revela como a profissão de fotojornalista, prática que colabora para a construção e cristalização de determinados acontecimentos a partir da promoção de certas imagens, segue refletindo os enquadramentos de uma pequena parcela da sociedade, principalmente em países em desenvolvimento como o Brasil.

Reitera-se a importância, por tanto, de questionar a canonização de imagens oferecidas ao nosso olhar, e observar o que permitiu algo ou alguém fotografar, de modo que podemos interferir na normalização deste espaço, seja enquanto espectadores ou produtores.

Para Ariela Azoulay (2018, s.p), isso não significa dizer que não deve haver investimento de tempo e energia na releitura, ou “contra interpretação”, do que, hoje, forma o cânone do fotojornalismo, mas que devemos tecer tais questionamentos desde as realidades que estes termos ajudaram a impor.

Contestar os enquadramentos e a legitimação concedida ao cânone do fotojornalismo – formada majoritariamente por homens brancos de países ocidentais e que possuem reconhecimento chancelado pelas grandes agências, como da *Magnum*, por exemplo –, expõe nuances de uma história do fotojornalismo brasileiro que é pouco conhecida e que confere às mulheres uma atuação engajada e anterior à estéticas e temáticas que viriam a consagrar-se a partir da documentação de outros fotógrafos. Entre os exemplos possíveis de uma tardia consagração, a resposta dada pela fotojornalista **Jacqueline Joner** acerca das similaridades entre o seu trabalho e o do fotógrafo Sebastião Salgado⁵⁰, que são, muitas vezes, propostas em entrevistas ou rodas de conversas das quais participa, indica algo sobre **quais imagens** tendem a chegar até nós e em **qual tempo**:

Alguns brincam comigo “ah, Sebastião Salgado de saia” e não sei o quê, mas meu trabalho é anterior a ele. Esse trabalho que vocês estão vendo, a maior parte dele, é da década de 1970, 1980, não é recente. Então acho que eu trilhei um caminho em função dos caminhos para onde a vida me levou, que pode até ser um trabalho paralelo ao do Salgado, e eu admiro o Salgado, claro, sem dúvida nenhuma, mas é comum as pessoas fazerem essa relação (JONER, 2020).

Relação que, podemos dizer, parte de um referencial posterior ao trabalho produzido por Jacqueline para conceder tanto o reconhecimento quanto operar noções de uma qualidade estética “à altura” de condecoração. No entanto, a perspectiva feminista sobre as relações sociais e de gênero, nos permite identificar situações de dominação, opressão, exploração e, também, de formas de resistências no meio. Para Carolina Martins Etcheverry (2021), podemos entender a própria escolha pelo fotojornalismo como espécie de resistência, ou uma escolha de mulheres obstinadas (AHMED, 2018), na medida não era uma escolha recorrente para as mulheres.

Quanto à fotografia comentada por Jacqueline Joner (**figura 25**), durante

⁵⁰ Sebastião Ribeiro Salgado Junior nasceu em Aimorés, Minas Gerais, em 1944, e teve seu trabalho reconhecido internacionalmente por meio de prêmios recebidos, além da participação da Agência Magnum e da fundação do Instituto Terra.

a entrevista, vemos como elemento central do enquadramento o grupo de pessoas que preparam a terra para o plantio em uma das diversas lavouras localizadas no interior do Rio Grande do Sul. Construída a partir de um plano geral, em que a proporção de céu e de terra, contrastados pela diferença de luminosidade é exatamente a mesma, vemos a atividade de agricultores e agricultoras por diferentes pontos e distâncias.

Figura 25: Fotografia da série “Colonos”, feita por Jacqueline Joner, nos campos do estado de Rio Grande do Sul, em 1982



Fonte: Maapa⁵¹

Enquanto na parte esquerda vemos diversas pessoas utilizando enxadas para mexer no solo, estando uma delas bem à frente olhando para a lente da fotojornalista, à direita vemos um caminhão que parece estar sendo usado para transporte de carga. O contraste entre os elementos presentes na cena, proporcionada pela geada que encobria toda a região pelo horário da manhã gelada, causam uma atmosfera quase onírica com uma profundidade de campo que converge ao centro da imagem seu ponto de fuga. Um ponto que parece ter capturado o olhar do agricultor com vestes e chapéu claros que está mais à frente da imagem.

⁵¹ Disponível neste link: <https://www.maapa.art/artistas/jacqueline-joner/> Acessado em 10 de março de 2022.

A partir de uma produção coletiva, esta fotografia viria a fazer parte da série de imagens que tratavam sobre o declínio da atividade dos pequenos agricultores, em um país que tentava promover a imagem de estar vivendo um verdadeiro “milagre econômico”.

Desde o momento em que teve contato com aquelas pessoas, Jacqueline sentiu que sua história de vida iniciava uma espécie de retorno, pois, embora eu não tenha nascido no campo, a cidade interiorana de Santa Rosa, Rio Grande do Sul, na qual nasceu em 1952 e viveu por 11 anos, também era coberta por terra vermelha e habitada por pequenos agricultores que imigraram para o sul do Brasil, principalmente vindos da Alemanha e Itália.

Figura 26: Retrato de Jacqueline Joner, feita por Eneida Serrano, em 1978, quando trabalhavam como fotojornalistas na cooperativa Coojornal



Fonte: Arquivo pessoal de Eneida Serrano

A lembrança do avô e da avó que, entre si, conversavam em alemão faz parte de um cenário que não somente sou familiar, mas influenciou na construção de sua identidade como fotojornalista, acredita. Já residindo em Porto Alegre, onde iniciou o curso superior de jornalismo junto com **Eneida**

Serrano, que aparece no reflexo do retrato feito de Jacqueline e que viria ser uma grande amiga e companheira de profissão.

Aos 23 anos, quando já estava com a formação completa, passou a interessar-se pela fotografia de imprensa, assumindo, em pouco tempo, o cargo de editora de fotografia de uma cooperativa de jornalistas do Rio Grande do Sul, da qual Eneida também fez parte.

A primeira e única cooperativa de jornalistas brasileiros. Então nós éramos evidentemente de esquerda e tínhamos uma postura muito correta e honesta para com as realidades. Todas elas. (JONER, 2020)

A saída de um veículo de grande circulação como o *Zero Hora*, fundado por Ary Carvalho e editado em Porto Alegre, Rio Grande do Sul, desde 1964, para o trabalho em uma cooperativa de jornalistas, que se colocava claramente em oposição à ditadura militar, poderia ser interpretada como forma de resistência da fotografia, que estava em busca de valorização e da resistência ao regime (ETCHEVERRY, 2021, p.355).

Na cooperativa era produzida a revista chamada *Agricultura e Cooperativismo*, pertencente à Federação Cooperativa de Trigo do Rio Grande do Sul (Fecotrigo), que tinha como conteúdo o material colhido em viagens feitas pela equipe de profissionais da qual Jacqueline fazia parte. A cobertura de pautas que abrangiam todo estado do Rio Grande do Sul era trazida pelas próprias cooperativas de produção, que tematizavam questões como pragas, plantio, entre outros assuntos relacionados à vida e às precárias políticas voltadas ao campo naquele momento.

Tanto a ética quanto outros valores caros ao (foto)jornalismo, como sua relevância social, são narrados como pilares importantes da sua experiência, que buscava exaltar a humanidade das pessoas que encontrava. Jacqueline destaca as preocupações que surgiam em comentários trazidos nas diversas refeições que lhe eram oferecidas, durante a realização do projeto por colonas e colonos. Os problemas referentes à futura distribuição de terra dessas famílias, que já refletiam o empobrecimento causado pelo crescente e extensivo cultivo de soja, assim como a diminuição das culturas de subsistência da região, fazem parte do período que, em meia à uma ditadura militar, perpetrou intensa transformação agrícola:

Eles me convidavam muito para tomar café junto, para almoçar junto, porque eventualmente eu estava ali nessa hora, nesse momento. E esses momentos da mesa são extremamente importantes para os colonos. Eles não só vivem da terra... claro, eu tô falando de agricultores mini fundiários, isto é, agricultores que não tinham mais de 6 hectares de terra. Só isso. E famílias de seis até 10 filhos. Então a grande questão na época, que foi, inicialmente, anterior à soja, era o que fazer com essa filharada quando eles fossem dividir a terra? Dividir seis hectares por sete filhos não é nada, é muito pouco para um filho não só se manter como viver disso. Foi um momento muito complicado, um momento em que essas pessoas estavam sofrendo bastante. Eu, evidente, que com essa ida semanal, praticamente, ao interior, convivi muito com eles. E mesmo depois de ter encerrado a revista, no dia em que ela terminou, eu optei por viver em uma cidadezinha no interior do Estado, em plena colônia, chamada Carazinho, e lá trabalhar em um jornal de agricultura local, para continuar essa convivência. Eu fui e voltei muitas vezes (JONER, 2020).

O fato de estar morando em Carazinho durante o ano em que realizou, enquanto trabalhava para o jornal *O Interior* (SEIDL, 2016, p.170), fez com que a proximidade entre a fotojornalista e agricultores fosse estreitada de maneira que proporcionou diversos registros sobre o empobrecimento de famílias rurais durante a expansão extensiva do cultivo de soja e da diminuição das culturas de subsistência do Rio Grande do Sul.

Além das preocupações relacionadas às possibilidades de sobrevivência em um interior cada vez mais desigual, o enfrentamento das baixas temperaturas por parte das trabalhadoras e trabalhadores foi outro elemento que marcou Jacqueline desde o seu processo de produção.

A imagem abaixo (**figura 27**), do close das mãos de um agricultor segurando sua ferramenta de trabalho, e que viria a tornar-se capa do fotolivro “Santa Soja”, publicado em 1979 por meio da Agência *Ponto de Vista*, é

comentada pela fotojornalista como símbolo de uma resistência tanto psíquica, quanto física. As mãos em questão ocupam toda a área central da fotografia, mas são seus detalhes, das unhas e da pele ressecada e suja pela terra que, com a incidência da luz, traduzem os motivos que levaram a fotojornalista a acionar o botão de disparo.

Figura 27: Fotografia da série “Colonos”, feita por Jacqueline Joner, nos campos do estado de Rio Grande do Sul, em 1982



Fonte: Site oficial de Jacqueline Joner⁵²

Essa imagem, exatamente, era um frio de rachar. Eu usava uma câmera 35mm, Pentax 500, eu tinha uma lente grande angular, 28mm, uma lente chamada normal, que é uma lente de 50mm e tinha uma 150mm que foi a que eu usei nessa foto. Mas era um dia muito frio, de manhã. Tinha uma geada louca, estava tudo branco. E eu tinha sensação de não saber direito quando apertar o botão, entendeu? Meu dedo não mexia, estava duro. Eu estava gelada, dura. E ele, estava descalço na minha frente com os pés no chão

⁵² Disponível em <http://jacquelinejoner.com.br/EXPOSICOES/Paginas/COLONOS.html>. Acessado em 05 de abril de 2022.

porque eu pedi. Essa situação foi criada, inventada. Ele me deu. Essa e a imagem dos pés. Eu não ataquei, não roubei, nada. Eu conversei com ele, expliquei pra que que eu precisava, expliquei um pouco da questão política que isso envolvia, expliquei também dos benefícios que, talvez, com essa imagem, eu pudesse obter pra eles. Ou que eles obteriam (JONER, 2020).

Pensar nas formas como a prática fotojornalística pode colaborar para melhoria da vida social é pensá-la para além de uma instituição, que, por essência, segue tendência mercadológica. Um dos caminhos encontrados por Jacqueline como *modus operandi* para romper com este formato de jornalismo calcado estritamente na tríplice objetividade, neutralidade e universalidade, foi fazer de seu processo produtivo um constante diálogo:

É um trabalho que é embasado pelo diálogo, alguns escritores usam o termo dialogismo, que é um diálogo entre quem está solicitando a pose, a imagem e a pessoa que está dando, oferecendo essa imagem. Dialogismo, com duas mãos, duas vias. Nada forçado, nada roubado, não. Essa parte da fotografia nunca foi comigo.

É trabalho que coloca em xeque a matriz de poder colonial (QUIJANO, 2000) e nos leva às revisões epistemológicas propostas por pesquisadores e pesquisadoras como Adelmo Genro Filho (1987), Eduardo Meditsch (1992) Márcia Veiga da Silva e Fabiana Moraes (2021), que colocaram o jornalismo como “forma de conhecimento social” no centro do debate. Essa releitura de saberes, métodos e práticas que são constituintes de realidades e que delimitam condições de pensamento seja no que diz respeito ao campo do jornalismo, seja nas suas inter-relações com a sociedade, reivindica um jornalismo “de subjetividade” que não está respaldado no espetáculo midiático, no exótico e no enedótico (VEIGA DA SILVA; MORAES, 2021, p.95).

O relato de Jacqueline sobre mais esta fotografia da série *Colonos* (**figura 28**) é exemplo de um rompimento à “heterogeneidade estrutural” (QUIJANO, 2000) que, colonialmente, impera o racismo e o sexismo epistêmico (GROSGOUEL, 2016), forjando tanto as lentes de fotojornalistas quanto as condições de pensamento social que são oferecidas, legitimadas e canonizadas.

No retrato da família de “colonos”, vemos uma mulher amamentando seu bebê enquanto outras duas crianças, apoiadas em seu ombro enquanto encaram a fotojornalista. À direita, o homem toma chimarrão, uma bebida quente e de origem indígena, preparada a partir de erva mate, enquanto segura outra criança no seu colo. Assim como as imagens anteriores, e que pertencem ao mesmo projeto, podemos observar o alto contraste de sombras utilizado por Jacqueline.

Figura 28: Fotografia da série “Colonos”, feita por Jacqueline Joner, nos campos do estado de Rio Grande do Sul, em 1982



Fonte: Site oficial de Jacqueline Joner⁵³

O jornalismo de subjetividade, nesse sentido, buscaria a horizontalidade entre o eu e o outro, além de uma dimensão explicitamente ativista que não desqualifica seus saberes, feita a partir de valores-notícia que não operam em uma configuração racializada (MORAES, 2015; MORAES, VEIGA DA SILVA, 2019). São atravessamentos que concedem à imagem camadas de sentidos que só podem ser decodificados pela memória posta em diálogo:

Esse bebê no colo dessa mulher, ele chama Arnaldo. Esse bebê eu o amamentei. Eu tinha deixado minha filha de seis

⁵³ Disponível em <http://jacquelinejoner.com.br/EXPOSICOES/Paginas/COLONOS.html>. Acessado em 05 de abril de 2022.

meses em Porto Alegre com o pai, fui fazer esse trabalho, onde eu tenho essa foto com essa família também, e esse bebe tinha nascido no mesmo dia da minha filha. A mãe não tinha mais leite, era reta. E eu ao contrário transbordando, pingando, porque não estava amamentando a minha filha. E eu perguntei o que ela achava de eu amamentar ele. Foi muito legal, porque ela me olhou assim com aquela singeleza toda e me disse “se ele pegar, amamenta”, e foi o que aconteceu. Não só borrifou todo de leite no começo e se agarrou. Tinha muito leite ali (JONER, 2020).

O envolvimento dado pela amamentação cruzada, relatado pela fotojornalista, é ponto de partida para pensarmos como a aproximação entre mulheres é também um reforço à luta do Movimento Feminista, que dentre suas pautas, desperta para um poder de unidade e de “solidariedade política”. Para bell hooks (2019, p.37) a união criada fora dos termos criados pela ideologia dominante, e que se dá pelo compromisso político de transformação de consciência, trabalha em conjunto para expor, examinar e eliminar a sociabilização sexista, o que levaria à esta almejada solidariedade.

Ao perceberem a possibilidade de uma união com base nos seus recursos e pontos fortes, e não na condição de vitimização compartilhada, e que é hoje discutida e criticada como ponto de unificação feminista, foi possível, para Jacqueline, aliviar o desconforto por estar com leite em abundância e ao mesmo tempo matar a fome do pequeno Arnaldo.

Pensar os caminhos para um (foto)jornalismo que não esteja assentado em pressupostos “universalistas e racializados” que muitas vezes reiteram ideologias dominantes, é também considerar as condições de produção em relação aos demais poderes e saberes de maneira histórica. Ou seja, sem descontextualizar os sistemas de poder que regem políticas econômicas, sociais e culturais da sociedade. Para Jacqueline, a ética e a dignidade humana não eram somente a temática com a qual costumava se envolver. Principalmente durante o tempo em que esteve à frente da cooperativa de fotojornalismo, a dimensão solidária estava, também, presente no processo de produção:

Talvez eu não saiba nem te dizer porque, porque é assim... eu tenho essa facilidade de dizer o que eu quero e para que eu quero. E as pessoas acreditam e eu fico muito honrada por elas acreditarem, pois elas me ajudam nesse momento. E eu também com eles, eu me informo muito sobre quem eu fotografo (JONER, 2020).

Reconhecer o poder que fotojornalistas possuem ao criar e cristalizar possíveis enquadramentos da realidade, é tomar consciência de que tanto o trabalho de testemunhas oculares, quanto a promoção de determinados cânones, nos ajudam a moldar o mundo à sua própria imagem. Nesse sentido, podemos também considerar a influência de nossas experiências pessoais e históricas para a realização de enquadramentos. Ao selecionar e publicar a estética e a realidade de qualquer momento individual, selecionamos a realidade sociocultural histórica que antecede o assunto, de quem fotografa e quem observa. É neste âmbito que a investigação político subjetiva de mulheres fotojornalistas pode proporcionar novas compreensões sobre as imagens que foram enquadradas e cristalizadas em nossa memória.

O cuidado em não adentrar em uma esfera que fosse meramente comercial e impulsionada pelos prêmios criados por e para o fotojornalismo cânone, em uma espécie de retroalimentação de poderes e saberes hegemônicos, por exemplo, fez com que Jacqueline estabelecesse acordos para ambas as partes:

Tenho todo esse cuidado porque, para mim, isso representa muito na hora de criar uma imagem que pertença a ele [quem é fotografado] também, que não seja só uma criação minha que ele não faça parte, ou que ele não se veja. Ele precisa se encontrar nessa imagem também, se não ela não tem a aura que ela tem.

Ao priorizar o cuidado e a dignidade humana das pessoas que fotografou, a fotojornalista acredita ter obtido retratos que transmitem a possibilidade de informar e valoriza uma identidade que precisa ser consentida, desejava, e que tenha o potencial de, politicamente, produzir transformações sociais da realidade. É um processo feito, também, de maneira coletiva.

No que diz respeito ao retorno financeiro concedido pela profissão, acompanhado, muitas vezes, do acesso à espaços e instituições elitizadas e masculinizadas do fotojornalismo, que acabam por conceder o reconhecimento em uma escala mais ampliada, Jacqueline reconhece ter escolhido uma profissão que sempre lhe ofereceu condições desiguais, apesar do esforço e da relevância social legitimada que percebia em suas imagens:

Eu sou uma pobre, entendeu? Eu vivo da fotografia, vivi a vida toda, nunca exerci outro trabalho, e a fotografia me dá essa condição. Sempre foi a minha condição, digamos. Nem paupérrima, nem pobre... ah, uma classe média remediada que não consegue viajar. Mais ou menos isso.

Assim como em muitas outras profissões, a disparidade de classes foi e continua sendo um principais obstáculos para que haja diversidade no fotojornalismo, pois, para quem possui acesso ao ensino especializado, além de segurança financeira e conexões profissionais, as chances de ascender na carreira e, conseqüentemente, receber reconhecimento é acompanhada pela facilidade em adquirir equipamentos fotográficos que acompanham as rápidas mudanças tecnológicas, além de autofinanciar projetos fotográficos no exterior.

Este cenário que se apresenta, ainda, cheio de dificuldades de gênero, seja pela desigualdade salarial, pela violência, pela invisibilidade ou representatividade no setor exigiu que muitas mulheres que a ele pertencem precisassem insistir obstinadamente na abertura de espaços.

Em 20 de novembro de 2013, 44 anos depois do primeiro estágio de jornalismo, no jornal *Zero Hora*, do empreendimento coletivo de fotojornalismo voltado às condições de pequenos agricultores do sul do país e da produção de diversos outros trabalhos, os quais estão sendo desenvolvimento ainda hoje, Jacqueline compartilhou com a amiga Eneida Serrano lembranças de suas trajetórias que começavam a ser construídas. Por meio da postagem de uma fotografia em sua rede social Facebook, Eneida comentou sobre a passagem do tempo e a felicidade em recuperar arquivos de um momento difícil como foram os anos de ditadura militar brasileira:

Revendo meu arquivo, eis a grande fotógrafa e amiga Jacqueline Joner numa ponta rejeitada de filme. Recuperei!! [...] A foto da foto da foto é pra agradecer o

carinho expressado por tantos amigos aqui. Tenho certeza de que nossa amizade transcende essa telinha e se amplia com o tempo. Quando fizemos a foto, a Jackie e eu, lá em 1978, nós seríamos felizes e não sabíamos. 😊 ❤️

Em resposta, Jacqueline Joner fez uma postagem com o seguinte comentário:

A Eneida foi maravilhosa ao dizer: "nós seríamos felizes" e não sabíamos. Não, nem éramos capazes de imaginar o quanto. Obrigada Eneida Serrano, amiga, somos duas pessoas de sorte muito bem tratadas pela vida. Incluindo suas pedrinhas pontiagudas de alguns trechos... Pequenos até!!!! rsrsrsrsrsr E essa foto não pode ter mais a cara da época. Rebelde! Era assim... Tu e eu, cada uma a seu jeito...

O encerramento da conversa online foi feito por Eneida, que despediu-se com um comentário em sua própria postagem, no qual enfatizou o quando ainda temos a conhecer:

que legal, hein, Jackie, essa foto que vai e volta! Assim q descansar um pouco dessa onda do filme, que termina amanhã, vou retomar a revisão do meu arquivo. A tua foto está lá, me esperando. E tenho outras q não conheces. Aguarda. Bjs

Assim como a fotografia dialógica de Jacqueline Joner, talvez a interação seja o campo específico da história oral, que a contabilizá-la como "*história* com fatos reconstituídos" (PORTELLI, 2006) e, também, apreende em sua prática de trabalho o campo dialógico e a confrontação crítica com a alteridade de narradores. Dessa forma podemos perceber como as representações se utilizam dos fatos e alegam reconhecimento de acordo com as representações, convergem na subjetividade dos seres humanos envolvidos na linguagem. Subjetividade que, ainda que não se faça presente na mera observação de uma imagem, é elemento fundamental para ampliar nossa compreensão sobre as condições ofertadas aquelas e aqueles colaboraram para construção da memória visual brasileira. Uma investigação que, apesar de apontar convergências, revela uma pluralidade de escolhas, caminhos e

enquadramentos. Com isso, cabe ressaltar a ciência de que existem muitas fotojornalistas a serem, ainda, reconhecidas e representadas como participantes ativas da consolidação da profissão fotojornalista e transgressoras obstinadas de diversas injustiças impostas ao exercício da prática.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A metáfora utilizada por Sara Ahmed, para representar a obstinação, parte da história sobre uma criança e seu pequeno braço que recusa a cumprir a ordem de abaixar-se mesmo quando ela está enterrada⁵⁴. Em conjunto, a autora recorda o punho cerrado, contido dentro do símbolo feminino, como imagem fundamental do movimento da libertação das mulheres e que reforçaria o sentido de uma ação transformadora:

O punho cerrado é um protesto contra o signo *mulher* (por estar no signo mulher), assim como uma ressignificação das mãos do feminismo como mãos que protestam. As mãos feministas não são mãos servis, pois não ajudam as mulheres a servir. Quando uma mão se cerra como punho feminista, ela é uma mão em movimento (AHMED, 2018, p.144).

Na mesma esteira de pensamento, gostaria de ampliar a metáfora do braço, que se levanta obstinadamente para que, enquanto projeto feminista, possa encarnar a impossibilidade de habitar uma única categoria formada por mulheres e, também, possibilita que empunhem suas câmeras e que produzem outros enquadramentos da realidade, vindos de experiências que são atravessadas por uma série de nuances e surgidas de diferentes esferas de influência como a cultura, a política e a história.

Quando Ahmed propõem que devemos olhar para este braço se quisermos entender a história de pessoas que se levantam contra a opressão, ousou dizer que também deveríamos nos atentar às lentes que, com uma velocidade cada vez maior, constroem narrativas do mundo que habitamos, tornando possível a formação de memórias visuais mais plurais, que provocam e rompem com um conhecimento sobre fotojornalismo que, muitas vezes, deixou escapar de sua história a participação e a produção de mulheres, além de outras minorias sociais.

A invisibilidade é uma problemática nodal para os estudos feministas que pensam os modos de olhar e de não ver, ou seja, de silenciar os vestígios das

⁵⁴ A história tem relação, em origem, no conto 117 dos irmãos Jacob Grimm e Wilhelm Grimm, intitulado *Das eigensinnige Kind* (*The willful child/A criança obstinada*), que foi publicado em 1815, na Alemanha. Ela faz alusão à desobediência da criança que, por ser desobediente à vontade externa, não deixa de manter seu braço levantado mesmo sem vida, nem mesmo com os pedidos e interferências de sua mãe que, com uma vara, tenta forçar o braço para baixo.

mulheres e de outras minorias sociais ao longo da história com imagens de notícias que refletem uma perspectiva não plural. Nesse sentido, o presente estudo buscou colaborar para uma produção já corrente sobre a ditadura militar brasileira, que têm se destacado em diversas áreas do conhecimento ao chamar atenção para a complexidade e influência que este acontecimento teve na história nacional e global. No entanto, poucas dessas produções são voltadas para as causas e efeitos que colocam homens e mulheres em um mesmo lugar da história, dando-lhes, muitas vezes, um tratamento que pouco problematiza situações vividas nas esferas pública e privada, fazendo com não sejam consideradas especificidades fundamentais para uma compreensão mais abrangente do tema.

Ao tensionar a categoria “mulher” dentro do fotojornalismo, expondo uma gama de diferenças entre suas experiências político subjetivas por meio do mapeamento e análise da influência que os ideais feministas tiveram em suas vidas, durante os 1970 e 1980, principalmente, acredito ter sido possível reconhecer e entender os enfrentamentos que estavam presentes em suas práticas profissionais, o que nos faz refletir sobre a potência que o pensamento feminista oferece para (trans)formações sociais.

Somado a isto, a apresentação de uma “colcha de relatos”, tecida a partir das entrevistas encontradas e realizadas com fotojornalistas para este estudo, buscou provocar novas abordagens às discussões que, entre seus objetivos, se detém sob o problemático e potencialmente essencialista “olhar feminino” na fotografia. Um debate que se torna cada vez mais complexo, dadas as possibilidades de experiências, possibilidades e matizes que podem ser levadas em conta neste olhar.

Enquanto contínuo processo de desnaturalização do sistema patriarcal, o feminismo tem sido compreendido como substância necessária para se fazer um pensamento que, pela crítica, pode desnaturalizar e estranhar papéis e promessas de proteção e igualdade. Compreender a participação de mulheres nos movimentos de resistência, nos usos de gênero e em seus discursos, e também a partir dos movimentos feministas e suas relações com fotojornalistas profissionais de um período histórico, traz a chance de percebermos como a “solidariedade política” pode estar sendo conduzida.

No que diz respeito ao cenário brasileiro, podemos percebê-lo na criação de redes entre mulheres da fotografia e do fotojornalismo, feita por meio da articulação de coletivos e de encontros. Dentre as iniciativas, a realização do Primeiro Festival de Fotógrafas Latinoamericanas⁵⁵, que aconteceu entre 18 e 24 de abril de 2021, de modo online, foi um marco importante para as mulheres do meio. O evento, além de publicizar muitos trabalhos de mulheres e de outras minorias sociais, buscou discutir as exclusões e desigualdades existentes no setor, unindo e politizando cada vez mais o meio da fotografia e também do fotojornalismo. Dessa maneira, se acredito que brechas foram abertas para que não seja mais possível seguirmos com uma estrutura de produção de imagens unilateral.

Pela construção de um mapeamento quantitativo e de uma análise qualitativa que teve como proposta o exame de experiências de mulheres do fotojornalismo brasileiro, espero ter colaborado com a visibilidade da diversidade, também, de imagens sobre um mesmo momento histórico. Diversificar, nesse sentido, é construir espaços e processos de produção que reflitam a variedade social e cultural de uma mesma nação, proporcionando um mundo mais justo e solidário. É lembrar-nos do que Chimamanda nos ensinou sobre o perigo de contarmos, e fotografarmos, uma única história.

Pensar a forma com que diferentes esferas da vida – públicas e privadas, sociais e subjetivas – podem oferecer olhares que sejam mais crítico e menos dicotômico, é pensá-la como constituidora de memórias e histórias. Nessa configuração, vejo a potencialidade de pensar as mulheres fotojornalistas brasileiras que articularam lutas, pensamentos e enquadramentos entre 1964 a 1985, em um período histórico específico como é a ditadura militar, de inúmeros cerceamentos, mas, também, de reconfigurações importantes no que diz respeito à área do (foto)jornalismo e dos direitos das mulheres. Entre eles, muitos foram tributados às mobilizações feministas, como o direito ao divórcio, direitos individuais das mulheres casadas (como trabalho sem autorização do esposo, à propriedade, às decisões familiares e sobre suas crianças), a extinção dos

⁵⁵ A iniciativa, que teve coordenação geral de Deborah Núñez, aconteceu totalmente online devido à pandemia causada pelo corona vírus, que tem restringido eventos e a aglomeração de pessoas em todo o mundo desde abril de 2020. Para mais informações sobre o festival: <https://www.ffala.com/>. Acessado em 4 de maio de 2021.

crimes em defesa da honra, o reconhecimento do crime de estupro e da criação das delegacias especiais de proteção às mulheres.

Que os braços sigam erguidos, construindo, obstinadamente, enquadramentos que rompam com a tradicionalidade do cânone, os conferindo uma potencialidade composta por substância político subjetiva que transgrede e liberta.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Alzira A. **A modernização da imprensa (1970-2000)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- AHMED, Sara. **The cultural politics of emotion**. Rutledge, New York: 2004.
- AHMED, Sara. **Vivir uma vida feminista**. Edicions Bellaterra, Barcelona: 2018.
- ALSINA, Miguel. **A construção da notícia**. Rio de Janeiro, Vozes: 2009
- ALVAREZ, Sonia E. Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista. In: Cadernos Pagu, Campinas/SP: **Núcleo de Estudos Pagu**, n. 43, janeiro-junho de 2014, pp. 13-56. Disponível em: www.scielo.br/ Acessado em 29 de janeiro de 2022.
- AQUINO, Maria Aparecida. **Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência**. Edusc, Bauru: 1999.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. **Unlearning, an interview with Ariella Aïsha Azoulay, by Filipa Lowndes Vicente**, Análise Social, Vol. LV (2.º), n. 235, 2020. Disponível em: http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/n235_a08.pdf. Acessado em 2 de Agosto de 2022.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. **The civil contract of war**. Zone Books, Nova York: 2018.
- BALLESTRIN, Luciana. **América Latina e o giro decolonial**. Rev. Bras. Ciênc. Polít. [online]. 2013, n.11, pp.89-117.
- BARBOSA, Marialva. **História cultural da imprensa – Brasil 1800-1900**. Rio de Janeiro, Mauad X: 2010.
- BARROS, Mercedes. In: MAGALHÃES, Angela; *et al.* **MULHERES Fotógrafas - Anos 80**. Ministério da Cultura, FUNARTE. Rio de Janeiro: 1989.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade**. Vozes, Petrópolis: 1998.
- BIROLI, Flávia. Gênero e política no noticiário das revistas semanais: ausências e estereótipos. Cadernos Pagu, Campinas, v. 34, p. 269-299, jan/jun 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n34/a11n34.pdf>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.
- BRILL, Stefania. América Latina. A fotografia latino-americana via Zurique. **Íris**, 347: 1982.
- BONAN, Claudia; FERREIRA, Cláudia. **Mulheres e Movimentos**. Aeroplano, Rio de Janeiro: 2005.

BONI, Paulo César. Pesquisa e geração de conhecimentos em fotografia: um longo caminho a percorrer. In: BONI, Paulo César (Org.). **A fotografia na academia: de formadora de imaginários coletivos e fonte de pesquisa**. Londrina: Midiograf, 2015. p. 13-26.

BONI, Paulo César. *O discurso fotográfico: a intencionalidade de comunicação no fotojornalismo*. São Paulo: Tese (Doutorado) ECA/USP, 2000. BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

BORGES, Nilson. A Doutrina de Segurança Nacional e os governos militares. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da ditadura – regime militar e movimentos sociais em fins do século XX**, vol. 4, Civilização Brasileira, 2ª ed., Rio de Janeiro: 2007, pp. 14-42

BORRELI, Marcelo. Voces y silencios: la prensa argentina durante la dictadura militar (1976-1983) **Revista perspectivas de la comunicación**, Vol. 4, Nº 1, Universidad de la Frontera, Chile: 2011. p: 24-41.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização. Brasileira, 2003. (Original publicado em 1990)

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 2015.

COSTA, Eduardo Augusto. Fotógrafas no Brasil dos anos 1980: as mulheres nas publicações do Núcleo de Fotografia da Funarte e do INFoto. In: ZERWEZ, Erika; COSTA, Helouise. **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina**. Intermeios (Fapesp): São Paulo, 2021.

COSTA, Heloise. No limite da invisibilidade: fotografia e gênero entre a Europa e América Latina. In: ZERWEZ, Erika; COSTA, Helouise. **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina**. Intermeios (Fapesp): São Paulo, 2021.

CHARAUDEAU, Patrick. **Discurso das mídias**. São Paulo: Contexto, 2010.

CRUIKSHANK, Julie. Tradição oral e história oral: revendo algumas questões. In: AMADO, Janaina; FERRIERA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006

DE LUCA, Tânia Regina. “A grande imprensa na primeira metade do século XX”. In: MARTINS, Ana Luiza e DE LUCCA, Tânia Regina. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011. p. 149-175.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo. Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

ETCHEVERY, Carolina Martins. Fotojornalistas no Rio Grande do Sul dos anos 1970: Jacqueline Joner e Eneida Serrano. In: ZERWEZ, Erika; COSTA, Helouise. **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina**. Intermeios (Fapesp): São Paulo, 2021.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985

FRANÇOIS, Etienne. A fecundidade da história oral. In: AMADO, Janaina; FERRIERA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade, V.1: A vontade de saber. Graal ed. Rio de Janeiro: 1988.

GAMARNIK, Cora. *La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder*. **Revista Discursos Fotográficos**, Londrina, v.9, n.14, p.173-197, jan./jun. 2013. Doi: 10.5433/1984-7939.2013v9n14p173.

GASPARI, Elio. **A Ditadura Envergonhada**. Companhia das Letras: São Paulo, 2002.

GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. Companhia das Letras: São Paulo, 2004.

GAUDITANO, Rosa. "Tenho uma parte da história do Brasil nos meus arquivos", conta a fotógrafa Rosa Gauditano. **RFI**, 2018. Entrevista concedida à Patrícia Moribe, disponível em: <http://br.rfi.fr/franca/20180822-tenho-uma-parte-da-historia-do-brasil-nos-meus-arquivos-conta-fotografa-rosa-gaudita>. Acessada em 29 de janeiro de 2019.

GENRO FILHO, Adelmo. O segredo da pirâmide: para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre: Tchê, 1987. 230 p. Disponível em: <http://www.adelmo.com.br/index3.htm>. Acesso em: 18 fev. 2020.

GOLDBERG, Anette. **Feminismo e autoritarismo: a metamorfose de uma utopia de liberação em ideologia liberalizante**. Rio de Janeiro, 1987. 217p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) — Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

GRINBERG, Máximo Simpson. **A Comunicação Alternativa na América Latina**. Vozes, Petrópolis: 1987.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Revista Sociedade e Estado*, Brasília, v. 31, n. 1, p. 25-49, 2016.

GROSSI, M. P. "Velhas e Novas Violências Contra A Mulher: 15 Anos de Lutas e Estudos Feministas". **Revista Estudos Feministas** (UFSC. Impresso), BRASIL, v. ESP., p. 473-484, 1994.

JOUTARD, Philippe História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. In: AMADO, Janaina; FERRIERA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários**. São Paulo: Página Aberta, 1991.

LAGO, Mara Coelho de Souza. Interdisciplinaridade: algumas reflexões e vivências In: RIAL, C.; TOMIELLO, N.; RAFFAELLI, R. **A aventura interdisciplinar: quinze anos de PPGICH/UFSC**. Blumenau, Nova Letra, 2010.

LARANJEIRA, Álvaro N. **A Mídia e o Regime Militar**. Porto Alegre, Editora Sulina: 2014.

DE LAURETIS, Teresa de. Tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242. Disponível em: <http://marcoaureliosc.com.br/cineantropo/lauretis.pdf>. Acessado em: 03 de janeiro de 2022.

LELO, Thales Vilela. A feminização do jornalismo sob a ótica das desigualdades e gênero. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v.27. n. 2, 2019.

LIMA, Solange Teixeira de. A fotografia de Nair Benedito, 1970 - 1985: do registro documental ao percurso poético (trabalho de conclusão de curso de graduação - UNIFESP, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/58436?show=full> Acessado em 08 de agosto de 2022.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: AMADO, Janaina; FERRIERA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006

HALL, Stuart. Globalização. In: A identidade cultural na pós-modernidade. 11 ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006, p. 67-76. Disponível em: [http://faa.edu.br/portal/PDF/livros_eletronicos/psicologia/a Identidade Cultural Da Pos Modernidade.pdf](http://faa.edu.br/portal/PDF/livros_eletronicos/psicologia/a%20Identidade%20Cultural%20Da%20Pos%20Modernidade.pdf). Acessado em 08 de agosto de 2022.

HANDBLAND, Adrian, CAMPBELL, David, LAMBERT, Paul. **The state of news photography: the lives and livelihoods of photojournalists in the digital Age**. University of Oxford, Reuters Institute for the Study of Journalism, 2015. Disponível em: <http://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/sites/default/files/The%20State%20of%20News%20Photography.pdf>. Acesso em: 25 janeiro de 2022.

HARDING, Sandra (1996). *Ciencia y Feminismo. Existe un método feminista?*

In: Eli Bartra, **Debates en torno a una metodología feminista? Ciencia y feminismo**, Madrid: Ediciones Morata, 1999.

HEMMINGS, Clare. Invoking affect - Cultural Theory and the ontological turn. **Cultural Studies**, Vol. 19, No. 5 September 2005, pp. 548-567.

HOLANDA, Heloisa Buarque. **Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOOKS, bell. **Teoria Feminista: da margem ao centro**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2001.

MACDOWELL Santos, Cecília., & PASINATO Izumino, Wânia. (2005). **Violência contra as Mulheres e Violência de Gênero: Notas sobre Estudos Feministas no Brasil**. *Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe*, 16(1).

MARTINS FILHO, João Roberto. *Tortura e ideologia: os militares brasileiros e a doutrina da guerre révolutionnaire (1959-1974)*.

MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*. Vol 12, n.14 (2016). Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20858>. Acessado em 2 de fevereiro de 2022.

MAUAD, Ana Maria; LISSOVSKY, Maurício. As mil e uma mortes de um estudante: foto-ícones e história fotográfica. *Estudos Históricos Rio de Janeiro*, vol 34, nº 72, p.4-29, Janeiro-Abril 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/wQS8HB8WNDvs3pcMRY8nyqD/?lang=pt&format=pdf>. Acessado em 2 de fevereiro de 2022.

MCCLINTOCK, Anne *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Editora da UNICAMP: Campinas, 2010.

MENESES, Ulpiano T. B., *Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. **Revista Brasileira de História**. Vol.23, n.45, São Paulo: 2003. pp.11-36. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010201882003000100002&lng=en&nrm=iso . Acessado em 2 de fevereiro de 2022

MEDITSCH, Eduardo. *O conhecimento do jornalismo*. Florianópolis: UFSC, 1992

MINELLA, Luzinete Simões. MINELLA, Luzinete Simões. *Disciplina ou Interdisciplinaridade? Meu lugar, um não lugar* In: RIAL, C.; TOMIELLO, N.; RAFFAELLI, R. **A aventura interdisciplinar: quinze anos de PPGICH/UFSC**. Blumenau, Nova Letra, 2010.

MORAÑA, Mabel. El afecto en la caja de herramientas. In: MORAÑA, Mabel y PRADO, Ignacio M. S. (eds.) **El lenguaje de las emociones**. Madrid: Iberoamerican, 2012, p. 313-338.

NICHELE, Heloisa. **Elas em Foco: as primeiras fotojornalistas paranaenses**. Livro reportagem. Sacod. Curitiba: UFPR: 2018. Disponível em: <https://issuu.com/heloisanichele/docs/elas-em-foco>. Acessado em 04 de fevereiro de 2022.

NIEDERMAIER, Alejandra. **La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia**. Buenos Aires: Leviatán, 2008

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio no movimento dos sentidos**. Editora da UNICAMP, Campinas: 1992.

PLAMPER, Jan. **Historia de las emociones: caminos y retos**. Cuadernos de Historia Contemporanea. v.36, p. 4-29, 2014. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2014.v36.46680

PASSERINI, Luisa. **A memória entre política e emoção**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

PEDRO, Joana Maria. Viver o gênero na clandestinidade. In: ROVAI, Marta. **História Oral e Mulheres**. São Paulo: Letra e Voz, 2017.

PEDRO, Joana; WOLFF, Cristina Scheibe. **Gênero, feminismos e ditaduras no Cone sul**. Florianópolis: ed. mulheres, 2010.

PERROT, Michele. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**. Vol. 9, n.18, 1989, p. 9-18.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

PINTO, Celi Regina Jardim. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.

PONTES, Felipe S. Desigualdades estruturais de gênero no trabalho jornalístico: o perfil das jornalistas brasileiras. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós, Brasília, v.20, n.1, jan./abr. 2017. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1310/925>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

POPADIUK; Bárbara; SCHMITT, Elaine; WOITOWICZ, Karina Janz. Luta e resistência política: a imprensa feminista brasileira nos anos 1970 e 80. In: WOLF, Cristina S.; ZANDONÁ, Jair; MELLO, Soraia. **Mulheres de luta feminismo e esquerdas no Brasil (1964-1985)**. Curitiba, Appris: 2019

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Critella Val di Chiana (Toscana: 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaina; FERRIERA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006

PRIORI, Angelo, et al. História do Paraná: séculos XIX e XX [online]. In: **A Ditadura Militar e a violência contra os movimentos sociais, políticos e culturais**. Maringá: Eduem, 2012. (p. 199-213).

PROENÇA, Caio de Carvalho. *"O conflito da Nicarágua em 1979 em Veja: o trabalho do fotógrafo e as decisões editoriais"*, In Mouseion, Canos, n° 21, ago, 2015a, pp. 51-70.

QUIJANO, Anibal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Org.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: Clacso, 2000. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>. Acesso em: 18 fev. 2022.

RAYNAUT, Claude. Pensar no mundo contemporâneo e inovar na produção do conhecimento. Revista Brasileira De Gestão E Desenvolvimento Regional, 10(3), 2014. Disponível em <https://doi.org/10.54399/rbgdr.v10i3>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

REGUILLO, Rossana. Políticas de la (in)visibilidad: la construcción social de la diferencia. Buenos Aires: FLACSO Virtual, 2010. Disponível em: http://issuu.com/luly/docs/politicas_de_invisibilidad_rreguillo. Acessado em 04 fevereiro de 2022.

RIBEIRO, José Hamilton. **Jornalistas: 1937 a 1997: história da imprensa de São Paulo vista pelos que batalham laudas (terminais), câmeras e microfones**. Imprensa Oficial do Estado: São Paulo: 1998.

ROCHA, Paula M. As Mulheres Jornalistas no Estado de São Paulo: o processo de profissionalização e feminização da carreira. Tese (Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004. Disponível em: <https://repositorio.ufscar.br/bitstream/handle/ufscar/1412/TesePMR.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 01 fevereiro de 2020.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: AMADO, Janaina; FERRIERA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006

SALOMON, Abigail. In: ZERWEZ, Erika; COSTA, Helouise. **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina**. Intermeios (Fapesp): São Paulo, 2021.

SALVATICI, Sílvia. Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres História Oral, n. 8, p. 29-42, junho de 2005. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=114>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

SARTI, Cynthia Andersen. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. Estudos Feministas, Florianópolis, v. 2, n. 2, p. 264, maio/ ago. 2004.

SCHMITT, Elaine. Fotojornalismo e subjetividade em tempos de ditadura: produção de sentidos e suas relações com os feminismos. **Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea**. Núm. 11: 2019. Disponível em https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/26668?utm_source=Revista+RIHALC&utm_campaign=186c9417d6-EMAIL_CAMPAIGN_2019_12_13_07_00&utm_medium=email&utm_term=0_0838e2d6ba-186c9417d6-181367641. Acessado em 04 de fevereiro de 2022.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A Escrita da História**. São Paulo: UNESP, 1992, p. 63-95.

SCOTT, Joan W. O enigma da igualdade. **Revista Estudos Feministas** [online]. 2005, vol. 13, n.1, p. 11-30. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/s0104-026x2005000100002>. Acessado em 16 de abril de 2019.

SEIDL, Eduardo. **Santa Soja: narrativa documental em fotolivro**. São Leopoldo, 2016, 191 páginas. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos.

SILVA, Nathália Cunha. Mulheres e fotojornalismo: influência cultural e formação na inserção profissional. **XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação**, 2017, Curitiba. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1145-1.pdf>. Acessado em 03 de fevereiro de 2022.

SODRÉ, Nelson W. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. "Sous le prisme de l'identité sexuelle: un regard sur les femmes photographes". In ROBERT, Marie; GALIFOT Thomas; POHLMANN, Ulrich et al. **Que a peur des femmes photographes? 1839 à 1945**. Hazan / l'Orangerie, d'Orsay, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto, 2002. Biblioteca On-Line de

Ciências da Comunicação (BOCC). Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acessado em 08 de agosto de 2022.

SOUZA E SILVA, Wagner: *Fotojornalismo e os afetos como valores-notícia*. Revista Discursos Fotográficos, Londrina, vol. 14, n. 25. pág. 143-162, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-7939.2018v14n25p143>

SWAIN, Tania. A construção imaginária da história e dos gêneros: o Brasil no século XVI. Textos de História, Brasília, v. 4, n. 2, p. 130-150, 1996. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/5789>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

TASCHNER, Gisela. **Folhas ao Vento: Análise de um conglomerado jornalístico no Brasil**. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1992.

TELES, Amelinha; LEITE, Rosalina Santa Cruz Leite. **Da Guerrilha à imprensa feminista: a construção de um feminismo pós luta armada no Brasil (1975-1980)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

TELLES, Edson; TELES, Janaína de Almeida. **Desarquivando a ditadura**. Memória e Justiça no Brasil. Vol. 1. São Paulo: Hucitec, 2009, p. 179-202.

TILLY, Luise. A. Gênero, história das mulheres e história social. **Cadernos Pagu**. Vol.3. 1994.

THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael e HAMILTON, Paula. Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais. In: AMADO, Janaina; FERRIERA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006

TUCHMAN, Gaye. **Making News: a study in the construction of reality**. The Free Press, New York: 1978.

VEIGA, Marcia. Gênero: um ingrediente distintivo nas rotinas produtivas do jornalismo. Estudos de Jornalismo e Mídia, Florianópolis, v. 9, n. 2, p. 490- 505, jul-dez, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2012v9n2p490/23361>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

VEIGA DA SILVA, Márcia; MORAES, Fabiana. Onde está Ruanda no mapa? Decolonialidade, subjetividade e o racismo epistêmico do jornalismo. MENDES, Francielle, QUEIRÓS, Francisco, SILVA, Wagner da Costa Silva (orgs.). Pesquisa em comunicação: jornalismo, raça e gênero. Rio Branco, Acre: Nepan, 2021.

ZERWES, Erika., & COSTA, Eduardo Augusto. *Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la institucionalización de una fotografía brasileña*. Revista De Estudios Brasileños, 4(8), 2017. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/reb/article/view/139797>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

ZERWEZ, Erika; Humanismo e política: fotografia e gênero entre a Europa e a América Latina. In: ZERWEZ, Erika; COSTA, Helouise. **Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina**. Intermeios (Fapesp): São Paulo, 2021.

ZERWEZ, Erika; GAUDITANO, Rosa. As fotografias de Rosa Gauditano e as greves do ABC no final dos anos 1970, **Revista Zum**, 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/>. Acessado em 29 de janeiro de 2022.

WOLFF, Cristina S.; MELLO, Soraia C. de; SILVA, Janine G. da; PEDRO, Joana M. Memórias y epistemologías feministas: las narrativas de mujeres en el acervo del LEGH. In: SANTOS, Melody F.; RIVAS, Georgina H.; ALAYÓN, Tito M. **Memoria y feminismos : cuerpos, sentipensares y resistencias**. México: Siglo XXI, CLACSO, 2022. Pp. 129-156.

WOITOWICZ, Karina Janz. Lutas e vozes das mulheres na imprensa alternativa: a presença do feminismo nos jornais Opinião, Movimento e Repórter na década de 1970 no Brasil. In: WOITOWICZ, Karina Janz (Org.). Recortes da mídia alternativa: histórias & memórias da comunicação no Brasil. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2009. p. 31-48.

VOLDMAN, Danièle. Definições e usos. In: AMADO, Janaina; FERRIERA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 2006

APÊNDICES

APÊNDICE A - ROTEIRO DE PERGUNTAS DA ENTREVISTA SEMIESTRUTURADA

1. Antes de entrarmos na sua carreira como fotojornalista, eu gostaria que você comentasse a fase anterior, que foi sua juventude, a época da universidade, de trocas muito importantes para formação de mundo de uma pessoa. Como era sua vida nesse momento?
2. Mesmo que em pouca quantidade, já existem alguns estudos brasileiros e também de outros países voltados à produção de mulheres no fotojornalismo. E eu imagino que não é a primeira vez que alguém te faz essa pergunta, mas eu vou insistir mais uma vez: porque ser fotojornalista? Como era a figura de fotojornalista para você?
3. Quando foi que você se deu conta que seria o fotojornalismo? Teve alguém, alguma influência?
4. Nessa época da ditadura, existia presença feminina nas manifestações de muitos lugares do país, assim como a ideia de que elas estavam despertando pra uma consciência política. Eu queria saber se, na sua percepção, existia essa consciência sobre a condição das mulheres na esfera pública, e principalmente no fotojornalismo, daquele momento. Você percebia, por exemplo, que existia uma quantidade muito menor de mulheres do que homens nas redações?
5. Você acha que poderíamos falar na existência de qualquer espécie de rede ou organização (como os coletivos de hoje) dentro da fotojornalismo no período, feito por mulheres?
6. Apesar de estar orientada por uma lógica jornalística, empresarial, você tinha liberdade de criação nos lugares em que trabalhou?
7. Você sentiu, alguma vez, reações machistas vindas por parte de colegas de profissão ou mesmo empregadores?
8. Qual era a sua relação com os movimentos sociais da época?
9. Poderia me contar algumas das coisas que você lia na época?
10. Que músicas você lembra de escutar naquele momento?
11. Poderia me contar o que a política representava para você naquele momento?

12. Gostaria que olhasse para alguma ou algumas das suas fotografias do período (se possível, eu pediria que você as compartilha-se comigo, por gentileza) e tentasse me dizer se havia intenções claras para escolher este ou aquele momento de registro. Como era esse processo de criação/registo para você?

13. Talvez você conheça algumas tentativas de definir o que seria o “olhar feminino” e o “olhar masculino” na fotografia. Se sim, eu gostaria de saber sua opinião sobre este debate?

14. Você acha que fotografia/imagem tem algum tipo de poder, seja sobre a realidade, sobre as pessoas ou a maneira como percebemos o mundo?

APÊNDICE B - TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CIÊNCIAS
HUMANAS CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA PPGICH/CFH/UFSC
TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO**

Título do Projeto: Obstinadas: experiências político subjetivas de mulheres fotojornalistas no Brasil ditatorial (1964-1985)

Gostaria de convidá-la para participar deste projeto de pesquisa que tem como objetivo compreender as experiências de mulheres fotojornalistas no período da ditadura militar brasileira. Assim, convido-a para ser uma de minhas interlocutoras, já que o diálogo/entrevista o procedimento mais importante para que esta pesquisa se desenvolva. Caso aceite, peço a gentileza de ler atentamente este termo de consentimento livre e esclarecido e, se concordar com as informações aqui apresentadas, assinar no local indicado. Uma cópia ficará com você e outra permanecerá comigo, pesquisadora responsável pelo projeto.

OBJETIVOS DO ESTUDO: Além de propor um levantamento das mulheres que estiveram envolvidas com fotojornalismo durante a ditadura militar brasileira, os objetivos deste estudo incluem o debate crítico sobre a história oficial do fotojornalismo, o tensionamento entre o cânone, o enquadramento e a invisibilidade perante a participação ativa de muitas na luta por direitos trabalhistas. Como hipótese, penso na obstinação como um conceito de aproximação entre as trajetórias tão plurais, que foram acessadas por meio da realização de entrevistas, baseado no método de história oral.

PROCEDIMENTOS PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA: Sua participação nesta pesquisa é em formato de diálogo/entrevista online por meio da plataforma Zoom. As perguntas são abertas e servem somente para guiar a conversa, que será pautada pela sua experiência enquanto fotojornalista em sua cidade. Sua participação é voluntária e, caso queira, pode desistir, em qualquer momento, mesmo após ter iniciado a entrevista, sem nenhum prejuízo para você. Além da utilização da entrevista na pesquisa em questão, gostaria de sua autorização para arquivá-la junto ao acervo do Laboratório de Estudos de Gênero e História

(LEGH), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o qual faço parte, para futuras consultas.

2. RISCOS E DESCONFORTOS: Não há nenhum risco ou desconforto.

3. BENEFÍCIOS: Os benefícios são de caráter acadêmico, no sentido de proporcionar mais um meio de visibilidade das experiências e do ativismo de mulheres fotojornalistas brasileiras.

4. FORMAS DE ASSISTÊNCIA: Em caso de dúvidas ou desconforto quanto à entrevista, você terá todo o apoio e esclarecimentos por parte da pesquisadora.

5. CONFIDENCIALIDADE: Todas as informações que você fornecer serão utilizadas somente para esta pesquisa e para fins acadêmicos. Caso autorize, o áudio e a transcrição da sua entrevista ficarão arquivados no Laboratório de Estudos de Gênero e História, da UFSC. Caso deseje que seu nome fique em sigilo, poderemos trocar seus dados por dados fictícios, mantendo sua privacidade. Para isso, assinale a opção desejada no final deste documento.

6. ESCLARECIMENTOS: Se tiver alguma dúvida a respeito da pesquisa e/ou dos métodos utilizados na mesma, pode procurar a qualquer momento a pesquisadora responsável. Nome do pesquisador responsável: Elaine Schmitt
Endereço: Servidão Sinfrônio José Silveira, 215. Condomínio Garapuvu, ap 02. Bairro Campeche. Florianópolis/SC. CEP: 88063-705 Telefone para contato: (42) 98843-7442

7. RESSARCIMENTO DAS DESPESAS: Caso aceite participar da pesquisa, não há nenhuma forma de compensação financeira.

8. CONCORDÂNCIA NA PARTICIPAÇÃO: Se estiver de acordo em participar, preencha e assine o Termo de Consentimento Pós-esclarecido que se segue, e receberá uma cópia deste Termo.

O sujeito de pesquisa ou seu representante legal, quando for o caso, deverá rubricar todas as folhas do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE – assinando na última página do referido Termo.

O pesquisador responsável deverá, da mesma forma, rubricar todas as folhas do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE – assinando na última página do referido Termo.

CONSENTIMENTO PÓS INFORMADO

Pelo presente instrumento que atende às exigências legais, eu _____, portadora da cédula de identidade _____, declaro que, após leitura minuciosa do TCLE, tive a oportunidade de fazer perguntas, esclarecer dúvidas que foram devidamente explicadas pela pesquisadora, e estou ciente dos serviços e procedimentos aos quais serei submetida. Não restando quaisquer dúvidas a respeito do lido e explicado, firmo meu CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO em participar voluntariamente desta pesquisa. Quanto à utilização do meu nome na pesquisa, () autorizo que seja informado, conforme assino; ou () gostaria que permanecesse em sigilo, substituído por um nome fictício à escolha da pesquisadora. Autorizo também que o áudio e a transcrição de minha entrevista sejam arquivados no Laboratório de Estudos de Gênero e História da UFSC. E, por estar de acordo, assino o presente termo. (Cidade), (dia) de (mês) de ano.

Assinatura da participante

Assinatura da pesquisadora

APÊNDICE C - TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS REALIZADAS

Entrevistada 1: Beth Cruz

Data: 18/08/2021

Tempo total de entrevista: 25'00" (parte 1) e 9'0" (parte 2)

Elaine: Antes de entrarmos na sua carreira como fotojornalista, eu gostaria que você comentasse a fase anterior, que foi sua juventude, a época da universidade, de trocas muito importantes para formação de mundo de uma pessoa. Como era sua vida nesse momento?

Beth: Em realidade eu não estudei fotografia, eu fiz economia. E quando eu terminei, até fazia estágio antes, e quando eu terminei eu tinha supostamente um bom emprego. Eu trabalhava na assessoria econômica nos correios e telégrafos, mas eu odiava meu trabalho. Era um suplício ir trabalhar. Eu realmente odiava. E aí eu disse não, eu não posso passar oito horas do meu dia numa coisa que eu odeio fazer, risos. E aí eu fui estudar fotografia, eu fiz um curso, depois eu fiz um curso no MAM e ao mesmo tempo comecei a fazer freelance na editora abril. Fiz aquelas revistas da editora abril, depois eu mudei pra Brasília. Eu já estava casada, me mudei pra Brasília e lá eu comecei a trabalhar no Correio Brasiliense, e depois de um tempo entrei pra sócia da Ágil, que era uma agência de fotojornalismo e fiquei lá até sair do Brasil. E aí eu morei no Panamá, depois eu morei no Equador, depois eu morei nos Estados Unidos, depois eu voltei para o Brasil e agora eu estou de novo nos Estados Unidos porque meus filhos ficaram aqui aí eu voltei para ficar perto deles. Mas eu trabalhei o tempo todo e, no Panamá, eu peguei todo o período do Noriega, eu tive muito problema no Panamá. Eu quase fui expulsa do país mais de uma vez porque é o trabalho do fotógrafo. O fotógrafo mostra o que ninguém quer ver, ou seja, o que o ditador não quer que seja mostrado. E por isso que a gente apanha, é expulso e etc. Então esse é um resumo geral da minha história.

Elaine: Mesmo que em pouca quantidade, já existem alguns estudos brasileiros e também de outros países voltados à produção de mulheres no fotojornalismo. E eu imagino que não é a primeira vez que alguém te faz essa pergunta, mas eu vou insistir mais uma vez: porque ser fotojornalista? Como era a figura de fotojornalista para você?

Beth: Eu sempre gostei muito de fotografia, estudei a fotografia e eu vejo a fotografia como uma oportunidade de documentar o que está acontecendo. Não sou muito de estúdio, de paisagem.... Minha coisa é mostrar pessoas e o que está acontecendo, então é o fotojornalismo. E por isso que eu fui por esse caminho que eu realmente gosto de fazer e fiz o tempo todo. Eu trabalhei pra *Ágil* esse tempo todo no Brasil, depois eu trabalhei para a AP, depois para a Reuters um tempão, depois trabalhei para um jornal aqui (EUA). Agora eu não estou trabalhando, ninguém mais quer a pessoa depois de uma certa idade, mas eu até gostaria.

Elaine: Quando foi que você se deu conta que seria o fotojornalismo? Teve alguém, alguma influência?

Beth: Não, eu quando comecei a fazer freelancer eu já comecei a fazer um pouco daquelas revistas que davam notícia de televisão e fazer um pouco para revista *Exame*, e fazer um pouco para a revista *Veja*, porque era tudo no mesmo prédio e a gente fazia freelance conforme aparecia. E eu fui gostando de fazer mais o trabalho da *Veja*, que era mais o fotojornalismo. E menos a coisa de novela, das coisas de economia, porque... para fazer pra revista *Exame* a gente tinha o que se chama fazer boneco, é assim, o executivo é quase que uma foto de passaporte “ah, tira minha barriga” e aquelas coisas. Então eu fui pelo caminho que o freelance me mostrou, que eu gostava de fazer.

Elaine: Nessa época da ditadura, existia presença feminina nas manifestações de muitos lugares do país, assim como a ideia de que elas estavam despertando pra uma consciência política. Eu queria saber se, na sua percepção, existia essa consciência sobre a condição das mulheres na esfera pública, e principalmente no fotojornalismo, daquele momento. Você percebia, por exemplo, que existia uma quantidade muito menor de mulheres do que homens nas redações?

Beth: Tinha muita mulher jornalista, mas trabalhando com imagem eram poucas mulheres e eu não sei se você sabe uma história que era obrigado a trabalhar de saia, para entrar no plenário do Senado. Para trabalhar no Palácio podia ir de calça comprida, na Câmara podia ir de calça comprida, mas no Senado tinha que estar de saia. E eu trabalhava a maior parte do tempo do Palácio, mas o Senado era praticamente atravessar a rua, então eu ia muito para a Câmara, para o Senado e para o Congresso. Então eu sempre trabalhava de saia just in

case precisasse ir para o Congresso. Mas assim, sexta-feira é um dia que Senado não trabalha, eu geralmente trabalhava de calça comprida, porque é mais confortável para uma fotógrafa. Sobre, desce, abaixa... sabe como que é. E uma vez eu estava no Senado e estava com a Vera, ela era cinegrafista da Manchete. E aí um Senador começou a fazer um discurso contra o governo. Bom, em plena ditadura um Senador falando contra o Governo, tem que fazer! “Pô, e como é que nós vamos fazer, não dá tempo de ir no carro pegar uma saia” Aí a Vera falou “vamos nos fantasiar de homem”. Aí... televisão, na época, tinha dois auxiliares, ela pegou a gravata e o palito de um auxiliar e eu peguei um coleguinha que estava passando e falei “me empresta tua gravata e teu palito?” e nós entramos juntas. E era absolutamente ridículo porque nada combinava com nada. Eu sou uma pessoa baixinha e ela também era baixinha, então tudo era grande. Aí os senadores começaram a rir, interromperam o discurso do Senador que estava falando e disseram para o Senador que estava presidindo a reunião “isso aqui tá ridículo, olha as moças, parecem umas palhaças!” risos “precisamos fazer alguma coisa”. Aí o Senador, eu acho que era o Nilo Coelho, que inclusive na época era o presidente do Senado. Ele disse “eu preferiria que as senhoritas no final do dia fossem no meu gabinete. E esse dia ele assinou um negócio que acabou com essa história que tinha que estar de saia. E foi assim, eu e a Vera. E a Vera, eu não sei se você sabe, ela é neta do Lampião. Ela era cinegrafista da Manchete, e o pessoal da Manchete chamava ela de Vera Lamparina, porque ela é neta do Lampião. E fomos nós que mudamos esse protocolo. As outras mulheres reclamavam, mas a coisa mudou nesse dia e ficou todo mundo rindo, interrompendo a sessão e nós na maior cara de pau, ela filmando e eu fotografando. Fiz a foto e o mais importante, acabou com essa bobagem. Quando eu comecei, bem no início, eu era freelancer, muitos homens, muitos não, alguns colegas homens fotógrafos diziam para mim “isso não é profissão para mulher” e eu assim, “mas por quê?” Não tem que carregar grande peso, a única coisa que eu não aguentaria é carregar muito peso. Fora isso, por que não? “É profissão masculina e blábláblá, imagina. E nunca conseguiram me dizer porque que era uma profissão masculina. Hoje em dia está cheio de mulher fotografando.

Elaine: Você acha que poderíamos falar na existência de qualquer espécie de rede ou organização (como os coletivos de hoje) dentro do fotojornalismo no período, feito por mulheres?

Beth: Não. Que eu participasse de alguma coisa, não.

Elaine: Apesar de estar orientada por uma lógica jornalística, empresarial, você tinha liberdade de criação nos lugares em que trabalhou?

Beth: No jornal menos que na agência, porque o jornal você sabe, tem tantos editores, todo mundo dá palpite, mas a gente tinha liberdade para trabalhar, não tinha liberdade para escolher a foto final. Isso era o editor de fotografia que fazia, mas a gente podia tentar negociar, mas não era o meu trabalho. O meu trabalho não era escolher qual ia. Mas na agência eu tinha mais liberdade, na Ágil eu tinha mais liberdade. Nós tínhamos contrato com a Isto É, tínhamos contrato com outros meios de comunicação e muitas vezes eu não estava na hora de editar o trabalho porque eu deixava o filme e voltava pra rua né? Mas a gente se comunicava, tinha mais liberdade. E também o pessoal era outra cabeça, na agência o pessoal tinha a cabeça disposta a inovações, a coisa bonita, mas com informação. E a informação que era o meu trabalho pessoalmente sempre foi de mostrar o contrário da foto oficial, porque a foto oficial, principalmente em ditadura, é mostrar o presidente, ou quem seja, bem posto, arrumado, sorrindo, bem penteado. O meu sempre foi mostrar o mal humorado, o que anda esquisito, era mostrar a realidade.

Elaine: Você sentiu, alguma vez, reações machistas vindas por parte de colegas de profissão ou mesmo empregadores?

Beth: No início sim. Mas eu não ligava não. Eu sabia que não existia nenhuma restrição ao meu trabalho, que não existia... não tinha o porquê de a mulher não poder fazer isso. E quando teve história que tinha que trabalhar de saia, eu ia de saia. Até o momento em que eu consegui mudar, mas fora isso eu nunca me senti “ah, isso eu não posso fazer porque eu sou mulher”, nunca.

Elaine: Qual era a sua relação com os movimentos sociais da época?

Beth: Eu passava o tempo todo lidando com esses movimentos, com essas coisas. Particularmente, eu não tinha muito tempo de participar sem ser trabalhando. Eu até ia em uma reunião ou outro do sindicato, da comissão do fotojornalista, mas eu já tinha filho, então o tempo era escasso. Eu já trabalhava o dia inteiro, então eu não podia pegar mais tempo do fim de semana, extra hora

para poder participar de coisas que não fossem o meu trabalho, eu realmente não tinha tempo. Eu tinha dois filhos pequenos. Mas eu participei muito trabalhando.

Elaine: Poderia me contar algumas das coisas que você lia na época?

Beth: Eu lia bastante, sempre estou lendo jornais. Lia muito jornal, sempre que dava tempo. Lia revistas, a Isto É, a Veja, mas não me lembro dos livros que eu lia na época, mas sempre tinha uma leitura. Eu tenho o costume de ler antes de dormir, sempre, a vida inteira. Então eu sempre tenho uma leitura na minha mesa de cabeceira, mas o que eu lia na época eu realmente não me lembro. Eu adoro ler biografias, provavelmente eu estava lendo Susan Sontag, porque ela, na época, fez um livro sobre fotografia. Lembro de ler. E outros que se dedicavam um pouquinho à fotografia.

Elaine: Que músicas você lembra de escutar naquele momento?

Beth: Eu ouvia Caetano Veloso, Gilberto Gil, o que mais que se ouvia na época... Chico Buarque. Música brasileira, eu adoro música brasileira, até hoje.

Elaine: Poderia me contar o que a política representava para você naquele momento?

Beth: Era uma luta, porque era a luta de poder votar, então era uma briga. E trabalhar era ir para a trincheira, porque era para mostrar o que a gente quer, o que tem que mudar e desafiando mesmo tudo o que era não que a gente recebia. E isso não era só eu, era todo mundo que trabalhava na época. Qualquer não era “como é que vamos fazer para ter sim? Para poder fazer”. Você deve ter visto o protesto que os fotógrafos fizeram na rampa e por poder trabalhar que nós fizemos aquilo. Foi o direito de trabalhar, o direito de mostrar a foto não oficial. Foi por isso que houve aquele protesto e ahh, nós ganhamos! Porque na época teve uma visita de um Secretário de Estado Americano ao Brasil, que era o Schultz, e ele chegou... o pessoal americano viaja com uma equipe grande e ele chegou com um grupo grande de fotógrafos que acompanham o Secretário de Estado. E nós estávamos em pleno protesto, estávamos naquela história de que não podia fotografar nada, aí o porta voz do Figueiredo disse “ah, hoje vocês podem fazer”, aí nós dissemos “só hoje ou abriu normalmente?” Ele “não, é só hoje”. “Não, só hoje nós não queremos não”. E aí nós conversamos com os fotógrafos que estavam acompanhando o Schultz e contamos para eles o que que estava acontecendo e pedimos a solidariedade deles. E eles “ok”. Americano

tem horror à ditadura, então “ok”. Então só teve a foto oficial do Roberto Stuckert, que era o fotógrafo oficial do Figueiredo. Não teve mais nenhuma foto. A única foi do Stuckert. Já a imagem, aquela do nosso protesto foi feito por um fotógrafo que era da EBN, ele [Stuckert] ficou com medo de participar do protesto porque ele era funcionário do governo, então a gente falou “não tem problema”. Foi o França que fez, “você fica do outro lado da rampa e faz a foto do protesto, porque alguém tem que fazer a foto do protesto, “nós vamos botar em tudo que é jornal”. Ele disse “ah, tudo bem”. E ele fez a foto do protesto. Foi o França, que era fotógrafo da EBN.

Elaine: Gostaria que olhasse para alguma ou algumas das suas fotografias do período (se possível, eu pediria que você as compartilha-se comigo, por gentileza) e tentasse me dizer se havia intenções claras para escolher este ou aquele momento de registro. Como era esse processo de criação/registo para você?

Beth: Eu não tenho muita foto impressa desse período, mas eu tenho uma aqui que eu gosto muito, então eu tenho essa, dá pra ver? São várias mãos. Essa mão aqui é do Figueiredo, e todo mundo querendo botar a mão, forçando a mão para dar a mão para ele, eu adoro essa foto. E que é o puxa-saquismo. Então é uma foto que pô, olha como que era a pessoa puxa saco. Saia dali e falava mal, mas quando estava na frente “aí presidente, presidente...” era um puxa-saquismo, coisa de... eu acho que todo presidente tem isso em volta, mas principalmente nos regimes mais fechados. Mas essa é a única foto que eu deixei separada aqui porque eu não tenho muita foto impressa. Eu tenho uma outra que está na revista Senhor, e tá o Figueiredo assim [fechando bem a boca, com os lábios apertados], mas eram poucas as ocasiões que a gente conseguia fazer porque trabalhar nessa época, dentro do Palácio, os seguranças eram muito agressivos com a gente. Eles eram extremamente agressivos. A gente ficava do lado de fora do gabinete esperando um tempão. Aí abria a porta por dois minutos. E quando entrava já estavam dizendo “tá na hora de sair”. E batiam na gente, davam cotovelada assim, cotovelada forte. Uma vez me deram uma cotovelada no seio (começa áudio 2) aí depois eu pedi para falar com o segurança e a eu disse para ele “a próxima vez que vocês me derem uma cotovelada no seio eu vou cair, eu vou cair no pé do presidente dizendo ai ai ai ai, aí eu quero ver a

cara de vocês”. Aí nunca mais me deram cotovelada no seio. Mas eles eram muito violentos.

Eu me lembro de ver tanta gente querendo, fazendo questão de dar a mão e eu “aí, isso é esquisito, é ridículo que esses políticos todos estão disputando uma mão”. Então eu fiz vários cliques até que esse foi o que a gente gostou mais porque tem essa mão branca aparecendo mais no meio das outras, então tem um contraste preto e branco mais interessante. Mas é o momento de você ver o puxa-saquismo, aquela coisa de todo mundo disputando a mão do presidente. Mas isso é... o olhar de cada um é a emoção de cada um, mas eu não acho que eu, como mulher, faça diferente. De ser mulher e ver isso, eu acho que o homem também pode ver isso.

Elaine: Talvez você conheça algumas tentativas de definir o que seria o “olhar feminino” e o “olhar masculino” na fotografia. Se sim, eu gostaria de saber sua opinião sobre este debate?

Beth: Eu acho que não é uma questão de olhar feminino, é uma questão de olhar sensível. Eu acho que a mulher tem um olhar que repara mais coisas que o homem. Mas eu acho que existem homens que também tem um olhar sensível. Então eu não acho que seja necessariamente uma questão do sexo da pessoa, eu acho que é uma questão de ser uma pessoa mais sensível ou menos sensível. Eu realmente não percebo dessa maneira. Pode ser que tenha e pode ser que eu esteja errada, mas eu acho que sim a mulher é mais sensível, mas eu acho que existem homens com olhar sensível também. Então não sei. Acho que é mais do temperamento de cada um.

Elaine: Você acha que fotografia/imagem tem algum tipo de poder, seja sobre a realidade, sobre as pessoas ou a maneira como percebemos o mundo?

Beth: Eu acho que a fotografia tem um poder de desmistificar muitas coisas, porque tem o poder de parar aquele minutinho, aquele segundinho que mostra a diferença, que mostra a emoção. A fotografia mostra a emoção. E é quando a gente acerta aquele clique na hora certa. E eu acho que é um poder enorme.

Entrevistada 2: Leila Jenkins

Data: 20/08/2021

Tempo total de entrevista: 60'46”

Formato mp4

Elaine: Antes de entrarmos na sua carreira como fotojornalista, eu gostaria que você comentasse a fase anterior, que foi sua juventude, a época da universidade, de trocas muito importantes para formação de mundo de uma pessoa. Como era sua vida nesse momento?

Leila: Eu nasci num berço comunista, então eu já tive um olhar crítico desde menina. Uma coisa que eu gosto de contar é que tinha muito anticomunismo, assim como hoje tem o antipetismo e etc., era impressionante como nossos colegas na rua chamavam “é comunista, é filha de comunista!” aí meu pai ensinou a gente a falar “e tu es filho de fascista” então era guerrinha na rua. Mas a gente nem sabia o que era comunista, então uma vez eu fui perguntar o que que era comunismo. E eu me lembro tanto o papai e a mãe, eles abriram, não se era uma [revista] Manchete ou uma Cruzeiro que eles as edições, e eles usavam muita foto dupla, aquela foto que pega duas páginas. Depois veio a Realidade, mas acho que no início era mais Manchete ou Cruzeiro. E eles tinham grandes reportagens, e tinha uma reportagem que era mais ou menos assim... como se fosse os soviéticos atravessando um rio, carregando caixas ajudando o povo. Então era uma foto preto e branco e aquilo me marcou tanto que eu não pensava nada sobre a fotografia, mas eu nunca esqueci essa fotografia. E a imagem que eu guardei do comunismo, do que era ser comunista é linda. Então meu pai falou “nós somos amigos dos comunistas, eles são pessoas que querem o bem, a igualdade...” Eu acho que eu tinha aí uns... sei lá... oito anos. Porque com nove já veio o golpe de 1964, eu estava numa escola maravilhosa porque na época da democracia nós tínhamos ótimas escolas. A gente estudava na escola que era do Baza, do Banco da Amazônia. Era uma escola maravilhosa, as professoras maravilhosas, era de se conversar, era tudo muito horizontal. Era muito lindo, era um projeto maravilhoso e nós estudávamos lá. Depois a primeira coisa que eles fazem é fechar a escola. E nós fomos estudar em um colégio de freira como bolsista. Elas eram irmãs dominicanas e entendiam a nossa dificuldade, a perseguição do meu pai, davam um super apoio pra gente. A gente morava em frente ao colégio. Então foi isso, mas eu era muito interessada. Eu comecei a ler, com essa coisa da ditadura, eu li o diário do Che Guevara, mas eu acho que eu já tinha uns 11 anos aí. Fui crescendo assim, e eu lembro que

eu lia a Revista Realidade, que era maravilhosa. Nunca teve uma revista igual a Realidade. Eu até uns números guardados. E aí eu lia reportagens, elas explicavam, eram realmente reportagem, não essa propaganda que a gente vê nas revistas de hoje. E meu pai ficava muito orgulhoso, porque as vezes chegava uma visita familiar nossa e estava a gente conversando, tinha um terraço na frente da casa que a gente recebia, todo mundo sentado aí, aí eu explicava “não, é assim” a questão espacial, tinha muitos detalhes e eu sabia tudo como iria ser. A capsula que ia soltar não sei aonde. Eu explicava, risos, e meu pai ficava muito orgulhoso. Ele mesmo uma vez veio me mostrar quando o Raul Seixas, Rauzito, estava surgindo, também me lembro muito da foto. Aquela foto do [imcompresível] eu nunca falo o nome. Ele sentado assim com aquela capa vermelha. Eu tenho muita memória assim da informação da fotografia como a marca. Mas depois eu fui passar um ano em Brasília, fiquei doente, estava com muita anemia e tal, e fui passar um ano em Brasília.

Aí a mamãe me deu uma camerazinha Kodak e aí eu fazia foto, mas eu já percebia que eu buscava sempre fazer um ângulo, eu me preocupava. Que ainda hoje eu vejo pessoas fazerem uma foto de qualquer jeito, sem olhar, e eu já vejo nas coisas que a gente tem guardada. E depois... eu casei muito nova, eu tinha 18 anos e ali eu já tinha uma Olympus Pen. Era camerazinha pequena também, todo mundo tinha. Era muito boa essa câmera. E aí então eu já tive filhos, a Isadora nasceu 1975, eu mal tinha completado, se é que eu tinha completado 19. Acho que eu estava com 18 para completar 19. Então era uma menina, eu achava que eu era super adulta, mas eu era uma menina ali. Mas eu fotografava... tem fotos maravilhosas delas. Fotos que eu vejo e falo “incrível né”, como eu já tinha aquele interesse de fazer foto bem construída. [fala sobre o café]. A Maeve, por exemplo, a minha filha, ela é atriz e toda vez que ela faz uma novela, um cinema, alguma coisa, eles pedem sempre a memória. Fotos de você quando é criança para poder compro na casa, botar uma foto. E a Maeve diz “nossa, o pessoal fica louco quando vê as minhas fotos, porque é muita foto”. No “Som ao Redor” o Kleber [Mendonça Filho] botou várias fotos dela. Desde quando eu estava na faculdade eu comecei a me interessar muito, comecei a conviver com alguns jornalistas que eu conheci. Porque você começa a militar... ativista antitadura, não o que, você vai conhecendo principalmente essa área

jornalística, eu passei a ser uma fonte para os jornalistas, porque eu era muito espreitada, risos.

Aí eu comecei a me interessar muito pelo jornalismo e pela fotografia. E também eu era amiga do Milton Guran, ele é muito respeitado na área. Ele tem antropologia visual, ele se especializou em antropologia. Ele é um cara... ele é meu guru, na verdade. Eu me inspirei muito nele. Engraçado, uma vez uma pessoa do... ai meu deus a minha memória é a pior coisa, eu não gosto nem de contar a história, mas é uma ótima professora da UFRJ, a Ana Maria Mauad, ela morria de rir porque ela dizia “Meu deus que falta de memória”, ela veio me entrevistar aí eu não peguei, assim como agora, sem pegar nada. Eu não tenho nada organizado. A minha vida de fotógrafa ficou muito desorganizada porque eu sai, eu abandonei por uma série de motivos. Mas está aqui, tenho os negativos, tudo para ver se eu consigo organizar. Tens slides, então ali tem uma prateleira que eu deixo guardadinho porque uma hora eu vou parar e até comecei a tentar agora recentemente.

Mas aí, nessa época, eu comecei a me interessar muito e também começou a greve da UNB... era muita coisa acontecendo, era 1977 que foram as primeiras greves contra a ditadura foi na UNB e no ABC, né? Aí eu pedi para mamãe e meu pai... eu morava em Brasília né, porque eu tinha casado, tinha separado. Eu separei também, com quatro anos eu já estava separada, que o pai das meninas não aguentou muito. Não gostava eu tivesse reunião e tal. Também éramos muito jovens né. Então eu estava separada com a meninas, morava só e eu vivia dura, muito dura, porque eu era estudante e meu pai dava uma ajudinha para a gente. Aí eu pedi uma câmera pra eles. Cara, eles me deram uma Pentax MX maravilhosa. Uma câmera com lente normal, nossa foi incrível receber aquela câmera. Aí eu fiquei muito empolgada. Eu lembro que eu abria a caixa, olhava aquilo e dizia “gente, eu preciso aprender a usar essa câmera”, porque não era assim automática como é hoje, você tinha que realmente saber a luz, saber....

E aí eu a gente ia muito no Beirut, que é um boteco onde todo mundo se encontra, os jornalistas... a fauna toda! Jornalistas, artistas, todo mundo ia pro Beirut. Era o boteco onde a resistência estava. Aí eu cheguei encontrar com meus amigos da faculdade, da UNB e falei “gente, eu ganhei uma câmera”, “mostra”, “é uma MX e não sei o quê e eu vou aprender a usar. Só falta aprender”.

Aí tinha uma pessoa que eu chamo galeguinho, que era o Kim-Ir-Sen. Conhece o Kim-Ir-Sen? Ele é um grande fotógrafo, ele faz muito indígena, ele tem um trabalho muito interessante. Ele mora em Goiânia hoje, ele é goiano. E ele tinha um curso, tipo esses workshop que ensina laboratório e você produz fotografia em um lugar que era de arte. Era voltado para arte e ele tinha um laboratório onde ele reunia uma turma, gente que era para ensinar mesmo, geralmente bem jovens. Aí ele ouvindo a minha conversa, porque as mesas eram juntas uma da outra. E ele falou assim “você acaba de ganhar uma bolsa no meu curso”, risos, “eu sou Kim-Ir-Sen eu tenho curso e bababá e você está convidada”. Aí eu fui lá, quando eu cheguei eu achei que ele ia ensinar a mexer com a câmera, aquela coisa né, era o que eu estava esperando. Mas não era nada disso. Ele chegou, ainda tinha o Valter Sanches que ele convidou, que é de Brasília também, um ótimo fotógrafo. Tinha o Ivan também, que fotografa. Várias pessoas. Era um grupo que trocava muito, então eles estavam por aí, chegavam... E ele falou “olha, eu não vou ensinar vocês, não veio manual na câmera? Então, pega o manual e lê. Agora, vocês vão sair daqui e fazer fotos da casa de vocês e no próximo encontro vocês vão trazer slides para a gente projetar e cada um apresentar a sua casa”. Aí cara! E aí as minhas filhas foram passar alguns dias com o pai e eu fiz as fotos, mas eu fiz assim... elas saíam, mas ficava todos os vestígios. Primeiro que a gente não tinha empregada, então estava lá um ursinho no chão, um livrinho não aonde, sabe? O meu livro, que eu estava lendo aquele “Brasil Nunca Mais”, do [Dom Paulo Evaristo Arns], e um copinho de cachaça assim do lado, com meus óculos. Então eu fiz essas coisas, o rastro da gente na casa... as minhas plantas que eu adorava... samambaia debaixo para cima, aquela coisa. Eu viajei assim. Quando eu cheguei lá... foram mostrando e realmente super sem graça os trabalhos. As pessoas não entenderam a proposta, normal. Primeiro que eram pessoas mais jovens. Aí traziam assim, por exemplo, a sala super arrumadinha, aquela sala impessoal, porque a maioria morava com pai e mãe ali. Aí ia para o seu quarto, quarto arrumadinho com violão, e não sei o que. Era isso, sabe? Aí quando chegou o meu, risos, ele ficou passado, porque realmente... eu tenho guardado até hoje essas fotos. Guardei os slidezinhos. E realmente eu fiz um trabalho muito interessante. Eu lembro assim que o Kim olhou para o um outro, um grandão que eu esqueci o nome dele agora e disse assim “ela tá pronta”. Eu ouvi ele falando assim, ali eu fiquei

feliz, pô, bacana. Aí ele fez vários exercícios e tal, e franqueou para mim o laboratório. Então eu fiquei com uma estrutura. Eu ia lá, revelava, ampliava, a hora que eu quisesse. Era só combinar com ele. Eu fiquei a queridinha do professor, mas ele realmente... a gente é amigo até hoje, ele é maravilhoso. O Kim é uma figura incrível. Depois tu vê se conhece ele, bota lá... ele tem facebook, tem instagram. É Kim Imagem que fez uma empresa. Então foi abrir, me abriu a fotografia. Aí eu comecei, fiz a greve da UNB, fotografamos bastante a greve, fizemos exposições, porque nossa era muito movimento. Nós éramos freelancer, quer dizer, o fotógrafo que faz fotografia, produz, registra, divulga onde dá pra divulgar. Eu sei que a gente fez exposições, talvez tenha saído em alguma publicação lá na faculdade. E aí quando foi... tô esquecendo o ano em que a Ágil foi fundada, eu acho que foi em 1979. Eu tenho um artigo, não sei se tu achasse nessas buscas, que eu escrevi sobre a Ágil. Olha, eu já me esqueci até o título, mas era assim... não sei o que... era sobre a Ágil. E eu falo muito como foi a minha convivência com a Ágil, que era do Milton Guran, Kim-Ir-Sen, e eles fundaram essa agência que era uma coisa nova. A Nair fundou no Rio de Janeiro a F4 e o Guran e o Kim fundaram a Ágil Fotojornalismo em Brasília. Nisso eu já conhecia o Guran. Teve o Congresso da Une e, nossa, as fotos dele.... A Maeve diz que quando ela viu as fotos do Guran, agora recentemente, ela entendeu porque que eu digo... ela viu muita identidade da minha fotografia com a dele, sabe? E ele até tinha ciúme, ele dizia “não, a Leila se inspirou foi no Kim”. Aí eu falei “mentira, ele não sabe que ele é que é meu guru e tal”, eu falei para a Mauad “pode dizer para ele, não é o Kim não. O Kim é meu amigo, eu adoro ele, ele me deu muito apoio, foi fundamental na minha vida, mas a fotografia que eu me inspirei e que eu me identifico realmente é com a do Guran”. Claro né, você olha Sebastião Salgado, você olha o Cartier Bresson. Que também Cartier Bresson me toca muito, o Salgado né... O trabalho da Nair é maravilhoso também 25'48”

E aí foi assim.. a Ágil começou e aí a Ágil foi assim, você é um freelancer e você faz um bom trabalho e eles vendem e você ganha uma porcentagem. Basicamente isso. Mas tinham as pessoas que eram fixas. Uma equipe que era umas quatro pessoas. O André Dusek era um. Já em 1981, o Papa veio visitar o Brasil e aí eu soube que a Ágil ia fazer um jornalzinho e eu falei “ah não, nós temos que participar”. Era eu e uma amiga que andava muito comigo, a Silvana.

Aí falamos com Guran, com Kim.... e o filme era caro, não dava para você ficar desperdiçando um trix com uma foquinha intrometida que queria fazer foto do Papa. A gente encheu tanto o saco deles que eles deram dois filminhos para cada uma de nós e era uma grande coisa! Era 36 fotos em cada tubinho. E você tem que acertar, não pode ficar gastando porquê... hoje em dia você faz cem fotos para escolher duas, porque não gasta nada, é tudo digital, mas no filme você tem que escolher. É película né. E você evita perder uma chapa, então quando você clica você tem que estar seguro. E aí você tem que ter a rapidez, a agilidade e você vai adquirindo a sensibilidade de construir rapidamente, de ver rapidamente a foto e tal. E nós fomos felizes da vida fazer o Papa. Muita coisa que a gente, na hora, cria. Eu, por exemplo, peguei uma moto “menino, me leva acompanhando o papamóvel que eu quero fazer uma foto”, e aí o rapaz saiu comigo na garupa. E depois a gente foi andar pelo gramado. Enfim, no dia seguinte, o jornalzinho saiu e eu consegui emplacar duas ou três fotos. E muito fera, muita vaca sagrada botou uma ou duas. Então o pessoal me olhou melhor, com mais generosidade. Falavam “ela leva jeito e tal”. Você fazer a foto não é só escolher o ângulo, você tem que olhar e ver uma foto. Você tem que olhar pra quilo e dizer “aquilo ali é uma fotografia”, porque vale a pena mostrar, vale a pena captar. Aí pronto, foi assim que eu comecei a andar perto da Ágil, quando conseguia uma pauta, às vezes eu mesma comprava o filme, depois oferecia. Teve uma manifestação que era “De Panelas Vazias” que era um movimento contra a carestia. E eles fizeram uma grande manifestação em frente do Palácio do Planalto. E depois veio o choque e mandou tirar todo mundo. E eu fotografei aquilo.

Tem duas fotos que eu gosto muito, eu uso bastante que são duas mulheres sendo arrastadas pelo choque. Essa é uma delas. Eu gosto muito dessa, porque ela é uma menina, jovem, magrinha, pequena, sendo arrastada. Tinha policial civil também, da repressão. Eles ficavam lá enchendo o saco, te pressionando. Então tinha repressão em cima da gente. Por exemplo, eles cercaram e falaram “ninguém entra e ninguém sai” e aí eu, não como foi, que eu consegui pedir filme para alguém. Eu disse “me empresta, por favor, me dá um filme”, porque o meu tinha acabado. E eu consegui de algum jornalista que já não vou me lembrar. E eu cheguei a pedir até para um cana, que eu sabia que ele era cana. O Shazan, policial. Aí ele falou “depois a gente troca figurinhas, eu já fiz foto sua também”.

Eu fiz foto dele, claro né. Ele era Shazan, a gente conhecia ele de andar na UNB. Era um dos mais conhecidos e temidos. Mas era isso. Era o Figueiredo né, e o assessor era o Alexandre Garcia, risos, que foi lá conversar com a gente e negociar. Aquele papo. E eu falei “como que vocês vão reprimir mulheres que estão...” e eu me metia assim, risos, eu tinha lado. Eu me metia mesmo, eu tinha lado, não estava ali fazendo só jornalismo, eu estava fotografando e eu tinha lado, claramente.

Aí tem outra que é uma negrona, mas ela está assim fazendo “basta” para o policial.

Elaine: Você poderia me contar o que a política representava para você naquele momento?

Leila: Naquela época você tinha a resistência democrática como hoje, mais ou menos. É um pouco parecido. Então você tem um núcleo no Congresso, por exemplo, que pode te dar um apoio, em algum momento, que você pode procurar. Igreja... tinha algumas igrejas. Eu me meti em uma história de uma reunião de pais, em 1977. Eu tinha as meninas na creche, as duas. E o Reitor, Capitão de Mar e Guerra queria acabar com a creche. E aí eu fiz um movimento incrível, mas mexi muito sabe? Que ele mandou recadinhos para mim, para eu manejar e não sei o que. E eu botei até charge nos jornais. Ia no jornal, colocava notinha. Fiz muito movimento. E tinha um amigo meu que fazia charges, eu tenho algumas guardadas. Muito interessante, foi uma luta bem interessante, a creche da UNB. A gente fez manifestações... o minhocão na UNB, a gente chama ele assim porque o prédio é curvo e tem dois grandes halls, que é onde a gente fazia assembleia geral. Foi ali que o choque chegou e cercou todo mundo. Foi duzentos. Eu me lembro que eu estava dentro e daí chegou uma amiga para mim e falou “sai daí idiota!”, me puxou e eu consegui sair do cordão. E ele levou esses duzentos que estavam e eu fiquei de fora, senão eu teria ido. Mas era assim o tempo todo. A gente levava as crianças também, para pintar as paredes, para ajudar sabe? Tem da Maeve só de calcinha lá, era um período que foi muito bonito. Todo mundo muito unido querendo terminar com a ditadura. Aquilo era 1977, então, ainda estava acontecendo algumas coisas. Já tinha melhorado um pouco, já tinha passado o pior. A polícia, como hoje, você vê que tem um bando de fascistas dentro do exército, então mesmo no exército tinha os que estavam aceitando a abertura e os que eram terroristas e queriam explodir o Rio Centro,

por exemplo. Como hoje tem esses Braga Neto da vida. Era... algumas coisas são bem parecidas, porque é uma questão de civilização e barbárie.

Elaine: Mesmo que em pouca quantidade, já existem alguns estudos brasileiros e também de outros países voltados à produção de mulheres no fotojornalismo. E eu imagino que não é a primeira vez que alguém te faz essa pergunta, mas eu vou insistir mais uma vez: porque ser fotojornalista? Como era a figura de fotojornalista para você?

Leila: Tinha muitas mulheres na luta. Tinham lideranças. Eu, na verdade, nesse período, achava que a luta da mulher era igual a luta do homem. Eu não tinha uma cabeça voltada para o feminismo. Depois que eu vim valorizar, anos 1990 para cá. Mas antes disso eu achava que era tudo igual, apesar de eu ter sofrido discriminação. Sempre você é diferente. Eu tentei, por exemplo, ir para Serra Pelada. A gente estava fazendo uma coletiva e nessa época eu fazia freelance para a Isto É e pra Veja por meio da Agil. Eu gostava muito mais da Isto É. Era o Mino Carta na época. Aí ele estava montando o avião para ir à Serra Pelada e ele disse “você não”. Eu disse “como assim?”, isso em Belém. “Não, mulher na Serra Pelada não” e eu “mas como assim?”. Nossa, eu insisti muito mas não teve jeito. Mulher no garimpo não e pronto, acabou. Agora, eu também sofri muita discriminação porque eu era filha do Raimundo Jinkins, papai era uma grande liderança do CGT, ele foi preso, perseguido, então algumas portas se abriam facilmente para mim e outras se fechavam violentamente. Quando teve o julgamento dos padres franceses eu fui cobrir e eu fui a primeira jornalista a chegar. Eu madruguei, porque eu queria fazer o movimento deles se arrumando, eu tinha a carteira da Fenaj. Tinha a carteira da Ágil, tudo muito certinho. Ai quando eu entreguei minha identidade da Fenaj para o Tenente ou sei lá o que do Exército, que estava no comando, acho que era Tenente Coronel, ele olhou, pegou e mostrou para outro. Porque ali estava o exército, a polícia civil e a polícia militar. Então era um grande tribunal cercado para julgar os padres franceses. Era tribunal militar. E eu só vendo aqui, ele mostrando e tal, e ele disse “você não vai entrar”. Eu falei “como assim?” E ele “não, você não vai entrar”. Eu disse “eu sei o que você está achando, porque eu sou filha do Raimundo Jinkins, mas eu estou aqui representando uma empresa. Eu sou jornalista profissional, eu tenho tal...”. “Você não vai entrar”. E depois chegaram, tinha muito jornalista cobrindo. Todo mundo que chegava eu contava, querendo que os jornalistas

ajudassem, mas todo mundo tinha medo. Ninguém tomou minha defesa. Só quem tomou a minha defesa foi o Shiran, do Jornal do Brasil, chegou de Brasília esbaforido, atrasado e disse “você não vai entrar?” e eu “não, eu estou proibida de entrar por isso e por aqui”, “mas como assim?” e não sei o quê. Aí ele foi e falou com o comandante da PM que fazia aquele perfil bonzinho. Sempre tem o bonzinho, que era o Coronel Amarante. Ele tinha uma boa relação da imprensa e tal. Aí ele foi lá, conversou, quer dizer, foi a única pessoa que se preocupou comigo, foi solidário, porque eu fico pensando “gente, se eu tivesse visto uma pessoa nessa situação eu teria feito barulho!” Todo mundo “ããh!”, um bando de feras tipo Gustavo Pinto, gente da televisão, da TV Globo local... nada. E éramos amigos, não é? Mas nessa hora foda-se. Pode falar palavrão? Risos. Mas o Coronel Amarantes não deixou eu entrar na hora pra não ficar chato, ele foi lá comigo e disse “olha, o Shiran me falou e você faz o seguinte: vai parar para o almoço, aí quando voltar a sessão você entra”. Aí eu entrei e foi bom até, porque eu fui dar uma volta pela cidade, fotografei uma repressão em uma outra igreja, fiz algumas fotos de rua e depois voltei e entrei. E vendemos muita foto, porque todo mundo estava querendo. O exterior todo querendo, e eu passei a noite lá, eu acompanhei e sai de lá 4 horas da manhã, eu acho que acabou o julgamento. E eu tinha um avião da Transbrasil que saía direto para Brasília. E você, quando fazia foto também, tinha que anotar na sua cadernetinha... foto tal sabe? Tudo você tinha que fazer um relatório, não era fácil. Aí eu fiz aquele relatório rápido, fui pro aeroporto, mandei para a Ágil. Aí quando chegou de manhã, tinha um outro fotografo que eu tinha combinado que depois ele disse “não, você entendeu errado”. Aí o Guran me ligou “Leila!” Aí eu falei “ih Guran, o ouro fotografo não me entregou o material e tal, ele disse que eu não tinha entendido, mas eu entendi muito bem, a gente tinha combinado”. E ele falou “Leila, nós já vendemos para todo mundo! Vendemos para várias revistas francesas, o material já está lá! Você acordou cedo, não ficou dormindo”, risos. O Guran era ótimo, eu gostava de trabalhar com ele. Era um trabalho tão diferente do que é hoje, hoje é muito fácil trabalhar com fotografia, mas até pouco tempo, a gente por exemplo ia pro interior, para Marabá, uma vez com o Genilson, da Isto É, o Armandinho Rolemberg, que trabalhava não sei se na Veja ou na Isto É. E quando a gente chegada tinha que montar um laboratório no banheiro, como você ia revelar as fotos? Tinha que ampliar e passar por uma tal de telefoto, tipo um faz com uma

chapa quente de metal que você colocava a foto lá e a foto passada. Era telefoto. Aí mandava o texto, não tinha internet, não era celular... eu lembro que eu ia em um lugar e pedia “será que eu posso usar o seu telex?” Telex. Você digitava tipo um telegrama e mandava a matéria em algumas situações, pois em algumas situações você não tinha um repórter de texto, aí você fazia um textinho e tal, e não assinava né, porque eu não ia fotografar e fazer texto ao mesmo tempo, então o Guran chegava lá, dava uma burilada e mandava para JB e não o que. Eu me lembro que eu fui cobrir uma eleição já em 1982 e tinha muita fraude. O voto impresso e tal, e Marabá era a zona em que o curió estava lá! Ele e os meganha dele sabe? Aqueles dois por dois, monstros de dois metros de altura por dois metros de largura pressionando a gente, intimidando sabe? Aí eu ia fazer foto de uma fraude e ele dizia “você não vai fotografar isso” e eu disse “eu vou sim”. Aí fotografava. Aí ele disse que lá fora ele ia cuidar de mim, aí eu falei para a juíza, “juíza, ele está me ameaçado”, aí ela colocou ele para fora. Tinha um batalhãozinho de Branca Leoni que eram umas meninas que mandavam recado pra mim, atendiam o telefone, e a segurança não deixava eu andar sozinha de jeito nenhum. Então era assim Marabá, era conviver com esse tipo de gente. Era um período que tinha muita picaretagem, muita repressão, mesmo depois que caiu a ditadura, que caiu na verdade em 1985. Mas as eleições já teve em 1982. Eu fotografei muito o Jader, por exemplo. Até fiz um livrinho sobre as eleições do PMDB.

Elaine: Havia poucas mulheres no meio?

Nessa época de Belém não tinham mulheres fotojornalistas, era só eu.

Elaine: Você acha que poderíamos falar na existência de qualquer espécie de rede ou organização (como os coletivos de hoje) dentro da fotojornalismo no período, feito por mulheres?

Leila: Não, eu já conhecia a Nair, de cruzar com ela em algumas coisas. Eu sempre me identifiquei muito com ela. Gosto muito dela, figura. Mas lá em Belém e tinha muito machismo. É porque não registrava, não era meu foco, mas cara, fizeram um barulho danado quando eu fui criar a comissão... que eu militava muito pela questão do direito autoral. Eu militava muito, era muito ativista. E eu era pouco vaidosa, eu cuidava pouco de mandar fotos para concurso, essas coisas. Eu não estava nem aí, sabe? Eu queria agitar. Eu me ressinto um pouco disso, eu devia ter cuidado mais da carreira, mas eu fui levada pela minha

vontade de participar e tudo. Então, quando eu cheguei, primeiro que eu a única repórter freelancer, todo mundo era empregado de algum jornal e tal. Aí já era meio assim, todo mundo estranhou. Aí eu comecei a juntar pessoas e fazer uma comissão de Repórter Fotográfico, e eu fui a presidente e teve muita resistência dos fotógrafos que.... Porque apesar de ser nascida em Belém, eu comecei a fotografar em Brasília, fiz faculdade em Brasília, e então quando eu cheguei parece que ninguém me via como paraense, tinha uma distinção. Achavam que eu tinha chegado de fora, querendo ser.... coisa de homem, coisa de macho.

Elaine: Como você lidava com reações machistas vindas por parte de colegas de profissão ou mesmo empregadores dos jornais?

Leila: Eu cagava. Tanto que eu não ligava, eu pensava “ah, esses machos e não sei o que”, mas eu não teorizava, sabe? Eu encarava, brigada muito. Aliás, eu era muito brigona, briguei com muita gente. Risos. Eu acho até que eu era brigona demais. Eu era bem implicante. Mas tinha uma turma boa de jornalistas, tem uma que é minha amiga até hoje, a Léia Nunes. A gente fazia uma dupla, ela topava tudo. Eu chegava “Léia, nós vamos agora para um acampamento que vão invadir e não sei o quê”, no trabalho dela. E ela “mas Leila, eu estou trabalhando! – A gente fala com a diretora, bora! Nós temos que ir, eles vão invadir e a gente tem que estar lá!” E nisso tinham uns parlamentares se movimentando e a gente foi com a comissão e parlamentares. João Batista, Paulo Fonteles, enfim, pessoas da resistência. E era uma ocupação rural, então tinha resistência inclusive armada. Eles tinham armas para se defender, os posseiros, porque tinha o risco da PM invadir. E a Léia foi, largou tudo. Eu, na minha bolsa que pesava 20 quilos, minha bolsa de fotografa, porque você levava dois corpos, um colorido e um preto e branco, era um slide e outro negativo preto e branco, película. E várias lentes, flashes, não sei o quê. E eu sempre tinha uma calcinha, pelo menos. Você vai dormir num lugar qualquer, pelo menos mudar a calcinha a quebra o galho né, mas a pobre da Léia não porque ela saiu do trabalho. Depois ela me xingava à beça. Chegando lá, a gente acabou dormindo também no acampamento. E tinha uma pessoa que era liderança da Igreja Luteria, a Marga R, que era muito boa, que a gente também se juntava com ela, porque ela era brigona, e ficamos. Dormimos lá, conversamos, e depois eu perdi um pouco o contato, mas a gente fez um grande movimento. Publicamos

também. Entoa tinha essas coisas, você ia para um lugar que na verdade era um trincheira, um front.

Eu acho que voce tinha que ter agilidade, sensibilidade e, assim, você tinha que ser esperto. Por exemplo, morreu um advogado em Marabá, assassinado pelos ruralistas, ele era defensor de posseiros. Inclusive ele era muito próximo do Ricardo Resende. O Padre Ricardo. Aí eu soube que mataram o Gabriel Pimenta. A gente tinha também a Sociedade de Defesa de Direitos Humanos, que era um link que a gente tinha de saber das coisas logo. Aí eu peguei o telefone e liguei para a Ágil imediatamente. Liguei “Guran, eu preciso ir para Marabá”. Aí ele “espera aí que eu vou ver com a Isto É se eles querem”. A Isto É topou, pagou a viagem, porque a Ágil não tinha dinheiro para ficar bancando, alguém tinha que dizer “eu compro”. Aí eu fui. Daqui há pouco chegou Armando Rolemberg.... Eu fiquei fazendo para a Veja e para a Isto É. Foi um problema, porque ele não queriam mais saber de mim depois. Porque eu estava fazendo para os dois, eu não quis abrir mão. Se eu tivesse que escolher eu ia escolher as Isto É, com certeza. Eu acho que quem foi pela Veja foi o Laurentino, se não me engano. Que depois até escreveu esses livros da escravidão. Ele trabalhou na Veja. Ele até quis me contratar e eu não quis porque eu não queria saber de alguém ficar com os meus negativos, porque a Veja ficava com os seus negativos, eles tinham o direito. E eu disse “não, não dou meu negativo, não quero trabalhar”. Orra, o convite da Veja era uma coisa bastante desejada pela maioria dos fotógrafos. Aí ele achou um outro que topou, o João Ramidio. Ele trabalhou um tempo. É meu amigo, é um cara bacana.

Eu vejo que eu fiz muitas opções que eu não abria mão. Por exemplo, meu negativo era meu e eu não ia permitir. Depois eu fiz um acordo. O Eduardo Simões era o editor de fotografia. Ele também é um bom fotografo, um cara sensível, bacana, gostava dele. Super sensível. Ele era ao editor de fotografia da Isto É e aí ele fazia um acordo, não sei nem se era oficial, mas ele falou “olha, eu vou fazer o seguinte: eu vou editar, vou escolher algumas e te devolvo. Assim pode ser? – Pode!” Porque a Veja não te dava um fotograma, eles preferiam queimar. E a Isto É não, mandava para mim. Escolha alguma e devolvia. E eles pagavam tudo, até o filme. Tudo era deles. Era caro comprar um slide para você fotografar. O próprio tri-X que a gente usava, a película. O Tri-x 400.

Elaine: Talvez você conheça algumas tentativas de definir o que seria o “olhar feminino” e o “olhar masculino” na fotografia. Se sim, eu gostaria de saber sua opinião sobre este debate?

Leila: Nunca vi ninguém tentar me enquadrar, nunca vi. Eu acho que eu tenho alguma coisa, que até o Luís Humberto, que era um grande fotógrafo de Brasília, ele gostava muito... quando ele viu as minhas dessa manifestação lá em Brasília ele disse “essa menina é boa”. Foi ele que fez força para eu ir para a União dos Fotógrafos, que lá só entrava quem era profissional. E eu fui aceita por indicação do Luís Humberto e, claro, o Guran. Mas o Guran era suspeito quando eu trabalhava muito com ele, aí ele não se meteu muito.

Não é a questão do olhar, mas é a influência da arquitetura, eu fiz arquitetura, então Luís Humberto dizia que tinha um pouco dessa... o arquiteto é muito detalhista, ele quer equilíbrio sempre, então eu realmente percebo em algumas fotos que eu busco o equilíbrio, eu componho o quadro, sabe? Então ele dizia isso, que minha foto tinha a influência do olhar de uma arquiteta. Uma pessoa arquiteta. Nunca vi alguém querer classificar como olhar feminino, nunca. A não ser que eu não esteja me lembrando porque eu não dava muita importância, pode ser que depois eu até ache alguma coisa, mas não lembro não.

Elaine: Na sua opinião, poderíamos dizer que existe uma dimensão de afeto e política no fazer fotográfico?

Leila: Eu acho que eu fazia muito com a alma. Tem um outro trabalho também, que eu acho que me tocou muito. Foi o trabalho sobre travestis. E foi muito por acaso. Uma turma de Brasília que tinha a Scheila que fotografava. Eu não sei se ela continua, ela era casada com o Juvenal Pereira, e a gente, um dia, foi convidado para ir a uma peça que era do Alexandre Rinbonbi, do Romário Squerino, esses jornalistas que estão na Fenaj. O Romário parece que é diretor da Fenaj. E o Alexandre Rinbondi escreve textos muito bem, fazia peças, ele é muito engraçado, muito inteligente, e eles fizeram, eu me lembro que era “O fiapo da manga preta”, uma coisa assim. Era em uma boate de travestis, boate gay que tinha apresentação e travestis. Era um gueto, em um beco. Tipo um beco do mijo, porque tinha um boteco onde você encontrava tudo e lá no fundo tinha a boate, que só entrava quem pagava. Ai a gente foi assistir e fotografamos. Fotografamos e eu fiquei muito impressionada e voltei. Eles normalmente não deixam fotógrafa entrar, porque eu acho que tem muita exploração. Eles não

deixavam entrar. Aí eu não sei porque, se eu tinha conversado com alguém ou alguma coisa que eles mandaram eu entrar. Eu entrei, estava com a outra menina fotógrafa, e ela não entrou. Eu entrei e fiquei fazendo trabalho lá, fotografei muitas travestis. Eu estava criando um clima, porque depois que queria ir na casa delas também, mas foi na época que eu tive que voltar para Belém. Eu interrompi esse trabalho, mas eu me envolvia bastante. Eu tenho uma foto que eu gosto muito, que eu uso bastante, que é Pedações. É uma travesti que cantava imitando a Simone. E aí tem um cartaz da Simone que ela está encostada. Essa é uma foto que eu uso bastante. Tinha uma outra que imitava a Zezé Mota. E tinha uma Greta lá que era o meu chodó. Era muito fina, inteligente. O nome dela real era Erasmo, mas ela era Greta. Era uma travesti mesmo, não era assim transformista. Era travesti mesmo. Super elegante, linda, louro. Eu fiz muitas fotos dela. Pessoal ficava até com ciúme porque fazia muitas fotos dela, da Greta. Mas eles tinham tanta confiança em mim que eles deixavam eu entrar no camarim deles, tanto que essa Pedações eu fiz dentro do camarim. Eu acho que eu nunca coloco isso, e eu devia colocar né? Não era na boate, era dentro do camarim e só eu entrava. Estava lá um bando de macho batendo na porta, era um negócio muito estranho sabe? Como é que fala, fica tarado “aah deixa eu entrar!”. Eu tinha toda a confiança delas. Eu fiz um trabalho legal. Eu gostaria de pois organizar.

Eu preciso parar um dia para fazer isso. Eu devo a mim. Mas eu fiz uma exposição lá na porta do Aquarius. Antes de eu ir embora para Belém eu fiz umas fotos, fiz uns painéis e entreguei para eles, eles penduraram na frente. Boate Aquarius. Engraçado como *Aquarius* está na minha vida. O meu prédio é Aquarius, minha rua é Aquarius e a Maeve fez aquele filme Aquarius. E ele botou o edifício Aquarius. E eu disse “Maeve, eu acho que o Kleber (incompreensível) e isso. E a Maeve diz “ele diz que não” e eu “duvido, que eles vinham pegar a Maeve e também pegavam material. Eles vêm, pegam objeto da gente para botar na casa da pessoa. E a Sônia Braga, que é a personagem principal, ela briga pelo prédio e tudo, e a Maeve disse “olha, você sabe que a minha mãe também tem um cravo desse”. Porque eu cheguei aqui nesse prédio, o prédio era maravilhoso. Pena que a gente não está no celular, porque dava pra eu andar. Olhe esse apartamento, me dá uma pena, porque eu vou embora para Brasília porque eu não tô gostando de estar aqui no Recife, não aguento mais essa

mentalidade com muito resquício como diz o Kleber no som ao redor, resquício dos usineiros, da casa grande, tem muito isso. Tem muita coisa boa, muito movimento, mas eu sinto isso. Nesse prédio então, deus o livre, já briguei com todo mundo. E aí quando eu cheguei, a gente teve uma sorte danada. Esse apartamento estava a venda barato, parece que a pessoa estava muito apertada, a gente comprou barato. E quando a gente viu começaram a construir um prédio em frente. Eu comecei a ouvir movimento, fui, fotografei até eles fazendo um canteiro. E foi isso, eu comecei a me movimentar, fui falar com o síndico, fui falar com a cobertura lá, que se sente o dono do prédio, e todos eles “ah, mas os documentos estão ok e tal, aí eu falei com todo mundo, me mexi muito e fiz denúncia para o controle urbano, não sei como é o nome, mas é o controle urbano. E simplesmente vetaram a obra. E eu fotografei depois, eu fiz questão, de fotografar eles desmanchando o canteiro, me xingando com certeza, risos. Aí meus vizinhos aqui, me apoiavam, mas assim, é um apoio frouxo, sabe? Eu percebo que ele me apoia, mas... é aquela coisa que a gente chama de frouxo, gente! Eu disse “George, esse síndico, para estar defendendo tanto essa obra, ele com certeza ganhou um apartamento. Comparam ele”, porque ele estava defendendo a obra. Aí o Georjinho “eu percebi, é mesmo”. E a Maeve contou para a Sonia, risos.

Mas eu sou assim, me meto as vezes nas coisas e vou fundo. Se for para brigar.... como? Eu acabo de comprar um apartamento e vão bater estaca aqui! Eu tenho uma vista maravilhosa! Ah, não, deixa eu pegar a câmera aqui para você ver! Aqui passa o rio, por isso que eu quis comprar esse apartamento. Além de ter uma varanda maravilhosa para botar minhas plantinhas, eu tinha um sonho de ter. Eu dizia eu não quero morar no mar, porque Recife tem as duas opções, “eu quero morar na beira no rio, porque eu sou amazônica, de água doce, eu não gosto de sal. Vou para a praia e tal, mas não gosto, eu não quero morar nunca na beira da praia. E a gente achou aqui na beira do rio, e além do mais do é na avenida que é mais cara, e do outro lado. Aqui bate como se fosse os fundos, mas é na beira do rio, então eu usufruo da vista do mesmo jeito, e foi mais barato. Porque o Sidney tinha vendido o laboratório em Brasília então eu disse “vamos pegar esse dinheiro e investir, não vamos ficar pagando aluguel”. E foi assim, a Maeve estava aqui passando alguns dias, que a gente trouxe ela para conhecer. Depois a gente teve que ir e ela ficou. Se apaixonou, foi quando

ela conheceu o Kleber e tal. E a irmã do Sidney se apaixonou por ela, e aí eu tinha ficado apaixonada por esse apartamento e, além do mais, estava quase o dobro do preço. Aí eu estava com aquilo sabe, porque eu visitei outros, mas os outros estavam reformados, e eu acho as pessoas muito cafonas. Gente, parecia consultório médico. Eu dizia “olha a porta, parece de dentista”. Aí chega nesse e não tem reforma nenhuma, ele é original. Tem muita coisa que too mundo já modificou e eu não quero. Poxa, teve uma arquiteta que batalhou para fazer isso, chega você, acha que conhece... Aí, de repente eu disse “Maeve, vá lá ver esse apartamento que ele estava oferecendo” Aí ele disse “sabe aquele? Ele resolveu vender de novo ou alugar”. Aí a Maeve veio, olhou, fez umas fotinhas para eu ver e disse “olha mãe” e eu disse “Maeve, pode fechar!”. Eu lá em Brasília, risos. EU acho engraçado por foi isso, parece, na hora certa. Tanto que a gente foi no cartório, comprou o apartamento e depois que a gente veio entrar no apartamento. E quinze dias depois a gente se mudou e veio para cá. Foi um negócio meio maluco, mas agora já deu. Eu quero voltar para Brasília, eu não tô gostando. Porque é um apartamento muito bom, então é classe média alta. E a classe média alta do Recife... caralho... um bando de mentalidade de usineiro. As reuniões de condomínio, gente mesquinha sabe? A forma de tratar a empregada. Eu tinha uma pessoa que trabalhava direto aqui, mas ela ficou comigo 10, 11 anos. Aí agora com a pandemia eu disse “Mauricéia, bora achar um outro emprego para você”, mas fiquei, eu paguei um ano para ela sem ela vir porque eu não ia demitir ela. Mas eu fiquei pagando pra ela ficar em casa, depois de um ano eu disse pra ela “agora bora resolver nossa parada”, mas assim, as colegas dela ficavam passadas com as regalias dela, com a forma de eu tratar o filho dela. Eu sempre dizia questão e dizer “olha, você não é filho da empregada, você é meu sobrinho”, porque não existe isso de filho da empregada.

E eu quero morar numa casinha, sem fazer reuniões de condominio. Eu tô procurando para ver se eu moro em uma cidade satélite, primeiro que é mais caro, e também porque eu queria uma vida mais simples. Eu tô nessa vibe, risos. E aí eu queria botar um quarto reservado só pra eu organizar meu material. Olha, Elaine, eu passei muito tempo triste de ter deixado a fotografia e com um certo bloqueio. Eu não abria o arquivo. Para você ter uma ideia, eu sou meio doida mesmo, o Silvio Tendler estava fazendo um filme sobre o Tancredo e a produção dele ligava para mim direto porque eles sabiam que eu tinha material. Eu

realmente fiz o Tancredo em Belém, eu acompanhei muito o Tancredo e eu não quis abrir. Eu estava com uma resistência, um bloqueio. Depois eu pensei “gente, como eu não quis... porra... botar uma foto no filme, ter uma relação com o Silvio Tandler, que tem um trabalho super respeitável. Simplesmente ele deve ter ficado com muita raiva de mim, porque eu não tenho nem como explicar.

Teve um outro colega meu que ficou de mal comigo, não fala mais comigo, porque eu também não consegui ver umas fotos que ele jura que eu tenho, que até hoje eu não sei se eu tenho ou não. Só vou ver quando eu parar para organizar esse material. Está mais ou menos organizado, sabe? Porque a gente fazia uma folha de contato, isso eu tenho bem aqui. Eu tenho mais ou menos organizado, mas tem um material que são negativos, e eu preciso fazer o link, porque eles estão jogados num saco que veio da Ágil. Porque a Ágil tinha tudo organizado, mas em 1979, que eu estava fazendo campanha para o Tancredo, acho que foi 1981. Não vou lembrar o ano, mas foi o ano em que a Ágil incendiou, tenho a impressão que foi 1983 ou 1984. Já estava campanha, Tancredo Neves, Diretas Já... E a Ágil, o pessoal era progressista. A minha relação com a Ágil também tem essa identidade. Eu me juntei com um povo que... e eles fizeram muita exposição, ativismo mesmo. E incendiaram a Ágil, então tem coisa que eu não sei se eu tenho o negativo. Se salvou do incêndio ou não. Eu tenho até um envelope que diz “verificar os salvos”, mas eu... primeiro que eu estava bloqueada. Teve uma pessoa que estava fazendo um trabalho para a UNB e eu gostei, ela estava fazendo um trabalho sobre as mulheres fotografadas também, só que paraenses. Mas ela estava fazendo doutorado na UNB, daí eu me animei. Fui escolhendo umas fotos, fui abrindo, aí até falei para minha filha “olha, sabe que as vezes eu olho assim caramba, fui eu que fiz essas fotos, como?!”. É uma coisa que eu fico muito dividida, mexe muito comigo isso. De eu ver que tem um material muito rico, muito bom mesmo, coisas que eu digo “caraaaca, essa foto é minha, gente, eu não acredito” E que eu nem me lembrava.

Eu documentei os indígenas, aquele Cacique Raoni Metuktire, eu estive muito com ele. E foi por causa dela que eu quebrei a minha resistência, pelo menos. Mas eu não estou organizada. EU até comecei, espalhei tudo em um dos quartos. Estava tudo, pastinha aqui, slide escrito, aí eu peguei covid. Foi em março de 2020. Acho que esse trabalho foi em 2019. Pra tu ver, eu estava animada, aí peguei covid e fui pro hospital, fiquei lá uma semana eu acho. E

minha filha veio de Brasília para ficar comigo. Porque estava eu o Sidney e ele não podia ficar, ele tem comorbidade. E a Isadora veio de Brasília. Ela tem três filhos, então eu tenho três netos e um deles, o mais velho... eu fui vó com 35 anos, risos. Então esse meu neto, ele já me deu uma bisneta. Uma graça. E ela veio, ficou comigo. Aí quando a gente saiu, tinha que ter um quarto para mim, porque eu não podia dormir no mesmo quarto que o Sidney, e um quarto para a Isadora. A Mauricéia já não estava vindo, porque eu mandei ela ficar em quarentena. E o Sidney foi arrumar. Gente. Homem é meio desajeitado eu acho. Cara, ele juntou tudo, todo o meu trabalho. EU disse “ah, vou ter que refazer tudo”. Coitado né, ele tentou, mas também era difícil pegar aquilo, todas aquelas pastas de arquivo. Eu uso umas caixas de plástico também, que protege bastante. Aí ele amontoou tudo e botou na sala para liberar o quarto. Agora eu digo que é melhor deixar a gente voltar para Brasília que lá eu vou ter um quarto de trabalho, um escritório meu só da fotografia. Porque aqui a gente tem um escritório meu e dele. E tem que ser uma casinha que tenha três quartos para eu fazer. Eu quero fazer, porque eu fico lamentando muito de ter deixado meu trabalho como se fosse sem concluir. Aí eu me afastei, parei de fotografar. Vendi meu material muito barato, minhas câmeras analógicas. Me deu a loca e vendi tudo super barato. Tinha muita coisa, inclusive coisa de estúdio. Aí comprei uma digital que eu não sei mexer direito, eu não domino. Não sei o que vou fazer. E depois eu fiz uma catarata não sucedida e eu não estou enxergando tão bem. Isso já me deixa meio triste, mas acho que se eu quiser eu consigo. Pô tem gente que pinta com a boca, porque não tem braço. Eu posso ter o olho meio ruinzinho, mas eu vou ter que dar um jeito. Eu penso nisso, que eu quero voltar a fotografar. Mas aqui eu não quero começar mais nada, eu quero terminar.

Eu quero cuidar do meu trabalho, de repente até voltar a fotografar, fazer algum esquema, sei lá, um estúdio. Hoje em dia está mais fácil estúdio, porque é tudo digital. Você bota um pano verde atrás e inventa. Mas eu tenho que aprender de novo, eu acho. Estou meio desatualizada.

Mas eu valorizo muito o trabalho que eu fiz. Só acho que eu tive um bloqueio, porque meu pai tinha uma livraria que era assim, a melhor livraria de Belém, a livraria dos Jinkins, os comunistas. Se você chegasse em Belém e perguntasse onde tem uma livraria? A livraria Jinkins, ninguém ia mandar você para uma outra livraria. A Maeve disse “nossa, a Fernanda Monte Negro um dia foi lá”, os

artistas, todos, quem gostava de livros ia parar lá na Livraria Jinkins. E nos altos, tinha um salão de resistência, que se chamava Frente Democrática de Oposição, que era a resistência para a eleição de 1982, para derrotar o Jarbas Passarinho, que era candidato à Senador e o Osiel Carneiro, que era candidato à Governador da ditadura. Então a gente fez muita reunião. Papai tinha o grupo do partido. Nessa época eu ainda não era do Partido Comunista Brasileiro. Fazia apoio ao Jader e aí ganhamos. A gente tirou ele, valeu a pena. Então, quer dizer, meu pai não fazia muita distinção, porque o comércio dele era embaixo e em cima um salão de comunistas, inclusive foi metralhada a faixa da livraria. Incendiaram o carro do meu pai na frente. Os fascistas estão sempre no cio né?

Eu fui para Cuba em 1985. EU consegui apoio para ir, porque ia ter o Terceiro Colóquio de Fotografia, mas eu nem prestei atenção que ia ter exposição, não me inscrevi para a exposição. Chegando lá o pessoal ainda queria, o cara que era a liderança maior, o Raul. Ele quis colocar as minhas fotos, mas os outros fotógrafos foram contra, porque eu não tinha me inscrito. Porque eu levei um monte de foto, mostrei para ele, eu queria participar. Eu achava que era assim, sabe, era só chegar. Era muito porra louca, e ele gostou muito, quis botar, mas os fotógrafos me vetaram. Aí eu não participei da exposição, mas eu fiz uma foto do Fidel que é genial. Ele faz por três horas e você quer mais, quer que ele fale mais. Era um cara incrível, ele fazia de tudo, era um cara maravilhoso. E ele foi, chegou lá, a gente estava tomando um suco de mango, aí ele chegou de repente e nós fomos para cima dele. Ele disse “Não, não, não, um monte de gente, vocês vão para a sala, que era um auditório de 400 pessoas, “e eu já vou lá”. Para mim que era mais de 400 pessoas, era um auditório bem grande. Quando ele chegou eu corri na frente de todo mundo, aí todo mundo veio atrás, mas eu estava na frente, aí ele fez uma pose para mim, pegou a câmera de uma outra pessoa, uma Fuji, sei lá, eu tenho essa foto, aí ele fez assim tchá para fazer a foto. Então é uma foto que pouca gente tem, cara a cara. Olha, e eu estava tão perto que eu fazia assim para não ficar grudada nele, porque eu queria a foto e tinha um monte de gente empurrando, querendo, chegando perto. Então essa foto de Cuba é uma das fotos que eu mais divulgo. É essa do Fidel. Mas tem outras.

Aí estava Walter Firmo, e o Walter também é um porra louca. Olha, ninguém acredita se a gente contar nossas memórias, porque eu acho que eu e ele éramos muito porra loucas e tinha mais duas meninas da Funarte que também

eram animadas, mas a gente era porra louca. E ía ter uma festa na casa do Fidel Castro, e a gente com um monte de artista no mesmo hotel que ia para essa festa. E eu “porra, vamos, nós temos que ir”, “mas a gente não tem convite!”, “não, mas vamos lá, chega lá e diz que o nosso convite está lá dentro”. Cara, a gente passou por várias barreiras, mas aí já na última era o pessoal fino, que conhece de longe uma picaretagem... e pior, o Walter, eu disse “Walter, porra, tu tinha que ir com aquela roupa”. Ele foi com uma camiseta laranja com uma calça branca daquelas de algodão que tem elástico na cintura. Roupa de hippie né? Eu com um cabelão, risos. E eu andava muito com macacão estilo guerrilheira, adorava, e uma jubona. E esse porra louca, todo... e as meninas, todas bonitinhas, prontinhas, a Angela Magalhães, a Nádia. E ela hoje faz curadoria, ela e a Nádia. E aí a gente chegou lá e não teve jeito de convencer. Chamaram um taxi e mandaram a gente embora, muito chateados, risos. Foi muito engraçado na hora. Eu fico pensando depois, o que que passa na cabeça das pessoas feito nós de achar que ia entrar em uma festa do Fidel. Ele com aquela roupa, pior que eu, mais porra louca que eu. “Porra, Walter, não era para ir com essa roupa”.

Entrevistada 3: Margarida Neide

Data: 16/08/2021

Tempo total de entrevista: 52’26”

Formato mp3

Margarida: Não sei isso aí vai te interessar eu falar, dessas coisas. Porque... Política eu não vou falar, por que se eu falar eu vou meter o pau no Lula, vou meter o pau na esquerda, porque eu sou muito puta com isso. Porquê... era um sonho ter o Lula lá em cima, sabe? Era um sonho de muita gente na época que a gente achava que ia mudar tudo no Brasil quando ele assumisse. E hoje eu sou a pessoa mais decepcionada que você pode ter sobre isso, sabe? Foi horrível o que eles fizeram, então eu não posso apoiar. Eu não quero falar sobre isso, tá? Inclusive no jornal, a última vez que eu estava lá a gente teve várias discussões sobre isso porque as pessoas, sempre me viram assim, achando que aquilo ali seria... e depois me viram trocar totalmente de opinião. Deixa eu dizer uma coisa, tem uma frase de Boris que eu acho sensacional, ele fala assim “não

me preocupa em me contradizer porque eu não tenho vergonha de raciocinar” Se eu estiver aqui e você me provar você tá certa, eu não tenho a menor vergonha de dizer “olha, você tá certa, é isso aí e daqui pra frente vai ser assim”, sabe? Então eu raciocino e posso mudar de opinião. Só quem não raciocina é que fica nessa coisa estagnada, sabe? Presa.

Eu tenho milhões de histórias para contar! Sobre o fotojornalismo em geral você vai ouvir muita história se você quiser. Eu acho que muita entrevista que fazem comigo, nêgo quer saber se eu fui vítima. E eu nunca aceitei vitimismo, nunca, sabe? Eu não sou vítima de nada, pelo contrário, eu sou muito feliz! Eu fui muito feliz na minha profissão a vida inteira, sabe? Até quando eu brigava, quebrava o pau... eu fui muito feliz. EU fazia e faço o que eu amo. Então ninguém ia chegar pra mim e dizer que eu não ia. Muito menos a política (risos), muitas vezes. Eu já fui enxotada milhões de vezes assim, de bandido botar a arma na minha cara e eu ali enfrentando aqui ali. E depois eu lembrando “putz, eu tenho três filhas pra criar velho, eu não posso fazer isso, eu não posso morrer agora”, mas na hora que você quer a foto... eu sempre falo que é o silêncio que precede o esporro, sabe? Até rolar a foto eu sou muito tensa, sabe? EU quase não falo, eu quero a foto. Eu sou relaxo quando eu fiz a foto, quando é ESSA a foto. E vou pro jornal. E as vezes a grande briga não é nem essa, é você chegar no jornal com uma puta foto, querer que seja àquela e o editor olhar e falar “nããã”. Sabe? Sentou ali atrás da carteira, virou editor, já não sabe mais o que que rola na rua, aí se acha no direito de olhar pra você e falar “não”. O que você tem que fazer é várias fotos, você não passa uma foto só. A gente chega da rua, descarrega e faz a edição de várias fotos. Mas aí você tem que pensar na foto da primeira, mesmo que não role, na foto de dentro, na orelhinha lá em cima, então você pensa em tudo. Lá no último jornal que eu trabalhei, que eu mais fiquei na verdade, tinha uma revista também e tinha um outro jornal popular. Então a gente tinha que pesar em tudo isso. Então você passava uma série de fotos pra eles escolherem, mas você já sabia qual era a foto que você queria. Aí na maioria das vezes tudo bem, sabe? Eles tem o feeling de escolher aquela foto. Mas muitas vezes, velho, você arrisca sua vida como eu já arrisquei várias vezes pra fazer aquela foto, e chega lá e o cara fala “não, não vou botar”. Até se ele não for com a tua cara ele não vai querer colocar, sabe? Então tem gente que joga contra mesmo. Mas eu não acho que seja por machismo, por feminismo ou

porque merda é, sabe? É mais por falta de empatia mesmo com o fotógrafo mesmo, sabe? Eu sei lá. E em todos esses anos de jornalismo, uma coisa ficou muito clara para mim. Quando eu saia pra fazer uma pauta aqui e ia um repórter comigo, pra mim era sempre assim: nós éramos uma equipe. É o repórter e o motorista. O motorista ele faz parte da equipe, nós somos uma equipe. Porquê... eu já vi muito repórter se dar mal e de motorista deixar ele na merda por conta que ele se acha, não sabe tratar as pessoas, sei lá, falta de educação doméstica ou sei lá o que. E comigo, na hora que eu entrava, eu deixava isso bem claro “olha, nós somos uma equipe. O que der pra vocês vai dar pra mim, mas o que der pra mim vai dar pra todos”. Sempre eu deixei isso claro. É necessário que você tenha esse espírito de equipe pra trabalhar, porque muitas vezes eu ouvia coisas que eles não estavam ouvindo, eu cansei de dar dica pra repórter. E já tive também muita dica “o cara tá saindo ali por trás, corre!” Às vezes, com todo o momento de tensão, às vezes acontece de você ter uma fonte que te dá uma dica e você vai lá e é aquilo. E isso é só com experiência no jornalismo que te mostra essas coisas. Hoje em dia eu dou muita aula e muita palestra sobre fotojornalismo e eu construí algumas regras assim que eu sempre passo pra galera. Eu tenho uma regras que eu criei, que são minhas, minhas assim, pra passar para os meus alunos porque eu dou muito curso de fotojornalismo. Faço muito workshop e essas coisas. E a primeira coisa que eu falo, a primeira regra do fotojornalismo é “primeiro você faz, depois você pergunta se pode”. Você não pode correr o risco de ficar sem a foto. A segunda: artista, jogador de futebol e político não são seus amigos, eles são fontes, trate como tal, porque é deprimente eu chegar no lugar e estar vendo os coleguinhas fazendo selfie com artista, com jogador de futebol, com político... pelo amor de deus né? Nós somos profissionais. Isso, eu tenho orgulho, porque meus alunos aprenderam comigo, porque não aprende na faculdade. Eu acho incrível que pelo menos os professores na Bahia... dois ou três que passaram por redações, porque faculdade não ensina nada, o que ensina é a redação. A grande faculdade de fotojornalismo é a redação. Então assim, a maioria aqui nunca passou por uma redação. Como é que você vai contar uma coisa que você não viveu? E redação, só quem vive em uma redação sabe o mundo que é aquilo ali. A minha vida inteira foi dentro de uma redação. É uma coisa que eu posso falar. E eu fico muito puta quando eu vejo a galera fazendo selfie, babando o ovo, puxando saco

de artista. Pelo amor de deus. Isso aí não. A terceira regra eu falo sempre pra eles: “coma e beba em casa, antes de sair. Ou então leve seu dinheiro no bolso e coma na rua pagando sua conta, porque se eu chegar em algum lugar e ver um de vocês correndo atrás do garçom com o dedo sujo de gordura da coxinha ou então pegando uma cerveja, não fale comigo pois eu vou fingir que não te conheço. Com meus alunos eu sou muito brava, e eles adoram isso, porque isso é a realidade, eu não estou ali pra ensinar besteiro. Porque você fica um tempão ali naquela faculdade aprendendo nada! Os meninos saem sem saber nada!

Outra coisa que eu não falo muito, mas isso assim é uma coisa de experiência assim da vida, sabe? De você manter uma postura. Quando você mantém uma postura profissional... você acredita que eu já bati no ombro de vários artistas assim “olhe, me respeite que eu não sou sua fã, eu não compro seu disco, eu estou aqui profissionalmente pelo jornal que eu estou trabalhando. Vamos levar isso aqui de uma maneira profissional tá? Bem hard. Já fiz isso com vários, por conta dos coleguinhas que ficam puxando saco, babando ovo, tirando selfie e aí quando você vai lá nego acha que você é igual. Mas graças a deus, hoje, eu tô com 30 anos de jornalismo, onde eu chego todo mundo sabe “essa não, essa sabe trabalhar”. Porque eu entro em qualquer lugar.

Aqui na Bahia, no carnaval com os artistas, as grandes fotos normalmente são em cima do trio... artista com a multidão e não sei o que. E todos os fotógrafos querem subir ali fazer aquilo. Que que acontece... nego sobe, fica lá em cima dançando. Velho, eu subo, faço minha foto e desço. Já aconteceu lá no jornal assim, porque normalmente a capa de cada dia do jornal é um grande artista. Ivete Sangalo... então cada dia e dão para o fotógrafo fazer a capa do jornal que vai ser do outro dia. Uma certa vez mandaram um fotógrafo do jornal fazer a foto da Ivete Sangalo. Ele chegou na porta do trio e não deixaram ele subir. E aí o jornal ficou sem a foto dela, no outro dia colocou outro artista. No outro dia o jornal me mandou, eu cheguei lá embaixo e o assessor desceu “venha Margo! Sobe, que você eu sei”. Tá entendendo? A diferença é como você é visto profissionalmente. Postura profissional pra mim é a coisa mais importante dentro do fotojornalismo porque falar de câmera aqui pra você eu não vou falar. Isso aí é coisa de fotografia e eu também sou professora de fotografia. Eu dou aula do amador, médio ao avançado. Isso é coisa de aula de fotografia, não de fotojornalismo. Fotojornalismo é outro mundo. O lance do fotojornalismo é a

notícia. Muitas vezes, tem foto minha que você olha “mas porra, não tem uma luz maravilhosa, não tem isso e aquilo, mas é uma foto que tem uma carga de notícia pesada, que brocou o Brasil inteiro porque aquilo ali era a notícia e as vezes você não tem a luz adequada, mas a câmera tem que ser uma extensão do seu corpo pra você chegar ali e saber como você vai fazer aquilo ali sem condição nenhuma, sem luz, uma condição muito precária, mas você vai conseguir mostrar o que que aconteceu, o que que está acontecendo.

Eu acho que postura profissional é uma matéria que deveria estar no currículo também, porque a carga é muito pequena. Ninguém sai da faculdade habilitado a ser fotojornalista. A verdade é essa. Mas a prática na redação te faz um fotojornalista. Eu, por exemplo, era fotografa antes e virei fotojornalista. E embora todo mundo ache que eu tenha feito jornalismo eu não fiz, eu fiz filosofia. Fiz filosofia porque eu falei porra, eu sou fotografa, meu irmão é fotografo, meu irmão é o grande mestre. Pra você ter ideia o filho dele também é fotografo em Londres e é um dos maiores fotógrafos de arquitetura atualmente, reconhecido pela União Europeia inclusive. Meu irmão faz fotos aéreas industriais. Cada um foi pra um segmento da fotografia e eu embarquei no fotojornalismo porque eu era fotografa na época e eu fui convidada a substituir... na época era 82, não exigia tanto diploma, essas coisas. Eu fazia filosofia e aí me chamaram pra cobrir um mês de férias de uma fotógrafa do Correio da Bahia, na época. E aí eu fui cobrir. Velho, no primeiro dia que eu cheguei na redação eu pensei “velho, cheguei no meu mundo”. O que é pior... o chefe de reportagem chegou pra mim e disse “olhe, você é a nova fotografa?” eu disse “sou” e ele falou “tá bom, eu vou lhe dar um IP”. Eu não sabia nem que diabo era IP, aí eu “porra que merda é IP?” Aí ele olhou pra mim e fez “matéria IP... se você não trouxer a foto é caixão e vela, você nem precisa vir amanhã”. Porque IP era interesse do patrão. Era uma coisa que a gente escutava. Até hoje a gente usa isso. Então a gente já sabe que se der merda é caixão e vela. Aí, velho, eu tremia, e a pauta era o governador na época, pensei, e que era o dono do jornal que era a CM, dono do Correio da Bahia, o primeiro jornal que eu trabalhei. E eu sabia de tudo, como ele era difícil de lidar. Mas eu falei “aah, eu vou lá e vou e vou “coisar” isso aí. E fui lá e trouxe a foto. Foi capa do outro dia e quando completou um mês, que a fotografa voltou eles falaram “não, fica as duas, a gente gostou muito do seu trabalho, fica as duas”.

Daí eu comecei a me inteirar muito de fotojornalismo e eu já estava completamente apaixonada. Era minha cachaça, era isso que eu queria para mim, eu já tinha decidido aquilo. Daí me sindicalizei, tirei a FORQ naquela época, pois o jornal deu uma carta dizendo que estava me contratando como repórter fotográfica. Eu já tinha várias publicações, porque eu passei o mês inteiro fazendo foto. E tudo isso foi avaliado na época para que eu conseguisse o registro. Hoje em dia é engraçado, quem avalia e recebe o registro sou eu inclusive. Olha que coisa! Mas na época eu fui avaliada, aí viram meu trabalho, meu portfólio e tá, eu virei fotojornalista. Eu virei jornalista na profissão de repórter fotográfico e graças a deus porquê... não ganhei dinheiro, mas sou tão feliz! Porque o salário é desse tamanho, mas o amor é enooooorme! Risos. E eu nunca pude me queixar muito porque eu sempre fui um dos maiores salários dos jornais que eu trabalhei. Então dali eu só poderia ser editora e eu nunca quis ser editora. Imagina eu ficar lá vendo foto dos outros, eu queria fazer as minhas fotos, sabe? Essas que me interessavam! Tanto que o último jornal aí, o chefe falou... eram 26 fotógrafos na época... “cada fotografo vai ficar uma semana na edição para apender”. Eu falei “não quero”, “como você não quer?” eu falei “não quero, não vou ficar aqui nessa chatice da vida, sentada atrás do computador vendo foto dos outros. Não quero isso pra mim, nunca quis”. Ele falou “você sabe quanto é o salário?”, eu falei “não me interessa, eu sei que você vai dobrar o meu salário, mas eu não quero, eu quero tá na rua todo dia apertando o dedo. Essa é a minha!”. E era, sempre foi, não vou negar. Então assim, todos os fotógrafos quase foram e eu fui a única que não sentei naquela mesa, eu falei “não quero me contaminar com isso” E é assim, essa loucura, essa doideira aí.

Elaine: Eu queria que você comentasse como era a época em que você cursou filosofia

Margarida: Veja bem, eu te falei que meu grande mestre e meu irmão. Eu fui a caçula e filha única das mulheres. Foram quatro irmãos. E meu irmão que veio antes de mim, logo, e sempre foi louco por fotografia. Um autodidata que fez... se você ver as fotos dele, eu vou te dar o site dele pra você ver o que é que eu estou falando. É outro tipo de fotografia. Inclusive no início ele pirava comigo porque ele dizia que aquilo ali era antifotografia, porque ele é muito preocupado com qualidade sabe? Atrás do fotografado tem que ser a luz perfeita, na hora perfeita e no fotojornalismo as coisas não acontecem assim e ele sabe disso. Ele

sabe que o importante é a notícia, entendeu? Às vezes você entra em uma favela de noite, como eu já entrei, pra fazer o rescaldo de uma chacina. Velho, você não tem luz para fazer aquilo. E outra coisa, você tem que ter todo o cuidado de fazer aquilo ali. É uma coisa diferente. Mas ele sabe tudo isso. Então o que que acontece... eu virava noites e noites com ele. Eu cresci fazendo isso. Nós tínhamos um laboratório preto e branco e a gente passava a noite revelando, fazendo produto e revelando. Isso me deu muita experiência, me deu muita intimidade com fotografia, porque eu sou da época do filme mesmo, de fazer e revelar ali a 21 graus e a foto aparecia, aquela magica toda não é. E que hoje em dia, pra mim, é romantismo. Eu amo o digital.

Eu vou lhe contar uma história de futebol que você vai rir. O que que acontece... eu cresci nisso e quando era jovem eu era muito bonitinha aí eu também fazia muito comercial, eu era modelo. O meu irmão fotografa e pá, sabe, cheguei a fazer uns comerciais. Aí o que que acontece... eu falei "não gente, eu não quero estar na frente da câmera, eu quero estar atrás". Aí meu irmão deu minha primeira câmera. Era uma Pentax K1000 e aí eu comecei a trabalhar. Depois ele me deu a Nikon e depois o filho dele nasceu. O filho dele com cinco anos já fotografava com uma hasselblad, imagine. A hasselblad era dele e ele já ensinava. E é esse que hoje é um gênio da foto de arquitetura que mora em Londres há uns 15 anos já. Aí quando eu era jovem e tal e fui tirar (cobrir) essas férias no Correio da Bahia e virei fotojornalista. A galera da família inteira dá risada porque dizem que eu fui a única que foi por um caminho que não dá dinheiro, mas dá amor, dá paixão! Por hoje em dia pra você ter uma foto de qualidade, eu também faço esse trabalho. Eu tenho estúdio também. Agora tá embalado em casa, mas já tive estúdio, já andei por vários caminhos dentro da fotografia, mas realmente a fotojornalismo é minha paixão.

Mas eu te falei que ia contar uma história da digital. Quando eu comecei a fotografar esporte e ia pro interior... Porque aqui em Salvador era assim, a gente ia pra Fonte Nova, porque normalmente os jogos eram na Fonte Nova, então quando parava o primeiro tempo a gente saia correndo, entregava os filmes pro motorista e mandava ele pro jornal e no segundo tempo a gente mesmo levava e já revelava pra sair. Era todo um processo. Mas quando era no interior aí dava pra você fazer o jogo todo aqui em Salvador, porque o jornal era perto, certo? Quando a gente ia fazer no interior, principalmente aqueles jogos que não tinha

ninguém no estádio o chefe falava “é quinze minutos, se fez gol, se deixou de fazer, mas tem que ser quinze minutos senão não dá tempo por causa do deadline”. Então a gente saia correndo, fazia quinze minutos de futebol. Era tudo manual, pense. Porque o hoje em dia fazer futebol com autofoco é maravilhoso, mas naquela época era tudo manual. Aí a gente fazia aquilo ali quinze minutos, correndo, aí ia pro hotel. Imagina hotel de interior, o banheiro é desse tamanho! Transformava aquilo ali num laboratório. Aí revelava ali, saia correndo, pegava uma máquina enorme de telefoto pra passar aquilo ali e as vezes saia cheio de risco, saia todo horrível. Às vezes você estava no meio da ligação, caia, e você tinha que começar tudo de novo. E o povo do jornal gritando “manda logo esse diabo!” Era um inferno. Hoje em dia eu estou em qualquer estádio do mundo eu aperto o dedo e minha foto vai pro mundo. Olha que beleza que é a digital? Tanto que hoje em dia a gente tem um bordão: foto boa é foto que chega cedo. Às vezes você vai pra campo fazer uma foto maravilhosa. Você vai, tá acontecendo uma coisa e você chega lá fazer a foto só que alguém já tá com um puta celular lá e faz uma foto e manda pro jornal. Porque o povo tem mania de fazer isso. Aí já era. Você chega no jornal... aí teve aquilo de você andar com o computador nas costas, fazia lá e mandava rápido porque o jornal, várias vezes a bateria do computador desliga. É um inferno. Aí se chegar uma foto antes é essa aí que vai sair, mas se você consegue mandar logo... Hoje em dia é essa coisa da foto... como que chama meu deus do céu. Foto... coisa que é na hora, tem um termo, não é instantâneo mas é mais ou menos isso. É o que você faz na hora e já tá no jornal, entendeu? Então assim, a foto digital veio encaixar como uma luva no fotojornalismo. Por outro lado, hoje em dia com esses celulares maravilhosos e etc. e tal. Todo mundo virou fotografo. E é um inferno! Você vai cobrir um evento, principalmente se tiver muita gente... uma chegada de um presidente, um cantor ou alguma coisa... você vai cobrir e tem milhões de celulares entrando na sua frente. E eu sua antipática porque eu meto o braço “com licença, a foto tá acontecendo aqui”. Risos. Porque se você ver, eu acho que em toda minha vida de fotojornalista... repare bem! Tá você, eu, uns 20 fotógrafos e todos sabem fotografar bem, todos se entendem na câmera. Eu tô supondo. A maioria não sabe fotografar bem, mas digamos que todos saibam, ok? O que que vai definir a melhor foto? Quem tá no melhor lugar que vai ter a melhor foto. Então assim, em toda minha vida de repórter fotográfico eu não lembro de nenhuma cobertura

que eu não estivesse na frente de coturno porque a gente pisa um no pé do outro, cotovelando, e depois que passa aquilo ali... quando acabou a cobertura a gente “ô gente, desculpa aí, por favor!” porque todo mundo sabe que não é por maldade. Na hora da guerra, é a guerra. Eu quero minha melhor foto. Eu tenho foto que eu fiz que eu não estou pisando no chão de tanta gente que tinha. Lavagem do Bonfim aqui é assim. As festas aqui são um sucesso. Hoje em dia nem tanto, mas teve uma época que era gostoso de fazer, era diferente, as tradições eram mais cultuadas, era uma coisa mais bacana. E muito difícil de fazer porque era todo mundo em cima. Então era um inferno!

Então eu já fiz várias fotos que meus pés não tocavam o chão e eu lá na frente, grudada. A polícia me empurrando, os seguranças me empurrando assim. Inclusive vários colegas já fizeram milhões de fotos minhas assim. E eu dou risada depois porque eu estou na frente ali, brigando pra fazer aquela foto. É um grito de guerra que eu tenho com todos os meus alunos que eu falo. Eu acabo o curso de fotografia dizendo assim... porque nego sempre me pergunta “qual é a sua melhor foto?” e eu digo “a que eu vou fazer, eu ainda não fiz”. Isso eu digo pros alunos sempre. Eu sempre digo, você pode ganhar o Pulitzer, mas você ainda vai fazer uma melhor do que aquela. Tanto que eu sou mega desorganizada, não vou mentir. Porque depois que eu faço a foto eu olho... e é aquela coisa do jornal, você pega, embrulha e joga fora. Eu guardo muita pouca coisa. As meninas dão muita risada, quando vão fazer o TCC aqui falam “mas mulher, você é muito louca”. Mas imagina se eu fosse guardar 30 anos de fotojornalismo, gente, eu não tenho condições não. Meu irmão é a pessoa mais organizada do planeta. Ele é virginiano... “Nilton, me dá uma foto lá de 1980 que você tirou lá na plataforma tal... ele mete o dedo no computador e aparece a foto com a maior qualidade do mundo. Se você perguntar “Margarida, de que ano é essa foto?” eu não sei, “vá pra internet aí no google que tu vai ver muita coisa minha e tu vai achar a data que foi publicada porque eu não sei e não quero saber. Eu quero saber a próxima foto que eu quero fazer. É louco isso mas é assim. Eu faço e depois pra mim já não tem muita importância, eu quero fazer outra. Eu dou muita risada quando aparece alguém assim de Santa Catarina, outro dia foi do interior “Margarida, eu preciso fazer um [trabalho]” e eu penso “pô, como é que vocês me acharam!” Eu ando quieta ultimamente, eu ando quieta. Eu não tenho vaidade, a verdade é essa. Porque eu aprendi uma coisa,

jornalismo é uma profissão de vaidade, sabe? Fotografia mais ainda. Cansei de ver estagiário no jornal, tudo humildezinho... quando botava o crachá azul do jornal aaah minha filha... entrava no carro e não dava boa tarde pra motorista. Aí eu falava “se sabe que ele é motorista? Você viu ele aí?” Já cansei de ver estagiário entrar na redação “oopa, hoje vou fazer pauta de comida, nem comi por isso!” Eu falava “filho vai ali na cantina, come alguma coisa porque é horrível essa fama de boca livre que jornalista tem”. Não é por nada não, é por que as vezes você é uma convidada, ou é almoço pra imprensa, então tudo é bom senso né. Se for convidado você vai ter que almoçar porque senão é até falta de educação você não aceitar ou então, sei lá, você é muito amiga do dono do restaurante e ele faz questão que você experimente... é uma coisa. Isso é uma coisa a parte. Agora essa coisa do boca livre eu acho péssima. Então eu dizia assim “filha não faz isso”. Eu passei a minha vida inteira dando essas dicas... E as vezes eu vejo que as pessoas olham assim “quem ela pensa que é?” e eu falo “olha, não é que eu seja essa coisa toda que você acha não, eu apenas tenho um pouco mais de experiência que você”, porque eu não gosto dessa coisa da vaidade, eu odeio isso. Não é comigo. Pra que, sabe?

Tudo passa, daqui uns dias ninguém vai tá falando de mim, só estão falando de mim porque eu trabalhei com jornalismo outro dia, pelas loucuras que eu andei fazendo por aí, mas foi tudo de bom coração, sabe? Tudo pra cumprir o meu dever como fotografa. E sempre falo pra eles também uma outra regra: não deixe suas convicções políticas, ou seu time de futebol se sobrepor a verdade. Você pode ter um partido político, você pode acreditar... você pode ter um time de futebol, mas quando você está trabalhando você não é ninguém, você não tem aquilo ali. Hoje em dia eu falo, eu sou Bahia, sou Bahia mesmo, amo Bahia! Já dei um fora inclusiva na Fonte Nova, porque eu torço mesmo pelo Bahia, mas eu trabalho tão bem no Vitória quanto no Bahia. A minha convicção não pode se sobrepor a verdade. Nada. A gente tem que ser imparcial e verdadeiro. Eu cometi uma gafe enorme uma vez na Fonte Nova, eu estava esperando o gol do Bahia. Sabe quando você canta... eu estava atrás do gol e falei “lá vem o gol” e o jogador veio e eu pá pá pá, disparando, e eu fiz um golaço do Bahia, foi uma coisa bacana. Tenho o negativo, inclusive. Aí quando acabou o gol eu joguei a máquina pra cima e dei um pulo. Velho, a Globo me pegou voando assim tchuuun sabe? Em câmera lenta, caindo com a máquina na mão. O editor chefe

viu isso e quando eu cheguei no jornal ele mandou me chamar. Entrei na sala dele bem feliz e ele “venha cá, você vai pra Fonte Nova torcer ou você vai trabalhar?” Eu falei “me dê um segundo que eu vou lá em cima revelar a foto e vou lhe mostrar, me espere aí que eu vou relevar, me dê meia hora”. Aí, ele disse “está bom, eu espero que você tenha uma boa desculpa”. Eu fui no laboratório rapidinho, tirei o laboratorista de lá “saai, quem vai revelar isso daqui sou!” E revelei a sequência do gol e voltei correndo falar pra ele “olha, eu não comemorei o Bahia não, eu comemorei isso aqui ó!” Quando ele viu, ele “porra, valeu!! Pode comemorar à vontade!” Saiu o filmezinho assim na capa do jornal. Mas na verdade tinha a comemoração pelo Bahia, mas eu não podia dizer aquilo pra ele, mas era também porque o time estava ali. E depois desse dia eu comecei a me corrigir muito. A gente até comenta no gramado entre nós fotógrafos “porra, velho, cadê esse Bahia que não vai...”, mas a gente não transparece isso. Isso não se sobrepõem. Se o Vitória fizer em cima do Bahia... lógico que eu quero a minha foto, eu quero fazer bonito pra qualquer um. Com tanto que me dê uma linda foto, é isso que eu quero. Meu compromisso é com a fotografia, com a verdade.

A gente tem que ter ética para ser um bom profissional. Então todo esse tipo de comportamento, durante uma vida trabalhando, as pessoas te acompanham e veem quem é quem e sabem do que você é capaz e do que você não é. Inclusive te credencia muitas vezes, quando você chega nos lugares, as portas estão abertas pra você porque sabe que você sabe trabalhar. Que você não está ali fazendo gracinha, nada disso, você tá ali trabalhando. E eu sou muito séria com o meu trabalho. Debochada mas séria. Eu sou assim, sou muito risonha, eu perdoo tudo, eu não ligo. Inclusive todo mundo que tentou fazer sacanagem comigo durante o início, porque teve sacanagem... teve foto minha desfocada pra não sair na primeira, só que eu fui lá e desmascarei. Mas aí é que tá, quando acontece um negócio desse você pode assumir o papel de vítima ou você pode ir lá e resolver. Eu prefiro ir lá e resolver. Eu me lembro de uma vez que eu fiz um gol do Vitória maravilhoso aí fui pro jornal, nem esperei revelar a foto nem nada, porque eu sabia o que eu tinha feito. No outro dia, quando eu pego a capa do jornal estava uma foto medíocre de meio de campo do outro fotógrafo que estava, porque foram dois fotógrafos nesse dia. Velho, eu batia na mesa assim, maíinha falava assim “minha filha, pelo amor de deus, você vai ter um troço!”, e

eu falei “não mãe, vou pro jornal agora”. Fui pro jornal aí bati em cima da mesa do editor de esporte “que porra é essa aqui? Por que a minha foto não tá na primeira?” Aí desce o editor de fotografia, na época era chefe de fotografia, nem era editor. Ele não me suportava. Aí desce ele. Hoje em dia é meu amigo do peito, acredite. Desce ele virado comigo... porque imagina, eu era a primeira mulher, uma garota fazendo futebol num ambiente totalmente masculino, ele não conseguia enxergar aquilo. Eu entendo isso. Eu acho que isso seja machismo, eu acho que pode ter sido machismo, mas porra, eu fui lá e resolvi. Aí desce ele “sua foto está desfocada”. Olha, eu bati o olho e vi que era desfoque de ampliador, porque eu cresci revelando foto com ampliador e eu sabia que a foto estava focada, era manual mas eu sabia que estava. Eu falei “como é que é?” Eu peguei a foto da mão dele, velho, entrei na sala do chefe sem bater, feito uma louca “você pode me explicar o que é isso aqui?” E ele falou “mas o que é Margarida? Isso é uma foto desfocada” Eu falei “desfocada? Eu quero permissão pra revelar essa foto”. Ele “pode ir que eu vou rir da sua cara” Eu falei “tá bom”. Subi, velho, revelei a foto focadona. “Olha aqui o que você perdeu de dar na primeira por causa da canalhice do seu chefe de fotografia. Velho, ele chamou o cara, mas eu não queria que botasse esse cara pra fora, porque também o cara era protegido pelo dono do jornal na época, sabe? Aí não deu nada pra ele, uma advertência, nada. E o tempo passou, ele viu que eu nunca estava ali pra dividir, eu estava ali pra somar. Eu não puxo saco, detesto gente que puxa saco, detesto gente assim... meu negócio é preto no branco. Aí ele viu, me chamou e falou assim “Olha, desculpa, você realmente é uma pessoa legal”. Aí eu abracei ele, ele me abraçou e a gente acabou chorando. Olha que romântico! Risos.

Então assim, vários deles... eu gosto de homem, porque que eu vou ficar falando? Eu não tenho preconceito de homem, mulher... eu não tenho nada, eu quero saber do meu trabalho. E o que importa é eu conseguir fazer a foto. Eu ficaria muito triste se eu não conseguisse fazer a foto, o que graças a deus nunca aconteceu. Você vai pra rua, missão dada é missão cumprida. Eu tenho isso na minha vida. Porque que eu vou ficar zangada com ele, dizer que ele foi machista, pra que? Não sou vítima não. Minhas coisas eu resolvo. Eu sei que cada caso é um caso, eu sei que tem pessoas que são muito mais sensíveis e devem ser respeitadas. Eu tô falando da minha história como fotojornalista, isso não quer dizer que seja o certo o meu tipo de comportamento. Não sei, talvez nem seja,

mas eu sou assim e por conta disso graças a deus eu tô aqui, hoje, te dando essa entrevista. Por conta disso eu tenho vários tccs aí na praça, das pessoas que sempre admiraram esse jeito louco, mas honesto e verdadeiro de ser. EU tenho orgulho de ser. Minhas filhas sempre dizem isso “mãe, a gente tem orgulho de você”, e isso pra mim é tudo. Isso é o que importa. E eu, como exemplo de três, eu sempre mostrei pra elas isso “olha, vocês tem que ser verdadeiras com vocês, e outra coisa, não tem que deixar ninguém barrar o sonho de vocês” As pessoas desistem fácil, eu sei que cada caso é um caso, eu não sou juiz de ninguém, eu sou cristã. Não evangélica, eu sou católica, mas acredito muito em deus e acho que a justiça é a dele, não é minha. Eu não tô aqui na terra pra julgar ninguém. Pra mim você pode fazer o que você quiser, eu não estou aqui pra te julgar, mas sou uma pessoa que, na hora que eu tenho uma missão pra cumprir eu vou cumprir. A não ser que eu morra, sei lá. Que aconteça alguma coisa que... sei lá. Mas fora isso, a gente vai brigar. Eu vou brigar com polícia, vou brigar com bandido.

Elaine: Você acredita que existe uma dimensão afetiva no fotojornalismo?

Margarida: Eu já fiz foto com lágrima nos olhos, chorando mesmo de molhar minha câmera toda, mas não intervi na cena, porque você não pode intervir. E quando você chega numa pauta, pela experiência, eu já sei o que eu tenho que fazer. Eu já sei o que eu tenho que esperar. Às vezes eu tenho que esperar, as vezes eu tenho que me esconder. Já me escondi para pegar flagrante. E depende... é o que rolar na hora. Mas normalmente, o enquadramento já sai ali no olho, na hora. As minhas fotos não são cortadas. Tem muito pouco corte. Até as de futebol, tem fotos minhas que não tem corte, eu faço tudo no olho. Porque eu aprendi a olhar. É uma das coisas que eu ensino muito no meu curso de fotografia, é o desenvolvimento do olhar. Eu treino muito o olhar dos meus alunos. Enquadramento pra mim é uma das coisas mais importantes em um curso de fotografia é você aprender a enquadrar. Eu sempre falo “eu vou ensinar algumas regras pra vocês”. Eu ensino umas oito regras e depois eu falo pra eles “quando vocês aprenderem, e só quando aprenderem, porque antes disso a gente vai treinar muito, vocês vão jogar tudo que aprenderam comigo para cima e vão dar vasão à criatividade de vocês. Mas aí vocês vão saber, quando vocês fizerem uma foto totalmente fora do padrão que eu ensinei, vocês vão saber porque que estão fazendo aquilo. E vão fazer do jeito”.

Como exemplo disso, uma vez eu recebi um catálogo de um fotógrafo que... eram fotos de modelo, mas a cara estava cortada, os braços estavam cortados, parecia que estava toda decepada. Mas a foto tinha uma qualidade, a foto era o vestido... ela estava usando a modelo como cabide. Era de uma qualidade que você sabia que não era um amador que fez aquilo. Os cortes você podia olhar e pensar “coisa horrível, coisa de amador”, mas pra quem entende de fotografia, entende de técnica de fotografia, você batia o olho e sabia. O que fez isso sabia o que estava fazendo. Então assim, eu permito erro, mas eu quero que você saiba o que tá fazendo. Entendeu? Porque uma boa fotografia ela é boa de olhar. Ela conta uma história e ela é boa de olhar. Então as vezes você pode fazer até um crime, mas você tem que fazer de uma maneira... por que em todos os jornais que eu trabalhei a gente nunca gostou de doar sangue, a gente nunca deu sangue. A gente sempre botava um primeiro plano na frente... fazia uma coisa mais profissional para não chocar os leitores. Porque você também tem a preocupação com as pessoas que estão vendo aquilo ali. Às vezes você vai fazer um crime e você tem que saber fotografar, você tem que enquadrar de uma maneira que aquela foto seja uma foto que vai passar a notícia. Você vai entender o que tá acontecendo, mas você também não vai ficar tão chocado com aquilo. A não ser o jornal que é sensacionalista, mas isso aí eu nunca quis trabalhar. Eu sempre fui muito séria com essas coisas. Não era a minha, sabe? Minha profissão é uma coisa de paixão. Você não sabe a paixão que eu tenho por fotojornalismo, nossa. Eu tenho um amigo meu que fala que eu sou o gatilho rock'n roll da fotografia. E aí eu te respondo que eu adoro esse título, por que você perguntou “que música você ouvia?” Rock'n roll. Gosto dos dinossauros todos, gosto de rock'n roll. Gosto de algumas coisas pop também, mas rock é normalmente o que eu ouço. Odeio funk, odeio essas coisas novas aí. Quem foi da minha geração que cresceu ouvindo Rolling Stones, Jim Morrison, Beatles, Led Zeppelin, Deep Purple, Pink Floyd, não pode ouvir funk porque não tem condições de ouvir, pelo amor de deus. Tudo bem, é algo contra mim, eu sei que tem gente que gosta, eu respeito, paciência. Já tive noites de tortura cobrindo shows de funk. Pense que foi tortura porque eu odeio aquilo ali, mas fiz com todo carinho, com todo o meu profissionalismo, porque é assim que se trabalha.

Entrevistada 4: Rosa Gauditano

Data: 23 de julho de 2020

Tempo total de entrevista:63'00''

Formato: mp4

Elaine: Mesmo que em pouca quantidade, já existem alguns estudos brasileiros e também de outros países voltados à produção de mulheres na fotografia e no fotojornalismo, como o trabalho da Marcia Veiga, da Natalia Cunha Silva e da Erika Zerwes. E eu imagino que não é a primeira vez que alguém te faz essa pergunta, mas lá vai: como era ser mulher fotojornalista no período da ditadura militar brasileira?

Rosa: Eu comecei a fotografar com 18 anos e assim, quando eu comecei a fotografar eu tinha assim um impulso de fazer fotografia mas não tinha a ideia de que eu era uma fotojornalista. Eu fazia porque eu gostava, porque eu queria documentar aquelas imagens. Então eu fotografei os movimentos sociais de 1978 à 1985, na abertura da ditadura. E para mim era uma curiosidade, eu estar nos lugares onde as pessoas estavam se expressando contra uma ordem estabelecida que eu não concordava. Eu era muito jovem, eu não tinha muito ideia do porquê que eu estava fazendo. Talvez de gosto. Talvez porque eu tivesse na minha casa... eu saí de casa com 18 anos. Eu fugi de casa. Eu briguei com o meu pai e fugi de casa. Meu pai era uma pessoa muito rígida, um italiano. Uma pessoa muito simples mas muito radical. Então eu tinha ânsia por liberdade. Ânsia de fazer a minha vida independente. E eu pensava diferente. Eu não sei, eu acho que, de repente, é muito estranho você pensar que já nasce assim, sendo um pouco do contra. Eu sempre fui do contra. Primeiro fui do contra o meu pai, mas por outro lado eu tinha uma mãe que era pessoa muito aberta, uma pessoa muito inteligente e liberal, muito pra frente do tempo dela. Então eu acho que essas duas coisas deram um equilíbrio para eu poder escolher com o que eu concordava mais. E a partir daí eu comecei a fazer fotografias.

Primeiro eu fiquei sabendo que existia um jornal só de mulheres, que era o *Nós Mulheres* que funcionava ali em pinheiros, na rua Capote Valente. Aí eu acho que eu peguei um jornal desses que era distribuído, não sei onde que eu vi, peguei o endereço e fui lá. Fui lá com uma caixinha 18x24, que era da Kodak. Eu comprava os filmes, ampliava, comprava uma caixinha de papel, ampliava num laboratório que era montado na casa da minha vizinha no quintal, num

quartinho. Eu fui com aquela caixinha pensando que eu poderia encontrar gente igual eu para poder publicar as minhas fotos e, de repente, naquela época eu estava ainda engatinhando, mas fotografava crianças na periferia, pessoas na rua, era uma coisa meio material de São Paulo. E aí, quando eu cheguei lá o *Nós Mulheres* funcionava no porão de uma casa onde, em cima, era o *Jornal Versus*. O *Jornal Versus* era um jornal da ditadura que foi fundado pelo Marcos Faerman, que era um grande jornalista do *Jornal da Tarde*, um gaúcho muito incrível. E eu bati lá na casa e aí o Marcão atendeu e falou “e aí guria, tá procurando alguém?” Eu falei “tô procurando o pessoal do *Nós Mulheres*”, “ah, elas hoje não estão aí, porque o *Nós Mulheres* é aqui na parte de baixo dessa casa. Mas e você faz o quê, guria?” “Ah, eu sou fotografa”. Aí ele falou “deixa eu ver o que você tem aí nessa caixa”. Aí ele falou “posso ver?” e eu falei “pode”. Aí ele abriu a caixa e começou a ver as fotos 18x24cm preto e branco que eu tinha feito, que naquela época era a gente que fazia né? E aí ele ficou conversando comigo e falou “olha, aqui nós somos o *Jornal Versus*, é um jornal que fala de cultura. Você não quer vir amanhã na reunião de pauta? Eu nem sabia o que era uma reunião de pauta. Aí eu falei “eu quero! que horas?” Aí no horário eu cheguei lá, era na parte de cima da casa. E aí na frente tinha umas 15 pessoas, foram chegando umas pessoas. Nessa época, no *Jornal Versus*, eu caí num lugar maravilhoso porque além do Marcão que era o editor tinha o Omar de Barros Filho, que também era o editor e o Luiz Egito, que foi ser meu primeiro marido. Eu casei com ele e tive uma filha com ele. O Toninho Mendes que era uma pessoa muito importante na área do jornalismo. Paulo Caruso, Caco Barcelos, um monte de gente que eu nunca tinha ouvido falar, eu não tinha ideia e estavam todos na reunião. E várias pessoas também, tinha a Neusa Maria Pereira que era do Movimento Negro, o Hamilton Cardoso que era do Movimento Negro também, porque o *Versus* tinha uma página, uma parte com quatro páginas dentro dos jornais que era só sobre negros, que esses jornalistas escreviam. Então eu cai assim, como uma estrela, no meio de um pessoal incrível. E aí eu fiquei lá no canto escutando eles fazerem a reunião. E o Marcão me apresentou, que eu era uma fotógrafa e que ele tinha me convidado para ir lá na reunião. E tinha o Carlos Clémen também que é meu amigo até hoje, o Hélio Goldstein, que trabalhou na TV Cultura até pouco tempo. Então a gente era uma turma da pesada. Eu comecei já com uma turma da pesada.

Nessa época eu estava procurando alguma coisa pra fazer e eu precisava ganhar dinheiro com fotografia, eu queria me profissionalizar mas eu não sabia por onde começar. Eu queria fazer jornalismo, e eu estava no primeiro ano de jornalismo, mas aí eu sai de casa e meu pai parou de pagar a faculdade, aí eu não tinha como pagar a faculdade e fiquei sem faculdade. Aí eles começaram, nessa época eu não sei se o jornal era bimestral, eu nem lembro mais. Isso aí de tempos em tempos, não sei se era mensal e depois passou a ser bimensal, só sei que eles davam umas pautas e falavam “ah Rosa, vai ter tal coisa, você não quer ir lá fotografar?”, “ah, tem fulano de tal que alguém vai entrevistar, você não quer fotografar?”. Aí eu ia, não ganhava nada, porque o jornal era de graça, uma coisa assim que a gente fazia por amor. Ele me deu todos os jornais e comecei a ler e achei o jornal bárbaro, porque o jornal falava de cultura da América Latina. O Marcão era uma pessoa muito incrível. E como ele era um repórter especial do *Jornal da Tarde* ele entrevistava grandes personalidades da América Latina inteira. Então ele era amigo dos grandes escritores latino-americanos, ele se correspondia com pessoas importantes e essas pessoas colaboravam com o jornal, publicavam. Mario Vargas Llosa, todos os grandes escritores latino-americanos publicavam no jornal. E fala de cultura, que era uma coisa que eu comecei a entrar nessa área. Pra mim, um grande aprendizado foi o jornal *Versus*. Eu encontrei minha turma, sabe? Aquela época você não tinha ideia muito do que era uma ditadura. Na televisão ninguém falava nada. E eu tinha uma ditadura em casa com o meu pai. Então, eu experimentava a ditadura na minha casa. Tudo, para mim, que te mandava fazer alguma coisa e não te perguntava, pra mim, eu já era contra. E sem contar que era uma turma bonita, só gente jovem, inteligente. Então, eu logo fiquei amiga de todo mundo e aí eu comecei a fotografar.

O *Versus* começou a fotografar os movimentos sociais, porque, em 1978 com o Lula, em São Bernardo chefiando a grande greve do ABC. Quando eu conheci o Lula, ele ainda não era diretor do sindicato, eu tenho foto do Lula antes de ele ser diretor do sindicato dos metalúrgicos. Depois ele foi eleito diretor. Então todas as grandes greves do ABC eu cobri pro *Versus*. E depois eu descobri que tinha o *Movimento* e o *Em Tempo* também. Então eu ia fotografa por *Versus* e pro *Movimento* e pro *Em Tempo* eu vendia. Pro *Versus* eu não cobrava porque ali ninguém tinha dinheiro. E o *Movimento* e o *Em Tempo* eu vendia. Eu ampliava

as fotos, depois que o *Versus* escolhia, e eu ia. Bati lá na porta, chegava com os editores e mostrava as fotos. E normalmente sempre tinha foto boa e diferente e eles compravam. Então foi um jeito de eu conseguir ganhar dinheiro com o meu material. Essa experiência durou... nesses 10 anos que eu fotografei os movimentos sociais, eu fotografei a primeira manifestação negra depois da ditadura, eu fotografei todo o movimento de mulheres, o primeiro, segundo e terceiro Congresso da Mulher Paulista, todos os encontros de mulheres, eu participava das reuniões dos negros. Por incrível que pareça eu era a única fotografa que tem foto dessa época do movimento negro ou do movimento indígena que começava a se organizar dentro das igrejas com a teoria (ou teologia?) da libertação, com o pessoal das igrejas católicas. Então tinha o pessoal na PUC e, aí, sempre que tinha essas reuniões, eu ia e fotografava. E também, aí, chegou uma hora... eu publiquei uma foto no jornal *Movimento* que era uma matéria "Abaixo a censura". Eles soltavam um balão que era "abaixo a censura" e só eu fotografei. E me chamaram pra fazer esse *freela* lá. E ai essa foto saiu no *Movimento* e a *Veja* me procurou lá no *Movimento* que queria comprar a foto. Foi a primeira foto que eu vendi. Era "Abaixo a Censura", para grande imprensa. E nessa época eu não tinha carro, eu andava de ônibus, não sei nem como é que eu cheguei na Marginal, lá na *Abril*, com a minha caixinha de fotos. Cheguei lá e aí eles falaram "olha, a gente queria comprar essa foto". Aí eu levei várias fotos que eu tinha, eles escolheram, compraram e foi publicado. Minha primeira foto publicada na grande imprensa foi na revista *Veja*. Mal sabia eu que depois eu ia ser fotografa na revista *Veja*. Minha vida começou cheia de acontecimentos e nunca mais parou. 18'30"

Elaine: Eu estive pesquisando no acervo da Revista Fotóptica, que foi disponibilizada há pouco tempo no site do Instituto Moreira Sales e, em uma determinada edição de 1979, aparece uma discussão em que você, a Nair Benedicto e a Cristina Villares comentam sobre o enfoque jornalístico, a cobertura de manifestações contra a ditadura e também do registro de mulheres que participavam desses eventos, de como elas estavam despertando pra uma consciência política. E eu queria saber se pra você existia a consciência sobre a condição das mulheres na esfera pública, mas, principalmente, no fotojornalismo daquele momento. Talvez por influência dos movimentos de mulheres e feministas?

Naquela época já tinham algumas jornalistas que escreviam, mas fotógrafas nós éramos muito poucas. Fotógrafas contratadas então, na grande imprensa, éramos muito poucas. Eu lembro que em 1984 quando a *Folha de São Paulo* fez uma grande reorganização da equipe eles contrataram, e aí eu soube que eles estavam abrindo vaga para fotógrafos. Aí eu fui e levei meu portfólio e eu fui escolhida junto com mais três fotógrafas. Então nós fomos contratadas eu, a Renata Falzoni (SP), a Eliana Assumpção (SP) e a Avani Stein (RS). Quando nós fomos contratadas quatro mulheres, numa equipe que não tinha nenhuma mulher, numa equipe de 20 fotógrafos. Primeiro que foi uma revolução e eles se sentiram super ameaçados. Segundo que a gente já entrou logo as quatro né, e éramos todas jovens, todas fotógrafas promissoras, todas com bons trabalhos. Então eu lembro que a *Isto É* fez uma matéria conosco chamada “As meninas da Folha” e fez uma matéria que eu acho que era página dupla. Fez umas fotos da gente lá em cima no heliporto da *Folha*, falando que pela primeira vez o jornalismo estava contratando fotógrafas mulheres, porque no *Estadão* não tinha, não tinha nem lugar. Era a *Folha* que tomou a frente disso. Eu sei que já tiveram outras fotógrafas antigas, mas eu acho que não brasileiras, talvez fotógrafas de origem europeia que trabalharam na *Folha*. Eu não lembro o nome mas eu sei que estiveram bem antes, mas a gente virou uma sensação.

E era muito divertido, porque a *Folha* tinha uma sala com armários onde você guardava as suas coisas, aqueles armários igual armários de futebol sabe? E era uma sala cinza, feia, com armários nas quatro paredes. E logo que a gente chegou tinha o Gil Passarelli que era o mais antigo fotógrafo, que já era bem velhinho, que era uma figura, a gente chamava ele de Gil Papá. E a gente brincava com ele, tinha o Fernando Santos, o Jorge Araújo, que já era um pessoal da equipe lá da *Folha* né? E eu lembro que a gente brincava com eles e eu falei “gente, esse negócio é cinza demais” eu brincava “vamos pintar tudo de cor de rosa com umas florzinhas aqui e em vários lugares? Esse lugar tá horrível!” Eles “Não, não, imagina!”, eu falei “ah, amanhã nós vamos trazer a tinta e vamos pintar tudo!” Risos. No começo eles se sentiram ameaçados, mas depois eles acabaram ficando grandes amigos. Porque a gente não tinha essa coisa de “nós somos mulheres e estamos fazendo a revolução”, sabe? Não existia isso. A gente estava abrindo um caminho. Eu me achava assim, abrindo um espaço para mim, não interessava se era mulher ou homem, entendeu? Não

tinha essa coisa de “eu sou feminista, por isso eu estou chegando aqui”. Mas intuitivamente, eu sempre fui feminista, a verdade é essa. Quando hoje eu vejo a minha história, eu penso “gente, de onde que eu tirei essas ideias?”, porque, na verdade, era uma coisa que vinha de mim, entendeu? Vinha da minha ânsia e ser independente e eu acho que eu puxei isso da minha mãe. Minha mãe era uma pessoa que ela tinha entrado na faculdade na década de, sei lá, de 1930. Ela queria ser médica, aí ela prestou várias vezes e não conseguiu. Aí ela prestou para advogado. Ela fez um ano de advocacia, mas não segurou porque, assim, era a única mulher na faculdade de direito. Era muito difícil naquela época. Então, eu acho assim, que esse sangue assim eu puxei da minha mãe (risos). Ela não falava na pra gente do que tinha que fazer ou não, mas, assim, com as ações dela e com os pensamentos que ela tinha, ela era uma pessoa muito independente. Então, apesar de eu ter tido uma educação muito rígida por parte do meu pai, eu acho que esse lado da minha mãe ficou muito presente na minha alma, sabe?

Elaine: Eu gostaria de pedir que você comentasse essa fotografia sua daquele período. Ela é do Ato público do Grupo SOS Mulher, na Praça da Sé, em 1981. Talvez do ponto de vista da intenção ou de outros aspectos dela.

Rosa: Essa foto ela é interessante, porque alguém já me perguntou porque eu tirei essa foto, porque ela é meio dúbia essa foto. Porque atrás você tem “Socorro queremos viver”, que esse era um grito das mulheres do SOS Mulher. E tem essa mulher com esse nenê na frente que também você pode pensar que “queremos viver” pode ser o nenê que está falando. “Queremos viver”, somos contra o aborto, ela é dúbia essa foto. Mas eu, quando eu fiz essa foto, o que eu pensei foi “Socorro queremos viver”, as mulheres querem viver sem violência dos maridos. Sem a violência doméstica. Sem a violência na vida. E a menina com o nenê pra mim, ela simbolizou a independência dela. Independentemente de estar com o marido ou não, ela quer viver e ter uma vida boa, entendeu? Porque uma vez uma pessoa me perguntou sobre essa foto e eu achei engraçado porque ela leu diferente do que eu fotografei, né? Ela imaginou essa coisa “ah, mas essa foto você tá falando... é porque o nenê... é contra o aborto”, uma coisa assim. E aí me chamou a atenção que a pessoa comentou isso comigo, porque quando eu fotografei eu não pensei nisso, eu pensei nas

mulheres. Eu pensei nas mulheres, na luta das mulheres, com nenê ou sem nenê, mas como ela era uma mãe e estava com o nenê eu achei legal porque elas iam com os nenês para a passeata porque não tinha com quem deixar em casa. Isso é um grande problema para as mulheres né? Eu sei porque eu tenho uma filha que já está grande, mas quando eu trabalhava era um grande problema eu ter que sair para trabalhar e ter que deixar a minha filha em casa. Tinha que pagar alguém para ficar com a minha filha né. Ou ela ficava na escola ou ela ficava com uma pessoa que tomava conta dela para eu sair. E se você não tem dinheiro pra pagar uma pessoa para tomar conta dela, você não trabalha, que é o que acontece, por exemplo, com as mulheres na Europa, né? Eu vejo o pessoal jovem, da tua idade, na Europa, lá em Londres mesmo, que eu morei três anos em Londres. Eu voltei agora. Aquelas mulheres com dois, as vezes três nenês. Jovens. Com carrinho com dois e um andando do lado. E elas não tem babá, elas têm que cuidar sozinha dos nenês. Eu penso na Camila, na minha filha, que tem dois (incompreensível). Porque aqui no Brasil a gente tem essa mordomia que a gente pode pagar as pessoas, na Europa é muito acaro né? As mães, quando entram em uma de ter filho tem que saber que elas vão ficar mãe mesmo. Elas lavam, passam, limpam a casa, cuida do nenê, lava fralda, lava roupa, faz comida, passeio com o nenê, faz compra, faz supermercado. Não tem essa mordomia que nós temos aqui. Era muito sofrido quando eu via as mulheres nas manifestações, porque elas levavam as crianças porque não tinham com quem deixar as crianças.

Elaine: Interessante isso que você falou da imagem, como outra pessoa leu de outra forma. E a intenção que você tinha no momento de fotografar é outro. Um pouco do poder da imagem também, né? De abrir para esses diversos sentidos.

Rosa: É, porque essa coisa da legenda, de onde você publica, como você publica a imagem, você muda o contexto dela, né?

Elaine: Você acha que a inserção da mulher no fotojornalismo foi muito diferente comparada à atualidade? A que se pode atribuir essa mudança?

Rosa: Eu acho que as mulheres, hoje, elas estão muito mais focadas na situação da mulher, na situação da mulher dentro do contexto social que estão. Eu vejo, eu participo do grupo Fotografias pela Democracia, eu vejo que a moçada mais jovem, às vezes, elas são super radicais, super feministas elas vêm com um

monte de discurso. Coisa que antigamente a gente pensava, mas não tinha assim, eu pelo menos, não tinha um discurso agressivo, porque eu sabia que se eu estivesse um discurso agressivo eu não ia abrir um espaço e eu queria abrir um espaço lado a lado com os homens. Para você abrir um espaço lado a lado com os homens, se você for agressiva eles já te fecham a porta. Eu trabalhei na grande imprensa, eu fui fotografa da *Veja*, eu fui fotografa da *Folha*. Você trabalha com os caras que tão lá há 20, 30 anos fazendo aquilo, entendeu? Você vai ter que fotografar em um campo de futebol. Naquela época eu ia para o campo de futebol com uma 400 que era pesada pra caramba. Levava o monopé que também usavam, mas sem nem saber o que era um jogo de futebol.

A primeira vez que eu fui fotografar um jogo de futebol do Palmeiras, um treino do Palmeira, eu perguntei para o Jorge Araújo, o Jorge fazia muito bem futebol né. Daí eu falei “Jorge, me explica um pouco como funciona o jogo de futebol porque eu não gosto de futebol, eu nunca interesse e aí me mandaram fotografar o treino do Palmeiras. E aí o Jorge me deu umas dicas e foi muito engraçado, porque eu fui lá, e ele me deu umas dicas técnicas. Ele falou “ó Rosa, você fica no meio do campo no lado, em uma das laterais com o monopé, porque o cara correr para o lado” você tá ali e se ele correr para o outro você também está. Você fica no meio”. E aí ele me deu um toque, “você vê quem são os caras principais nessa época”. Tinha o Ronaldo, aquele baixinho. Não, o Roberto Carlos. E aí tinham outro também que estava super famoso, ele tinha sido comprado. Ele falou “você vê quem são os caras mais importantes da equipe e fica seguindo eles. E onde eles correrem você corre atrás com a bola, onde eles estiverem com a bola. E aí eu voltei, quando eles revelaram o filme, o Jorge olhou o contato e falou “porra Rosa, sacanagem, é mentira que tu nunca fotografou futebol”. Eu falei “Jorge, eu nunca tinha fotografado, é a primeira vez” Ele falou “pô, você pegou umas puta fotos!” Risos. Eu falei pra ele “ah, eu tenho boa... quando você é rápido... eu tenho um bom instinto, eu sou rápida, eu percebo as coisas rápido e isso é muito importante para quem é fotojornalista, porque você tem que pegar as coisas meio no ar e não é todo mundo que tem essa de pegar as coisas no ar. Então, acho que isso me ajudou. Eu só sei que eles vieram para mim “não, mentira que você nunca tinha fotografado”. E aí foram publicadas várias fotos desse treino.

Então, assim, eu acho que para mim o importante era eu estar lado a lado deles. Não era eu estar mais a frente nem chegar com força, porque eu entendi que se eu chegasse com força, por exemplo, em uma cobertura do Presidente da República, é impossível você chegar em uma cobertura do Presidente da República naquela época. E o pior de tudo é que eles eram uns armários, eles eram grandes, gordos, fortes e eu era mais magrinha e pequena entendeu? Então na hora de chegar lá era uma parede de fotógrafos, eu não consegui passar por eles. Se eu não pedisse licença, “ó gente”, para alguém que me conhecesse. Aí eles “ah, deixa a Rosa passar”, “Deixa a Rosa fazer”. Eles iam me dando e eu ia passando “ah, gente, obrigada, obrigada” e eu ficava lá na frente agachada. Mas isso porque eles me respeitavam e ao mesmo tempo eu tentava não competir com eles. Porque se eu mostrasse que eu estava competindo com eles, eles não iam deixar eu passar, então você também tem que pensar. Por isso que eu vejo que, às vezes, essa moçadinha que fica aí gritando não consegue as coisas porque tem várias maneiras diferentes de conseguir as coisas. E eu acho que, para mim, eu não quero competir com os homens, Eu nunca quis competir com os homens, eu quis o meu espaço. Metade é meu, metade é seu, tá legal? Eu não quero dar todo o meu espaço para você, mas eu quero metade. Metade é meu, metade é seu. Isso na minha vida pessoal, sempre foi assim, na minha vida independente sempre foi assim. Na minha vida de trabalho. Eu não sei, para mim esse foi um caminho legal, entendeu? Porque eu sempre consegui ser respeitada pelo meu trabalho, eu sempre consegui fazer meu trabalho diferente, porque também tem isso.

Teve uma vez que eu fui em frente, o Figueiredo foi, não sei por causa... foi no Incor (Instituto do Coração). Não sei o que que tinha lá que ele ia no Incor. Aí antes de ele chegar, quando eu cheguei lá, já estava assim, eu fotografando para a *Veja*, já estavam todos os fotógrafos lá, parados já há mais de uma hora em frente ao lugar que o Figueiredo ia falar. Aí eu cheguei um pouco atrasada eu pensei “putz grila, e agora?” Eu não podia voltar para a revista e falar “eu não consegui fazer a foto”. E aí eu olhei em volta e pensei “putz, eu não vou conseguir passar por eles”. Era muita gente, gente internacional. Era o Presidente da República em São Paulo, era difícil. Aí eu vi um muro lá atrás. Aí eu olhei o muro e pensei “pô, eu acho que eu vou subir no muro, senão eu não vou fotografar esse Figueiredo”. Aí eu dei a volta, entrei por um terreno baldio que tinha em

frente ali do Incor. E pela minha sorte o muro era baixo, então eu subi em cima do muro e eu fiquei com a tele de lado, e aí eu peguei o Presidente de lado, e os fotógrafos na minha frente. Eu fiz uma foto que ninguém fez, porque eles estavam tudo de frente para o Presidente, eles todos iam fazer a mesma foto, e aí eu fiz ao contrário entendeu? E eu sempre me dava bem por causa disso, porque eu não conseguia, às vezes, passar e as vezes eles não deixavam também eu passar. Quando era muita gente ou os caras não me conheciam, eles não me deixavam passar. Aí eu tinha que arrumar um outro ângulo. E aí como meus ângulos eram diferentes, a gente na *Veja* tinha uma equipe de quatro fotógrafos e às vezes os quatro estavam fotografando e aí eu emplacava a foto porque todo mundo ia em um lugar e eu ia em outro. E aí o pessoal da edição falava “pô, ninguém fez essa foto aqui que a Rosa fez, então vamos usar essa”. Por que era uma concorrência. A *Isto É* e a *Veja* tinham uma super concorrência. E aí a *Folha* e *O Estadão*, quem fez a foto melhor de vendas e tal, então você tinha que ficar esperto, tinha que fazer a melhor foto, porque isso vendia mais o jornal e a revista. Então essa coisa de fazer as coisas diferente, para mim... o que para mim é uma coisa normal na minha vida, pois se está todo mundo andando para um lado eu quero andar para o outro. Se todo mundo vai pra praia eu fico em São Paulo, se todo mundo fica em São Paulo eu vou para a praia. Eu sou do contra, eu sempre fui assim. Eu não gosto de muvuca. Eu não gosto de fazer o que todo mundo faz, então eu acho que isso, naturalmente da minha personalidade, me ajudou no meu trabalho.

Eu queria comentar o seguinte: em 2015 eu comecei a perceber que um clima estranho aqui no Brasil. Me deu um sexto sentido e eu comecei a mexer com esse meu material da época da ditadura. E eu pensei “gente, eu acho que vai acontecer alguma coisa parecida aqui. Eu estou sentindo que vai acontecer alguma coisa aqui”. Aí eu comecei editar esse material, eu editei todas as fotos de todos os movimentos sociais, daí eu percebi que eu tinha um grande material e eu comecei a fazer um projeto do livro que chama “A mesma luta”. Porque eu estava achando que o Brasil ia dar uma guinada e ia voltar como aquela época, porque eu estava sentindo alguma coisa estranho. E eu editei esse material e estou com o projeto de fazer um livro, uma exposição come esse material. Tanto é que a Erica (Zerwes), quando ela veio me entrevistar, que ela viu o material, ela disse “nossa Rosa, você tem um material incrível”, que eu nunca mostrei

muito. Eu mostrei ele muito picadinho. Eu mostrei ele muito picadinho nos jornais da imprensa nanica e depois, como eu entrei na grande imprensa, e depois eu parei de fotografar em preto e branco, comecei a fotografar em cor, comecei a fotografar os índios que é o meu grande trabalho. Esse material estava literalmente esquecido 40 anos dentro da gaveta. Sabe quando você pega e começa olhar e fala “gente, olha aqui, olha quem está aqui, olha só!”. Então eu queria te dizer que eu tirei da gaveta esse material, eu ampliei todo ele, eu tenho umas cem fotos. Eu separei o que é o movimento das mulheres, não, todas as mulheres dentro do movimento social. Esse trabalho ele é o movimento social, o movimento da época da ditadura, os movimentos sociais. O movimento negro, de mulheres, movimento de custo de vida. Todos os movimentos que tiveram... os movimentos dos sindicatos, das greves, de tudo. Mas daí eu pincei de dentro desse material, porque eu comecei a perceber que eu tinha um monte de mulheres, porque, como eu sou mulher, eu naturalmente fotografava as mulheres dentro dos movimentos. E aí eu percebi que eu tenho um material muito legal das mulheres dentro do movimento social. E aí eu estou fazendo a edição disso, eu fiz dois portfólios, são dois portfólios que é de um trabalho só. Que é um portfólio das mulheres nos movimentos sociais e os movimentos sociais como um todo. E é muito interessante a gente revisitar o arquivo, e depois de tantos anos que aí quando eu comecei a fazer as contas eu pensei “gente, já faz quarenta anos” Parece que foi ontem né? Risos

E esse material está tão atual com tudo o que está acontecendo no Brasil hoje. E esse material eu quero mostrar para os jovens se darem conta de que isso que está acontecendo hoje, a gente já viu lá atrás. E que a gente, do mesmo jeito que estava lá atrás, que eu fico pensado “como é que eu me meti em tantas coisas em uma época de tortura, em uma época de barra pesada e eu passei incólume nisso fotografando. E eu não me interessava e não me importava se eu ia ser presa, se ia acontecer alguma coisa comigo, porque eu estava fazendo o meu trabalho e era aquilo que eu queria fazer. E também não estava incomodando ninguém. Só fazia parte de uma equipe que incomodava, mas eu era uma das peças. E hoje eu vejo a mesma coisa, que a gente não tem que ficar com medo, que a gente não tem que ficar achando que vai ter AI-5, que os militares vão tomar o poder, que com militares ou sem militar a gente faz as coisas, o Brasil anda, sabe? E a gente vai contra eles e muda o jogo como nós

mudamos em 64. Isso é uma coisa que para mim é muito claro. Eu vejo hoje o movimento indígena, por exemplo. Enquanto está todo mundo aí acuado com esses caras que estão no palácio, e o movimento indígena chega pra eles e bate... não bate a burduna (lança indígena) na mesa mais, mas bate os dossiês escritos pelos seus advogados, muito bem feitos por sinal. Politicamente muito bem organizados, e eles vão lá e fazem reunião e falam “isso daqui está errado”, “nós queremos que o Ministério Público faça isso”, “você estão mandando cloroquina para os índios no Amazonas, em Roraima e nós não queremos” e entram com uma ação, e entram com o Juiz, e o Juiz dá uma carta. É isso que nós temos que fazer. Nós temos que continuar fazendo isso. Então eu acho assim, para os jovens que vão ver esse vídeo, eu acho, que isso tem que ficar uma coisa muito clara, a gente não tem que ter medo, porque eles tem que ter medo da gente, nós somos a maioria, nós somos o povo brasileiro. Nós somos donos do Brasil e não eles. Nós elegemos eles. Nós não né, eu não elegi esse povo que está aí, mas quem elegeram agora está vendo a porcaria que fez. Mas a grande maioria do povo brasileiro que está sofrendo com esse governo, que está sofrendo com tudo isso que está acontecendo, tem que ter muita clareza de que cada um de nós vai fazer essa diferença. Tem que ir lá e mandar um e-mail para o Senador e dizer “nós não queremos isso, nós não vamos fazer isso, nós não... sabe? nós queremos outra coisa. Nós votamos em vocês, agora nós não queremos que vocês façam isso”. E essa é a nossa força. Eu acho que isso que essa juventude que tá fotografando, que esse povo que está aí nas ruas, que está... tem que ter muito claro. A gente não pode ter medo. A gente tem que continuar falando a verdade, por que as nossas fotos mostram a verdade. Mostram o que está acontecendo, o que aconteceu, e são história. Nós estamos escrevendo com imagens a história do Brasil. Eu acho que isso, esse documento que eu tenho da época da ditadura, poucos fotógrafos tem, poucos fotógrafos independentes no Brasil têm esse material. Que somos os fotógrafos que trabalhavam nas pequenas agências independentes do Brasil, porque a grande imprensa não cobria esses atos públicos e essas manifestações que nós cobrimos. Muita coisa você não vai encontrar nos grandes jornais e nos grandes arquivos da grande imprensa. Eu tenho muita consciência de que o meu arquivo é muito valioso porque eu tenho 40 anos de história do Brasil fotografado. É isso

que eu acho que cada um dos fotógrafos novos do Brasil que estão aí trabalhando têm que ter essa consciência. Nós estamos com luz.

Você sabe que o ano passado, 2018, eu tive no Festival de Fotografia de Fortaleza e eu fui convidada de dar uma palestra sobre esse material da “mesma luta”. E aí, junto comigo, estava um chileno fotógrafo que também trabalhou na época da ditadura lá. Ele ia mostrar o trabalho dele e eu ia mostrar o meu. E aí ele veio comigo e se apresentou, eu não lembro o nome dele. Aí ele falou “ah, o que que tu vai falar?”, aí eu “olha, eu vou mostrar os movimentos sociais no Brasil, vou contar um pouco da história dos movimentos sociais do Brasil”, ele falou... Aí ele me deu uma dura, ele era uma cara altão. Eu fiquei tão pês da vida com ele que eu nem lembro o nome. Aí ele falou assim “mas porque que você vai falar da história, porque todo mundo já sabe a história”, aí eu falei “olha, pode ser no Chile, meu filho, mas aqui no Brasil ninguém sabe o que aconteceu na época da ditadura. Aliás o povo aqui fala que aqui não teve ditadura”. Aí ele ficou meio assim e eu pensei, eu já tinha preparado lá minha palestrinha, que eu já tinha escrito o que eu ia falar, e eu pensei “ele que se ferre, eu vou falar o que eu quiser”. Aí eu perguntei para o rapaz “quem vai falar primeiro?”, aí o rapaz viu que ele tinha me dado uma encostada na parede e falou “é melhor ele falar, Rosa, e depois você fala”. E eu pensei “tá bom”. Aí o cara apresentou o material dele. Ele tinha quatro livros, quatro livrinhos brochura e era uma coisa bem, assim, fotografia moderna, sabe? Ele fez uma edição que não era muito encima da política, ele fez uma edição mais mostrando a época e tal, mas era uma coisa mais artística. Era uma caixinha com quatro brochuras. E aí quando eu fiz a minha apresentação, foi lá no observatório de estrelas, como é que é? Tem um aqui no Ibirapuera. E era projetado no teto. Eles projetavam as fotos no teto... no planetário! Era no planetário de Fortaleza, eu nem sabia que tinha, muito legal. E aí eles projetavam no teto e eu ia falando. Tinha uma moçada na plateia e eu falei um pouco disse que eu falei para você hoje, mas eu pontuei mais os movimentos, o que que eram as fotos, eu estava mostrando tudo. E aí quando terminei a moçada que estava na plateia veio falar comigo “nossa, que incrível! A gente não sabia que tinha tido tanta coisa no Brasil, nessa época. Como a gente não conhece a nossa história!” Aí o chileno viu que o pessoal vindo falar comigo e depois ele veio pedir desculpa, “Rosa, eu queria te pedir desculpa, porque você tem razão do jeito que você preparou a sua apresentação”. Eu falei

“sim, aqui...”, porque no Chile, depois da época do Allende, depois que o Pinochet saiu o Chile fez um trabalho com a juventude e com a população chilena. E outra, só para começar, a anistia do Chile foi uma anistia. Não foi uma anistia como a anistia brasileira que foi todo mundo perdoado dos dois lados. Na anistia no Chile os assassinos foram presos, foram para a cadeia, cumpriram pena, estão cumprindo pena. Na Argentina também, eles realmente fizeram uma coisa certa. Não fizeram como no Brasil que os torturadores foram deixados soltos e são esses caras que estão aí no governo hoje. São esses caras que estão pedindo a ditadura de novo, estão pedindo a volta da tortura, que acha que tortura é bom. São esses caras que estavam lá atrás, que a gente não pôs eles na cadeia e eles voltaram. Eles estavam tudo dentro do armário. Eles saíram de dentro do armário e estão aí, meia dúzia de gatos pingados gritando. Mas nós vamos fazer eles voltarem para o armário. Mas aqui a gente não teve... a gente não passou para a nova geração essa história e essa história está nas fotos. Então, por isso que eu quero assim, como fazer, fechar esse trabalho e mostrar esse trabalho. Porque ele é importante para essa moçada que não conheceu essa época.

E aí você se dá conta, porque eu só me dei conta disso em 2015, quando eu comecei a xeretar lá no arquivo, porque é uma gaveta de arquivo e eu falei “gente, eu tenho 10 anos da história, do final da ditadura no Brasil, tudo documentado”. E isso é um projeto. Porque eu tinha esquecido desse material, eu nem lembrava disso daí. Então é muito legal também quando você guarda o teu arquivo, porque, você revisitando o arquivo e o tempo passado, você revisita a história que você participou. A mesma coisa o material dos índios.

Eu tive... o Raoni (Metuktire) e o David (Kopenawa) Yanomami e o Meigaron, e o Dário Yanomami, que é filho do Raoni, eles estiveram em Londres agora em janeiro. E a Survival Internacional, sempre quando era alguém do movimento indígena brasileiro, me chamavam para fotografar. Isso foi em Oxford, eles foram dar palestra em Oxford. Fui em Oxford e revi o Raoni que eu conheci em 1989, no Movimento de Altamira, e o Davi Yanomami, que eu fui na aldeia dele em 1991, conheci e fiquei 15 dias lá na aldeia dele, então pessoas que eu conheço há 40 anos, 30 anos. E é incrível assim, você ver a história do movimento indígena no Brasil, que eu comecei a fotografar no começo do movimento indígena no Brasil, em 1989, e hoje ver o espaço que eles estão ocupando. O

espaço na mídia que os jovens indígenas que estudaram, que estão na universidade, que estão fazendo mestrado e doutorado, estão conseguindo. E eles estão conseguindo de outro jeito sabe? Com educação, com pesquisa, com toda a inteligência que eles têm. Isso foi gradativamente mudando do Encontro de Altamira para cá. Assim, é uma coisa impressionante, é uma coisa muito legal. Os índios hoje são a vanguarda no movimento no Brasil, do movimento social no Brasil. São a vanguarda. Você precisa de ver essa moçada dando palestra na London Economics School, em Londres. Eu fiquei, menina, de boca aberta. Célia Xakriabá, Sônia Guajajara, Joenia Wapichana que é a deputada federal, gente olha, Dario Yanomami, que é presidente da Associação Hutukara, que é filho do Davi Yanomami, o próprio Davi que continua na batalha, o próprio Raoni maravilhoso. Você precisava ver o Raoni dando palestra, eles foram aplaudidos de pé em Londres, eles são aplaudidos de pé no mundo. É um orgulho, eu tenho um orgulho deles sabe? Eu tenho orgulho de ser brasileira. Eu fui lá abraçar eles. Eu falei “Raoni, me dá um abraço!” E ele velhinho, é uma figura, parece uma criança, mas, ao mesmo tempo, tem uma força de um gigante. Ele me deu um abraço, eu me senti, assim, energizada. Uma figura aquele homem batalhando a nossa Amazônia enquanto ninguém aqui está ligando para nada, estão eles lá na batalha cara. Há 30 anos eles estão na batalha... É mais de 30 anos, 30 anos que eu acompanho eles. Então é muito legal sabe, a gente ver as nossas raízes, a gente ver as pessoas que tem consciência batalhando por nós, porque enquanto a gente está aqui preocupado com sei lá o que fazer aqui... o povo aqui preocupado em ir no shopping center que está fechado (por motivo de pandemia do covid-19), os caras estão lá em Londres falando da Amazônia, da nossa Amazônia. Enquanto aqui o cara está preocupado, sei lá, de ir na Paulista ou não ir na Paulista, os Guarani Mbya estão defendendo o ultimo pedaço de mata atlântica que uma grande empreendedora quer fazer um super prédio lá e eles brigando com os caras, sabe? Então a gente, a fotografia, documenta tudo isso. E isso conta a nossa história, pois nós somos ruins de história né? O Brasil é ruim de história.