

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

TAYNÁ ALMEIDA DE PAULA

A AUTORREPRESENTAÇÃO DE MULHERES COMO PRÁTICA FOTOGRÁFICA:
uma etnografia visual da cena contemporânea em Maceió/AL

MACEIÓ

2022

TAYNÁ ALMEIDA DE PAULA

A AUTORREPRESENTAÇÃO DE MULHERES COMO PRÁTICA FOTOGRÁFICA:
uma etnografia visual da cena contemporânea em Maceió/AL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para obtenção do título de Mestra em Antropologia Social.

Orientadora: Professora Doutora Fernanda Rechenberg

MACEIÓ

2022

**Catálogo na Fonte Universidade
Federal de Alagoas Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico**

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

P324a Paula, Tayná Almeida de.

A autorrepresentação de mulheres como prática fotográfica : uma etnografia visual da cena contemporânea em Maceió/AL / Tayná Almeida de Paula. - 2022.

194 f. : il. color.

Orientadora: Fernanda Rechenberg.

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais. Maceió, 2022.

CDU: 396(813.5)

Em memória de Amanda Cristina

Se quisermos nos livrar do peso morto em que mais uma vez transformamos a feminilidade, não é de eleições, grupos de pressão ou cartazes que vamos precisar primeiro, mas sim, de uma nova forma de ver

Naomi Wolf

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa não seria possível sem quatro fotógrafas maceioenses que confiaram a mim suas experiências de vida, além de terem me ensinado a aprender, transformando a vida em arte e a arte em vida: Amanda Bambu, Gabi Coêlho, Natie Paz e Laryssa Andrade. Não seria possível sem o Punho Coletivo, mais especialmente, sem Amanda Môa, Charlotte Borges, Minne Santos, Mik Moreira, Power Vitória e, mais uma vez, Laryssa, que me atravessaram com a coragem de fraturar as estruturas de poder na fotografia.

Agradeço minha orientadora Fernanda Rechenberg, que sempre me incentivou a sonhar dentro e fora dos muros da universidade, e que pela segunda vez na trajetória acadêmica tive oportunidade de estar junto. Além dela, o grupo de pesquisa “Um teto todo nosso”: feminismos em imagens na cena fotográfica em Maceió que participei, bem como sua extensão ao GIF – Grupo de Estudos Imagens e Feminismos que, juntos e sob sua orientação, me oportunizaram uma formação sobre a presença de mulheres nas artes e na fotografia.

Estendo meus agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social e a Universidade Federal de Alagoas, que seguiram resistindo nos contextos de precarização da educação e pandemia da Covid-19 nos quais esta pesquisa emergiu. Particularmente, ao corpo docente do Instituto de Ciências Sociais que contribuiu de perto para minha formação e a Capes pelo financiamento da pesquisa.

Saúdo a sala de estudos virtual “Oxuquelândia”, criada pelos colegas de turma para driblar a distância no período de isolamento social, com quais tive o (des)prazer de compartilhar uma vivência universitária alternativa, além de madrugadas produtivas e improdutivas. Mais especialmente, Anyelle, Beatriz, Cláudia, Danillo, Edineide, Lannay, Larissa, Vanessa e Thayan.

Desdobro as saudações à minha família, nas figuras de minha mãe Vanda Araújo, meu pai Fernando Menezes e minha irmã Mayara Almeida, que mesmo longe, estão em cada partícula de mim e sustentam meu teimoso desejo de querer ser sempre mais. À parceria e amor do Glauber, com quem compartilho a vida e aprendo a “alçar vôo sem perder o chão”, como ele diz. Aos amigos da vida que eu pude contar em qualquer momento: Elis Silva, Hellen Caetano e Leandro Ferreira.

Por fim, ressalto que esta pesquisa não seria possível sem todas aquelas e aqueles que vieram antes de mim e que me ensinaram tudo aquilo que tive que desaprender. A todas as pessoas que estiveram comigo até aqui, muito obrigada!

Tayná Almeida

RESUMO

Esta etnografia visual nasceu da experiência de pesquisa com as autorrepresentações fotográficas de mulheres na cena contemporânea em Maceió, Alagoas. Movida pelo reconhecimento de assimetrias de gênero no campo da fotografia, categoria na qual também estou inserida enquanto fotógrafa, investiguei como as autorrepresentações de mulheres produzem “fraturas” na fotografia dominante, caracterizada por historicamente operar em detrimento das “mulheres fotógrafas” e das “mulheres fotografadas”. Considerando o movimento de mulheres que por iniciativas individuais ou coletivas vem contestando a produção masculina dominante, a pesquisa aconteceu com Amanda Bambu, Gabi Coêlho, Laryssa Andrade e Natie Paz, fotógrafas que contribuem para a recriação de visualidades na cena local, além do Punho – Coletivo Alagoano de Mulheres da Imagem, que contribui para pensar o ativismo emergente de fotógrafas na cidade de Maceió. Tendo em vista o contexto de enfrentamento à pandemia da Covid-19, apresento impulsos criativos que emergem do gesto artístico de aprender na prática com as parceiras de pesquisa a como me autorrepresentar fotograficamente. Nesse sentido, esboço uma experiência na qual as fronteiras entre racionalidade científica e emoção, sujeito e objeto, arte e ciência são postas em questão.

Palavras-chave: Aprender na prática; Autorrepresentação; Fotografia; Feminismos; Gênero

ABSTRACT

This visual ethnography was born from the research experience with the photographic self-representations of women in the contemporary scene in Maceió, Alagoas. Motivated by the recognition of gender asymmetries in the field of photography, a category in which I am also inserted as a photographer, I investigated how the self-representations of women produce “fractures” in the dominant photography, characterized by historically operating to the detriment of “women photographers” and “women photographed”. Considering the movement of women who, through individual or collective initiatives, have been contesting the dominant male production, the research took place with Amanda Bambu, Gabi Coêlho, Laryssa Andrade and Natie Paz, photographers who contribute to the recreation of visualities in the local scene, in addition to Punho – Coletivo Alagoano de Mulheres da Imagem, which contributes to thinking about the emerging activism of female photographers in the city of Maceió. In view of the context of facing with the Covid-19 pandemic, I present creative impulses that emerges from the artistic gesture of learning in practice with research partners how to represent myself photographically. In this sense, I sketch an experience in which the boundaries between scientific rationality and emotion, subject and object, art and science are called into question.

Keywords: Learning in practice; Self-representation; Photography; Feminisms; Gender

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
“Buscando impedir o sangue coagular na caneta”	11
CAPÍTULO 1 - Tecendo críticas	20
1.2 Mulheres fotógrafas, mulheres fotografadas.....	20
1.2.1 Manifesto Punho Coletivo.....	40
1.3 Percursos por arte, gênero e fotografia.....	44
CAPÍTULO 2 - Produzindo “fraturas”	56
2.1 Natie Paz: minha fotografia começa em mim.....	56
2.2 Amanda Bambu: olhar, sentir e transmutar.....	60
2.3 Laryssa Andrade: voar infinito para o lugar que eu sempre quis posar.....	63
2.4 Gabi Coêlho: sou tudo que há em mim, mas ainda sobra.....	67
2.5 Recriar imaginários, construir visualidades outras.....	71
CAPÍTULO 3 - Aprendendo na prática	123
3.1 Experiência com afeto e educação em campo.....	123
3.1.1 Construindo uma colcha de retalhos.....	131
3.1.2 Como minha história pode ser contada através de meu corpo?.....	150
3.1.3 Minha forma de existir no mundo.....	159
3.1.4 Antes que alguém fale que aquilo não existiu.....	167
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183
REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS	189

INTRODUÇÃO

“Buscando impedir o sangue coagular na caneta”

Joguem fora a abstração e o
aprendizado acadêmico, as regras, o
mapa e o compasso. Sintam seu caminho
sem anteparos. Para alcançar mais
pessoas, deve-se evocar as realidades
pessoais e sociais — não através da
retórica, mas com sangue, pus e suor

Gloria Anzaldúa (2000)

Lembro-me como se fosse ontem quando, logo no início da graduação em Ciências Sociais, me interessei pelos estudos de gênero. Naquela altura, os debates feministas começavam a atravessar minha experiência em grande intensidade. Eu queria entender. Queria transformar tudo aquilo que, um dia, fui impossibilitada pelo curioso fato de “ser” mulher. Cheguei a me candidatar a dois grupos de pesquisa da universidade que investigavam esse tema, até ilusoriamente me dar conta que, meu visceral envolvimento com as questões pertinentes às mulheres poderia ser um grande problema ético. Pensava: como eu, compartilhando tão fortemente das mesmas experiências que outras mulheres, poderia então, pesquisá-las com o mínimo de neutralidade? E assim, eu desisti. Não apostei no desenvolvimento do que entendia que viria a ser, em algum momento de minha formação, uma postura imparcial e distanciada daquelas com quem se pesquisa.

Antes de chegar a pesquisar na Pós-Graduação as autorrepresentações fotográficas de mulheres na cena contemporânea em Maceió/AL, um grupo social no qual estou duplamente inserida pela condição de mulher e fotógrafa, teve muito chão. Mas deixe-me ir por partes. Durante a graduação, boa parte de minha trajetória de pesquisa foi construída no acervo fotográfico do Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore¹. Como desdobramento desse processo que envolvia estudos sobre memória e fotografia no folclore alagoano, meu trabalho de conclusão de curso foi uma fotoetnografia com o folgado intitulado Guerreiro São Pedro

¹ O Museu Théo Brandão de Antropologia e Folclore, localizado em Maceió/AL, guarda a coleção etnográfica do folclorista e antropólogo autodidata Theotônio Vilela Brandão.

Alagoano². Digo isto, porque a relação de pesquisa construída com o grupo contribuiu para o meu desenvolvimento enquanto fotógrafa. Fotógrafa documental, mas com uma abordagem particular à antropologia visual, pautada na construção etnográfica compartilhada com o grupo pesquisado.

Embora, ao meu ver, minha atuação se restringisse até então à pesquisa em antropologia, em campo fui identificada como fotógrafa, pelas e pelos integrantes do grupo de Guerreiro. Esse meu interesse pela fotografia, por outro lado, já existia muito antes da trajetória universitária. Ele começa na história de meu pai com uma câmera na mão. Quando eu era criança, meu pai costumava registrar por fotos e vídeos os momentos em família, em especial, minha infância e de minha irmã. Hoje, vejo nesse acervo pessoal algo curioso: a *possibilidade de sonhar*. Através da representação para a câmera podíamos ser o que bem quiséssemos – modelos, dançarinas, cantoras, apresentadoras de televisão. Ainda que essa realidade não correspondesse à vida concreta, nós podíamos fabular sem a imposição de muitos limites.

Se possuo, hoje, um acervo fotográfico e audiovisual de infância, essa não é uma regra em minha família. Meus pais, nascidos em meados da década de 1970, quase não possuem imagens registradas de suas infâncias. Essa condição é expressão da relação ausente de pessoas da classe trabalhadora com a fotografia, mas sobretudo, com a memória, o que para mim, é evidente quando me pego pensando as origens de minha família. *Não sei de onde vim*. Dizem que minha tataravó, indígena, foi “pega no laço”, expressão que suaviza o estupro e o sequestro das mulheres nativas do Brasil colonial. Fora isso, do que pouco sei, tanto a família de minha mãe pai quanto a família de meu pai, ainda que em diferentes gerações, migraram de Minas Gerais para São Paulo em busca de melhores condições de vida e trabalho.

Quando essas duas histórias se encontraram, a minha vida teve início. Nasci em 1996, na Zona Oeste de São Paulo. Lá, cresci e fui educada. Busco entender qual minha relação inicial com a arte e logo penso na intimidade mencionada com a câmera, mas também, nas práticas com costura, pintura, desenho, cerâmica, entre tantas outras que pude experimentar ainda muito cedo em uma escola infantil na qual minha mãe trabalhava. Por algum motivo, após o ingresso no ensino escolar formal, nada disso foi para frente. Estudei ao longo da vida em duas escolas públicas. Nelas, pouco aprendi sobre arte. Foi só na adolescência que realizei, por vontade própria, ou talvez pelo desejo de registrar momentos como meu pai, um curso básico de fotografia na cidade onde cresci, Cotia/SP.

² TCC “O Guerreiro dá Força pra viver”: uma fotoetnografia compartilhada com o Guerreiro São Pedro Alagoano, 2019: <http://www.repositorio.ufal.br/handle/123456789/8104>

Em 2015, após ser aprovada pelo Sisu (Sistema de Seleção Unificada), me mudei para a cidade de Maceió com o objetivo de iniciar a graduação em Ciências Sociais. Fui a segunda pessoa de minha família a me formar em uma universidade pública, a primeira delas foi minha irmã, um ano antes de mim. Só a partir da trajetória de pesquisa no acervo fotográfico do Museu Théo Brandão, iniciada junto à minha prática fotográfica em 2017 que pude, de fato, conhecer mais sobre fotografia. Nasci em São Paulo e eu, como pesquisadora em fotografia e fotógrafa, nasci em Alagoas. Aqui comprei uma câmera e, mais tarde, me uni a grupos que discutem o tema, internos e externos à universidade. A participação do Laboratório de Antropologia Visual em Alagoas e a coordenação do Fotosururu – Encontro de Fotografia Criativa em Maceió são, respectivamente, exemplos.

Cinco anos depois do início da graduação, em 2020, ingressei no mestrado em Antropologia Social a partir de um projeto a ser realizado com o Reisado de Viçosa/AL. Nesse mesmo período, o mundo foi sujeito à pandemia da Covid-19³ impossibilitando a pesquisa que eu iria desenvolver. Assim, após chamada pública para a pesquisa intitulada “Um teto todo nosso: feminismos em imagens na cena fotográfica em Maceió, do Instituto de Ciências Sociais (ICS/UFAL), me voluntariei. O projeto, aprovado pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) e orientado por Fernanda Rechenberg (PPGAS/UFAL) entre os anos de 2020 e 2021, teve por objetivo compreender as desigualdades nas experiências de gênero no campo fotográfico profissional, considerando a pauta emergente de fotógrafas e coletivos fotográficos formados por mulheres no delineamento de questões específicas relacionadas ao gênero e à atuação profissional.

Ainda, compreendendo a existência de uma recusa, por parte das fotógrafas, da objetificação do corpo feminino, a pesquisa buscou investigar se existe uma estética própria da *fotografia feminista* e se ela se constrói afastando, a si próprias, da contemplação masculina. Das outras sementes germinadas por esse projeto acompanhei o GIF – Grupo de Estudos Imagens e Feminismos, que teve sua primeira edição coordenada por Fernanda Rechenberg e a curadora e fotógrafa Maíra Gamarra, e a segunda edição também com a figura da fotógrafa e produtora cultural Olga Wanderley, ambas entre os anos de 2020 e 2021. Além das partilhas, o GIF me oportunizou uma formação com maior repertório sobre a produção de mulheres das

³ Em março de 2020 a Organização Mundial da Saúde (OMS) declarou estado de pandemia da Covid-19, uma contaminação em escala global. Nos diferentes estados do Brasil primeiro a declaração impôs a população período de quarentena e, em seguida, período de isolamento e distanciamento social. Nesse contexto a pesquisa com o Reisado de Viçosa/AL foi impossibilitada sobretudo porque o público de brincantes em questão era de idade avançada, ou seja, um dos grupos classificados com maior risco de vida em caso de contaminação. Ainda, o fato de o grupo apresentar restrições de acesso às redes sociais virtuais não permitiu a realização da pesquisa à distância.

imagens e foi assim que, desde então, inclinei meus esforços e afeições para as *autorrepresentações de mulheres como prática fotográfica*.

Meu interesse pelo tema decorreu do fato de eu também ser uma mulher fotógrafa com atuação em Maceió, Alagoas. Contudo, ter rondado em minha trajetória menos a esfera profissional e mais a esfera artística – ainda que com a fotografia documental, me fez tomar como recorte investigativo o cenário autoral da fotografia, ainda que questões referentes ao campo profissional sejam perpassadas ao longo do trabalho. Nesta pesquisa, também movida pelas assimetrias de gênero na fotografia, parti do seguinte questionamento: Como as experiências com autorrepresentações fotográficas de mulheres se constroem em Maceió, produzindo “*fraturas*” na fotografia dominante? Considerando uma emergente inscrição de fotógrafas na *fotografia alagoana*, o objetivo foi etnografar visualmente o movimento de mulheres que por iniciativas individuais ou coletivas, vem contestando a produção masculina dominante que opera em detrimento das “*mulheres fotógrafas*” e das “*mulheres fotografadas*”⁴.

Mais especialmente, a reivindicação das fotógrafas alagoanas – fotógrafas *de* e *em* Alagoas, reflete duas pautas. A primeira, considera a *invisibilização das referências femininas* no campo da fotografia, enquanto a segunda, considera a *objetificação sexual do corpo feminino* nas imagens de mulheres. Tendo em vista as categorias “*representatividade*” e a “*representação*” mobilizadas por elas, me interessou compreender as *condições materiais e imateriais* do fazer fotográfico, através das *experiências políticas* e das *experiências estéticas* da (auto)representação.

O sentido atribuído à *representação* nesta pesquisa diz respeito a imagem de dominância masculina dentro das relações cisgêneras, heterossexuais, patriarcais, classistas e brancas que, especialmente na fotografia, mas de modo geral na tradição visual ocidental, retrata as mulheres exclusivamente de forma indigna. A *autorrepresentação*, por outro lado, é entendida pelo engajamento criativo com *estéticas diferenciadas em torno da representação dominante*, no qual mulheres fotógrafas de Maceió *elaboram artisticamente sobre suas próprias existências*. Os elementos narrativos e visuais acionados por elas são base da construção do que trato por autorrepresentação – experiências com gêneros artísticos que perpassam o *autorretrato fotográfico*, a *fotoperformance*, os *ensaios femininos*, a *fotografia documental* e a *fotocolagem*.

⁴ A presente pesquisa foi aprovada pelo Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de Alagoas.

Hoje, entendo que uma das razões para minha inquietação em pesquisar gênero no início da graduação se deveu ao fato de o conhecimento antropológico ter sido construído primordialmente na relação hierárquica entre “*Eu*” e “*Outro*”, calcada sobretudo nos patamares da objetividade científica. Mas sendo eu além de pesquisadora, uma fotógrafa com atuação em Maceió, como eu poderia construir a pesquisa social se as fronteiras entre mim e as interlocutoras de pesquisa não são bem delimitadas? Ou mesmo, como em nome da objetividade eu poderia eliminar por completo as pré-noções tão requeridas no pensamento clássico das Ciências Sociais, quando estas estão arraigadas ao meu corpo? Assim, tenho meu corpo como um recurso reflexivo na presente pesquisa – porque na minha vida tem um pouco de cada uma das mulheres fotógrafas, e na vida de cada uma delas um pouco de mim.

Mas cabe também, para além das nossas aproximações, ressaltar alguns marcadores sociais que nos distanciam. Enquanto uma fotógrafa que nasceu e cresceu até os 19 anos na região metropolitana de São Paulo, como mencionado, eu criava até então com a fotografia documental e etnográfica, pautada sobretudo na alteridade. As fotógrafas com quem construí uma relação de pesquisa, além de serem alagoanas, exercem seu trabalho com diferentes visualidades, das quais foquei no campo autoral. Os aspectos mencionados sobre regionalidade e segmentos distintos na área da fotografia não são os únicos que nos distanciam, a alteridade étnico-racial é uma das identidades sociais que em sua materialidade produz diferenças entre nós. Diferenças que não são estáveis, mas relacionais, e que configuram nossas atuações na fotografia.

Para adentrar o tema através de minha identidade, diferentemente de minha mãe, negra de pele retinta, eu tenho um tom de pele claro e os cabelos cacheados como os de meu pai. Glória Anzaldúa observando como a “mestiça” se depara com o dilema das raças híbridas, questiona: “a que coletividade pertence a filha de uma mãe de pele escura?” (Anzaldúa, 2005, p.705), questão que me acompanhou ao longo da vida. Recordo na infância de uma criança que sem saber como poderia me ofender, gritou: “*sua mãe é preta!*”; de outra que por conta do meu cabelo afro me apelidou de “*bruxa*”, enquanto alguns familiares pelo meu tom de pele se referiam a mim por “*branquela*”. Mais tarde, não só por eu me chamar Tayná (um nome de origem Tupi-Guarani), mas pelo cabelo preto e liso (na verdade, alisado), fui apelidada de *índia*. Embora as (in)definições sobre meu pertencimento étnico-racial nunca tenham questionado se sou ou não uma “*mulher*”, cada uma delas influenciou no *tipo* de mulher através da qual sou socialmente representada.

Digo isto porque Lila Abu-Lughod (2018) considerando o constrangimento às epistemologias marginalizadas na antropologia, tais como às epistemologias de pessoas

mestiças e feministas, afirma a necessidade de *outsiders* não evitarem a “posicionalidade” na pesquisa. Assim, dentro do possível me apresento ressaltando tudo aquilo que perpassa minha corporificação enquanto sujeito: uma mulher autodefinida negra (ou deveria me autodefinir pela ancestralidade afro-indígena?), de pele não retinta, o que em alguns momentos me causa vantagens sociais, permitindo maior “*passabilidade*” entre as esferas da vida social, e consequentemente alguns acessos ao campo fotográfico, mas não me livra do racismo, sobretudo do racismo estrutural – realidade próxima das fotógrafas negras presentes nesta etnografia.

Trago essa questão sobretudo para tratar do fato de que embora a violência e intimidação no campo da fotografia nos una – afinal, somos fotógrafas mulheres com o desejo por desarticular as estruturas de poder nas artes, em especial na fotografia, nós não existimos apenas como “*fotógrafas*” ou “*mulheres*”, mas somos atravessadas por outras estruturas que não podem ser pensadas independentemente. Então devo dizer que os termos “*mulher*”, “*feminino*”, “*feminista*” são utilizados ao longo da escrita como categorias êmicas das parceiras de pesquisa, que se dão no sentido de pensar uma categoria política, mas implicou pesquisar um conjunto de mulheres diversas, de modo a complexificar tais denominações.

Nesse sentido, introduzo esta etnografia “*buscando impedir o sangue coagular na caneta*”⁵ – uma tentativa de resistência à escrita etnográfica que persiste na representação imparcial e distanciada das pessoas com quem se estuda. Para tanto, *objetividade feminista*, *consciência mestiça* e *autodefinição* dão lugar às minhas experiências como *corpus* reflexivo na pesquisa. Donna Haraway (1995) em detrimento das doutrinas ideológicas de objetividade em que “eles”, os cientistas masculinistas, se apresentam como o saber universal, não marcado e descorporificado, propõe os “saberes localizados”. Sendo a objetividade dominante o olhar que possibilita aos homens representarem as mulheres escapando à representação – o que também acontece na fotografia, saberes localizados são, por outro lado, as nossas versões “corporificadas” da verdade, pelas lentes da “objetividade feminista”.

Para além da objetividade corporificada por uma cientista mulher estudando outras mulheres, aciono a “consciência mestiça” de Glória Anzaldúa (2005) a partir do pensamento feminista latino-americano. Com ela, minha posicionalidade de mulher no não-lugar, na fronteira, dá sentido às ambiguidades intoleradas tradicionalmente de ser um Eu e um Outro ao

⁵ A frase “Buscando impedir o sangue coagular na caneta” é uma resposta de Carla Akotirene (2019) à Glória Anzaldúa, quando a escritora ressalta: “Não deixem a tinta coagular em suas canetas” (Anzaldúa, 2000). Eu, assim como Akotirene e Anzaldúa, me desafio a repetir o gesto da mão que segura a caneta sem medo de escrever para outras irmãs espalhadas pelo mundo.

mesmo tempo. Um Eu e um Outro em termos de uma identidade social de mestiça, ou seja, mulher negra não retinta, mas também um Eu e um Outro pela condição de “*antropóloga nativa*”, pesquisando um meio no qual estou imersa: mulheres fotógrafas em Maceió.

Mais que isso, a “autodefinição” do pensamento feminista negro elaborada por Patricia Hill Collins (2016), que envolve desafiar as imagens estereotipadas de mulheres negras, bem como permite a marginalidade ser um estímulo para criatividade, me ajuda no empreendimento da posicionalidade, e também, da autorrepresentação. Para a autora a vivência, a experiência – o que parte de dentro, constrói um ponto de vista particular quanto ao *self*, diferente daquele compartilhado pelos paradigmas existentes. Evoco, portanto, as mulheres que há em mim, para o desafio da construção de uma ciência encarnada: não neutra, não imparcial, não distante.

No capítulo 1, intitulado *Tecendo críticas*, apresentarei o problema de pesquisa através da trajetória do Punho Coletivo, nas presenças as fotógrafas Minne Santos, Power Vitória, Amanda Môa e Charlotte Borges, somada às experiências das quatro fotógrafas que construíram a pesquisa junto a mim. São fotógrafas com produções independentes das instituições masculinas de poder, que nasceram mergulhadas nas águas de Alagoas, mas que também tem trilhado seus caminhos por outros territórios: Amanda Bambu, Gabi Coêlho, Natie Paz e Laryssa Andrade. Com exceção de Gabi, que apresenta uma trajetória independente do Punho Coletivo, Natie e Amanda são co-fundadoras e ex membras do grupo, enquanto Laryssa é atual integrante. Mulheres cisgêneras, em sua maioria jovens, da classe trabalhadora, brancas e negras.

Nós, do grupo de pesquisa ““Um teto todo nosso”: feminismos em imagens na cena fotográfica em Maceió”⁶, do qual esta etnografia é desdobramento, além da construção de experiências nos mesmos ambientes que as artistas do Punho Coletivo, realizamos com elas um “grupo de discussão”, *on-line*, como propõe a socióloga Wivian Weller (2016) na pesquisa com jovens. O método consistiu na imersão em uma espécie de roda de conversa, guiada por tópicos, na qual a intenção não foram as representações individuais das integrantes, mas sim, suas representações coletivas, resultado de suas interações e visões de mundo compartilhadas.

Em outro extremo, minha trajetória com Amanda, Natie, Gabi e Laryssa, central à esta pesquisa, aconteceu por entrevistas individuais semi-diretivas, também *on-line*. Enquanto com o Punho a discussão foi direcionada à atuação coletiva, com as fotógrafas as entrevistas foram direcionadas às suas experiências pessoais no campo da fotografia, onde residem suas *autorrepresentações fotográficas*. Antes da discussão e das entrevistas, um questionário para

⁶ Participaram da pesquisa PIBIC Sarah Dias, Rita Higino e Júlia Paredes (ICS/UFAL).

coletar informações pessoais foi compartilhado tanto com elas, quanto com as antigas e atuais membras do Punho Coletivo.

No mesmo capítulo, apresento um texto de nome *Percursos por arte, gênero e fotografia*, no qual mobilizo epistemologias sobretudo feministas para o tema da representação e da autorrepresentação. Na sequência, no capítulo 2, intitulado *Produzindo “fraturas”* inicio com breves subtópicos a respeito das trajetórias biográficas singulares das fotógrafas que deram vida a este projeto, antes de adentrar as práticas autorrepresentativas de cada uma delas em *Recriar imaginários, construir visualidades outras: a autorrepresentação fotográfica de mulheres*.

Por fim, considerando o período de isolamento social da pandemia, meu percurso por esta etnografia aconteceu pelo acionamento de duas sensibilidades etnográficas em ambientes digitais, descritas pelas antropólogas brasileiras Debora Leitão e Laura Gomes (2017): 1) Perambulações e 2) Acompanhamentos. Primeiro, fazendo uma aproximação comparativa entre os modos de vidas urbanos e os modos de vidas digitais, as perambulações partiram de uma “sensibilidade etnográfica transeunte”. Tal como a figura de uma flâneur caminhando pelas ruas de Maceió, o ato de perambular pelas redes sociais virtuais apareceu como um modo de conhecimento em que me “deixei conduzir pelo inesperado”, vagueando por *hashtags*, imagens e *hiperlinks* – fundamentais para a construção de um repertório de referências mobilizado pelas fotógrafas alagoanas.

Já os acompanhamentos se deram pelo meu engajamento nos seus perfis emissores, em que persegui seus trajetos em plataformas digitais como *Facebook*, *WhatsApp*, *Telegram*, *Youtube*, *Portfólios*, *Sites*, *Blogs* e, principalmente, *Instagram*. O *Instagram* foi o espaço em que seus perfis profissionais e/ou artísticos foram constantemente revisitados. Sendo o acompanhamento pensado também como uma “etnografia-stalking”, eu mesma enquanto pesquisadora fui situada como uma potencial “stalkeada” – situação que me colocou ao longo da pesquisa, nos termos das autoras, como uma “*observadora-observada*”.

No capítulo 3, intitulado *Aprendendo na prática*, considerando o contexto de enfrentamento à pandemia da Covid-19 e, conseqüentemente, a impossibilidade de presença física em campo de pesquisa, apresento uma possibilidade de investigação no período epidemiológico em particular, e em períodos de desterritorialização de campo, em geral. Trata-se do que compreendo como uma *pesquisa “na” pandemia*, através da minha imersão em *espaços de aprendizagem* orientados por Amanda, Gabi, Natie e Laryssa, apresentada mais especificamente em *Experiência com afeto e educação em campo*.

Uma vez que antes da imersão em campo eu criava a partir de outras visualidades fotográficas, compartilhando das experiências de vida das fotógrafas, e na medida em que fui estimulada por elas a me autorrepresentar, apresento impulsos criativos com a fotografia, que emergem do gesto artístico de *aprender na prática*. Mas embora a pesquisa tenha sido inteiramente desenvolvida na pandemia da Covid-19, em sua maior parte *on-line*, a vacinação em massa da população tornou possível uma breve reconfiguração do trabalho de campo, com dois breves encontros presenciais.

Ressalto que esta etnografia se insere numa rede emergente de pesquisas, produções artísticas e formações de coletividades de artistas visuais e fotógrafas mulheres interessadas por intervenções – *fraturas* – no cânone artístico. Ao longo dos capítulos, me utilizo da fonte cursiva em itálico para destacar palavras e frases importantes, sob o meu ponto de vista, para a interpretação texto. O itálico também é usado nas palavras de língua estrangeira. Já o recurso das aspas é usado para demarcar especialmente os termos e falas das interlocutoras de pesquisa, sejam elas captadas por entrevistas realizadas diretamente por mim ou a partir de seus perfis públicos em plataformas digitais. Também recorro às aspas para citações diretas de conceitos e categorias de intelectuais terceiros, devidamente citados.

Dito tudo isso, quando eu era criança durante a noite corria para minha mãe com medo de ter pesadelos, ela me dizia que desenhar imagens bonitas na pele afastaria os sonhos ruins. Como se meus braços e pernas fossem tela, à caneta nós desenhávamos árvores, estrelas, corações, nuvens, sorrisos. Esta etnografia tem relação com isso: como enfrentar a visualidade dominante quando se sabe que já não bastam os desenhos na pele? É sobre o pesadelo que constrói as imagens de nós, mulheres, mas sobre o que se faz com um *punhado* de dor. A minha dor, a dor das outras. Então o que proponho, e propomos, é através da imagem fotográfica desestabilizar as normas, redefinir fronteiras e recriar imaginários. Propomos a *possibilidade de sonhar*, buscando impedir o sangue coagular na caneta, ou melhor, buscando impedir o sangue de mulheres coagular nas lentes de uma câmera qualquer.

CAPÍTULO 1

Tecendo críticas

1.1 Mulheres fotógrafas, mulheres fotografadas



Punho Coletivo⁷

Na cidade de Maceió, o processo de consolidação do que me convém chamar de *fotografia alagoana* sugere uma emergente inscrição feminina em diferentes segmentos da atuação artística e profissional. Não por acaso, a última década foi marcada por uma movimentação de fotógrafas que, individual ou coletivamente, tem reivindicado pautas diferenciadas em torno da imagem realizada por mulheres – sobretudo, frente ao reconhecimento da dominância masculina na fotografia. Expressão do engajamento feminino na fotografia local são as experiências de Gabi Coêlho⁸, Amanda Bambu⁹, Natie Paz¹⁰ e Laryssa Andrade¹¹, além da criação do Punho – Coletivo Alagoano de Mulheres da Imagem, em 2019.

O coletivo, o qual o nome faz referência ao livro *O Útero é do Tamanho de um Punho* (2012) da poeta brasileira Angélica Freitas, emergiu com o objetivo central de “difundir”, “organizar” e “fortalecer” a arte visual produzida em Alagoas, pela iniciativa de seis artistas

⁷ Instagram: <https://www.instagram.com/punhocoletivo/> (@punhocoletivo). Imagens disponíveis em: <https://www.instagram.com/punhocoletivo/>

⁸ Ana Cerqueira, de nome artístico Gabi Coêlho, é alagoana nascida em 1987, formada em fisioterapia e especializada em Saúde da Mulher. Atua profissionalmente como fotógrafa autônoma desde 2015 e se identifica como mulher branca.

⁹ Amanda Costa, de nome artístico Amanda Bambu, é alagoana nascida em 1995, graduanda em Fotografia e Psicologia. Atua profissionalmente como fotógrafa há aproximadamente 10 anos e se identifica como mulher negra.

¹⁰ Nathalia Paz, de nome artístico Natie Paz, é alagoana nascida em 1996. Atua profissionalmente como fotógrafa e videomaker há aproximadamente 5 anos e se identifica como mulher negra.

¹¹ Laryssa Andrade, com nome artístico também Laryssa Andrade, é alagoana nascida em 1996, formada em Serviço Social. Atua profissionalmente como artista visual há aproximadamente 6 anos e se identifica como mulher branca. Porém, cabe ressaltar que ela se encontra no processo de compreender melhor acerca de sua identidade étnico-racial.

visuais. Além de Amanda Bambu e Natie Paz, Brsolari¹², Mik Moreira¹³, Minne Santos¹⁴ e Power Vitória¹⁵. Um ano após a articulação inicial, a organização permaneceu composta por Mik, Minne e Power Vitória, mas junto à Amanda Môa¹⁶, Charlotte Borges¹⁷ e Laryssa Andrade, que integraram o grupo após a chamada pública para novas membras, em 2020.

A formação do grupo aconteceu pela indignação de “mulheres da imagem” e “mulheres pela imagem” com a *baixa representatividade de referências femininas* na produção visual alagoana, e a *representação da mulher pelo olhar sexista*. Isso, em um momento que uma série de denúncias de assédios e estupros por fotógrafos homens ganhava relativa força no cenário nacional, o que por outro lado, tornava evidente a ausência de debate sobre o tema na cena local.

No grupo de discussão¹⁸ (Weller, 2016) com o Punho Coletivo e nas entrevistas individuais com Natie¹⁹, Amanda Bambu²⁰ e Laryssa²¹, foi possível o entendimento de como o campo da fotografia oportuniza a violência contra as mulheres. Nas palavras de Power Vitória, o reconhecimento do assédio foi “a primeira dor coletiva que a gente sentiu e que uniu o coletivo”. União essa que, Minne também comentou:

¹² Bruna Raposo, de nome artístico Bruna Solari, é pernambucana nascida em 1994, formada em Relações Públicas. Atua profissionalmente como fotógrafa há aproximadamente 4 anos e se identifica como mulher branca. Instagram: <https://www.instagram.com/brsolari/> (@brsolari).

¹³ Yasmin Calheiros Moreira de Amorim, de nome artístico Mik Moreira, é alagoana nascida em 1996, graduanda em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Atua profissionalmente como fotógrafa há aproximadamente 7 anos e se identifica como mulher branca. Instagram: <https://www.instagram.com/mikmoreira/> (@mikmoreira).

¹⁴ Jessamine Santos, de nome artístico Minne Santos, é alagoana nascida em 1994, formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Atua profissionalmente com comunicação e fotografia há aproximadamente 7 anos e se identifica como mulher branca. Instagram: <https://www.instagram.com/minnesantoss/> (@minnesantoss).

¹⁵ Vitória de Alencar, de nome artístico Power Vitória, é pernambucana nascida em 1995, formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Atua profissionalmente como redatora publicitária e fotógrafa em torno de 3 a 6 anos e se identifica como mulher branca. Instagram: <https://www.instagram.com/powervitoria/> (@powervitoria).

¹⁶ Amanda Moraes, de nome artístico Amanda Môa, é alagoana nascida em 1991, formada em Jornalismo e mestra em Antropologia Social. Atua profissionalmente como produtora audiovisual há aproximadamente 11 anos e se identifica como mulher negra. Instagram: <https://www.instagram.com/amandamoa/> (@amandamoa).

¹⁷ Andressa Pedrosa, de nome artístico Charlotte Borges, é alagoana nascida em 1995, formada em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo. Atua profissionalmente como fotógrafa e ilustradora há aproximadamente 5 anos e se identifica como mulher negra. Instagram: <https://www.instagram.com/euchaarlotte/> (@euchaarllote).

¹⁸ O grupo de discussão com o Punho foi conduzido por mim, Júlia Paredes e Fernanda Rechenberg, *on-line*, em maio de 2021, como atividade do projeto “Um teto todo nosso”: feminismos em imagens na cena fotográfica em Maceió. Participaram desse momento Minne Santos, Power Vitória, Amanda Môa e Charlotte Borges. Cabe ressaltar que se a pesquisa através do grupo de discussão é sugerida com coletividades juvenis em contextos interculturais e sociais distintos das pessoas pesquisadoras, o encontro por outro lado foi marcado pela nossa participação não só enquanto pesquisadoras, mas enquanto mulheres fotógrafas. Posteriormente, a interpretação da discussão com o grupo foi realizada de modo colaborativo nas atividades do PIBIC.

¹⁹ A entrevista com Natie foi conduzida *on-line* por mim e Julia Paredes em abril de 2021.

²⁰ A entrevista *on-line* com Amanda Bambu foi conduzida por mim em maio de 2022

²¹ A entrevista *on-line* com Laryssa foi conduzida por mim em janeiro de 2022.

Minne: “poxa, quem são, né, as mulheres fotógrafas daqui? A gente sentia que tinha sempre aquele coleguismo entre os caras de se indicar para os trabalhos e sempre ficava ali naquela mesma turminha e nunca saía daquilo, e a referência, assim, de fotógrafas, a gente não via tanta visibilidade, tanta repercussão...”

O “coleguismo” entre os homens, uma espécie de rede de proteção masculina, pode ser pensado em Alagoas por uma situação ocorrida em janeiro de 2020, quando foi publicada uma pesquisa informal com 7 nomes-destaque da fotografia de Maceió e regiões próximas, sendo nenhum deles de uma fotógrafa mulher²². O Punho não demorou muito a se posicionar politicamente nas redes sociais do coletivo com a chamada “Nada de novo sob o sol”, uma ação que permitiu o enfrentamento ao ocorrido pela criação de uma rede de indicação entre mulheres da imagem:

Nós, mulheres, seguiremos lutando por espaço, reconhecimento e representatividade na fotografia. O ano é 2020, temos um cenário com inúmeras fotógrafas incríveis em Alagoas, no Brasil e no mundo, e nós seguiremos reafirmando o nosso trabalho. Esse ranking masculino em sua totalidade, não reflete um gosto pessoal, ele reflete a forma como o patriarcado se apropriou do fazer artístico e fotográfico. A nossa proposta é criar uma rede de mulheres que lute contra essas falas excludentes, que una forças e ocupe espaços. Sendo assim, deixe aqui o @ de uma fotógrafa alagoana que você admira: (Punho Coletivo, 2020)²³

O coleguismo citado por Minne reapareceu na entrevista com Natie, mais especialmente no que compete ao campo profissional da fotografia, pelo termo “camaradagem”. Para ela, um dos aspectos evidentes na área é a quantidade de homens se ajudando continuamente a acessarem o mercado de trabalho:

Natie: “Coisa que fica muito claro [...] é o mercado de trabalho, porque a gente, por exemplo, vê muitos grupos de homens se ajudando [...] eles montam uma produtora, e tem um homem aqui, um homem ali [...] existe essa coisa da camaradagem [...] Os homens eles têm mais exemplos [...] tem mais amigos que vão lá e fazem, tem mais

²² A pesquisa foi realizada pelo fotógrafo alagoano Rafael Holanda com aproximadamente 200 fotógrafos de Maceió e regiões próximas. A cada um deles solicitou que indicassem 7 fotógrafos conhecidos, cujos quais admiravam o trabalho. Da lista de 50 fotógrafos, foram divulgados 7 nomes-destaque em seu *Instagram*.

²³ Fotógrafas de Alagoas: <https://www.instagram.com/stories/highlights/17959021993306163/>

exemplos na família, tem exemplos nos outros grupos, e as mulheres as vezes ficam muito nesse lugar de “eu não sou””

Esse amplo acesso masculino à fotografia quando comparado às mulheres, acontece aos olhos de Vitória por a fotografia em Maceió ser atravessada por relações de poder em que especialmente homens pertencentes as camadas mais privilegiadas da sociedade constroem carreira:

Pwr Vitória: “Cara, quando pergunta assim sobre os nomes, né, que fazem a fotografia de Maceió... Se você for ver, ainda são os mesmos homens velhos brancos de classe média, classe média alta, sabe?”

Vitória complementou que a fotografia em Maceió se trata de uma “fotografia de herdeiro”, a qual permite os mesmos nomes ganharem editais, exposições – fazerem o próprio circuito artístico e profissional, independente de capacitação na área:

Pwr Vitória: “[...] Mas é aquela coisa, esses caras [...] eles têm esses contatos, eles têm essa entrada num universo de poder tanto aquisitivo, como poder de dizer o que pode e o que não pode [...] apesar de eles não terem uma produção expressiva muitas vezes, ou uma fotografia boa mesmo!”

No mesmo sentido que Vitória, Amanda Môa descreveu a relação das mulheres com a fotografia de Maceió da seguinte maneira:

Môa: “a fotografia em Maceió ainda é muito masculina, é muito branca, é muito padronizada assim, sabe? [...] É um espaço de homem branco e que a gente tá ali se embrenhando para tentar construir algo”

Os relatos de Natie sobre a formação do Punho e o de Amanda Bambu sobre o processo de entender-se fotógrafa são expressão da *deslegitimação* que as mulheres sofrem no campo da fotografia. Neles, cabe a reflexão em torno da *dificuldade de afirmação da identidade de fotógrafa mulher* como uma questão social, que se coloca sobretudo diante da *invalidação profissional* e da *facilidade de autodenominação de homens enquanto artistas*:

Natie: “Uma coisa que a gente conversava muito no Punho e que fez o Punho nascer era tipo assim: “Nossa, um homem para se denominar fotógrafo, filmmaker ou qualquer coisa é muito fácil, ele cria, faz um ensaio, já chega lá e diz que já é fotógrafo”. A gente conhece mulheres que já fotografam há três anos, há cinco anos e diz que é hobby”

Amanda Bambu: “E eu demorei muito tempo, por exemplo, para me chamar de fotógrafa. Para dizer, não, eu sou fotógrafa. Eu demorei horrores! Eu demorei quase... acho que três anos, [...] quatro anos para dizer para às pessoas que eu sou fotógrafa, sabe? Por insegurança mesmo. A sociedade acaba criando essa coisa de validação, se eu não sou muito validada, eu não sou boa suficiente, então eu não sou fotógrafa. Por que eu vou dizer que eu sou fotógrafa? Eu demorei muito tempo para me afirmar. Para dizer: “Não, eu faço isso. Eu ganho por isso” [...] eu sinto sim muito impacto de ser mulher na fotografia [...] E não só ser mulher, porque existe degraus, né?”

Além do impacto de ser mulher fotógrafa, os degraus comentados por Amanda existem por ela se identificar, assim como Natie, Môa e Charlotte, enquanto mulher negra. Ser mulher negra impacta sua presença nos espaços e dificulta ainda mais sua aceitação social como mulher fotógrafa. Essas mesmas fotógrafas, apresentaram narrativas importantes para a complexificação da *invalidação profissional de mulheres*, através de *intervenções masculinas ao fazer fotográfico da mulher em atuação*:

Natie: “A palavra masculina ela é mais aceita, ela é mais legítima dentro da sociedade, então o homem falou que é, ele é. A gente fala que é e tem que ficar ali provando, “não, mas eu sou, porque...”, “ah, mas você conhece a fotógrafa fulana de tal que morreu em mil novecentos oitenta e...?” Tipo, você tem que responder várias perguntas para você poder dizer que você realmente é isso, então é essa coisa da legitimidade, que é uma das primeiras, né? A legitimidade para você se dizer fotógrafa, para você se dizer artista”.

Môa: “Assim, é bizarro como a gente onde chega e se depara com essas figuras e escutamos coisas desagradáveis [...] Nunca aconteceu um momento de eu não levar uma aula! Uma mínima que seja. Assim né, tipo: “ah, mas você usa essa lente, mas aí essa lente não é a 50 mm, e você não faz as suas imagens porque não-sei-o-quê...””

Charlotte: “[...] tem aquela questão do assédio que, pelo menos isso já me pegou várias vezes, que é da inferiorização de você enquanto profissional em campo, várias vezes... inclusive aconteceu antes de ontem, eu tava no Jaraguá fazendo um trabalho com a câmera, e aí chegou, tinha um cara lá filmando e falando o trabalho dele, ele chegou perto de mim e começou a querer questionar: “por que você não tá com flash?! Você mexe assim, assim...” querer ensinar como se, assim, “eu sou o detentor do conhecimento!” que não vê a oportunidade de uma mulher estar com uma câmera para ir lá e fazer intervenção desnecessária, sabe?”

Amanda Bambu: “Eu já passei por várias situações desafiadoras e que eu precisei lidar com muita maturidade. De, por exemplo, chegar em um lugar e a pessoa perguntar onde está o fotógrafo, sabe? Tipo, “onde está o fotógrafo?” E não é a fotógrafa, tipo, é o fotógrafo. É o homem [...] existe um estereótipo. É muito triste isso, porque existe, isso é real! Do branco, do tatuado, do descolado, do barbudo, do magro. E aí chega um serzinho, eu, negra, baixa e fora, assim, do padrão...”

Os fotógrafos homens enquanto “detentores do conhecimento”, como pontuou Charlotte, são os responsáveis pela invalidação profissional de mulheres, e sobretudo, pela invalidação profissional de mulheres negras. Mas para além das questões elencadas pelas fotógrafas acerca inferiorização da mulher em campo de atuação, as narrativas de Amanda Bambu e Laryssa Andrade demonstraram como tais questões refletem na subjetividade das mulheres uma *insegurança*, e mesmo, *um complexo de inferioridade*:

Amanda Bambu: “A gente vive, de alguma forma, assim, tendo que provar a todo custo que a gente é boa. Eu digo, eu vou falar por mim,

eu tenho que estar. E as vezes eu canso. Não, eu não quero provar que eu sou boa. Eu sou isso e é isso. Tem uma hora que eu preciso parar: “Não, eu sou isso. Eu estudo para fazer isso e eu tento fazer bem feito, sabe?” E se a pessoa vai me valorizar, se ela vai fazer o trabalho comigo, sem dúvidas, eu vou dar o meu melhor. Mas eu não quero ter que provar o tempo todo. Mas vira e mexe eu estou me vendo tentando provar para as pessoas que eu sou boa também. E que eu mereço reconhecimento. Que eu mereço ganhar bem pelo o que eu faço”

Amanda Bambu: “Eu sinto, eu percebo, eu falo muito aqui no cenário de Alagoas que tem muita gente, né? Muitas mulheres que fazem fotografia, fazem muito bem, muito bem! Mas tem a insegurança de, sei lá, postar, de falar sobre o trabalho. Porque parece que nunca está bom o suficiente, sabe? E aí eu vejo homens fazendo trabalhos que eu fico assim: “não, é... é isso” e super se autopromovendo. E aí eu vejo que esse grupo do feminino aí ele tem esse complexo mesmo de inferioridade. Eu sinto, sabe? Pessoas potentes, produzindo conteúdos potentes e não lançam, não mostram. As que eu vejo que mostram, Tay, vamos dizer, é cinco por cento das mulheres. Cinco de cem expõe, mostra o que faz, diz até que é foda: “o que eu faço é muito bom”. E aí é de chorar. Porque é uma coisa muito difícil, é uma coisa muito rara. Eu falo: “Mano, é isso. Esse é o caminho”.

No relato de Laryssa a insegurança se apresentou pelo *medo* de ser inferiorizada e de ocupar as ruas sendo mulher em uma sociedade identificada por ela como machista – o que também pode ser percebido nos relatos de Amanda Môa e Charlotte através das experiências com assédio em campo, independente do segmento de atuação na fotografia:

Laryssa: “[...] eu acho que vem muito da sociedade que a gente vive, da sociedade machista e patriarcal essa falta de segurança que as vezes ensinam a gente a ter. No Punho eu escrevi um texto chamado Criar Tremendo é Complicado²⁴ [...] porque diversas vezes durante essa

²⁴ Criar Tremendo é Complicado: sobre fotografar as ruas sendo mulher”: <https://medium.com/punho-coletivo/criar-tremendo-%C3%A9-complicado-c9eefd78cfd> foi publicado no *medium* do coletivo em 2021: “[...] registrar a rua depende muito daquilo que é inesperado. Nesse ponto, o que é inesperado, é mágico para a

caminhada de produção, de criação, eu já me senti para baixo, diminuída de algum modo, eu não sei se não sendo mulher isso seria mais fácil, mas eu sei que quando eu saio de casa eu temo, quando eu vou publicar alguma coisa eu temo, quando eu faço qualquer coisa eu temo, antes de tudo, assim, primeiro antes do ato de coragem eu temo um pouquinho. E eu acho que isso vem do ser mulher infelizmente, assim, sabe? do que a gente acaba vivenciando, sabe? nesses dias, assim. E a fotografia de rua foi só uma ponte para eu sentir como isso funcionava, porque você precisa calcular o local que você está, você precisa calcular o tempo que você vai ficar por lá, o ângulo que você vai tirar a câmera da bolsa e esconder para fotografar”

Môa: “[...] isso é muito interessante [...] quando você vai para campo enquanto pesquisadora ou enquanto fotógrafa, porque o abuso ele acontece indeterminado do seu título, seja ele eu sou uma fotógrafa e estou fotografando um casamento, mas um convidado pode chegar lá e fazer qualquer tipo de assédio, ou eu posso tá numa pesquisa fazendo uma entrevista e aí chega lá o “bebo”²⁵ e diz: “ah, eu vou casar com você e não-sei-o-quê...”

Charlotte: “[...] compartilho do sentimento da Amanda [Môa] de estar com receio, principalmente por você ir sozinha em determinadas comunidades que você sabe que tem todo uma estrutura extremamente machista ainda, infelizmente, e ver uma mulher trabalhando ali é um sinal de que você tem o direito de fazer alguma coisa ou falar alguma coisa, né?”

Em Maceió, além do Punho ter participado da intervenção visual no evento Mcz na Rua²⁶ e a exposição fotográfica intitulada Punho, pelo Fotosururu – Encontro de Fotografia

fotografia, porém, ser mulher e registrar a rua traz um acaso diferente. É o acaso de quem teme estar ali. E isso não é bonito, não é poético. Nunca foi.”. No texto, fazendo referência às experiências compartilhadas entre mulheres artistas nos encontros do GIF, Laryssa pontua que a facilidade de construir uma imagem ou sair com um equipamento para rua depende de quem, em termos de uma identidade de gênero, está criando.

²⁵ Alcinha para bêbado.

²⁶ MCZ na Rua aconteceu no mês de novembro de 2019, no bairro Jaraguá, em Maceió, Alagoas.

Criativa em Maceió²⁷, a reunião “Um teto todo nosso”²⁸: diálogos e perspectivas para mulheres da imagem”, convocada em 8 de março de 2020 – Dia Internacional da Mulher, foi fundamental para uma primeira afirmativa do coletivo em Alagoas. O encontro foi um chamado para a criação de redes de fortalecimento entre mulheres da imagem, no que diz respeito as questões e desafios enfrentados coletivamente no trabalho com imagens.

O debate em torno das mulheres na fotografia em âmbito nacional ganhou força a partir de dois grupos independentes com atuação virtual, o Fotógrafas Brasileiras, criado em novembro de 2016²⁹ e o YVY Mulheres da Imagem, criado em outubro de 2016³⁰, importantes para a visibilidade de mulheres artistas em todo país. No ano seguinte em Alagoas, 2017, foi criado um grupo no *Facebook* intitulado “Mulheres da Imagem – AL³¹”, com a seguinte descrição:

São tantas as formas de crime, agressão, assédio e intimidação que atingem mulheres de todas as categorias profissionais e classes sociais, seja no mercado de trabalho ou na própria família, que não vemos outro caminho a não ser nos unirmos para criarmos uma grande teia. Nós, mulheres que produzimos imagens, ainda não sabemos quantas somos. Não há estatísticas sobre nós. Também ainda não sabemos por quais cantos deste imenso país estamos com os pés fincados. Muitas vezes, somos invisíveis até para nós mesmas. (Mulheres da Imagem – AL, 2017).

Tendo como referência o YVY Mulheres da Imagem, o grupo afirma reunir um grupo de mulheres e pessoas do gênero feminino na cena local, engajadas e comprometidas com um mundo mais justo. O grupo se constitui desde então como um ponto de apoio virtual para discussões acerca da mulher na produção fotográfica e audiovisual³². Nesse sentido, mobilizações políticas feministas nacionais têm sido responsáveis por denunciar as desigualdades entre homens e mulheres como um dos pilares que sustentam a história visual, além do papel exercido pelas mobilizações internacionais no campo das artes.

²⁷ A exposição fotográfica *Punho* circulou entre o mês de março de 2020 e aproximadamente julho de 2021 nos restaurantes *Akuaba*, *Baobá*, *Divina Gula* e no hotel *Ritz Lagoa da Anta*.

²⁸ O título “Um teto todo nosso” é inspirado em palestras da escritora *Virginia Woolf*, na década de 1920, em duas faculdades inglesas exclusivas para mulheres, em que discursou sobre o tema “As mulheres e a ficção”, mais especialmente, sobre a exclusão das mulheres no campo literário, reunidas no livro *Um Teto Todo Seu* (2014). O título também inspirou o projeto *PIBIC* “um teto todo nosso”: feminismos em imagens na cena imagens na cena fotográfica em Maceió do qual esta pesquisa é desdobramento.

²⁹ O grupo *Fotógrafas Brasileiras* foi criado pela fotojornalista *Wânia Corrêdo*, com interesse em reunir profissionais mulheres do Rio de Janeiro, mas tomou projeção maior incentivando iniciativas em todo o país | Site: <https://fotografasbrasileiras.46graus.com/> | Instagram: <https://www.instagram.com/fotografasbrasileiras/>

³⁰ O grupo *YVY Mulheres da Imagem* foi criado em Curitiba pela fotojornalista *Marizilda Cruppe* | Instagram: <https://www.instagram.com/yvymulheresdaimagem/> | Manifesto Por que Existimos? <https://yvymulheresdaimagem.wixsite.com/yvym>

³¹ O grupo *Mulheres da Imagem – AL* é administrado pela fotógrafa *Flávia Correia* e a artista visual *Larissa Lisboa*.

³² Embora o coletivo não tenha se reunido presencialmente nos últimos anos, atualmente conta com 70 membras no *Facebook* e 72 participantes no *WhatsApp*. *Facebook*: <https://www.facebook.com/groups/1851026581797718>

A exemplo, em 1989 o coletivo norte-americano de artistas *Guerrilla Girls*³³ após contabilizar na seção de arte moderna do *Metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque que menos de 5% dos expositores eram artistas mulheres, constatou por outro lado que 85% das representações eram de nus femininos³⁴. A partir disso, incitaram a seguinte campanha: “as mulheres precisam estar nuas para fazer parte do Museu *Met*?³⁵, projeto estendido a outros museus do mundo. Em 2017, no Brasil, o coletivo identificou apenas 6% de artistas mulheres no Museu de Arte de São Paulo (MASP), em contraste com 60% das representações de nus femininos³⁶:



Guerrilla Girls³⁷

Para o coletivo *Guerrilla Girls* o levante demonstrou como dentro das relações de poder parece ser mais conveniente que as mulheres adentrem os museus desnudas, do que carregando o nome de artistas. A crítica ainda girou em torno de pensar que se todas as decisões no cenário das artes são tomadas sempre pelas mesmas pessoas, já não se trata de uma “história da arte”, mas sim, de uma “história do poder³⁸” que representa a condição feminina da alteridade – seja através das obras artísticas, coleções, exposições, museus, instituições, mercados, curadorias, publicações, etc.

³³ O grupo *Guerrilla Girls* foi criado em 1985 por ativistas anônimas em resposta a exposição realizada em 1984 no Museum of Modern Art (MoMa), em Nova Iorque, na qual se pretendia um panorama internacional de pinturas e esculturas recentes à época, envolvendo um total de 165 artistas, sendo apenas 13 mulheres.

³⁴ Vinte anos mais tarde, em 2005, essa contagem foi refeita, constatando que o número de mulheres expostas diminuiu para menos de 3% e os nus femininos para 83% (Soares et al., 2018). Em 2012, essa estatística se concentrava em 4% e 76%, respectivamente (Pedrosa e Bechelany, 2017).

³⁵ Originalmente, “Do women have to be Naked to get into the Met. Museum?”

³⁶ Cabe ressaltar que esses números embora mais favoráveis quando comparados ao Met, seriam alterados se considerado o grande número de nus femininos exibidos no segundo subsolo do Masp no mesmo período (Pedrosa e Bechelany, 2017).

³⁷ As mulheres precisam estar nuas para entrar no Museu de Arte de São Paulo? Imagem disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/projects>.

³⁸ Guerrilla Girls em entrevista ao programa Late Show, em 2016, tradução minha. Ver mais em: https://www.youtube.com/watch?v=FxBQB2fUI_g.

Em março de 2020 veio à tona no Brasil o isolamento social em decorrência da Pandemia da Covid-19. Neste período, as fotógrafas alagoanas se organizaram *on-line* articulando uma série de *lives*, tutorias, oficinas, imersões, vivências artísticas, dentre outras atividades. O isolamento, frustrando as expectativas iniciais do Punho Coletivo de não se restringir às plataformas virtuais, o levou a mobilizar a *live* A Unidade do Povo Contra o Fascismo, com a jornalista e militante do partido político Unidade Popular de Alagoas Lenilda Luna³⁹. Ainda, resistiu lançando o “Desafio #EmCasa” de criação *on-line* para mulheres, no qual a cada semana o coletivo levou um assunto às seguidoras da página no *Instagram* e o desafio foi transformá-lo em fotografia⁴⁰.

Na cena local, o coletivo participou do Fórum Setorial das Artes de modo a ocupar os espaços de decisão em Maceió, além de se articular virtualmente com o GIF – Grupo de Estudos Imagens e Feminismos, em 2020 e 2021, oriundo do projeto de pesquisa que esta etnografia é desdobramento⁴¹. *On-line*, o GIF contou com a participação de fotógrafas e artistas visuais de diferentes locais do Brasil, sendo tanto um espaço de aprendizado como uma rede de apoio. Já na cena nacional, o grupo participou do bate-papo virtual Coletivos Femininos na Fotografia Brasileira⁴², idealizado pelo Estria FotoColetivo, do Rio de Janeiro, com convite estendido à *live* do Festival de Fotografia de Paranapiacaba⁴³. Na ocasião do bate-papo, foi mencionado que além do núcleo gestor de mulheres da imagem, as “fundadoras”, o Punho contava com cerca de 30 “associadas” em suas ações, participantes do grupo virtual do coletivo no *Telegram*.

Em 2020, o processo de saída de algumas integrantes⁴⁴ e a chamada pública para novas membras foi demarcador de uma mudança no grupo. Nesse período, elas tomaram consciência de agregar, para além da fotografia e do audiovisual, cada vez mais mulheres da imagem: as mulheres que trabalham com ilustrações, colagem, pintura, artes visuais, cinema, intervenção

³⁹ *Live* A Unidade do Povo Contra o Fascismo: <https://www.instagram.com/p/CBBHjsgJPic/>

⁴⁰ Os desafios aconteceram com as chamadas 1) “Isolamento e Práticas Visuais: como você retrataria sua relação com o seu lar?”, 2) Resignificar as cores e 3) Reflexos, disponíveis na página do grupo no *Instagram*.

⁴¹ O Punho foi representado no GIF por Power Vitoria e Laryssa Andrade.

⁴² Além do Punho Coletivo, de Maceió/AL, participaram do evento o Benedictas FotoColetivo, de Porto Alegre/RS (Instagram: <https://www.instagram.com/benedictasfotocoletivo/> - @benedictasfotocoletivo); o Estria FotoColetivo, do Rio de Janeiro/RJ (Instagram: <https://www.instagram.com/estria.fotocoletivo/> - @estria.fotocoletivo) e o Fotógrafas Guarulhenses, de Guarulhos/SP (Instagram: <https://www.instagram.com/fotografasgru/> - @fotografasgru). Ainda, ingressou durante a reunião a representante do DAFB – Coletivo de Mulheres e Pessoas Transgênero do Departamento de Fotografia do Brasil, de Brasília/DF (Instagram: <https://www.instagram.com/coletivodafb/> - @coletivodafb) e também foram citados o Manama Coletiva (Instagram: <https://www.instagram.com/mamanacoletiva/> - @mamanacoletiva) e o YVY Mulheres da Imagem, que não puderam comparecer na reunião virtual.

⁴³ *Live* Coletivos Femininos na Fotografia Brasileira, em setembro de 2020: <https://www.facebook.com/ffparanapiacaba/videos/640128733547668>

⁴⁴ Uma das motivações de Amanda Bambu e Natie Paz para a saída do Punho Coletivo foi criar outros projetos, parcerias e dar continuidade às suas trajetórias solo.

com bordado em fotografias, entre outras práticas. À diversidade estética, se entrelaçou a diversidade política de mulheres nas discussões do grupo. Assim, no Dia Internacional da Mulher Negra Latino-Americana e Caribenha, 25 de julho, em que o coletivo pediu para que nomes de mulheres da imagem admiradas de Alagoas fossem indicados, foi publicada a produção da artista plástica Yasmin Falcão, da fotógrafa documental Jéssica Conceição e o meu, Tainá Almeida, fotógrafa documental.

No coletivo, uma das primeiras ações que marcaram o momento de formação do grupo foi quando as próprias integrantes exercitaram fotografar umas às outras, e outras mulheres, em uma espécie co-criação através de ensaios fotográficos femininos. A produção publicada junto ao Manifesto do Punho Coletivo, diferente da representação visual predominantemente feita por homens no interior de uma masculinidade hétero e cis, possibilitou novas estéticas em torno das imagens de mulheres. Ao mesmo tempo, evidenciou a diferença de olhares dentro do próprio grupo, uma reivindicação constante na narrativa das membras.

Nesse sentido sobre a “*fotografia feminina*”, a qual Natie compreende como “maneiras muito diferenciadas de retratar” dentro da produção de mulheres, ela identificou um movimento forte em Alagoas a partir da consciência que o Punho gerou na fotografia local. Na fotografia feminina, não mais as mulheres são objetos de prazer sexual das lentes masculinas, mas protagonistas das lentes de outras mulheres. Natie, por outro lado, reconheceu como as pautas políticas trazidas pelo “*olhar feminino*”, muitas vezes acompanhado por uma fotografia que se propõe a ser terapêutica, são apropriadas pelo “*olhar masculino*”, que em articulação ao “olhar comercial”, vende às mulheres a fotografia como “cura”, enquanto o mesmo olhar patriarcal é reproduzido:

Natie: “É o corpo muito explícito, é aquela postura... é o enquadramento da mulher, [...] valorizando curvas [...] valorizando uma pegada muito sensual, né, e que é muito vendido o ensaio dessa forma, com esse termo, ensaio sensual. O que é esse sensual para o masculino, sabe, para o patriarcado? Então a gente pode chegar e começar a pensar, por exemplo, no que é a pornografia, no que é a venda da imagem feminina como sexy. Então o que são essas mulheres? Eu acho que essa visão, essa linguagem masculina, para mim ela vem disso, desse lugar da pornografia, dos comerciais de cerveja [...] do corpo que a mulher deve ter [...] para ser sensual, para ser sexy. Então para mim fica muito nítido quando eu pego uma fotografia que foi tirada por um homem.

Nesse contexto, eu não estou falando de todos os homens, mas no contexto desse olhar, né? Desse olhar viciado, porque é esse vício que vem dessa cultura, de uma cultura patriarcal que restringe a sensualidade da mulher, porque para mim a sensualidade da mulher, não só da mulher, mas a sensualidade de todos, está em várias coisas. Então você consegue ver quando, por exemplo, uma pessoa que não tem esse olhar viciado ela está fazendo esse ensaio sensual. [...] Você pega um ensaio sensual feito por uma mulher e um ensaio sensual feito por um homem e você vai ver que é muito diferente, porque para o homem o sensual ainda está muito pautado nessa condição da mulher que está no pornô, do que é uma mulher sexy, sabe? [...] E você vai pegar o nosso olhar sobre o corpo feminino, tendo a gente o nosso próprio olhar sobre o nosso corpo, a gente vai pegar muito mais delicadezas e... ou não, ou o extremo também que é, por exemplo, a mulher selvagem [...], condição da mulher que se expressa livremente dentro da sua sexualidade. Então a gente vai ver que a sexualidade ganha outros títulos, outros parâmetros mesmo, com o olhar feminino, porque infelizmente é isso, uma cultura pautada em tudo isso aí, na mulher que para ser sexy tem que gemer do jeito certo, tem que mexer o corpo do jeito certo, tem que falar em tal tom de voz, então tudo isso transparece muito claro na fotografia para mim, sabe?”

Assim como Natie, Amanda Bambu comentou a respeito da *ausência de representatividade em imagens de mulheres construídas por homens*. Ela aprofundou a discussão ao identificar existir um padrão branco nas mulheres retratadas por homens em Alagoas, no qual as mulheres negras são relegadas ainda mais às margens. A mesma crítica foi feita por Amanda Môa, no âmbito da fotografia publicitária:

Amanda Bambu: “Eu peguei uma aversão por seguir homens que fotografam mulheres porque sim, porque você não vê nenhuma representatividade. Eu não me vejo. Eu não tenho como seguir um trabalho, eu não tenho como visualizar um trabalho que eu não me vejo. Eu preciso me ver. E aí falando de Alagoas, especificamente, Alagoas é uma terra negra, sabe? A gente tem muito mais negro do que branco.

E quando você vai ver, principalmente de homens, o trabalho de homens, você vai ver mulheres brancas. Eu fico até em um conflito: será que esses homens, será que essas mulheres pertencem a Alagoas? [...] E aí eu vejo que esse olhar é muito mais para o peito, para a barriga... esse olhar vai diretamente para o bumbum. Eu não acho ruim não a mulher chegar lá e botar seu corpo e se mostrar, mas eu acho que a gente precisa ver o outro lado da moeda: Quem está vendo essas mulheres? Para onde está indo essas imagens? Qual o propósito dessas imagens? eu acho importante que a mulher chegue e se mostre. Tenha essa sensualidade. Eu adoro, eu acho que a gente precisa ter isso, sabe? Mas com quem a gente está fazendo? Qual a intenção daquela pessoa que está fazendo? Qual a intenção do trabalho daquela pessoa, sabe? Porque ao invés de ser algo que seja bom, empoderador, fortalecedor, pode ser um trabalho tóxico. Como eu já vi vários fotógrafos saindo de cena por conta disso”

Môa: “E na publicidade nem se fala, né? [...] eu tenho que escutar diretamente que os modelos não servem porque são negros demais, são escuros demais! Eu tenho que lidar com isso em produção publicitária”

Nesse contexto, se o Punho Coletivo começou afirmando no campo da representação fotográfica um novo olhar sobre os corpos de mulheres, o desafio posterior tem sido evidenciar que o fazer artístico do grupo não se restringe ao gênero: “a gente não faz fotografia feminina”, colocou Pwr Vitória. Ela complementou que a noção de olhar feminino se apresenta como estratégia, mais uma vez, de *invalidação profissional*, dentro das classificações que diferenciam por gênero a “fotografia autoral” e a “fotografia comercial”, por exemplo. Enquanto a fotografia autoral seria destinada às mulheres, a fotografia comercial seria destinada aos homens:

Pwr Vitória: “é uma maneira de botar a gente em caixinhas, de que, tipo, as mulheres fotógrafas de Alagoas elas produzem imagens sobre mulheres, retratando mulheres, sejam essas mulheres elas mesmas ou outras, fica sempre isso, para mulher é autorretrato, fotografia de família, fotografia newborn, nu feminino, às vezes fotografia de casamento, então é tudo no campo do sentimental, do corpo, do

abstrato, enfim, fica tudo nesse campo e o trabalho de verdade deixa pros meninos! Deixa para os homens... Os provedores, os caçadores, os que saem de casa para fazer o trabalho [...] é uma reinvenção de papéis antigos. Então é isso, você fica aí fazendo o trabalho de mulher, o trabalho que não vende... e aí entra naquela discussão: o que é um trabalho autoral e o que é um trabalho comercial? Porra, se a foto é minha, ela é autoral! Seja ela para um trabalho que eu fui contratada para fazer, ou não, mas ela é autoral! Não foi eu quem fiz? Não foi o meu olhar, o meu trabalho, a minha técnica, a minha pós-produção, tudo meu? Então é autoral! É meu! Eu que fiz! Sabe? Acho que é sim, é uma tentativa de dizer que o nosso trabalho ele vai para parte do sentimento, do criativo e tudo mais, e aí se engana porque aí você bota o trabalho comercial num lugar que não é criativo, e você tem trabalhos comerciais que são criativos, são muito bons, enfim, bota sempre a gente num papel de trabalho que não é profissional”

Expressão disso é o *confinamento do trabalho de mulheres às categorias restritas ao feminino*, em que Natie relatou sua experiência pessoal com a exclusão de trabalhos que envolvam outras temáticas. Exclusão essa que também reaparece na trajetória de Amanda Bambu com o nu artístico:

Natie: “[...] eu já, por exemplo, me senti injustiçada várias vezes, então, por exemplo, de ter um trabalho que eu achar que poderia estar fazendo e quem está fazendo ser um homem e geralmente pelo fato de ser um homem, e desse lugar, principalmente, por exemplo, como eu fotografo mais com esse olhar voltado para o feminino e para essas questões de gênero, de ser excluída de outros tipos de trabalho e só ser chamada quando precisa-se de um olhar feminino, como se o olhar feminino ele não fosse necessário a todos os outros tipos de trabalhos, sabe? Então parte dessa especificação, de estar sempre: “ah, chama a Natie quando precisar de um olhar delicado e tal e não sei o que” e de em outros momentos pessoas que me chamam para trabalhar nesse momento em que precisa de um olhar x, específico, mas não chama para outras coisas

como se, por exemplo, eu não conseguisse fazer um trabalho mais comercial, sabe? Como se eu não tivesse técnica para isso, né?”

Amanda Bambu: “[...] eu deixei muito de fazer o nu, por exemplo. Eu tenho tentado voltar a fazer esse ano, né? Porque é algo que me impulsiona. Eu acho que eu sem o nu, não sou eu. Sem o nu artístico. Mas também tem o outro lado da moeda. É muito bonito, é muito bacana, eu consigo me expressar muito através da nudez, mas não é algo tão rentável, tão vendível, sabe? Tipo, e aí várias pessoas também tem muito preconceito, principalmente aqui, em Alagoas [...] porque as pessoas acabavam só me associando a nudez e a admiração. Tipo “eu amo a nudez, eu admiro o trabalho da Amanda”, mas é só isso. Só gira em torno disso, sabe? E o que eu preciso também, que é me bancar, ter esse retorno, né? Eu não tinha, eu só tinha admiração e a visualização das pessoas. Mas eu não tinha o que é importante para qualquer artista. E aí eu dei um pause, eu parei de fazer o nu por muito tempo. Quando eu faço, uma vez ou outra, eu faço mais autoral”

No entanto, embora as mulheres sejam enquadradas formalmente aos gêneros artísticos como o nu e o autorretrato, por exemplo, essas modalidades de fotografia também se apresentam como uma “válvula de escape” ao trabalho formal – uma possibilidade criativa, mencionada por Minne. E mesmo, se apresentam como ferramentas que permitem o reconhecimento do poder que existe na fotografia, como mencionou Natie:

Minne: “[...] eu sempre gostei de fazer autorretrato, assim, desde quando eu não tinha câmera, desde quando eu nem pensava em trabalhar com fotografia, mas eu acredito que muito pelo fato de eu, enfim, ter esse outro emprego formal que é de 08h às 17h e às vezes até mais, eu acabei, para não perder esse contato realmente mais próximo assim com a fotografia mesmo, acabei fazendo esse trabalho em paralelo mais focado no autorretrato, já que eu não consigo pegar tantos trabalhos mais comerciais e tudo mais, então acabou sendo uma válvula ali de escape de me manter também tentando produzir algo que fosse

mais meu, que fosse mais... Enfim, de tentar colocar para jogo esse outro lado por meio da fotografia e de manter um pouco mais nessa área, sabe? Mesmo com esse outro trabalho fixo que ocupa a maior parte do meu tempo, e é basicamente isso, assim”

Natie: “Eu percebi esse poder que existe dentro da fotografia, dentro do autorretrato e eu comecei a ver como na real esse poder é distorcido o tempo todo. Então ele foi utilizado, o poder na fotografia é utilizado para na real estar acabando e minando a nossa energia, acabando com a nossa autoestima, nos colocando em padrões, então a partir do momento que eu comecei a refletir muito sobre isso e a perceber pessoas próximas a mim falando que não tinham coragem de se autorretratar, e que acham bonito, mas não se imagina fazendo isso, eu comecei a perceber como a gente o tempo inteiro é afastada das coisas que a gente pode... enfim, das coisas que a gente pode se utilizar com propriedade, né? E a gente acaba se afastando disso e deixando que outras pessoas usem, e que enfim, outras pessoas, outras instituições e o patriarcado em geral se utilizem e se apropriem disso, como se a gente não tivesse direito sobre essas ferramentas”

Então, em uma leitura diferenciada do que seria a “fotografia feminina”, e mesmo, a “fotografia feminista” – a fotografia construída sob o viés do movimento feminista, Minne relatou que na atuação do coletivo essas linguagens são construídas a partir de um processo de *conscientização da prática fotográfica*. Sobretudo, a partir de um processo que não prejudique a representação de outras mulheres:

Minne: “Eu acho que a gente preza sempre muito por tornar esse processo mais consciente, né? [...] É difícil porque a gente também nasce nesse mundo que é permeado por essas questões, né? A gente, enfim, cresce com todas essas ideias na cabeça e desconstruir isso não é fácil, não é de uma hora para outra, mas a gente vem conversando, vem dialogando, vem debatendo vem, enfim, tentando trazer outras questões para justamente não repetir essas coisas que, enfim, reforçam padrões, reforçam estereótipos, que podem atingir determinadas

mulheres, ou todas as mulheres e tudo mais... então eu acho que é um caminho mesmo de trazer mais consciência [...] acho que a palavra é mais consciência mesmo, assim, sabe? De não tentar atingir outras mulheres por meio da fotografia, nem colaborar com esse cenário que já tanto nos, enfim, nos inferioriza, nos machuca, nos coloca como um padrão do que é ser mulher [...]"

Môa e Vitória e, mais uma vez, Minne, ainda deslocaram a fotografia feminina/feminista não para o que é representado em termos de gênero, mas para a mulher que representa. Nesse contexto, o “olhar feminino” foi substituído pelo um “*olhar múltiplo*”, dentro dos diversos feminismos:

Môa: “[...] Quando a gente pensa assim o que é essa fotografia feminista, né? A primeira coisa que veio à minha mente é... Qualquer foto que não seja feita por homem! [risos] E assim, eu digo “homem” nesse sentido do que vem o peso do homem, né? Assim, aquele padrão, aquela busca por uma... Por seguir um padrão que já é colocado, que já é canonizado [...] de fazer imagem. Eu acho que qualquer pessoa que tente sair desse padrão já tá fazendo uma imagem feminista, né? Assim, se a gente imaginar que o feminismo ele vem nessa bandeira de ser diverso, de trazer diversidade, de trazer esse olhar múltiplo, assim... E quando eu realmente penso assim em coletividade, em multiplicidade de olhar, de interpretações, eu já acho que é feminismo, assim... [...] então acho que qualquer imagem que fuja desse padrão aí já é feminista assim, já considero diversa”

Vitória: “[...] para mim, uma imagem feminista ela não precisa necessariamente tá abordando uma foto de uma mulher, entendeu? Acho que uma imagem que é feita por uma mulher que se identifica feminista, que se considera feminista... Então eu acho que ela é uma imagem feminista, porque é isso, quando você tem contato com o feminismo, isso muda o seu olhar... [...] E aí, acho que quando você tem esse olhar, quando você tem essa consciência, você para de reproduzir essas coisas, ou pelo menos se pergunta por que você tá reproduzindo essas coisas... [...] A gente tem que ter o entendimento

que da mesma forma que nós somos diversas, os feminismos são diversos, né? As pautas que são levadas... Que são prioritárias para cada uma são diferentes”

Minne: “E eu acho que vai contra aquele pressuposto de que existe um olhar feminino, e que toda mulher que fotografa tem um certo olhar que é comum entre todas as mulheres... Isso não existe!”

Em 2021 o conteúdo “Dois anos depois: quem somos?” foi publicado pelo Punho, com uma reflexão sobre o que as integrantes do grupo aprenderam até então. Nele, as três membras fundadoras que permaneceram no coletivo foram apresentadas junto as novas integrantes: “Agora, entendemos que nossa intenção inicial não mudou, mas evoluiu: queremos que o Punho contribua cada vez mais para o fortalecimento e visibilidade de uma rede de mulheres da imagem de Alagoas”⁴⁵, ecoando a Manifesta escrita pelas mulheres da equipe do longa-metragem *A Salamandra*, no Recife, de 2019: “nada será feito sobre nós, sem nós”⁴⁶.

Esse mesmo ano, 2021, proporcionou novas vivências para o Punho Coletivo, a exemplo da oficina “Mulheres, Câmera, Ação: trajetórias e perspectivas femininas pela imagem”, em parceria com o Alagoar – Iniciativa colaborativa dedicada à produção alagoana, registro e difusão do cinema brasileiro⁴⁷, como uma das ações integrantes do Webinário Cultura e Cinema, contemplado pelo conjunto de ações emergenciais em decorrência da pandemia, destinadas ao setor cultural de Alagoas, via Lei Aldir Blanc. Foram quatro dias de oficina da qual também participei, ministrados pelas representantes Amanda Môa e Power Vitória com as seguintes temáticas: 1) Difundir, Organizar, Fortalecer: a mulher em coletividade, 2) Mulheres, Fotografia e Cinema na América Latina, 3) Passado e Presente: o alcance da produção feminina e 4) Mulheres da Imagem: no Nordeste, em Alagoas⁴⁸.

Outra vivência importante foi o ativismo e cobertura fotográfica e audiovisual dos atos Fora Bolsonaro, ainda no contexto da pandemia, primeiro em 29 de maio e depois em 19 de junho de 2021. O Punho protestou contra o “genocídio realizado pelo governo” sob presidência

⁴⁵ “Dois anos depois: quem somos?”: <https://medium.com/punho-coletivo/dois-anos-depois-quem-somos-1a6130f0c546>

⁴⁶ Manifesta que trata do levante de 40 trabalhadoras do audiovisual que gritaram seu descontentamento contra a normatização da violência à mulher. Segundo a Manifesta os filmes devem combater a visão machista da mulher, de modo a contribuir para a construção de um “imaginário propositivo sobre nossas existências”. A Força Manifesta do Coletivo: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/243/a-forca-manifesta-do-coletivo>

⁴⁷ Instagram Alagoar: <https://www.instagram.com/alagoar/> | Site: <https://alagoar.com.br/>

⁴⁸ Conteúdo da oficina Mulheres, Câmera e Ação, acontecida em fevereiro de 2021: https://padlet.com/punhocoletivo/refs_oficina.

de Jair Bolsonaro, iniciada em 2019, vez que nesta época já havia quase meio milhão de mortos por Covid-19 no Brasil, registrando imagens desse “dia de luta”. Com a chamada “Mulheres da Imagem na Luta” convocou produtoras de conteúdo visual a registrarem os atos em Alagoas e marcarem o coletivo na página do *Instagram*: “Você, mulher, registrou imagens dos atos em Alagoas? Nos envie para publicarmos em nosso perfil!”. Após o primeiro ato, o texto “E a pandemia??? Participando do protesto de 29 de maio em Maceió enquanto coletivo”⁴⁹, de autoria de Power Vitória, foi publicado em resposta ao comentário “e a pandemia???” realizado na publicação da chamada para o protesto na página do coletivo no *Instagram*. No texto, a integrante se pronuncia: “É justamente diante desse caos social e rebaixamento da vida que a mobilização nas ruas torna-se imprescindível para lutar. Mas quem fez esse tipo de comentário não se interessa por nada disso”.

Nesse sentido, o Punho enquanto movimento político e ativista tem contribuído desde 2019 para a inserção do debate feminista no campo da produção visual em alagoas e forçado um exercício mínimo de reflexão na constituição de uma fotografia alagoana, permitindo pensar como o campo das artes, de modo geral, e mais especialmente, o campo da fotografia, opera em detrimento das *mulheres fotógrafas* e das *mulheres fotografadas*. Para o futuro, sobre as ações do coletivo Power Vitória comentou, no contexto de nosso grupo de discussão:

Pwr Vitória: “Toda vez que a gente tem um encontro, seja com outros coletivos, ou encontro com outras mulheres e não-sei-o-que a gente parte muito de falar dores, falar incômodos... Acho que o meu sonho era que, sei lá. Quando o Punho fizer cinco anos a gente estar falando muito mais de feitos e de coisas que a gente conseguiu construir e menos sobre dores. Acho que não só do Punho, mas para todos os encontros, assim, de mulheres que eu participar, eu acho que a gente consiga falar menos de dores, falar mais de conquistas...”

⁴⁹ E a pandemia??? Participando do protesto de 29 de maio em Maceió enquanto coletivo <https://medium.com/punho-coletivo/e-a-pandemia-punho-e08175171812>

1.2.1 Manifesto Punho Coletivo⁵⁰



⁵⁰ Manifesto do Punho Coletivo, publicado em 2019: <https://medium.com/punho-coletivo/nosso-manifesto-b4b497ac5288> Autora da imagem: Power Vitória.

“Nós somos, antes de tudo, inquietação. E para falar da inquietação primeiro, é preciso relembra a importância de compreender o que habita o espaço entre a mulher fotografada e o olhar que registra. Por muito tempo, a possibilidade de registrar e criar imagens era predominante e irrestritamente dominada por homens. Fotografar era, sobretudo, poder. Poder institucionalizado, de quem detinha não só capital, mas também passe livre na esfera pública. Poder, por tabela, marcado por um olhar sexista, que refletia, em luz e sombra, toda a podridão da estrutura patriarcal.

Aos poucos, esse olhar virou mercado, moeda de troca, em preto e branco ou colorido, estampado nas capas de revista, nos outdoors, na tv, nas telas de cinema, bem grande, quase tangível, impossível perder de vista. Esse olhar seria responsável, pouco a pouco, por criar um outro ser a partir daquele que se encontrava na frente da câmera. Ele fabricaria o ser mulher, enfiando goela abaixo uma imagem já saturada de tão velha. Nos faria querer – e muitas vezes tentar – conseguir apagar tudo de mais subjetivo que levamos por dentro e por fora para imitar a imagem que não somos, que não nos é e que sequer existe. Aquela inalcançável, que nem todos os produtos de beleza da loja mais cara do mundo e nem todas as dietas e levantamentos de pesos e fitdances vão conseguir esculpir.

No meio do caminho, esse olhar passaria a sexualizar o nosso corpo. Nós, em pouco tempo, viraríamos mercadoria para outros olhares, também de homens. A nossa carne, imprópria, tarjada de nascença para nós mesmas, tabu. Para os homens, objeto e propriedade. O mundo mudou de uns tempos pra cá. Mas as coisas continuam as mesmas. Voltamos a ser expostas e desnudas pelo mesmo olhar, só que agora é pior. Dessa vez, vem com um discurso diferente. Eles falam de liberdade e aceitação, empoderamento. Os corpos, entretanto, são os mesmos, os de antes. Quem sustenta o olhar, vê e registra, também. Eles ganham likes, fazem carreira, dão aula, se reproduzem. Assediam, estupram, pedem desculpas, choram, somem, voltam, ganham likes, fazem carreira, dão aula, se reproduzem, assediam, estupram, pedem desculpas, choram, somem, voltam. Estão sempre voltando.

O Punho nasceu daí. Da revolta de ver homens encontrando na fotografia e nos corpos de mulheres um caminho mais fácil para sustentar e abafar seus crimes. Da inquietação e do cansaço de acompanhar todos os dias uma tentativa constante de universalizar o que é ser mulher. Do desgaste de presenciar a invisibilização institucionalizada dos nossos corpos, como eles são, e de quem somos, como somos. Da repulsa de assistir à sexualização, agora falsamente revestida de liberdade, de corpos exaustivamente repetidos e milimetricamente parametrizados, que não comportam tudo o que somos.

O Punho nasceu da inquietação que move. E da sororidade. Da admiração que nós, mulheres da e pela imagem, temos por outras mulheres que também o são e que, não de hoje, nos retratam mesmo sem nunca nos ter fotografado. Nasceu da necessidade e do querer unir forças, multiplicar conhecimento, trocar vivências, ocupar espaços. Nasceu da busca pela compreensão, desconstrução e reconstrução das mulheres que somos e que lutamos, dia a dia, para ser.

O Punho é sobre coletivo, sobre criar uma rede de mulheres que entende a importância daquilo que habita o espaço-entre a mulher fotografada e o olhar que está por trás de tudo e registra. É O Punho é sobre imagem, mas é, acima de tudo, sobre o que acontece quando mulheres se juntam”.



Autoria: Minne Santos e Bruna Raposo

1.3 Percursos por arte, gênero e fotografia

Em um primeiro momento as experiências artísticas das fotógrafas alagoanas demonstram uma série de inquietações com o campo da fotografia. Mas antes, uma série de críticas às artes, disseminadas sobretudo a partir das mobilizações políticas feministas dos Estados Unidos e da Europa na década de 1970, foram responsáveis por reconhecer que as relações artísticas não estão apartadas das relações de poder. Linda Nochlin, historiadora da arte, foi uma das pioneiras a teorizar a presença feminina no campo. Em “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, de 1971, a autora evidenciou que a forma como habitualmente enunciamos tal questão, já pressupõe a seguinte resposta sobre o fazer da “grande arte”, ou seja, da arte como conhecemos predominantemente: “Não houve grandes mulheres artistas porque mulheres são incapazes de algo tão grandioso”. Contudo, na contramão desse pensamento, seu esforço está em destacar que ao presumirmos um problema existente com as artistas mulheres abandonamos, por consequência, o papel que as estruturas institucionais desempenham, obscurecendo condições primordiais ao fazer artístico.

Por meio de Nochlin, é possível um posicionamento epistemológico que objetiva reformular a questão a respeito da baixa representatividade de mulheres artistas, nos deslocando da subordinação feminina para compreender, antes, os mecanismos indispensáveis à dominação masculina: Por que houve grandes homens artistas? Encorajar uma abordagem “desapaixonada, impessoal, sociológica e institucionalmente orientada”, nas palavras da autora, revelaria a “subestrutura romântica, elitista, de mérito próprio, monotemática”, na qual toda a carreira da história da arte está baseada, e acrescento, a história da fotografia. Nessa subestrutura se encontra o “mito do Grande Artista”, aquele de genialidade inata para a arte, que cria independente das condições sócio-históricas e econômicas: este, “único, de comportamento divino desde seu nascimento, uma essência misteriosa, a última bolacha do pacote, chamado de Gênio ou Talento” (Nochlin, 2001, p. 15). Nela, também se encontraria a “*fotografia de herdeiro*” – predominantemente realizada por homens, como intitulado pelas fotógrafas alagoanas.

O fato é que o ingresso de nós, mulheres, nas academias de arte – e aqui abordo um cenário hegemonicamente ocidental, foi impedido antes do século 19. Como aponta Thiane Nunes (2019), esse veto ao criar obstáculos à aquisição de conhecimentos das mulheres, em especial, àqueles que envolviam o tema do nu, foi o que se apresentou como uma das exclusões das competências das mulheres para a produção da representação. Embora só após o século 19 as mulheres tenham podido assumir, ainda que com cautela, a figura pública de artistas, antes disso é possível perceber um grande número de pioneiras, que foram e seguem sendo

evidenciadas na história com a efervescência dos estudos feministas. No século 17, frente a proibição de que as mulheres assumissem a autoria de suas próprias obras, medidas eram tomadas para que as produções femininas ficassem sob anonimato – a exemplo da substituição dos nomes femininos por nomes masculinos, para fins de comercialização.

Contudo, afirma Nunes por outro lado que estratégias para garantir a perpetuação da autoria eram utilizadas engenhosamente, de um modo criativo, pelas artistas. Clara Peeters⁵¹, tida hoje como uma das pioneiras não só nas estratégias de autoria, mas também, no autorretrato, nos dá algumas possibilidades de compreensão das implicações de ser mulher artista, especialmente pintora, na época. Pouco se sabe historicamente sobre Peeters, todavia, há algo de curioso em suas obras: a autoimagem refletida nos objetos pintados por ela. Para Nunes, “Essa era uma maneira que ela encontrava para se autoafirmar como mulher e artista”, “para garantir que seria conhecida no futuro”, ou, ainda, “quem sabe, ironizando o fato de que os compradores de suas obras podem ter morrido sem nunca terem percebido que penduravam um autorretrato de uma artista mulher na parede de casa” (Nunes, 2019, p. 934). Então, se no imaginário social desde muito a arte é tida como uma atividade livre, um campo menos conservador, onde as licenças criativas são bem-vindas, resta indagar os descompassos dessas precipitadas conclusões quando nos deparamos com os contextos experienciais nos quais as artistas mulheres estão situadas.

Virginia Woolf (2014), escritora britânica, no século 19 já evidenciava como desde o século 16 uma mulher não era encorajada a ser artista: “impedida”, “inibida”, “torturada” e “feita em pedaços” pelos outros, mas também, por seus próprios “instintos contrários”, dizia. Feita em pedaços pelas masculinidades, e também por instintos contrários que podem ser pensados dentro das consequências do apagamento de referências femininas no campo das artes, relacionadas às inseguranças e aos complexos de inferioridade citados pelas fotógrafas alagoanas, por exemplo. Em uma metáfora para as desigualdades entre homens e mulheres, enquanto o lugar dos homens caminharem era o “gramado”, para Woolf seu lugar era o “cascalho”. Assim, ao considerar a inferiorização das mulheres como o infortúnio de nossas vidas, e ainda questionando quais as condições necessárias para a criação de obras de arte, ela evidenciou a necessidade de “um teto todo seu”. Um teto todo seu, todo nosso, seria o espaço próprio, confortável, que permita às mulheres o ambiente propício para a liberdade intelectual: criar ficção. Ou seja, um ambiente propício para a possibilidade mínima de sonhar, fabular, alçar voos criativos.

⁵¹ Clara Peeters foi uma pintora nascida na Bélgica no século 16.

Reside nessa discussão, na mesma direção de Nochlin, as tramas que a história da arte buscou esconder: as mulheres estiveram continuamente envolvidas com as artes, como elucida Griselda Pollock (2001), mas foi seletividade na qual se ergueu o cânone, ou mesmo, o “Relato da Arte” generalizador, que além de prejudicar o gênero se ocupou histórica e exclusivamente do sujeito ocidental masculino. Sujeito que como as fotógrafas alagoanas argumentaram, não se trata de um sujeito comum, mas um sujeito privilegiado socialmente dentro das relações de raça, classe e sexualidade. Outro caminho possível para refletir acerca dos problemas da representatividade de artistas, é questionar o próprio estatuto do que é arte, reconsiderando as práticas não canonizadas, excluídas das definições oficiais. Aos olhos de Pollock, isso envolve pensar sobre a divisão canônica da arte não só como uma questão de gênero, mas pela divisão entre arte manual e arte intelectual, ambas desafiadas seja por mulheres ocidentais ou não ocidentais.

Nesse sentido, embora as artes visuais apresentem aproximações com o campo da fotografia, este último apresenta particularidades que não podem ser dispensadas. Helouise Costa e a Erika Zerwers (2021), diante do veto às mulheres ao campo das artes, evidenciam em outra perspectiva que estas, por sua vez, nunca se resignaram diante da proibição, e sim, buscaram alternativas por meio das quais pudessem exercer, de alguma forma, a “ação criativa”. A fotografia, nesse contexto, aparece como uma das atividades embrionárias de inserção feminina ao campo criativo, no qual as mulheres estiveram prioritariamente vinculadas às atividades manuais características dos laboratórios, estúdios e empreendimentos familiares. Como ainda nos ensinam as autoras, a atuação na fotografia, mais propriamente dita, só se tornou uma possibilidade concreta para as mulheres a partir do período entre-guerras com a ampliação do mercado de trabalho, e depois, no contexto da Segunda Guerra pela necessidade de substituição da mão de obra masculina mobilizada para o conflito.

Nas décadas de 1960 e 1970 o processo de profissionalização e inserção de mulheres no campo da fotografia teve início, tendendo a se expandir pelo terreno da arte. Entretanto, no contexto de alguns países latino-americanos, Erika Zerwes ressalta que os movimentos críticos às questões de gênero foram censurados pelos regimes ditatoriais, ganhando maior amplitude apenas com o período de redemocratização. Para além do imbricamento entre fotografia e arte na América Latina, é preciso então um cuidado redobrado para que as “heterogeneidades próprias à fotografia, suas linguagens e seus processos produtivos” (Zerwes, 2021, p. 26) não sejam mascaradas. Na fotografia, que convencionalmente nem sempre foi tida como arte, mas como ofício, há diversos segmentos de produção que classificam as “mulheres fotógrafas” diferentemente do que acontece nas artes, ao operar com a categoria “mulheres artistas”, ou

como podemos refletir através do contexto alagoano, pelas “mulheres das imagens”. Ou ainda, ironicamente não classificam.

No contexto nacional brasileiro, considerando quase a inexistência de documentação de mulheres fotógrafas nas primeiras décadas em que a fotografia era popularizada pelo país, Amélia Siegel (2014) tece uma crítica ao método de seletividade dos registros historiográficos: são dados que nos convidam a refletir o quanto as fontes contribuem para o obscurecimento das trajetórias femininas na fotografia. No mesmo sentido, como percebem Maria Soares, Márcia Feitosa e José Junior (2018) ao olharem para a fotografia feminista brasileira na historiografia, as mulheres tiveram seus nomes reduzidos frente a produção de homens, vez que notadas a partir de uma ênfase particular: herdeiras de um fazer originário masculino. Mesmo quando o processo criativo era compartilhado, nas poucas informações registradas que existem a respeito das mulheres no campo da fotografia aparecemos como filhas, irmãs, esposas e, no máximo, como assistentes de fotógrafos homens.

Quando aprofundamos, ainda, as questões em torno da produção artística e fotográfica de mulheres, percebemos outras marcações da diferença, e portanto, de assimetrias, para além do gênero, como provocaram a pensar as fotógrafas alagoanas, sobretudo as que se identificam como negras – nas quais me incluo. Adrian Piper, considerando que a sociedade americana impõe um *ethos* e uma estética masculinista, euroétnica, cristã e heterossexual a todos nós, alega a exclusão das “artistas mulheres de cor”⁵² do cânone histórico-artístico. Por mais que a autora identifique no advento da pós-modernidade uma maior aceitação de mulheres no campo da arte euroétnica, sobretudo nos círculos progressistas e intelectualizados, ela considera que estes esforços também apresentam uma armadilha: “[...] o objeto de preocupação definida por essas questões não é o artefato, mas sim o seu produtor como “outro”” – a mulher artista de cor em detrimento de sua obra (Piper, 2020, p. 20-21).

Nesse mesmo sentido, o legado da escritora Carolina Maria de Jesus, que teve seu livro “Quarto de Despejo: diário de uma favelada” (2014) publicado em 1960, é importante para pensarmos os deslocamentos de Um Teto Todo Seu para a representatividade de mulheres negras e pobres nas artes. Carolina, ao contrário de Woolf, não abordava sobre a necessidade de um teto todo seu para criar ficção, ela vivia em um quarto de despejo, ao qual ela se refere em seu diário como a favela: o lugar onde os pobres e pretos são despejados, e onde

⁵² Embora Piper traga algumas problematizações em torno da expressão “mulheres de cor”, uma vez que esta descarta termos racializadores e pressupõe uma falsa neutralidade, ela opta pelo uso político do termo, de forma a reivindicar por mulheres de cor as artistas de ascendência africana e as identidades das mulheres negras, latinas, chicanas, asiáticas e indígenas (Piper, 2020).

documentava sua própria realidade. Mesmo cursando apenas o ensino fundamental, ela escrevia em papéis que encontrava pela rua como catadora. O papel era sua possibilidade para a escrita, para o registro de si, assim como também sua possibilidade de sustento. Ela relata que, na infância, por ler apenas nomes masculinos, seu sonho era ser homem. Sua mãe dizia que isso aconteceria se ela passasse por debaixo do arco-íris, e então ela corria, corria em direção ao arco-íris – o qual pode ser pensado metaforicamente pela transformação de sua vida, e quanto mais se aproximava, mais ele se distanciava. Foi assim que ela chegou à conclusão: “O arco-íris foge de mim” (Jesus, 2014). Através de sua metáfora a realidade social, histórica e econômica de mulheres fotógrafas negras e não-brancas podem ser refletidas.

Perpassadas algumas razões para a ausência de *representatividade* de mulheres no campo da arte e da fotografia, o tema da *representação* por outro lado é direcionado a mais do que *por quem* somos retratadas, *como* somos retratadas. É direcionado menos às *vidas*, e mais às *obras* que nos retratam. Então, se em um primeiro momento as fotógrafas alagoanas demarcam que as imagens de mulheres são construídas a partir de uma perspectiva sexista, essas críticas são reafirmadas quando olhamos para o repertório visual dominante e nos damos conta que, historicamente, as mulheres sempre foram representadas como uma alteridade humanamente inferior à humanidade do sujeito masculino⁵³ – condição que reforça a inferioridade moral, intelectual e até mesmo física do sujeito feminino. Nele, as representações visuais incorporam desde os estudos iconográficos científicos que buscaram patologizar corpos e comportamentos de mulheres⁵⁴, as imagens midiáticas que inundam as indústrias da beleza e da pornografia, até os diversos gêneros artísticos que tradicionalmente retrataram as mulheres desnudas, vítimas de violência sexual – para citar as pinturas canonizadas como *rapto*⁵⁵.

Como observa Renata Bittencourt ainda sobre a arte da pintura, as mulheres são representadas “com seios impossivelmente posicionados”, através de uma “imagem erótica, moralizada pelo clássico tema mitológico exemplar da tradição do nu que por séculos celebrou o corpo feminino na forma de deusas ou mulheres habitantes de locais longínquos, orientais ou

⁵³ Em 1949 a filósofa francesa Simone de Beauvoir na obra clássica *O Segundo Sexo* já havia refletido criticamente que a mulher, no contexto da divisão de “sexos”, é o “Outro” do homem, sendo, portanto, definida em relação a ele e não em relação a si mesma. Enquanto a humanidade é masculina (“a ponto de dizermos “o homem” para designar os seres humanos”), para Beauvoir a fêmea é colocada como o “inessencial” perante o “essencial”, ou mesmo, o “objeto” do “Sujeito” (Beauvoir, 1970).

⁵⁴ A exemplo da iconografia dos corpos de mulheres negras, em que a anatomia foi interpretada como anomalia sexual, como mostra o caso de “Vênus Hotentote”, Saartje (ou Sarah) Baartman, e da iconografia da histeria, em que houve uma interpretação sexualizada do gestual histérico, ambas analisadas pelo sociólogo britânico-jamaicano Stuart Hall (2016).

⁵⁵ No gênero artístico conhecido por “rapto”, o estupro e o sequestro de mulheres foram amplamente representados, sobretudo de modo romântico, como uma espécie de ato heroico no momento de violação masculina às mulheres.

imaginários”⁵⁶. Essas, por sua vez, são representações que autorizam “olhares sobre corpos inventados para serem disponíveis” (Bittencourt, 2018, p. 242), o que nos leva a pensar a lógica dualista entre “artista-homem” / “modelo-mulher” para a predominância de olhar masculino sobre o corpo feminino no interior da cultura visual (Baldissera, 2017) e da conduta social. Desse modo, a obra *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres* (2020), de Naomi Wolf, é fio condutor para o entendimento da estética do feminino dentro de uma versão socialmente aceitável.

No período pós-industrial quando as mulheres ocidentais do Primeiro Mundo abriram brechas nas estruturas de poder através dos esforços feministas, “quanto mais numerosos foram os obstáculos legais e materiais vencidos pelas mulheres, mais rígidas, pesadas e cruéis foram as imagens da beleza feminina a nós impostas” (Wolf, 2020, p. 25). A ideologia da beleza se fortaleceu para assumir a função de coerção social, uma forma de impor o poder das instituições masculinas sobre o comportamento físico e emocional das mulheres, ocasionando uma “deformação pessoal da própria imagem”. Para a autora, o mito tem a seguinte história a contar: “A qualidade chamada “beleza” existe de forma objetiva e universal. As mulheres devem querer encarná-la, e os homens devem querer possuir mulheres que a encarnem” (Wolf, 2020, p. 29).

Quando no século 19 as primeiras chapas de fotografia foram produzidas, logo no início do advento a história nos mostra que não demorou muito para o retrato, ou mesmo o autorretrato fotográfico entrarem em circulação, a exemplo dos *cartes de visite*⁵⁷. Porém, o encontro inaugural entre as mulheres e a fotografia não aconteceu por trás das câmeras, na posição de fotógrafas, e sim, na posição de fotografadas. Ou seja, dentro da *fotogenia* – o que qualifica uma foto como boa imagem, compreendo que as mulheres ocuparam e seguem ocupando um papel primordial aos olhos da masculinidade dominante, de modo que fotógrafas, sobretudo se tidas como amadoras, ao passo que fotografadas, apenas se pelas lentes de fotógrafos homens. A invisibilidade no campo da produção visual é compensada pela visibilidade no campo da representação – contudo, uma representação que não nos representa.

Nesse sentido, se tem algo que a fotografia bem nos mostra é como a experiência capturada pela câmera nasceu acompanhada pela premissa básica da autenticidade. Fotografar era reproduzir fidedignamente a realidade, e imagens fotográficas eram, portanto, representações da verdade. Essa presunção de veracidade no interior do imaginário social, além

⁵⁶ A descrição se refere a obra *O Nascimento de Vênus*, de 1875, do pintor francês Alexandre Cabanel.

⁵⁷ Os *cartes de visite* – cartões de visita fotográficos – foram fortemente popularizados pelo mundo na segunda metade do século 19. Neles, as mulheres retratadas pelas lentes de fotógrafos homens performavam as representações do gênero feminino.

de conferir autoridade à fotografia enquanto um instrumento de poder, foi responsável pelo ocultamento das tramas contidas nas representações fotográficas, inerentes à sua construção. Susan Sontag considerando a relação complexa entre fotografia e poder, tal qual a câmera pode ser metaforicamente comparada ao falo ou a uma arma, afirmou: “Fotografar é apropriar-se da coisa fotografada” (Sontag, 2004, p.14). O mesmo caráter predatório da fotografia, na qual se encontra sua construção masculinizada, pode ser percebido em Vilém Flusser (1985), quando o autor diz ser o gesto do fotógrafo um movimento de caça pela floresta densa da cultura.

Mas a fotografia como espelhamento da realidade foi colocada em questão a partir dos anos 70, por coincidência (ou não), mesmo período em que as críticas feministas às artes foram tecidas. Na perspectiva de Susan Sontag as fotos, ao nos ensinarem um novo código visual, são responsáveis por modificar, bem como ampliar as nossas concepções daquilo que vale a pena observar, constituindo uma “ética do ver” (Sontag, 2014, p. 13). Em outras palavras, o conteúdo da imagem fotográfica – como é o caso das imagens sexualizadas de mulheres, ao contrário do que comumente se pensa não é inato, anterior a visão, e sim, determinado por princípios que na formação canônica da fotografia autorizam algumas estéticas em detrimento de outras.

Expressão da relação entre as mulheres e a fotografia na posição de fotografadas, são os procedimentos próprios à produção fotográfica pelas lentes de homens fotógrafos, os quais através da pose e técnica regulam e controlam a conduta social. Alexandre Bispo (2020) pela distinção entre “graça natural” e “graça fotográfica”⁵⁸, evidencia como na fotografia de estúdio do século 20 nem todas as mulheres eram consideradas com uma beleza natural, ficando a cargo do retratista promover a luz àquelas que não a possuíam. Dentre as 7 belezas que as mulheres deveriam ter eram elencadas diversas partes do corpo, tais como o cabelo, os olhos, a boca, os braços com as mãos, o colo, as pernas e o porte fotogênicos, as quais somadas às narrativas das fotógrafas alagoanas sobre um fazer fotográfico da mulher *sexy*, contribuem para ampliar o repertório dos atributos considerados desejáveis já na contemporaneidade.

Em *Desnaturalizar a Técnica* (2014) Marina Tedesco a partir de algumas contribuições acerca da direção de fotografia cinematográfica reconhece como a técnica opera sistematicamente em função do gênero. No cinema, as prescrições hollywoodianas para fotografar uma mulher de forma “correta” constrói uma visualidade em consonância com o ideal de feminilidade vigente, através de efeitos visuais e tratamentos fotográficos específicos – a exemplo da iluminação e sombras que confluem para mecanismos de suavização da imagem da mulher. Nesse sentido, na história imagética as representações se manifestam a partir de

⁵⁸ A definição entre “graça natural” e “graça fotográfica” foi pensada em 1928 pelo jornalista Sylvio Bevilacqua.

atributos considerados essencialmente femininos: beleza, delicadeza, docilidade, domesticidade, fragilidade, fertilidade, maternidade, irracionalidade, sensibilidade, sentimentalismo – o que como as fotógrafas alagoanas identificaram na construção da “fotografia autoral”, e mesmo do “olhar feminino”, são padrões aos quais o fazer fotográfico de mulheres também são enquadrados.

Contudo, enquanto nas artes visuais as mulheres brancas, abastadas socialmente e historicamente não colonizadas são representadas hegemonicamente como figuras belas, endeusadas, românticas – ainda que indiscutivelmente pelo viés da objetificação sexual, o mesmo parece não ocorrer com as mulheres cujos os corpos não preenchem os ideais de beleza. No sistema visual da masculinidade patriarcal, as mulheres não brancas – negras, caribenhas, indígenas, de cor, latino-americanas, terceiro-mundistas, aparecem em sua maioria como figuras exóticas, hiperssexualizadas, imagética que intelectuais nacionais e internacionais no seio de diferentes feminismos buscaram compreender.

Lélia Gonzalez (2020) por um feminismo afro-latino-americano denunciou o racismo articulado ao sexismo como uma “sintomática” que caracteriza a neurose cultural brasileira, produzindo efeitos violentos sobre a mulher negra em particular. Segundo ela, na lógica da dominação o estereótipo de “incapacidade intelectual” é normalizado para as pessoas negras⁵⁹ e, por isso, como vimos anteriormente recai na mulher negra fotógrafa invalidada profissionalmente, mas também na mulher negra fotografada, objeto de prazer e contemplação. Mais especialmente a fotografia de mulheres negras, Lilia Schwarcz a observa como uma espécie de convenção visual na qual as mulheres são tidas como serviçais e matriarcas das famílias brancas, apresentadas fotograficamente na figura secular das amas de leite. Na política visual “não são elas profissionais das fotos, muito menos têm o arbítrio de decidir se querem (ou não) ser clicadas...” (Schwarcz, 2020, p.97). Formalmente, são mais figurantes que personagens, as quais não conhecemos suas identidades fora da posição que ocupam na esfera doméstica.

Nesse sentido, Patricia Hill Collins (2019) observa que a cada grupo social recai uma constelação de “imagens de controle” inter-relacionadas e socialmente construídas. Essas representações são manipulações determinadas de cima para baixo, traçadas para que as injustiças estruturais pareçam normais, naturais e inevitáveis. Na ordem visual mobilizada pelas relações desiguais entre gêneros, mas também entre classes e raças, as imagens às quais as

⁵⁹ Esse imaginário social em que as mulheres negras estão inseridas é materializado na representação da “nega ativa”, endeusada carnavalescamente, da “mucana”, a escravizada negra de estimação que auxilia as famílias brancas, ou então, na “cozinheira”, “faxineira”, “servente”, “trocadora de ônibus” e “prostituta” (Gonzalez, 2020).

peças são submetidas ao incidirem nas visões de mundo individuais e coletivas, contribuem para que as mulheres sejam aprisionadas a estereótipos e reduzidas a interpretações imagéticas únicas, além do deslocamento de uma perspectiva histórica sobre as realidades. Controlar imagens se apresenta como mecanismo essencial ao controle dos papéis sociais.

Para além dos comportamentos perante o equipamento fotográfico, e mesmo as representações criadas sobre as mulheres, a história da fotografia também é marcada pelos Cartões Shirley. Os Cartões Shirley, criados pela Kodak em 1940, serviram para determinar em laboratórios fotográficos a padronização dos tons de peles a serem usados em impressões fotográficas. Acompanhados da palavra “normal”, as Shirleys eram mulheres invariavelmente brancas, anônimas e de boa aparência ocidental, que como explica Lorna Roth transmitiam sutilmente não apenas a mensagem sobre a dominância masculina da aparência ideal, mas também, sobre a dominância da pele branca. São questões de gênero e, também, “questões de pele” (Roth, 2016) que omitem as mulheres não brancas da fotografia e que, hoje, com a popularização da experimentação fotográfica pelos *smartphones*, reinventam os Cartões Shirley pelos filtros de beleza, embranquecedores de pele e afinadores de traços, e pelo racismo algorítmico que juntos reforçam padrões discriminatórios com base na aparência.

A discussão sobre a relação das mulheres com as artes e os estereótipos sociais pelos quais as lógicas opressivas das representações operam pôde ser complexificada a partir dos anos 1980, momento de reformulação das categorias fundamentais à teoria feminista: “mulher” e “gênero”. Mesmo já estando presentes no debate teórico, as contribuições feministas negras, latino-americanas e decoloniais ganharam maior visibilidade no reconhecimento de gênero não só como uma imposição patriarcal, mas também como uma imposição colonial⁶⁰. Esse período foi marcado pela noção de que o pensamento feminista eurocêntrico, ao modo como construído desde seus primórdios pela “diferença sexual”, é um privilégio de mulheres brancas, cisgêneras, heterossexuais e pertencentes as camadas médias, o que contextualiza tanto a representação universal da mulher nas artes, como contextualizará seu ingresso na produção artística anteriormente as demais mulheres.

Maria Lugones (2014) é expressão do pensamento feminista decolonial. Em sua perspectiva, a modernidade colonial ao distinguir “civilizados” de “selvagens”, operou através de uma lógica não gendrada. Essa imposição, uma vez que o objetivo não era humanizar as

⁶⁰ Mas é preciso ressaltar que muito antes da redefinição dos conceitos feministas pós década de 80 – inclusive no seio do próprio feminismo branco, as mulheres negras já estavam na luta para serem reconhecidas enquanto sujeito político. O discurso “E eu não sou uma mulher?”, improvisado na Convenção dos Direitos da Mulher dos Estados Unidos em 1851, pela ex escravidada e abolicionista afro-americana Sojourner Truth, é expressão do enfrentamento à universalização da categoria mulher.

peças colonizadas, foi o que as e os categorizou em mulheres e homens não para de atribuir-lhes uma identidade, mas sim uma natureza: “fêmeas” e “machos”, animalizadas e animalizados, no interior do que chama de “diferença colonial”. Com o termo “colonialidade de gênero” sua intenção é além de classificar povos em termos de colonialidade de poder e gênero, denunciar teoricamente o processo de “redução ativa das pessoas”, da “desumanização” que as torna aptas para classificação (Lugones, 2014, p. 939), e sobretudo demarcar a diferença entre quais pessoas foram consideradas como “mulheres” e quais pessoas como fêmeas”.

No Brasil, e mais especialmente na cena fotográfica contemporânea de Alagoas, a reverberação de um debate feminista plural pode ser percebida na própria trajetória do Punho Coletivo, que nasce reafirmando em Maceió a necessidade de um “*olhar feminino*” nas produções fotográficas, diferente do que oferece o “olhar masculino”, para depois transbordá-lo pelo “*olhar múltiplo*”, dentro das diferentes interpretações do que são os feminismos e as mulheres. Como nos demonstra Avtar Brah (1996), em resposta as relações de poder alguns grupos se mobilizam estratégica e discursivamente, construindo uma identidade de experiência coletiva para obter resultados políticos. Assim, ao passo que nós, mulheres, vivenciamos algumas experiências socialmente partilhadas, em outros momentos nos distanciamos, constituindo oportunamente um movimento de homogeneização e heterogeneização, agregação e desagregação. O conceito de “interseccionalidade”⁶¹ (Akotirene, 2019), uma sensibilidade analítica que visa dar instrumentalidade teórico-metodológica a inseparabilidade entre o “racismo”, o “capitalismo” e o “cisheteropatriarcado branco”, é importante para pensar a diferença entre nós, fotógrafas com atuação em Maceió— daí a importância de refletir as experiências singulares somadas às experiências coletivas.

Heloisa Hollanda considerando o panorama político no século XXI marcado pela crise do capitalismo, a crise ambiental e o desgaste das democracias representativas, evidencia como as feministas têm enfrentado o retrocesso político e construído novas linguagens políticas. Em sua perspectiva, tudo indica que essas novas linguagens têm sido mais afeitas a uma lógica “insurgente”, que possui um posicionamento contrário ao estabelecido, do que “revolucionária”. O antigo “sujeito político” cede lugar ao “sujeito social”, que luta por direitos fundamentais desvinculados de partidos e ideologias, de modo a unificar o “pessoal” e o “político” – característica da quarta onda do feminismo. Segundo a autora:

⁶¹ O conceito de interseccionalidade foi cunhado em 1989 pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw no interior do feminismo negro, para refletir acerca das experiências de mulheres negras em detrimento de uma análise restrita ao gênero da mulher branca, como fazia o feminismo branco ao reproduzir o racismo, ou mesmo, em detrimento de uma análise restrita a raça dos homens negros, como fazia o movimento antirracista ao reproduzir o machismo.

A marca mais forte do momento é a potencialização política e estratégica das vozes dos diversos segmentos feministas interseccionais e das múltiplas configurações identitárias e da demanda por seus lugares de fala. Nesse quadro, o feminismo eurocentrado e civilizacional começa a ser visto como um modo de opressão alinhado ao que rejeita, uma branquitude patriarcal, e informado na autoridade e na colonialidade de poderes e saberes (Hollanda, 2020, s/p).

Nesse sentido, Teresa de Lauretis (1987) contrapondo uma leitura biologicista, observa gênero, dentre outros marcadores, como produto de diferentes tecnologias sociais – tal como a fotografia, o cinema, as epistemologias, as práticas artísticas – construídas pelos discursos dominantes. No caso dos discursos imagéticos, são eles que, podendo controlar o significado social através da promoção e implantação tanto de “representações” como de “autorrepresentações” de gênero em homens e mulheres, nos “engendram”. Mas do que se trata o engendramento das mulheres, especialmente pela feminilidade?

feminilidade é puramente uma representação, um posicionamento dentro do modelo fálico de desejo e significação; não se trata de uma qualidade ou de uma propriedade da mulher. O que significa dizer que a mulher, como sujeito do desejo ou da significação, é irrepresentável, a não ser como representação. (Lauretis, 1987, p. 230)

Em outras palavras, a fotografia como uma tecnologia de gênero não apenas representa a feminilidade, ela constrói e desconstrói o próprio sentido do que é a feminilidade. Desconstrução essa, que acontece sobretudo porque

gênero como o real, é não apenas o efeito da representação, mas também o seu excesso, aquilo que permanece fora do discurso, como um trauma em potencial que, se/quando não contido, pode romper ou desestabilizar a representação (Lauretis, 1987, p. 209).

Assim, o tema da autorrepresentação é fundamental para pensarmos os processos de incorporação e desincorporação das feminilidades. Nesse trauma em potencial que se afasta da representação convencional, existente nas margens dos discursos hegemônicos entre *mulheres de carne e osso* (e não apenas *mulheres de papel* representadas pela indústria visual), se encontram os termos para uma construção diferenciada de gênero – mais especialmente, termos que se afirmem nas micropolíticas da vida diária pela resistência, pela subjetividade e na própria autorrepresentação.

Junto a autora, Stuart Hall nos ajuda a desenvolver o tema da representação e da autorrepresentação – esta última, compreendida por mim como o momento em que a ausência de representatividade e representação é contornada pelas mulheres que tanto se apropriam do meio de *produção*, a câmera, quanto a partir disso *reproduzem* outras visualidades acerca das

feminilidades, mas também as extrapolam. Tendo a representação como uma prática cultural, o autor se afasta de uma abordagem semiótica, metafísica e linguística, para então se concentrar em uma abordagem discursiva do ato representativo nos processos de construção da realidade: a “representação política”. A representação, ao definir dentro de padrões de normatividade as fronteiras do que é aceitável ou inaceitável, retrata a alteridade – as mulheres, não como diferença, mas como “Outro”. No ato representativo, a “estereotipagem” se apresenta como ferramenta central à violência simbólica, que opera de modo sistemático com a redução, essencialização, naturalização e simplificação das pessoas por meio de “imagens negativas” (Hall, 2016).

Considerando que o repertório de representação tem o poder simbólico de classificar os valores e interesses de uma comunidade, tal como classificar o que, quem e como são as mulheres, foi possível refletirmos os efeitos da visualidade dominante, de caráter masculinista. Entretanto, frente a representação, e mesmo à fotografia dominante, as “*contraestratégias*” nas “*políticas de representação*”⁶² aparecem como a maneira que um sentido pode ser “disputado” e um regime de representação pode ser “desafiado”, “contestado” e “transformado”. Em outras palavras, o que entendo aqui por autorrepresentação são as imagens “negativas” transformadas em nada menos do que em imagens “positivas” (Hall, 2016) nas quais nós, mulheres, passamos de uma outro a um si mesmo, de objeto do desejo masculino a um sujeito, no campo da produção e da reprodução fotográfica. Nesta etnografia, as contraestratégias são interpretadas pelo viés da autorrepresentação, com auxílio de algumas concepções acerca da fotografia feminista.

⁶² Grifo meu.

CAPÍTULO 2

Produzindo “fraturas”

2.1 Natie Paz: minha fotografia começa em mim

63



⁶³ Natie Paz fotografada por Amanda Bambu.

Minha fotografia começa em mim. Com meus ciclos, minhas emoções. Os rios e mares internos. E transborda do lado de fora, para Ser junto. Acredito na construção de uma arte amorosa, que atenda às reais necessidades do nosso ser, numa arte, antes de tudo, política e transformadora. Tenho intensas vontades e verdadeiros anseios. Busco construir junto, quero aprender junto, quero expandir. Levar um tanto da minha experiência com o ser-mulher, ser-espírito e ser-corpo

Natie Paz

Nathalia Paz, de nome artístico Natie Paz⁶⁴, é fotógrafa e videomaker alagoana nascida em 1996, que atua profissionalmente por meio da fotografia “com” ou “sem” movimento. Embora em Alagoas ela tenha construído uma trajetória no campo da arte, em especial, no campo da fotografia, sua prática criativa também tem sido trilhada por outros lugares, em sintonia com sua vida itinerante. Em 2019 ela foi co-fundadora do Punho – Coletivo Alagoano de Mulheres da Imagem, do qual já não é membra e, desde 2021, é diretora criativa da Caboca Comunicação Visual⁶⁵. Na ocasião de nossa entrevista, *on-line*, ela evidenciou que seu contato mais íntimo com a imagem aconteceu por volta de 2016 quando cursava Ciências Sociais, formação que assim como o Jornalismo, iniciada logo depois, não seguiu adiante. Esse foi um período em que ela começou a se abrir artisticamente, passando a experimentar o desenho e a criar roteiros: dizia que queria fazer filmes. Do desejo de fazer filmes veio o interesse por comprar uma câmera para realizar experimentos cinematográficos e audiovisuais, mesmo momento em que o movimento de mulheres Sagrado Feminino⁶⁶ entrou em sua vida. Sem recursos para financiar o acesso às rodas de mulheres do coletivo, a fotografia foi sua moeda de troca. Em um processo inicial de experimentação da câmera fotográfica, ela passou a retratar mulheres em troca de sua participação nesses encontros – um trabalho de “permuta”, como chamou. O engajamento com o Sagrado Feminino teve relevância fundamental para o envolvimento com as temáticas voltadas ao feminino, bem como para o conhecimento de estudos direcionados aos corpos, aos processos internos e ao ciclo menstrual que são temas recorrentes em seus “*autorretratos*” e “*ensaios femininos*”. Natie ainda uniu a fotografia àquilo que identifica em comum com outras mulheres e, mais tarde, nesse mesmo caminho, passou a coletivizar sua prática com e para mulheres por meio de oficinas, imersões e vivências. Apresentarei no capítulo 3 minha experiência em aprender com Natie através de minha participação na Oficina Meu Corpo Nú, na Imersão Criar-se e na Vivência Meu Corpo Ritual, guiadas por ela *on-line*. Além disso, ela já fotografou eventos, ensaios masculinos (embora menos procurados que os femininos), decoração para estúdios, álbuns de artistas alagoanas/os, profissionais autônomas/os e paisagens para catálogos, em diferentes locais, fora os trabalhos que desenvolve com o audiovisual e outras linguagens. De modo geral, ela identifica que atua

⁶⁴ Instagram Natie Paz: <https://www.instagram.com/natiepaz/> (@natiepaz) | Portfólio Natie paz: <https://natiepaz.myportfolio.com/portfolio>

⁶⁵ Caboca Comunicação Visual foi criada por Natie Paz e a fotógrafa Bruna Solari. Instagram Caboca Comunicação Visual: <https://www.instagram.com/cabocacc/> (@cabocacc)

⁶⁶ Movimento de empoderamento de mulheres, além de filosofia de vida que busca o resgate de uma suposta ancestralidade feminina através de práticas de compreensão do próprio corpo.

com “criação artística”, tendo como impulso criativo tudo aquilo que parte de dentro, o que explica sua frase: “minha fotografia começa em mim”.

2.2 Amanda Bambu: olhar, sentir e transmutar

67



⁶⁷ Amanda Bambu fotografada por Filipe Albuquerque.

Olhar, sentir e transmutar. Não retrato só pra eternizar, retrato por que é o que sou. Uma artista-fotografa, que diariamente é convidada a olhar pra cada pessoa de um modo único, retratar tantas histórias, tantos contextos e narrativas diferentes. Abrir espaços para subverter minhas crenças e o meu olhar “condicionado”, pra me integrar ao outro...

Amanda Bambu

Já se passaram cerca de 10 anos desde que um mundo através da fotografia foi revelado para Amanda Sousa Costa, conhecida artisticamente como Amanda Bambu⁶⁸. Amanda além de filha da Dona Iolanda e neta de Maria, é fotógrafa e artista visual. Ela nasceu em Maceió no ano de 1995 e por aqui ainda reside, embora tenha passado boa parte de sua vida em Rio Largo, município da região metropolitana de Alagoas. Hoje, aos seus 27 anos, é estudante de psicologia e fotografia, ofícios que busca unir na prática, e sua atividade artística consiste na criação e co-criação de “*retratos femininos*” e “*retratos autorais*”. Ela me contou em entrevista *on-line* que a fotografia surgiu em sua vida principalmente pelo contato com a encadernadora de álbuns fotográficos de seu tio, onde mais tarde, aos 17 anos, começou a trabalhar. Lá, onde tinha a função de limpar os álbuns, além de ter tido contato com imagens de grandes fotógrafos alagoanos, teve contato com fotografias de aniversários, casamentos e formaturas, nas quais uma série de pessoas retratadas em êxtase começou a chamar sua atenção. Esse foi o princípio de seu encantamento pela fotografia, em que se perguntava: “como isso é possível?”, “como uma pessoa, uma fotógrafa, consegue fazer isso?”. Mesmo quando Amanda abriu mão do emprego, a paixão pela fotografia seguiu a revirando por dentro. Naquela época, meados de 2012, ela me contou que o cenário da fotografia ainda era muito escasso em Maceió, em termos de acesso à informação e participação feminina. Foi nesse contexto que arriscou um dos primeiros passos para conhecer melhor sobre fotografia e comprar sua primeira câmera fotográfica a baixo custo: tentou mobilizar encontros com fotógrafos em que pudesse aprender. Embora não tenha tido retorno, isso não foi suficiente para a impedir. Amanda conseguiu comprar uma câmera fotográfica em 2014 e, em um processo de experimentação, começou a fotografar paisagens, espetáculos teatrais e aniversários... até encontrar o retrato feminino. Nesse mesmo contexto, o Sagrado Feminino entrou em sua vida contribuindo com várias descobertas sobre seu próprio corpo, as quais tentou trazer para a imagem. Em 2019 participou da formação do Punho Coletivo, e embora ela tenha saído do coletivo tempo depois, em 2020, tem realizado por Alagoas e outros estados workshops, mentorias e oficinas de fotografia. Apresentarei minha experiência em ser fotografada presencialmente por Amanda no capítulo 3. Hoje, dentro de práticas com a fotografia autoral, de modo geral sua ideia é “trazer algo que possa tornar o mundo um pouco melhor”, seja por meio da arte, da poesia e até mesmo do audiovisual, linguagens com as quais também flerta, ou por outras visualidades da fotografia em que se constrói: formaturas, aniversários, partos e casamentos⁶⁹.

⁶⁸ Instagram Amanda Bambu: <https://www.instagram.com/amandabambu/> (@amandabambu) | Site Amanda Bambu: <https://amandabambu.46graus.com/>

⁶⁹ Instagram Bambu Fotografia: <https://www.instagram.com/bambufotografia/>

2.3 Laryssa Andrade: voar infinito para o lugar que eu sempre quisser pousar

70



⁷⁰ Autorretrato de Laryssa Andrade.

Ter asas e voar infinito para o lugar que eu sempre quisera pousar
Florescer no tempo certo; o meu tempo.
Flor por flor;

Laryssa Andrade

“Registro o cotidiano e tudo o que o meu coração suporte” é o que faz a fotógrafa e artista visual alagoana Laryssa Andrade⁷¹, apaixonada por imagem, desenho aquarela e colagem. Sua aproximação com a fotografia se deu ainda muito cedo, através dos registros que sua mãe, Maria Mônica Andrade da Graça, fazia de sua vida. Como me disse em entrevista *online*, a prática com imagens e com palavras feitas por sua mãe de modo “involuntário”, mais à frente a atravessou de corpo inteiro. Em 2010, aos 13 anos, Lary ganhou sua primeira câmera fotográfica, mas só em 2014, aos 18 anos, que passou a melhor entender sobre seus interesses na fotografia. Diferente de antes, em que costumava observar quem a registrava, com a câmera foi tomada pela vontade de melhor perceber os espaços e as pessoas. Em 2015, ano seguinte, o desejo por registrar o “silêncio”, a “calma”, o “olhar” e o “toque” das pessoas – as “histórias dos outros”, já havia a levado a retratar famílias, batizados e aniversários, algo que só se afastou mais adiante por conta da limitação de equipamentos, passando então a abraçar projetos autorais. Junto ao início da experimentação com a fotografia, o ano de 2014 também foi marcado pela criação de seu blog virtual Poético Diário⁷², uma espécie de “diário de sensações” alimentado por ela até os dias de hoje, no qual compartilha capítulos escritos sobre seu cotidiano. Sua conexão com a arte nasceu nos braços da mãe e, também, pelo ímpeto de eternizar o agora tornando permanente tudo o que, aos seus olhos, parecia ser passageiro. A arte de Laryssa, mais tarde, também se revelou por meio da “colagem”, sendo a fotografia e a escrita os principais artefatos de sua criação autoral. Embora a colagem tenha entrado na vida de Laryssa por volta de 2018, este processo criativo passou a ser aflorado de 2020 em diante, no contexto de pandemia de Covid-19. Com a fotocolagem, ela sentiu a liberdade de mais que contar histórias alheias, recriar suas próprias histórias em séries autorais, sejam elas sobre o “urbano”, o “cotidiano” ou a “saudade”, no campo da “*fotografia documental*”. Apresentarei meu processo em aprender presencialmente com Laryssa a partir de uma Vivência Artística guiada por ela no capítulo 3. Além de fotógrafa e artista visual, ela também é bacharela em Serviço Social, sendo durante seu período de formação pesquisadora em Saúde Mental. Mesmo que de maneira indireta, seu gosto pela arte visual também ganhou forma nesse contexto universitário, em que sempre se prontificava a contribuir na produção de conteúdo visual, através do qual via uma possibilidade de criar. Em 2020, dois anos após a criação do Punho Coletivo, Laryssa ingressou na comissão organizadora do grupo, além de passar a integrar o GIF – Grupo de Estudos Imagens e Feminismos, movimentos que ela entende como importantes

⁷¹ Instagram Laryssa Andrade: <https://www.instagram.com/lrsandrade/> (@lrsandrade) | Site: <https://laryssaandrade.46graus.com/>

⁷² Blog Poético Diário: <https://poeticodiario.blogspot.com/>

para o cenário da fotografia em Alagoas. Já em 2021, decidiu abrir um ateliê⁷³ que desse lugar aos seus experimentos poéticos, armazenados até aquele momento em caixas. O ateliê, espaço compartilhado com seu quarto, é onde desde então ela cria, compartilha e vende kits e coleções com colagens decorativas, prints, pinturas em aquarela, recortes, escritas... “poesia visual” em diferentes linguagens, feita à mão. Qualquer fragmento passado ou presente que represente, aos seus olhos, a poesia das coisas, é parte agregadora da arte que dá vida com a imagem, com a palavra e com tudo aquilo que vivencia desde seu nascimento, no dia 1 de junho de 1996, quando essa história começa.

⁷³ Instagram Laryssa Andrade Ateliê: <https://www.instagram.com/lrsatelite/> (@lrsatelite).

2.4 Gabi Coêlho: sou tudo o que há em mim, mas ainda sobra

74



⁷⁴ Gabi Coêlho fotografada por seu filho Felipe Coêlho.

Tudo o que sou, sempre foi pouco para mim.
Vivo com sede.
De sentir demais e me embriagar do que sinto.
De ser o exagero, o escândalo. Ser o caos e a aberração.

Tudo o que sonho, sempre foi pouco para mim.
Vivo com fome.
De ser mais e me inebriar dos cheiros dos corpos.
De ser toque, o aperto, a mordida. Ser o lábio e língua.

Sou tudo o que há em mim, mas ainda sobra.

Gabi Coêlho

Quero começar meu escrito sobre Ana Gabrielle Coêlho Cerqueira, de nome artístico Gabi Coêlho⁷⁵, pelo ano de seu nascimento, 1987. Gabi nasceu na cidade de Maceió e por aqui ainda se faz presente. Aos 35 anos, ela é uma das artistas que tem se consolidado no campo da fotografia alagoana, sobretudo com a atuação em projetos autorais voltados ao “*autorretrato*” e a “*fotoperformance*”, com foco na “*exploração sensorial*” através da imagem. Como contou em entrevista ao Blog Aqui Acolá⁷⁶, sua curiosidade pela fotografia começou muito cedo, ainda durante a infância. Na adolescência, embora possuísse uma câmera analógica com qual experimentava a fotografia, se distanciou da área devido o direcionamento do mercado para as câmeras digitais dificultar o acesso aos filmes e laboratórios fotográficos. Um breve respiro da fotografia que em algum momento retornaria com maior fôlego. O reencontro de Gabi com a imagem veio através dos retratos fotográficos que fazia em suas viagens turísticas, interesse que a despertou a necessidade de se profissionalizar na área, de ter a fotografia como parte integrante de si e si mesma como parte integrante da fotografia. Foi assim que, em 2014, ela passou a retratar o vínculo entre as pessoas através da “*fotografia de família*”⁷⁷, segmento comercial no qual segue atuando paralelamente ao projeto autoral. Quatro anos mais tarde, em 2018, ela se voltou a fotografia autoral, cursando virtualmente *Autorretrato Conceitual e Narrativas Visuais* pelo Ateliê Jacqueline Hoofendy/RJ. Desde então o autorretrato, processo em que ela registra sua própria imagem pela câmera fotográfica, se tornou um de seus principais meios de produção: “Eu descobri uma Gabi que não sabia que existia, mas eu acho que era uma Gabi que devia ter existido sempre”⁷⁸. Em 2019 ela se envolveu na coordenação do *Fotosururu – Encontro de Fotografia Criativa em Maceió/AL*, momento que refletiu melhor sobre sua própria produção e se voltou a conhecer pessoas do meio artístico. Em 2020, já no contexto da pandemia da Covid-19, sua formação foi complementada pelo curso *Poéticas Visuais* da Nucleo Academy, escola *on-line* de prática e pesquisa artística e, desde 2021, pela participação no grupo de estudos *on-line* *Alfabetismo Visual*. Pude compreender melhor a produção autoral de Gabi quando passamos a experimentar seu projeto de tutoria virtual, a partir do qual ela compartilhou sua experiência artística no campo da fotografia autoral comigo, a ser apresentada

⁷⁵ Instagram Gabi Coêlho: https://www.instagram.com/gabicoelho_experimental/ (gabicoelho_experimental) | Portfólio Gabi Coêlho: <https://gabiexperimental.myportfolio.com/work>

⁷⁶ Entrevista concedida ao Dossiê Fotografia Alagoana do Blog Aqui Acolá, intitulada “Os olhares curiosos de Gabi Coêlho e Celso Brandão”, 2019: <https://aquiacola.net/2019/11/06/os-olhares-curiosos-de-gabi-coelho-e-celso-brandao/>

⁷⁷ Gabi Coêlho Fotografia: <https://www.gabicoelhofotografia.com.br/home>

⁷⁸ “Os olhares curiosos de Gabi Coêlho e Celso Brandão”, Dossiê Fotografia Alagoana, 2019: <https://aquiacola.net/2019/11/06/os-olhares-curiosos-de-gabi-coelho-e-celso-brandao/>

no capítulo 3. Todo o processo de entrevistas desenvolvido com ela foi conduzido por mim, *online*, junto à tutoria fotográfica orientada por ela. Além de fotógrafa Gabi é servidora pública, possui graduação em Fisioterapia, pós-graduação em Fisioterapia na Saúde da Mulher e deu vida ao Lipe, seu filho de 13 anos – outras dimensões marcantes de sua trajetória de vida.

2.5 Recriar imaginários, construir visualidades outras

“... pode ser
que o meu reflexo sujo
no vidro da lanchonete
seja uma imagem de mim
mais exata
do que esta fotografia”

Ana Martins Marques

Após o esboço de como as assimetrias de gênero no campo das artes e da fotografia atingem as mulheres fotógrafas e as mulheres fotografadas, mobilizo a partir de Susan Sontag a seguinte pergunta para o tema da autorrepresentação: “*o que significa protestar contra o sofrimento, mais que reconhecer a sua existência*”⁷⁹ (Sontag, p. 38, 2003). Que a artista ou o artista por *autorrepresentação* busca afirmar um eu ou algo de si, não é uma reflexão nova no campo das artes, tampouco no campo da fotografia. Mas como os imaginários e, conseqüentemente, as visualidades de mulheres são recriadas pela produção autoral de fotógrafas alagoanas, mais especialmente, por Natie Paz, Amanda Bambu, Laryssa Andrade e Gabi Coêlho?

Natie Paz cria artisticamente com o “*autorretrato*” e os “*ensaios femininos*”, ambos como *processos de cura* – visualidades a serem aqui pensadas como autorrepresentação. Primeiro, a fotografia construída pelo autorretrato, processo em que ela retrata a si mesma para a câmera fotográfica, emergiu ainda em sua adolescência por um interesse mais voltado a “estética” e ao que entende por uma “[...] brincadeira com as performances, com o que eu posso ser dentro do autorretrato”. Isso, foi o que ela contou fazer com que hoje possa se criar de diversas maneiras levando a “fotografia como uma criação” e não necessariamente como um “retrato da realidade”.

Conforme o passar do tempo, à sua experimentação estética com o autorretrato foi incorporado o que ela chamou de “olhar no campo do feminino”, a partir das influências, inspirações e aprendizados no Sagrado Feminino. Sua produção nesse momento foi atravessada pela compreensão de um arsenal de coisas que acontecem com as mulheres no contexto das

⁷⁹ Grifo meu

desigualdades de gênero – como os “bloqueios criativos”, a “repressão da sexualidade” e a “baixa autoestima”, aliada ainda aos estudos da obra *O Mito da Beleza* de Naomi Wolf.

A experimentação do corpo pela “auto-observação”, o “autoconhecimento” e a “autocura” se apresentam como razões que a mobilizam para o autorretrato, sobretudo diante do contexto das *selfies*:

Natie: “[...] o que também me motiva muito a pensar o autorretrato é o fenômeno das selfies, essa coisa de a gente ter muita liberdade com a fotografia hoje através do celular, mas ao mesmo tempo ainda ficar tão privadas e tão limitadas a seguir padrões, a seguir locais de fala, a seguir locais de poses, enfim, estar sempre ali atrás de um filtro, perfeita, imóvel, e não experimentar o corpo, né? eu acho que também essa coisa do autorretrato para mim veio muito desse desejo fugaz de experimentar o meu corpo, de saber até onde ele vai, o que ele pode fazer, como ele pode se expressar, como ele pode se mover, e estar registrando isso, para mim, era um impulso”.

No período inicial de quarentena da pandemia da Covid-19, identificado por ela como um momento em que ficou mais “reclusa”, o autorretrato se intensificou, uma vez que só tinha a si mesma para fotografar. Foi assim que ela começou a percebê-lo como um “canal de observação”: “eu fotografo o que está disponível no aqui e no agora e no final eu vou ver como é que ficou e o que isso diz sobre o meu momento”.

Natie comparou seu processo criativo com a fotografia a uma “constelação familiar”⁸⁰ e, também, aos métodos utilizados pela “arteterapia”⁸¹. A uma constelação familiar porque assim como na perspectiva desse método terapêutico, no momento da construção fotográfica é como se um campo energético fosse aberto, de modo que tudo ali, ainda que em um primeiro momento não aparente, apresenta um significado a ser profundamente interpretado. Com a arteterapia, na qual se cria para depois interpretar a criação, o mesmo, o que faz com que ela comumente se pergunte na tentativa de compreender suas próprias fotografias: “o que meu inconsciente está me dizendo através dessas imagens?”. Abaixo, autorretratos de Natie:

⁸⁰ Método terapêutico pseudocientífico e alternativo, criado por Bert Hellinger, que tem por objetivo identificar e trabalhar problemas associados a relacionamentos familiares.

⁸¹ Atuação profissional e disciplina que se utiliza de recursos artísticos como elementos terapêuticos.



Já nos ensaios femininos, quando se trata de Natie retratar outra mulher ou outras mulheres, o processo criativo se desenrola de modo colaborativo: “a gente pensa juntas”. Segundo ela, nessas ocasiões sempre há muito da outra pessoa, de modo que o que é trazido ao processo de criação é fundamental para a construção do ensaio visual. Assim como ela, é comum que a mulher a ser retratada apresente o desejo de transformar, a partir da fotografia, experiências subjetivas, mas com atravessamentos de ordem social. É o caso de experiências traumáticas com ansiedade, depressão e relacionamentos abusivos, processos que de modo geral envolvem o adoecimento psíquico. Por isso, na conexão a ser construída com as outras ela intenta, antes de tudo, entender qual é a transformação que a pessoa está vivendo e contribuir para “qual mulher ela quer trazer para fora”.

O processo de cura se dá pela busca em ressignificar a relação das mulheres a serem fotografadas com seus corpos e, conseqüentemente, consigo mesmas. Mas uma cura que não é apresentada a partir de uma fórmula pré-concebida, de um roteiro, o que ela fornece são caminhos terapêuticos possíveis através de sua experiência seja com a fotografia, consigo mesma ou com outras mulheres. Tanto que, como contou, se no início de sua trajetória almejava uma grande transformação na vida das mulheres que fotografava, algo que causasse um grande impacto, a experiência também fez com que passasse a percorrer outros trajetos: “meu processo dentro do ensaio é sempre o de não atrapalhar”, de “deixar à vontade” e de “facilitar movimentos”, movimentos esses que, aos seus olhos, a pessoa fotografada já possui. Não é algo que nasce ali, no ensaio, mas algo que nasce com a própria mulher a ser retratada.

Cibele Silva (2020) ao investigar a fotografia como instrumento feminista, considera esta passível de promover tanto a autoimagem de mulheres como a reconstrução das histórias, através do “cuidado feminino por meio da arte fotográfica”. O cuidado, imbuído em uma esfera de solidariedade, e mesmo de irmandades⁸², permite às mulheres conhecerem a fotografia para além dos contextos comemorativos demarcados por representações de gênero (a exemplo das cerimônias de casamento, festas de 15 anos, gestação e maternidade), mas também a reconstrução da visão que a mulher tem de si mesma, a partir do encontro entre as subjetividades de ambas: a mulher fotógrafa e a mulher fotografada.

Natie também chamou atenção para a dificuldade de transpor em palavras seu processo criativo com a fotografia, seja na pré-produção, na produção ou na pós-produção, visto que ele emerge potencialmente em meio a “intuição” e a “sensibilidade” de entender se a pessoa quer

⁸² A autora utiliza o termo a partir de Gloria Anzaldúa para pensar que a solidariedade ou irmandade política entre mulheres é algo utópico. Frente a diferença, ela propõe o termo “irmandades”, no plural.

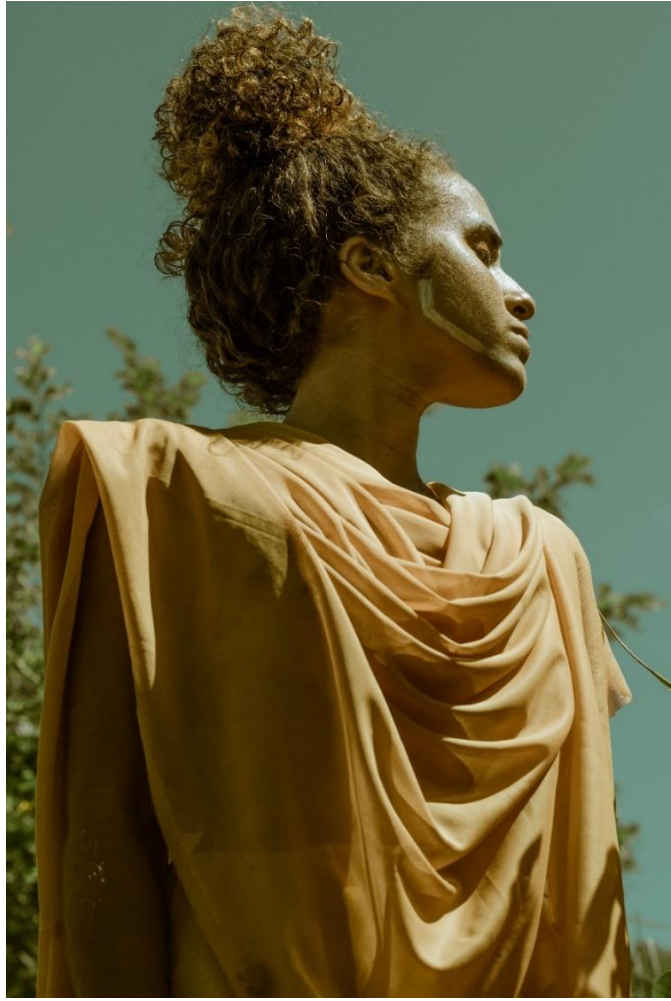
se expressar e o quanto ela quer se expressar. É um processo que floresce sobretudo da compreensão de que cada pessoa é e possui uma “poesia única”, e que inevitavelmente isso reverbera na construção estética da imagem fotográfica. Por outro lado, do que pôde ser colocado em palavras a liberdade apareceu como um possível direcionamento de sua produção visual: “[...] mas acho que algo que está sempre intrínseco é uma coisa da liberdade [...] liberdade para você poder fazer o que quiser”.

Com isso, se a mulher no momento do ensaio visual quiser se colocar em uma postura totalmente introspectiva, para ela está tudo bem, porque a liberdade está ali dentro também, em qualquer movimento que seja o de não se aprisionar ao que chamou de “poses superficiais”.

O movimento livre e o não aprisionamento como processo criativo foram destacados porque quando Natie começou a atuar com os ensaios femininos percebia algumas mulheres entrarem em um processo de negação, de recusa aos seus próprios corpos. Experienciando mais a prática fotográfica, ela compreendeu esta não ser uma falha sua enquanto fotógrafa mediadora do processo – leia-se os ensaios femininos como autorrepresentação que se dá pela mediação, mas ser uma questão social, que acompanha a intimidade da fotografada. Nesse contexto, se habitualmente o que muitos fotógrafos fazem é pressionar, sobretudo fotógrafos homens, falar demasiadamente para que a sequência ao ensaio seja dada, ela busca incorporar o silêncio e compreender o tempo da pessoa, de modo que aquilo não seja apenas uma “sessão de fotos”, mas realmente uma “vivência”. Dessa forma “acolher” e “estar junto” são estratégias que se aproximam do processo de terapia com fotografia, em que: “ela não é o fim, ela é o meio em que através da fotografia você chega a esses processos de autoconhecimento, a esses processos com autoestima [...]”.

Assim mais do que retratar esteticamente, a terapeutização da fotografia tem o intuito de promover o trabalho com os processos internos. Em relação a recepção de seu trabalho, diferente do que ela comumente vê nos perfis de outras fotógrafas que exploram temáticas como as suas, “*haters*” não a atacam diretamente. Ela acredita que isso se dá em decorrência da interpretação constante, através de legendas escritas, que faz de seu trabalho, interpretando-o e consequentemente demonstrando que não se trata de uma “pornografia gratuita”. Contudo, embora ela não tenha *haters* de modo direto, afirmou impressões negativas sobre sua produção, como as frequentes denúncias de seu perfil.

Na sequência, ensaios femininos produzidos por Natie:





Fotografar com o que está disponível “aqui” e “agora” toca diretamente no repertório de referências de Natie. Embora ela tenha um grande referencial de fotografias contemporâneas, como Helena Cooper, Flora Negri, Milena Paulina, Maria Ribeiro e Amanda Bambu, ela traz consigo um novo olhar sobre as referências, importante para o processo de autorrepresentação. Ainda que ela reconheça que as referências externas, baseadas em outras/os artistas e outros meios artísticos sejam importantes, suas inspirações também estão na intimidade e na natureza. Isto porque para ela de um ponto de vista crítico as referências externas, sobretudo no contexto das redes sociais virtuais, além de criarem um “inconsciente coletivo” no qual as pessoas produzem artisticamente coisas muito parecidas já sem se questionarem o porquê, também geram uma espécie de “barulho” que “mina a nossa capacidade criativa original”.

Na perspectiva dela as ideias criativas podem vir menos do externo e mais da observação, de um lugar mais “silencioso”, do “vazio” ou mesmo, de “estar só”, consigo mesma, experimentando seu próprio corpo: “para mim as referências elas estão na vida, assim, sabe?” Então é na contemplação desses processos que acontecem internamente, em um espaço-tempo presente, que aos seus olhos a autenticidade na produção visual e criativa pode ser motivada.

Por fim, uma vez que a fotografia de Natie corresponde intuitivamente a seus processos internos e ao de outras mulheres, cabe também pensar que o trabalho está constantemente se transformando. Se ela adentrou o campo da fotografia, simultaneamente autoral e comercial, com um olhar pautado no feminino, em seus projetos autorais tem se deslocado a experimentar a questão da “espiritualidade”, pensando na simbiose do ser humano com a natureza e na expansão da consciência a partir desse contato. Com isso, a autorrepresentação de Natie movida inicialmente sobretudo pelas questões de gênero, tem tomado outros contornos e transbordado: “eu tenho sentido muito mais a necessidade de expandir do que de focar”. Abaixo, ensaio produzido por Natie:



Junto a particularidade dos ensaios femininos, os trânsitos da fotógrafa Amanda Bambu pelos “*retratos femininos*” e pelos “*retratos autorais*” podem ser pensados. Nas palavras de Amanda ao Dossiê Fotografia Alagoana do Blog Aqui Acolá⁸³, os retratos femininos – a fotografia que ela faz de outras mulheres, apresenta nuances entre “vulnerabilidade” e “empoderamento”. Vulnerabilidade, no sentido de compreender as desigualdades de gênero que atravessam as mulheres, e empoderamento no sentido de transformá-las. Já nos retratos autorais, Amanda aborda sua poética enquanto “ser-mulher” – “poeta da imagem”. Essa diferença de retratos pensada por ela reside sobretudo nos deslocamentos entre seu fazer fotográfico comercial, sob demanda de outras mulheres, e suas criações autorais, nas quais ela apresenta maior liberdade artística – ambos interpretados aqui pelas lentes da autorrepresentação como instrumento feminista.

Como Natie, a aproximação do movimento Sagrado Feminino estreitou a compreensão do que Amanda chamou na ocasião de nossa entrevista de “universo feminino” e, por consequência, da “fotografia como uma ferramenta de transformação”. Questões como: “O que é a menstruação?”, “Por que as mulheres detestam se olhar no espelho?”, “Por que a mulher tem essa aversão com o próprio corpo?” e “Por que tem algo faltando sempre?”, despertaram seu interesse pelo estudo do que chamou de “corpo fêmea”, em articulação com a imagem: “Eu queria entender, eu queria ver, assim, de perto, sentir a mulher modelando para si, sabe? expondo seu corpo”.

O olhar para outras mulheres, ainda, contribuiu para que ela descobrisse sobre si mesma, de modo que “trabalhar com mulheres é um reencontro com quem eu sou”⁸⁴, e começasse a construir, como disse ao Dicas Jornalismo Lab, uma “estética de cunho mais subjetivo”⁸⁵ na qual suas memórias, inquietações, tristezas e experiências pessoais são potenciais criativos. Amanda me contou que o empoderamento do corpo feminino pela imagem, mais especialmente pela fotografia, acontece com mulheres que estão de alguma forma com a “autoimagem comprometida”, ou seja, mulheres que dizem não se identificar consigo mesmas:

⁸³ Amanda Bambu e Gabriel Moreira nos convidam a imergir e exteriorizar com suas fotografias, 3º edição Dossiê Fotografia Alagoana, 2020: <https://aquiacola.net/2020/11/10/amanda-bambu-e-gabriel-moreira-nos-convidam-a-immergir-e-exteriorizar-com-suas-fotografias/>

⁸⁴ Amanda Bambu em entrevista a 3º edição Dossiê Fotografia Alagoana.

⁸⁵ Amanda Bambu: “A fotografia me encanta pela imortalidade dos movimentos, dos sentidos e das expressões”, 2021: <https://labdicasjornalismo.com/noticia/6833/amanda-bambu-a-fotografia-me-encanta-pela-imortalidade-dos-movimentos-dos-sentidos-e-das-expressoes->

Amanda: “[...] eu ouvi muitos relatos, assim, de pessoas que estavam posando pra mim e dizendo pra mim que não era isso que quer, sabe? que não sente nenhuma vontade de viver, porque essa matéria, esse corpo, não é aceito, sabe? E... mulheres gordas, especificamente, sabe? Então, eu vi relatos muito pesados, de suicídio, de não aceitação, “Olha, eu tô aqui, mas eu não gosto desse corpo, eu gosto do meu rosto, mas esse corpo, não””.

O empoderamento pela imagem também acontece com mulheres que já estão no processo de aceitar que aqueles são seus próprios corpos e que, portanto, deles podem se apropriar. Neles, podem se aquietar.

Sobre a trajetória de Amanda pela fotografia, se no início da caminhada não tinha dúvidas, se autodefinia como “retratista do feminino”, hoje, embora seu trabalho visual envolva o feminino – as experiências de mulheres, ela entende que existe um conceito para além: é um trabalho misto, que independe do “corpo fêmea que menstrua”, como chamou. Ou seja, é um trabalho que não se restringe a uma concepção biológica de mulher e que, ainda, mais do que imagens “esteticamente lindas”, se propõe a refletir questões sociais:

Amanda: “Então, um dos meus trabalhos é muito voltado, assim, para esse empoderamento da força, sabe? Para mostrar esse corpo feminino e trazer narrativas através desses corpos. Mas, [...] meu trabalho é muito misto. Hoje em dia, hoje em dia eu não digo assim: “Eu sou uma retratista feminina, sabe? Do feminino”. Eu não consigo mais falar isso, porque está muito mais abrangente, sabe? não quero colocar uma pedra ali e dizer: “Não, eu sou isso”. Eu gosto de fotografar o que me inquieta, o que me toca, sabe? eu quero fazer denúncias através da fotografia”

Tudo isso envolve para Amanda entender o fazer fotográfico como um espaço que não seja apenas para o silêncio:

Amanda: “Eu não quero ter uma fotografia que só tenha uma mensagem de paz. É importante, é bom, mas, eu entendo o meu papel de não omissão, de ver o que acontece na sociedade [...] Então, não tenho como ser neutra, não tenho como só fazer poesia e dizer que está tudo bem”.

Como me disse Amanda, o afastamento da neutralidade também assume outros contornos: “porque eu tenho uma compreensão, Tay, que eu não sou uma mulher fotógrafa, artista visual, padrão”. Por se identificar como uma fotógrafa negra, ela tem consciência do quanto sua aparência além de impactar nos lugares que frequenta, impacta nas imagens que cria. Mas também, acredita nessa aparência como uma “voz”: “eu preciso trazer isso na minha arte, eu preciso fazer minha denúncia, eu preciso falar”.

O posicionamento de Amanda acontece, ainda, pelo questionamento ao conceito de mulher: “Eu já não gosto muito de dizer que fotografo mulher: o que é mulher?”. É o caso, então, de pensar nas pessoas que vivem à margem das definições dominantes e que, para ela, não precisam apenas de voz, no sentido de oportunidades para falarem sobre si próprias, mas de escuta. Ela se referiu às experiências das mulheres, de modo geral, e de modo particular além das experiências da mulher negra e da mulher gorda, da mulher trans – corpos que não respondem aos padrões normativos do ser mulher. Também, porque seu trabalho está muito mais abrangente, ela considera que não fotografa apenas mulheres, fotografa pessoas: “porque o corpo feminino e masculino é tão relativo, né? é tão construção social, que eu não me dirijo mais ao feminino e ao masculino”.

Os percursos de Amanda pelas trajetórias da diversidade feminina podem ser vistos pelo projeto visual Ressignificando o Retrato Feminino em Alagoas⁸⁶, do qual ela participou do processo fotográfico. O projeto, considerando que o retrato feminino mercadológico é direcionado ao público cisgênero, buscou oportunizar a visibilidade do público feminino transgênero. Amanda me contou que a produção, para ela, tratou de uma “micro-revolução” a partir dos retratos femininos, mesmo que diante da tristeza e da angústia presentes nos gestos corporais das mulheres trans retratadas.

Outro projeto importante ao tema da diferença foi o Retratos do Brasil com Deficiência – Retratos Defiças⁸⁷, do Departamento de Antropologia da Universidade Western/Canadá em parceria com a Organização Não Governamental ativista Ateliê Ambrosina de Maceió/AL. Nele, Amanda co-criou com Gabriela Amorim, bailarina cadeirante, nascida com mielomeningocele. O ensaio também é parte da vivência Mergulhe no Aquário, um projeto de autoria de Amanda com fotografia subaquática, movimentos corpóreos e autopercepção. Como

⁸⁶ Idealizado e dirigido pela fotógrafa Cristal Luz com os recursos da Lei Aldir Blanc. Site Ressignificando o Retrato Feminino em Alagoas: <https://ewefotografias.com.br/projeto/>

⁸⁷ Retratos deficiências por Amanda e Gabriela: <https://www.retratosdeficicas.com/amanda-gabriela> | Videoclipe Projeto Retratos Defiças: <https://www.youtube.com/watch?v=H3qoSsoQ0Vw>.

escreveu em seu *Instagram*, o mergulho no aquário, inspirado nos “movimentos e dimensões mais sutis da vida, onde o espaço e o tempo são suspensos” é, antes de tudo, sobre:

uma vivência inspirada em corpos que se movimentam de forma intuitiva. Não há precisão debaixo d’gua. Assim o corpo se movimenta regido por outra gravidade, pela emoção, pela ocasionalidade. É o corpo poético. O corpo é uma matéria regida pelas emoções. Para essa vivência, não há uma estética do bonito ou do feio, há uma experiência desse contato íntimo entre o sentir e o mover-se (Amanda Bambu, 2021).

Na sequência, ensaios realizados por Amanda:









Para tanto, o processo criativo de Amanda na construção visual da fotografia não apresenta uma linearidade. Ela cria de uma maneira “intuitiva”: “eu sinto as coisas”. Com exceção de escolhas como o lugar e a pessoa a ser fotografada, é comum que não haja um planejamento prévio em suas produções visuais no qual ela desenhe, roteirize, calcule ou mesmo, pense em como controlar a luz na fotografia. Pelo contrário, a construção imagética “acontece”, o que ocorre por Amanda ter mais afinidade com a fotografia do que com a escrita ou a oralidade: “eu consigo falar através da minha fotografia, e eu não preciso falar nada, verbalizar nada”.

Ao mesmo tempo, semelhante à prática de Natie, o processo criativo gira em torno da história e da demanda da pessoa a ser fotografada, compartilhadas com ela durante o ensaio: “meu processo é muito baseado no que a pessoa traz”. Tanto com pessoas mais “expansivas” que gostam de falar, dançar e mostrar o próprio corpo, por exemplo, como com pessoas mais “introspectivas”, ela entende essas características como potenciais criativos e as abraça no momento da produção. O diálogo e a conexão, ainda, são a essência para a criação, sendo a ideia segundo ela, de forma alguma, “colonizar o pensamento da pessoa”, mas retratar um “recorte narrativo” da forma de cada uma existir no mundo.

Nesse sentido, uma de suas maiores inspirações vem da influenciadora negra Ana Paula Xongani. Muito da consciência que Amanda traz em sua produção, mesmo em um processo intuitivo, é parte do que escuta da criadora de conteúdo, e antes de fazer algo sempre revisita em sua memória frases pontuais que ela fala: “O que você está fazendo?”, “Por que você está fazendo?”, “Para quem você está fazendo?” e “Qual transformação você quer fazer, causar no que você está fazendo?”. De tal maneira, a cantora norte-americana Nina Simone (1933-2003) também é uma de suas referências. Quando Amanda tem um bloqueio criativo, me disse pensar: “O que a Nina Simone faria no meu lugar?”. Essas duas mulheres negras são para ela símbolo de “representatividade”, “força”, “criatividade” e autenticidade”.

No campo das referências visuais em Alagoas a fotógrafa Gabi Coêlho é uma de suas inspirações por, segundo ela, conseguir através da foto comunicar de uma forma muito “palpável”: “Causa sensações a fotografia dela. É louco isso, mas eu sinto coisas quando eu vejo, eu sinto na pele, sabe? É uma coisa muito tátil”. Além dela, a fotógrafa Natie Paz, pela “força” e “sensibilidade” transmitida através da imagem: “ela traz muito coisas da espiritualidade, sabe? Dos meus ancestrais, dos nossos ancestrais, né?”⁸⁸. Então, essas pessoas

⁸⁸ Na cena local, a artista visual Karla Melani também é referência de Amanda, pela narrativa criativa através das artes que produz. Na cena fotográfica nacional admira, assim como Natie, Milena Paulina, pessoa não-binária, pelos retratos de pessoas gordas e o questionamento sobre esses corpos, além do artista Breno Barros, pela

para Amanda trazem inspiração e força, mas também, muito desejo de fazer e de continuar fazendo: “porque continuar também é um desafio, né? Fazer é massa, mas a gente continuar é um processo”. Principalmente para ela vive financeiramente da fotografia, é sua arte e sua profissão.

Nesse sentido, um dos aspectos positivos para Amanda na fotografia contemporânea, envolve uma definição interessante ao tema da autorrepresentação:

Amanda: “O negro está se apropriando da sua história. A mulher está criando narrativas através da sua própria voz. Não é mais o homem que está falando. E aí são vozes que ecoam. São assuntos, assim, diversos, e eu fico só *love*, assim, muito feliz porque não é só inspiração como é espelho. Eu estou vendo uma mulher sendo foda, com certeza eu vou querer estar ali também. Eu vejo uma mulher fazendo uma revolução através da imagem, eu vou querer também. E uma mulher não só branca, mas uma mulher que, sabe? é um espelho. É uma mulher que saiu do mesmo lugar que eu, que nunca teve privilégios e está conseguindo alcançar lugares e tal. Não só lugares de fala, mas lugares financeiramente confortáveis”

Embora para Amanda os efeitos da pandemia da Covid-19 especialmente em sua vida não possam ser, de forma alguma, vistos como positivos, como consequência de ter ficado mais tempo em casa e sem contato com outras pessoas, em isolamento social, além de ela ter estudado sobre vários assuntos e participado de oficinas *on-line*, o autorretrato fotográfico se tornou uma possibilidade em sua produção: “[...] foi a primeira época da minha vida como fotógrafa que eu parei para fazer autorretrato. Para me ver”.

Esse processo teve início após uma oficina de Natie Paz, em que ela começou a se questionar: “Porque não? Porque não me fotografar?”. Mesmo que Amanda nunca tenha se interessado por fotografar a si mesma antes, esse foi o início de uma época de “auto-experimentação” com o autorretrato. Abaixo, autorretrato fotográfico de Amanda:

fotografia analógica e os retratos femininos. Ainda, ao Dossiê Fotografia Alagoana ela citou como referencial a fotógrafa paulista Leda Siloto pela presença forte do preto e branco em seus retratos autorais, a fotógrafa norte-americana Francesca Woodman (1958-1981), pelas narrativas fortes e misteriosas com quais construía seus autorretratos e o pintor italiano Caravaggio (1593-1610), pelo contraste, luz e sombra.



Laryssa Andrade, diferentemente das fotógrafas mencionadas anteriormente, atua artisticamente com *fotografia documental*, tendo o “urbano”, o “cotidiano” e a “saúde” como temas mais recorrentes em sua produção visual. Digo, temas mais recorrentes porque ainda que ela tenha mencionado para mim a dificuldade de definir em que “caixinha” sua fotografia está, quando uma pessoa a pergunta: “ah, você fotografa?” ela costuma responder: “olha, eu gosto de fotografar o cotidiano e as minhas memórias”. Em resumo, quando olha de fora como se fosse uma visitante de sua própria obra, ela identifica sua fotografia como documental, especialmente com recorte na “*fotografia urbana*” e na “*fotografia da memória*”, atreladas ao “acaso” e a “intuição”. Mais uma vez, a intuição aparece como processo criativo da autorrepresentação.

Habitualmente, na fotografia urbana ela registra suas andanças pela cidade de Maceió, e na fotografia da memória captura suas recordações, em grande medida atreladas à *ancestralidade familiar*. Esses dois temas não estão completamente separados em sua criação, eles se entrelaçam sobretudo pela “*colagem*”, uma composição imagética analógica ou digital a partir de diversos materiais e texturas sobrepostos, no qual Laryssa utiliza a fotografia como impulso criativo. Na série Centro (2021) ela fotografou a cidade de Maceió no período de pandemia da Covid-19, e posteriormente fez intervenções com a colagem digital, criando, assim, uma documentação a partir de suas memórias afetivas.











Na fotografia ou na fotocoloragem, Laryssa evidenciou o seguinte a respeito de suas motivações artísticas: “O que me motiva a fotografar é não deixar que o meu agora se perca de algum jeito, sabe?” Registrando o agora ela registra seus sentimentos, as pessoas de modo geral e sua família de modo particular. Registra ainda cada passo que dá, através da articulação poética de pelo menos duas linguagens: imagem e palavra, o que a faz já não conseguir desassociar uma da outra:

Laryssa: “eu me sinto viva com as duas, sabe? Eu me identifico muito porque eu só funciono assim, criando esse universo e tendo palavra e imagem comigo, eu me vejo assim”.

O processo de unir a imagem e a palavra foi intensificado no isolamento social⁸⁹, primeiro, porque ela começou a se aprofundar no estudo da história da colagem. Segundo, porque nesse período em que pessoalmente, para ela, “tudo foi por água abaixo”⁹⁰, ter passado por um processo de introspecção, no qual começou a se aproximar de si mesma: “Eu realmente me via representada naqueles recortes, de certa forma eu também estava meio partida, meio perdida...” Processo este que não pode ser, de maneira alguma, romantizado: “com a pandemia eu comecei a me aproximar mais de mim forçadamente”.

Em suas palavras, foi a “aproximação forçada” que a fez ter que perceber o lugar onde eu estava, o lugar que mora. Então se antes seu interesse estava principalmente na vida afora, expressado nos retratos de suas impressões urbanas através de perambulações por Maceió e dos retratos de histórias outras, ainda que sob sua própria ótica, o enfoque na memória como combustível artístico veio nesse novo período de reclusão social. Como também me contou:

Laryssa: “[...] quando eu abria a sacola daqui de casa com imagens de família, eu fui encontrando fotos da minha vó que eu nunca tinha visto, eu fui vendo fotos da minha mãe que eu nunca tinha visto”.

Isso, evidencia uma reapropriação do acervo fotográfico de sua família, no qual a autorrepresentação ganha sentido. Assim como sua mãe, Maria Mônica Andrade da Graça,

⁸⁹ O vídeo 2020 em trechos é expressão do momento de pandemia vivenciado por Laryssa Andrade: <https://www.youtube.com/watch?v=3fvkZMVUvbQ>

⁹⁰ Texto O mínimo – Segunda andar: Relato sobre a pandemia dentro de um quarto branco um ano depois: <https://lrsandrade.medium.com/n%C3%A3o-aguentar-mais-%C3%A9-o-m%C3%ADnimo-mesmo-que-comecem-a-pensar-que-n%C3%A3o-ad2273eb27f>

Laryssa tem se apresentado como uma guardiã da memória familiar. Os “guardiões da memória familiar” são indivíduos que tomam para si a tarefa de preservar os álbuns fotográficos, fundamentais para a manutenção do “valor-família” e suas transformações sociais, bem como para a análise da representação familiar (Barros, 1989). Mais que guardar as memórias de família, Laryssa tem contribuído no processo de acionamento das lembranças e, principalmente, no ato de sua família “se perceber”, como ela me disse.

Ainda, aos seus olhos diante da limitação material a colagem pode se apresentar como uma possibilidade de acesso ao campo da arte: “o mágico da fotografia através da colagem é que você consegue fazer a imagem mesmo sem ter o material”. Laryssa defende a colagem como sendo algo muito simbólico de “fazer imagem sem ter como fazer imagem”. Abaixo, colagem que representa o encontro entre a fotografia da urbana e a fotografia da memória:



Laryssa é de uma família de mulheres costureiras que, tradicionalmente, “criavam por necessidade”. Desde sua tataravó às mulheres de hoje, todas, sem exceção, tiveram a costura em suas vidas como obrigação, determinante para o sustento da família, mas também, como possibilidade criativa, de fazer e se alimentar de arte. Parte do que cria é para se sentir perto de sua avó materna, Maria José da Graça, com quem tinha forte vínculo e que, em suas palavras – “me deixou cedo demais”. Para ela, falar sobre memória e sobre saudade é uma forma de lidar com a ausência daquela que se foi de sua vida quando tinha acabado de completar 13 anos de idade. É poesia que nasce da fotografia e da colagem, possibilitando o encontro imaginário com sua avó, por vezes representada nas flores e elementos naturais de sua arte, junto a linhagem de mulheres de sua família. É possibilidade de resgate do lugar de onde veio. Do lugar que está. Na sequência, colagem produzida por Laryssa:



O Lugar que Somos⁹¹, documentário de sua direção, roteiro, fotografia e montagem, é expressão do resgate familiar através das mulheres de sua família – as Andrade. Nele, como Laryssa escreve no texto “O Lugar que Somos: um poema visual sobre a saudade”, ela retrata a costura, prática ativa em sua família desde pelo menos 1940, como “[...] símbolo de força, poesia, amor, dor, e sustento [...]”⁹², além de nos apresentar com seus percursos pelo audiovisual⁹³. Esse poema visual sobre a saudade, sobre a arte na vida das mulheres de sua família, embora tenha sido inicialmente pensado para ser uma série de fotografias, foi transformado quando ela sentiu a ausência de movimento. Se referindo ainda ao contexto de pandemia, O Lugar que Somos nasceu da percepção de como as “vivências solitárias desses anos me apontaram a refazer as lembranças que eu não pude viver”. Como me contou, hoje ela percebe como sua criação permite entre ela e sua família a reconstrução da identidade, do pertencimento e da memória, individual e coletiva: “eu percebo o meu lugar porque eu sou ou porque eles são, porque eles existem”. Foi criando O Lugar que Somos que, em suas palavras, ela finalmente percebeu: “Não, meu lugar é esse mesmo”.

São algumas de suas referências Karine Brito, Clara Rocha, Graziela Lotti e Tina Sosna. No Brasil, Alicia Cohim Dani Neves, Lara Dias e Duda Lopes. Em Alagoas, existe uma identificação com a fotógrafa Nathalia Bezerra, que também trabalha com escrita e imagem e, de alguma forma, com todas as mulheres do Punho Coletivo – Amanda Mõa, Charlotte Borges, Mik Moreira, Minne Santos e Power Vitória. Além disso, as referências de Laryssa estão em seus próprios sonhos e nas coisas afetivas que se apega.

Mas os mergulhos pelo urbano, pelo cotidiano e pela saudade que a toca não se restringem as fronteiras de ancestralidade e gênero, as transbordam:

Laryssa: Antes quando eu não conhecia nada sobre fotografia ou tinha dúvidas ou etc, eu achava que só tinha um único modo de fazer isso, assim, sabe? De pegar a câmera na mão e de me retratar, ou de chamar mulheres para fazer retratos delas, sejam, sei lá, nus, ou em retratos, [...] em estúdios [...] mas depois de um tempo eu fui percebendo o que a fotografia é, sabe? Que para mim, como eu falei, a fotografia para mim é tudo para poder ir registrando a vida, eu acho fantástico, sabe? E é

⁹¹ O Lugar que Somos compôs a 12ª Mostra Sururu de Cinema Alagoano em 2021. Fotografias e Trailer do documentário: <https://laryssaandrade.46graus.com/o-lugar-que-somos/>

⁹² O Lugar que Somos: um poema visual sobre a saudade, 2022: <https://rsandrade.medium.com/o-lugar-que-somos-%C3%A9-um-poema-visual-sobre-a-saudade-818226fc7499>

⁹³ Vídeos de Laryssa Andrade: <https://www.youtube.com/c/laryssaandrade/videos>

uma prova do que a fotografia representa, o quanto ela é força para a gente, o quanto ela diz, porque não existe só um modo de fazer, sabe? Existem muitos outros, e eu não me considero menos artista ou menos fotógrafa ou menos criadora, sei lá, por isso, porque eu não retrato diretamente outras mulheres, acho que a minha forma de fazer ela é tão importante quanto, sabe? Porque esse resgate, independente da forma como a gente faça ele, ele é muito massa, sabe?

Nesse sentido, a arte de Laryssa é reflexo do que cria hoje não com uma máquina de costura, mas com uma máquina fotográfica ou uma máquina de escrever. Não mais com o tecido, mas com imagens e algumas palavras. Abaixo, colagem de Laryssa:

eu nunca soube entender bem, mas um
 sentimento bom sempre nos liga. eu so-
 nha falar com você e sinto a sua falta
 porque desde que cresci tenho entendido as
 dores que você sentia. me apego aos outros
 encantos e so... nos. lembro da
 sua voz, do... da sua comida
 do seu amor... inero por mim
 será que essa... das salva-
 ção? penso q... é. o amor sol-
 vo, a saudade... tanto, mas com
 o tempo ela fica doce e cede à memória
 um doce encanto; o descanso. por isso
 te amo além. não tivemos tanto tem-
 po; mas o tempo sempre será nosso
 sempre será porque a saudade me r



Por fim, a fotógrafa Gabi Coêlho me permitiu complexificar o “*autorretrato*” não como registro da experiência biográfica, no sentido de pensar os processos internos das mulheres, mas como possibilidade inventiva da autorrepresentação. Mesmo eu compreendendo sua inclinação ao que caracteriza por fotografia autoral, artística, em nossos encontros tomei conhecimento que antes de refletir acerca das identificações de sua produção, seria importante pensá-la por aquilo que não é: uma fotografia exclusivamente documental. Gabi busca se distanciar daquilo que é tido formalmente por “fotografia documental” – gênero de fotografia que, aos seus olhos, se propõe documentar a realidade social, privilegiando uma determinada época ou acontecimento histórico. Mas essa postura não significa que ela não deseje que as pessoas ao entrarem em contato com seu trabalho reflitam sobre uma marcação de época ou ausência dela, e sim, que este elemento esteja excluído de sua obra, no sentido de que ele não pode ser importante. Sua produção se propõe a trazer outras questões.

Contrariando o preceito de autorretrato restrito à semelhança de si, e mesmo a documentação do gênero, Gabi opera em outro sentido: o da “desconstrução”, da “despersonalização” e da “descaracterização” da sua identidade. Não por acaso, ao Acervo Fotógrafas Brasileiras⁹⁴ ela descreveu o seguinte: “Não sou eu nas fotos. Eu sou meu corpo como tela em branco. Poderia ser qualquer outro corpo. A questão é que o meu está sempre está disponível”⁹⁵. O “*corpo como tela em branco*” é espaço criativo em que por uma habilidade camaleônica, ela inscreve fotograficamente diferentes personagens. Sua poética é conduzida e representada em torno da ficção, ou seja, da elaboração imaginária e fantástica de si, e não de si mesma no sentido literal. Na sequência, autorretrato de Gabi:

⁹⁴ O Acervo Fotógrafas Brasileiras foi criado em 2021 pela pesquisadora e fotógrafa Laís Torres, como resultado do Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. É uma iniciativa de fotografia inclusiva, através de plataforma virtual: <https://acervofotografasbrasileiras.wordpress.com/>

⁹⁵ Gabi Coêlho no Acervo Fotógrafas Brasileiras: <https://acervofotografasbrasileiras.wordpress.com/2021/01/19/gabi-coelho/>



Nesse sentido, Gabi me contou que no empreendimento do seu autorretrato alguns corpos até corresponderiam melhor ao que busca eventualmente em sua produção visual. Porém, o que a faz optar pelo próprio corpo como instrumento criativo é esse ser “acessível”, “fácil de dirigir” e “fácil de usar”. A disponibilidade, ou mesmo, a praticidade do corpo, aparentam ser uma razão para o autorretrato, e logo, para a autorrepresentação. Diferentemente do retrato fotográfico, Gabi ainda atua em várias frentes de produção. Em *live* ao programa Diálogos Visuais⁹⁶ ela mencionou que é simultaneamente “fotógrafa” e pessoa “fotografada”, além de ser “diretora”, quem “cria cenas” e quem “constrói conceitos” de seu projeto visual – o que faz de seu corpo instrumento primário no processo. Em outras de suas palavras: “Me poupa energia, sobretudo a energia de ter que lidar com o outro num momento de criação”.

Embora a categorização não seja um caminho pelo qual sua produção possa ser completamente explicada, ela reconheceu possíveis direcionamentos e distanciamentos das denominações recorrentes nos arranjos formais do campo da fotografia. Gabi evidenciou acreditar que seu autorretrato não trata conceitualmente de autorrepresentação, no sentido estrito do termo, mas tende, por outro lado, ao que é intitulado artisticamente de “*fotoperformance*”. O diálogo contemporâneo entre fotografia e performance permite refletir que aquilo retratado, tido na história como reprodução fiel da realidade, na verdade, é encenado para câmera fotográfica. Assim, performar imagens não se configura como o antigo ofício da fotografia em tentar documentar o “mundo real”, mas em tentar representar o mundo como um “espaço cênico” (Ribeiro, 2016, p. 697). Gabi caminha pelo o que entendo, em articulação com ela em nossos diálogos, por *autorrepresentação ficcional*.

A objeção à autorrepresentação a interessa por alguns motivos. Em primeiro lugar, ela se apresenta como uma estratégia de desassociação entre sua *identidade biográfica* e as *identidades fictícias* de suas personagens. É certo que tecnicamente em grande maioria sua produção é construída através da autoimagem, mas as características do eu ficcionalizado para a câmera não corresponde, ao menos de modo consciente e/ou intencional, à documentação de sua própria vivência. Em segundo lugar, negar a classificação do autorretrato como autorrepresentação é a forma que ela encontrou de afastar o caráter documental como algo primordial em sua fotografia. Vi Grunvald (2015) sobre travestimento na fotografia discuti a ideia de autorretrato como um duplo, um espelho de si, para depois deformá-la em “alter-retrato”. O autorretrato como alter-retrato, processo que envolve a “fabricação” de um outro, é caracterizado por negar a imagem de seu original – Gabi, de modo que a fabricação reflete

⁹⁶

Live

Diálogos

Visuais,

2020:

https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=110492597400960&id=108721587578061.

menos a representação, e mais a interpretação de papéis. Contudo, é importante pensar que quando outras pessoas são performadas por ela, já não se pode dizer quem é original e cópia – tudo se confunde.

Em *Lírios, Rosas e outras Flores*, série em que Gabi faz intervenções com tinta em suas fotografias, sejam elas de sua infância ou vida adulta, a ideia inicial foi que cada imagem ou cada narrativa fosse isolada uma da outra, como micro contos associados a poesias. Embora o trabalho passe por um processo de amadurecimento, em seu início ela me disse, sobre as imagens, que “é como se contassem histórias de pessoas diferentes, sendo que todas sou eu, né?”, o que reitera a ficção em torno de si. Me lembro de certa vez que conversávamos sobre uma foto sua acompanhada de um texto, também de sua autoria, e questionei se as metáforas saudosas contidas nele se referiam a determinado alguém. Negativo, “eu não escrevi pensando, só escrevi”. “Nesse dia parecia que não era eu, parecia que a personagem das fotos que estava escrevendo... foi bem intenso”, me escreveu, afirmando a construção de uma outra pessoa, a partir de um processo “intuitivo” de produção, que também aparece nas autorrepresentações mencionadas anteriormente.

No entanto é preciso dizer que sendo ela, Gabi, a produtora da realidade alternativa e sendo seu imaginário parte de sua potência criativa, do ponto de vista crítico mesmo com a objeção à autorrepresentação, ela reconhece a indissociabilidade entre sua experiência pessoal e a construção do autorretrato pela fotoperformance: “Não deixa de ser autorrepresentação, né? Em alguma medida, pode haver um recorte de mim ali. Há, sem dúvida”. Quando reforça a ideia de não ser autorrepresentação é para afastar o que entende por “caráter sombrio” próprio da visualidade de seu trabalho, de quem ela é na “realidade”.

Como afirma Alessandra Querido “Às vezes, parte-se do pressuposto de que a autorrepresentação, por referir-se à realidade, pode ter caráter documental” (Querido, 2012, p.881). Porém, explica a autora que o autorretrato biográfico, o qual busca afirmar um suposto eu de verdade, ainda quando se pretende documental, tem em si fundamentalmente a ficção. O autorretrato por si só é uma “superinterpretação” de um fato, uma versão escolhida de si para representar a identidade. Essa reflexão cabe, então, para pensar que tanto no autorretrato há atravessamentos de ficção, como no autorretrato e na fotoperformance de Gabi há atravessamentos de documentação não aleatórios, de modo que se esses modelos criativos são imaginados predominantemente por fronteiras fixas entre o real e imaginário, respectivamente, eles se misturam.

Outro aspecto que ainda marca *Lírios, Rosas e Outras Flores* mais especialmente, e seu processo criativo de modo geral, é a fotografia a partir da “falha”, na qual incorpora o erro a

produção. Embora a intuição seja expressiva em seu trabalho, seu processo criativo é dividido por três fases: “incubação”, “coleta” e “produção”. Incubação como um período de resguardo e ócio criativo, coleta como uma fase de pesquisa e reunião de dados e produção como a execução artística.









Finalmente, é por meio do autorretrato e da fotoperformance no interior da fotografia autoral que Gabi tende a explorar a *sensorialidade* em suas produções, prática intensificada no período de isolamento social da pandemia da Covid-19⁹⁷, sobretudo frente ao reconhecimento do processo crescente do que entende por “estetização” da fotografia como um padrão visual – assim como também pensou Natie e Amanda. Uma busca do que ela chamou em nossos encontros de “belo pelo belo”, de “estética pela estética” e, mesmo, de “feio pelo feio”. Diante da crítica à indiferença, à insensibilidade e à banalização das imagens no contexto de intensificação das redes sociais virtuais, o “incômodo” faz parte de seu processo criativo. Pela via do desconforto o público espectador em contato com seu trabalho é estimulado a “sair da letargia”:

Gabi: “De modo geral quando eu estou buscando o incômodo é justamente a ideia de que como eu trabalho muito com rede social, é a ideia de fugir do fio de continuidade da rede social, porque mesmo que você tenha críticas sociais e tudo, geralmente as imagens entram no canal da banalidade, você vai passando e tudo ali é banal, mesmo que seja notícia, você vê o ônibus pegando fogo mas tudo ainda no campo do banal, se você vê uma imagem que foge do padrão, e aí foge do padrão não porque é bonita, porque o bonito você dá um like e passa, mas se você vê alguma coisa que lhe incomoda a ideia é você parar. Aí a proposta do meu trabalho é justamente essa, tirar desse fluxo contínuo e fazer as pessoas pararem, nem que seja para dizer: “Oxe, que negócio feio da bexiga!””

Nesse sentido, como Gabi também me contou, ela busca criar a tensão através do “choque”, do contato com o “bizarro”, ainda que a pessoa espectadora da fotografia olhe e diga: “que merda!”. A série “Qual o limite?” é expressiva disso. Nela, Gabi explora os limites de seu próprio corpo através da experimentação de diferentes objetos e texturas. As pinturas do britânico Francis Bacon, nesse quesito, são algumas de suas inspirações, visto que aquilo chamado por ela de caráter sombrio do trabalho vai de encontro a produção do corpo dissonante do trabalho de Bacon. É um corpo que sente dor, que se mutila. Um corpo dilacerado ou em

⁹⁷ Vídeo de Gabi Coêlho em experiência de isolamento social, 2020: <https://gabiexperimental.myportfolio.com/videos>

processo de dilaceração. Ou mesmo, um corpo que sente prazer e disso goza. Ainda assim, ela afirma:

Gabi: “Eu não consigo categorizar o meu trabalho como uma coisa só”. Às vezes eu estou buscando só a estética, as vezes eu estou buscando só o incômodo e as vezes eu estou buscando o incômodo para dizer alguma coisa [...] eu não acho que seja uma preocupação essa coisa de categorizar, eu acho que é importante a gente saber o que a gente faz”.

Isso, porque:

Gabi: “eu não acho que isso seja uma condição *sine qua non* para continuar produzindo, colocar uma etiqueta no meu trabalho, até porque se me der vontade, se estourar uma rebelião, uma manifestação aqui na rua e eu quiser fazer fotografia de rua, eu vou fazer fotografia de rua”.



Outro aspecto que interessa Gabi: a recepção das pessoas ao seu trabalho. Por vezes, acompanhando seu *instagram*, notei uma variedade de reações a seus trabalhos associadas a “nojo”, “inquietação”, “angústia”, “desespero”, “aflição” ... Por isso a crença de que se a pessoa experimenta tais sensações, é porque seu trabalho já a marcou, o que já cumpre a função inicial de não ser banal. Essas reações, por sua vez, também indicam como os repertórios sensoriais podem ser diferentemente interpretados:

Gabi: “Às vezes para mim a coisa é esteticamente okay, mas para alguém ela vai gerar um desconforto, eu estou falando do meu trabalho especificamente, né? E as vezes eu acho que vai gerar um desconforto e não gera, gera outras reações que me causam estranheza”

A fotografia da boca com uma agulha (sétima imagem, página 117) pressionando sua língua, é exemplo do estranhamento experienciado por Gabi. Embora o processo de produção tenha gerado desconforto, seu corpo em algumas circunstâncias foi “sensualizado” pelo público, seja ele feminino ou masculino:

Gabi: “E eu fiquei me perguntando até que ponto as pessoas vão? [risos] porque não é uma foto atraente para mim, é o contrário, ela é um pouco inquietante e eu estava realmente quase furando a minha língua [risos]. Mas enfim, não dá para ter domínio sobre isso e é aquela coisa, quando você faz uma obra e solta para o mundo você perde completamente o domínio dela. Ela pode tomar qualquer rumo de interpretação, que as vezes é antagonista ao que você conceituou, né?”

Vejamos esse antagonismo. Villém Flusser (1985) a respeito do processo de deciframento das imagens evidencia que o “*scanning*” – um vaguear pela superfície da imagem – segue tanto a estrutura contida nela, como também, os impulsos íntimos do observador. Nesse sentido, “o significado decifrado por este método será, pois, resultado de síntese entre duas “intencionalidades”: a do emissor e a do receptor”. Complementa, “imagens não são conjuntos de símbolos com significados inequívocos, como o são as cifras: não são “denotativas”. Imagens oferecem aos seus receptores um espaço interpretativo: símbolos “conotativos” (Flusser, 1985, p. 7).

Diante das possibilidades conotativas da imagem, ou seja, das atribuições subjetivas, culturais e emocionais diferentes das que Gabi conceituou, é comum ainda a associação de sua produção à “depressão” ou “melancolia”, o que segundo ela acontece por identificarem, nos autorretratos, sua identidade de mulher. Em uma de nossas conversas ela me disse que certo dia um homem espectador de seu trabalho ao ver uma de suas fotografias com um pano asfixiando seu rosto, comentou: “horrível”. Gabi agradeceu o comentário, explicando o objetivo ser justamente despertar a inquietação e fazer com que as pessoas saiam da inércia. Ele a respondeu evidenciando como a violência doméstica é horrível, interpretando a imagem se tratar, portanto, de uma representação da subordinação feminina.

A situação provoca tensionamentos entre o “*corpo como tela*”, destituído de conteúdo, e o *corpo político*, atravessado de gênero, raça, classe, sexualidade, dentre outros marcadores sociais que operam nas esferas das relações de poder e dominação. Embora o corpo como tela seja uma maneira de conferir autonomia a obra, Gabi acredita, nesse sentido, que por ser uma fotógrafa mulher seu trabalho também é, muitas vezes, associado a “luta feminista” ou a realidade das mulheres. Mas, reafirma: “não sou eu”. A agonia e o desespero que, por vezes, podem ser encontrados em sua criação fazem parte da ficção e da construção da personagem, ainda que ela – Gabi – passe por essas sensações durante o momento da performance.

A exemplo dessa diferença de identidades, ela não produz em momentos que está negativamente abalada, embora encene, atue e dramatize momentos negativos de abalo. Ela passa pelo desconforto em nome de uma personagem, como comparou, da mesma maneira que um ator ou uma atriz ganha e perde peso em nome de um papel. Assim, embora ela reconheça o caráter feminista de seu trabalho, já que é produzido por uma mulher e para isso, ela enfrente as mesmas dificuldades dessa coletividade, esse não é o tema central de sua arte: “não deixa de ser, mas não é em essência”. O que poderia se aproximar de uma abordagem feminista se refere menos ao campo da representação, à sua condição de mulher fotografada, e mais ao campo da representatividade, à sua condição de mulher fotógrafa.

A autora Clayre Raymond (2017) ao questionar “pode haver uma estética feminista?” analisa a dificuldade ontológica de encontrar uma posição para tratar acerca das fotografias criadas por mulheres. Embora reconheça o risco de reivindicar uma estética feminista, seja pela construção histórica da palavra “mulher”, ou ainda, pelo estatuto problemático do conceito de “estética”, assumindo menos uma preocupação com as críticas à uma feminilidade unária e mais com a força espectral da fotografia, ela entende a “estética feminista” como um *ato político sob*

*forma de imagem*⁹⁸. Considerando a “força erosiva das fotografias”, que potencialmente retira do contexto as pessoas nelas retratadas:

a fotografia feminista faz uso desta capacidade traumática inerente à fotografia para expor, elíptica ou liricamente, simbólica ou formalmente, o trauma da opressão sexista nos seus diversos contextos históricos específicos” (Raymond, 2017, p. 37-38).

Em uma esfera alternativa, a estética feminista seria a resposta visual pela lente da resistência feminista em que mesmo diante das circunstâncias vividas, a mulher fotógrafa reordena o visível, de modo a superar a opressão de gênero na retórica da imagem.

Com efeito, a subversão fotográfica feminista estaria nas imagens da fotógrafa norte-americana Vivian Maier (1929-2006). Maier foi ao longo de aproximadamente quatro décadas babá, que documentava em seu tempo livre, ou mesmo nas saídas com as crianças que cuidava, a rua, o cotidiano, pessoas anônimas, bem como uma série de autorretratos que só foram descobertos após sua morte. Para Raymond mesmo com as condições de gênero e classe que a oprimiu durante toda a vida, “nas fotografias Maier não é criada de ninguém, embora o tenha sido toda a vida” (Raymond, 2017, p. 33). Em resumo, do mesmo modo que a fotógrafa Lee Miller (1907-1977) sobreviveu à violação na infância e a tutela de May Ray, para ela as fotógrafas Francesca Woodman (1958-1981) e Diane Arbus (1923-1971) sobreviveram ao próprio suicídio.

Para a Raymond, não são as “convicções confessas” publicamente em um ativismo a favor da igualdade de gênero da fotógrafa que moldam a imagem feminista, mas a “compreensão de um mundo político”. Não são as “contraimagens realistas,” mas a “paisagem visual simbólica”. Nesse sentido, a estética pela lente feminista reside em uma “recusa” a maneira de ver, uma “subversão” à sujeição feminina, e ainda, um “combate” na configuração visual dominante. Contudo, na intenção de extrapolar o sentido estético da representação fotográfica feminista para a representatividade, e passar à autorrepresentação, nesta etnografia as convicções confessas e as contraimagens realistas mobilizadas pelas fotógrafas também estão inseridas na conscientização da prática fotográfica pela qual se dá o processo autorrepresentativo. Vida e obra das mulheres fotógrafas/fotografadas importam indissociadamente.

Em outro sentido, Olga Wanderley (2019) ao lançar um olhar para a fotografia feminista contemporânea na América Latina, contribui para a discussão acerca da autorrepresentação

⁹⁸ Grifo meu.

corporal como suporte de criação simbólica e significação política em relação ao gênero feminino. Entendendo as diferentes vivências corporificadas das mulheres, nas quais não só a identificação de gênero, mas raça, classe e nacionalidade, por exemplo, estão inclusas, ela aponta:

Ainda que a atuação artística não carregue uma postura declaradamente ativista, o ato de produzir relatos de si por meio da autorrepresentação para a câmera converte-se em ação política e fornece chaves de leitura através de uma perspectiva feminista (Wanderley, 2019, s/p)

uma vez que: “possibilitam novos arranjos visuais sobre feminilidade, questionando, escancarando e tomando distância das formas estereotipadas de representação dentro de parâmetros patriarcais” (s/p).

Por definição:

Fotografia feminista é, antes de tudo, carne, pele, cicatriz. São histórias gravadas nos corpos dessas mulheres fotógrafas; múltiplas histórias que se dão a ver por meio da luz inscrita em suas imagens” (Wanderley, 2019, s/p)

No campo da antropologia, para além do gênero Danielle Noronha (2017) contribui para refletir a imagem como ferramenta de autorrepresentação em contextos juvenis. Considerando que grande parte da população juvenil ocupa a subalternidade no que compete à representação dominante, ela compreende a fotografia como um instrumento de produção artística, mas que também é político e social, o qual “possibilita a construção de representações desde “dentro”, que dialogam e se tensionam com as tipificações dominantes [...] sobre quem são os jovens”. A representação é marcada pelos “discursos produzidos sobre os outros”, os quais buscam se apropriar das identidades e classificar a alteridade. Por outro lado, a autorrepresentação é a

construção de uma narrativa de pessoas e grupos sobre eles mesmos, o que aponta para novas subjetividades e para a individualidade, e pode ser estabelecida desde simples retratos até criações mais complexas (Noronha, 2017, p. 38)

Enquanto um artifício “contra-hegemônico”, a autorrepresentação tem relação com a afirmação de identidades, dentro de como grupos juvenis desejam ser percebidos socialmente (Noronha, 2017). Fabiene Gama no mesmo sentido compreende autorrepresentação fotográfica como a “representação que um grupo constrói sobre ele mesmo em um campo de tensões onde múltiplas representações são formuladas” (Gama, 2009, p. 92). Nesse processo, que diferente da representação exógena parte sobretudo da representação endógena, as pessoas deixam de ser “objeto” para, ao contrário, serem “autoras” de sua própria representação. Ele possibilita uma interferência positiva na autoestima das pessoas, no caso, das mulheres, que se constitui como

“luta simbólica por poder” na esfera de disputas representacionais (Fabiene, 2009) – disputas que foram conduzidas ao longo da etnografia pelas *assimetrias de gênero*.

A autorrepresentação então se dá em diálogo com a proposição de fotografia feminista – que aqui é pensada tanto pela mulher que representa como por aquilo que é por ela representado, tendo relação com a temática de gênero ou não. Considerando as visualidades construídas pelas fotógrafas alagoanas, elas podem ser interpretadas em direção ao registro da experiência pessoal, autobiográfica, mas também, em um processo performático de si, pela autoficção – os quais compreendo nos deslocamentos entre *autorrepresentação biográfica* e/ou *autorrepresentação ficcional*. Contudo, considerando que não há diferença ontológica entre fotografias, e que o real e ficcional não são separáveis, classificar a autorrepresentação se dá apenas no sentido de conferir autonomia às intencionalidades das fotógrafas e suas obras. Ainda, a autorrepresentação que se dá no encontro entre fotografia e gênero pode ser lida a partir de duas práticas: *resistência* e *agência*.

No interior das perspectivas feministas decoloniais, de intelectuais latino-americanas investindo em contraepistemologias para enfrentar o império cognitivo europeu e norte-americano, Maria Lugones (2014) ao teorizar a “*resistência*”, a qual penso através da imagem construída com suporte da fotografia, afirma essa não ser uma “meta de luta política”, mas sim seu “começo”, sua “possibilidade”. Nesse processo, é importante a proliferação relacional subjetiva/intersubjetiva de libertação das mulheres, que pode ser tanto “adaptativa” dentro das questões de gênero, quanto “criativamente opositiva”. Para ela, a resistência é a tensão entre a “sujeitificação” – processo que torna as pessoas menos que seres humanos, e a “subjetividade ativa”, uma noção mínima de agenciamento para que a relação entre “resistência” e “opressão” seja uma relação ativa, sem apelação ao sentido de agenciamento máximo do sujeito moderno.

A subjetividade da qual fala Lugones, que resiste expressada “infrapoliticamente” em uma “subjetividade oposicionista”, e que não necessariamente se manifesta em uma política do público, pode ser pensada também através do conceito de “agência” mobilizado por Saba Mahmood – contudo, com algumas diferenças que podem complexificar ainda mais a concepção de resistência. A autora discute como a concepção de resistência humana, pensada aqui através da fotografia, seria melhor entendida não a partir das concepções de “subordinação/resistência” e, por consequência, “subversão de normas” presentes nas relações de dominação, mas sim através da “*agência*”. Para Mahmood (2006) a “agência” se dá enquanto “capacidade para ação”, na qual o sujeito se torna uma “entidade autoconsciente” e num “agente”. Uma vez que, ao seu ver, os modelos binários entre “opressor” e “oprimido” não contemplam “motivações”, “projetos”, “discursos” e “desejos”, chama atenção para os

contextos experienciais em que as normas são incorporadas. Em outras palavras, a agência não está apenas na capacidade de se erguer diante do sofrimento social vivenciado pelas mulheres, mas sim, *na forma como o sofrimento é vivenciado*. Essa forma como o sofrimento é vivenciado nas assimetrias de gênero, aqui, é fundamental para pensar os impulsos criativos que levam à autorrepresentação. Autorrepresentação fotográfica que é resistência, mas também, agência.

CAPÍTULO 3

Aprendendo na prática

3.1 Experiência com afeto e educação em campo

A observação participante é uma forma de estudar com as pessoas. Não se trata de descrever outras vidas, mas de unir-se a elas na tarefa comum de encontrar formas de viver

Tim Ingold (2019)

O ano de 2020 foi atípico para o coração da antropologia, em particular, para a antropologia visual. Isso, porque a pandemia da Covid-19 como um “fato social total” (Perelman, 2021), tensionou radicalmente o *fazer etnográfico* tradicional. Queríamos nós ou não, a necessidade de estarmos em “carne e osso” com as pessoas interlocutoras de pesquisa, e mesmo, de nos deslocarmos geograficamente em busca de conhecimento antropológico, provocou pesquisadoras como eu a adotarem outras estratégias metodológicas de trabalho de campo: *pesquisar na pandemia*. Os atravessamentos do que entendo por pesquisar *na* pandemia – condição existente do início ao fim deste empreendimento, me importam porque eu não etnografei as autorrepresentações fotográficas de mulheres em Maceió/AL de um ponto de vista distanciado, *da* pandemia, mas vivenciei este tempo excepcional, *na* pandemia, juntamente a elas.

Como grande parte da comunidade acadêmica que pretendia pesquisar em contato físico e presencial com seres humanos, com a chegada do novo coronavírus me encontrei diante de um problema prático que contraria a própria concepção fundadora da disciplina antropológica: *estar lá*. Em um período de pandemia, como “estar lá”, nos termos de Clifford Geertz (2009), como fazer antropologia “de perto e de dentro”, ao modo que nos coloca Guilherme Magnani (2002), ou mesmo, como exercer aquilo que para Roberto Cardoso de Oliveira (1996) seria o trabalho do antropólogo em campo, olhar, ouvir e escrever? No contexto pandêmico “estar lá”, mais do que um dilema ético de pesquisa, tornou-se o que Soraya Fleischer e Alinne Bonetti (2010) apontam como “situações-limite” na etnografia, aquelas em que por diferentes razões tanto a vida da antropóloga ou do antropólogo quanto a do grupo investigado estão em risco,

ameaçadas por aquilo que pode vir a dar errado em campo. Fugir de uma “etnografia arriscada” (Bonetti; Fleischer, 2010) me ocorreu porque além do perigo eminente às nossas vidas, a gestão da pandemia fez com que o Brasil se tornasse um dos epicentros do vírus, sobretudo no ano de 2020, com crescentes e desordenadas taxas de contaminação e mortalidade (Damo; Schuch; Segata; Victora, 2021).

Nesse sentido, considerando a crise sanitária (mas também, política) como parte do que o antropólogo Bronislaw Malinowski⁹⁹ teria pensado como um “imponderável da vida real”, era impossível promover o *encontro etnográfico* com as fotógrafas alagoanas em que eu me deslocasse para realizar a *observação participante*¹⁰⁰, de modo a seguir seus fluxos de sociabilidade por Maceió – por onde fotografam, quem e o que fotografam. Ainda porque, durante os momentos mais críticos a maioria dos espaços artísticos frequentados por elas quando presenciais, também foram suspensos. Na pandemia, a ruptura imediata com as relações sociais ao modo como eram antes – em “carne e osso”, presenciais, físicas e menos virtuais, apresentou para o *fazer etnográfico* e o *fazer fotográfico* o mesmo contorno: a *desterritorialização do campo*. Uma saída coerente para muitas e muitos de nós, em especial, para mim, que se encontra atravessada pelos dois fazeres devido à condição de pesquisadora em antropologia visual e fotógrafa com atuação na cena local, foi a intensificação da sociabilidade em ambientes *on-line* através das redes sociais virtuais de comunicação, em que desenvolvemos em um processo de *reterritorialização de campo* o que entendo por *espaços de aprendizagem*.

Marcio Novelli (2010) sobre a adaptação da etnografia aos estudos de comunidades *on-line* indica que o ambiente virtual pode permitir tanto uma flexibilidade temporal como uma flexibilidade espacial para a execução da pesquisa, o que não significa que as esferas do “mundo real” e do “mundo virtual” devam ser pensadas como separadas, mas sim, como um “*continuum*” da mesma realidade. Foi tendo em vista o *continuum* desenrolado na situação-limite da pandemia que as fotógrafas e eu pudemos substituir o “estar lá” por uma nova modalidade de campo, e de vida: *estar junto*. Estar junto, ou estarmos juntas, nasceu para nós da união e não exclusivamente do contato físico. Além de ter sido a maneira que encontrei e fui convocada a me aproximar delas na pandemia, foi o que me permitiu participar do campo – a cena contemporânea da fotografia em Maceió, muito mais que observá-lo. Observar e participar

⁹⁹ O antropólogo polaco Bronislaw Malinowski (1884-1942) é tido como o “pai” da etnografia.

¹⁰⁰ Na história da Antropologia foi Malinowski que cunhou o método clássico de investigação da “observação participante”, sistematizado na introdução da obra clássica *Argonautas do Pacífico Ocidental*, de 1922.

da fotografia autoral feita pelas fotógrafas assume nesta etnografia nada mais, nada menos, do que o seguinte sentido: *aprender*.

Encontrei no dicionário *Oxford Languages* a seguinte definição para aprender: “adquirir conhecimento (de), a partir de estudo; instruir-se”. Embora eu não descarte essa acepção, me interessa na relação com as fotógrafas a segunda definição: “adquirir habilidade prática”. Aprender na prática consistiu em um gesto artístico improvisado e construído através de um mergulho nos contextos experienciais das fotógrafas alagoanas centrais à pesquisa, com atuação sobretudo em Maceió/AL: Gabi Coêlho, Natie Paz, Amanda Bambu e Laryssa Andrade. Um gesto que aconteceu em uma *tutoria*, algumas *oficinas*, *imersões*, *vivências artísticas* e um *ensaio fotográfico*, vivenciados individual ou coletivamente, em que elas me ensinaram diferentes processos criativos pelos quais se autorrepresentam fotograficamente – ou seja, *criam artisticamente sobre suas próprias existências*. Esse processo foi atravessado pela minha participação em diversas práticas terapêuticas e intuitivas, tais como o tantra, a mediação, a yoga, a dança, além da produção de escritos, autorretratos, fotografias, colagens e desenhos, em uma busca por autoconhecimento – fundamental para a autorrepresentação.

É diante da impossibilidade de estar com as outras pessoas que nós, antropólogas e, nós, fotógrafas, seja na condução das pesquisas antropológicas ou nos espaços artísticos de aprendizagem, temos construído e alterado caminhos dentro das condições sanitárias estabelecidas pelas autoridades e, sobretudo, pelos órgãos oficiais de saúde. Por um lado, se os objetivos iniciais de estarmos “lá” se inseriram na incerteza do momento, por outro, o fato de já fazermos o uso das plataformas digitais antes mesmo da pandemia, e intensificarmos a prática *on-line* “na” pandemia, que não me impossibilitou estar junto e aprender com elas, ainda que na maior parte do tempo, à distância física. Nesse sentido, considerando os diferentes momentos da pandemia, os encontros voltados a aprender na prática aconteceram em sua maior parte *on-line*, por reuniões simultâneas, e terminaram com dois momentos presenciais, *off-line*.

As atividades conduzidas por elas foram práticas com as quais eu não estava habituada, sobretudo pela trajetória com a fotografia documental e etnográfica. Como comenta Sylvia Caiuby sobre a construção de imagens na pesquisa de campo, a fotografia etnográfica clássica emerge na antropologia como recurso de documentação, com o interesse em “colher dados objetivos que deixassem de lado a subjetividade” (Caiuby, 2014, p.12). Nos primórdios do projeto antropológico, acreditava-se ser possível fotografar com o mesmo rigor e exatidão de uma “câmera invisível” – objetiva, realista, associada à observação, à evidência, à verdade e a integridade cultural. Embora seja inegável o valor documental que ainda predomina na área de

conhecimento, é a “câmera compartilhada” que na contemporaneidade conquista diferentes usos no trabalho de campo (Caiuby, 2014).

Hoje, no que chamamos de *antropologia compartilhada*¹⁰¹ a antropóloga ou o antropólogo se apresentam como facilitadores do processo de autorrepresentação pela fotografia, ao documentar práticas sociais colaborativamente ao grupo pesquisado. Ou seja, mais do que os captarem imagens dos grupos, estes participam ativamente do processo de elaboração de suas próprias imagens. Mas essa não é a única possibilidade de pensar a autorrepresentação na condução de pesquisas, além de facilitadores, é comum que antropólogos distribuam câmeras nas mãos dos sujeitos da pesquisa, ou então, sejam capacitadores de diferentes segmentos populacionais na técnica em fotografia, por meio de oficinas que oportunizem situações valiosas tanto para a pessoa que pesquisa quanto para o grupo pesquisado (Caiuby, 2014). Mas, e quando são as interlocutoras que distribuem câmeras nas mãos das antropólogas? Esse foi o meu caso com as fotógrafas alagoanas, já imersas na fotografia autoral e nos processos autorrepresentativos muito antes de mim.

Contudo, quando adentrei o campo de pesquisa nos espaços de aprendizagem, logo de início senti dificuldade de acionar a tão referenciada, também amplamente criticada, observação participante. Se por um lado me era exigido enquanto antropóloga a sensibilidade para introjetar em mim mesma os significados culturais das fotógrafas que eu investigava, em nome da objetividade científica me era requerida a omissão das dimensões mais subjetivas, emotivas e sensoriais que possibilitaram a experiência de campo – um “paradoxo” no “empreendimento etnográfico” (Vagner, 2000). O antropólogo Tim Ingold metaforizou essa natureza contraditória da observação participante pelo seguinte questionamento: “Como é possível observar e participar simultaneamente? Isso não equivaleria a nadar no rio e permanecer nas margens ao mesmo tempo?” (Ingold, 2016 p. 407). Era então como se em campo eu estivesse sendo chamada para nadar, mas por alguma razão, invisível, só pudesse molhar os pés.

Tendo em vista como no contexto sanitário em questão o meio de tecnologia digital tem sido privilegiado para o desenvolvimento do trabalho de campo etnográfico, Jean Segata aponta: “é preciso considerar que a forma intensiva com a qual o *layout* de redes sociais reúne muitas pessoas no mesmo espaço tende a amplificar a observação em detrimento da participação” (Segata, 2020, p.14), de modo a dificultar a valorização da experiência etnográfica situada – diferentemente do que propõe o método clássico de investigação da observação participante. Mas se aprofundo a crítica a respeito da observação em detrimento da

¹⁰¹ Antropologia compartilhada, pensada pioneiramente por Jean Rouch, trata da antropologia visual em que os sujeitos de pesquisa participam ativamente do processo de elaboração das imagens junto aos antropólogos.

participação nos ambientes digitais, não basta muito para perceber que esta não foi a primeira vez que os muros sobre correram na disciplina antropológica.

Antropologia, como nos diz a própria etimologia da palavra, trata da ciência que se dedica ao estudo do “*homem*”, ou melhor (bem melhor), dos seres humanos, da humanidade. Legitimada assim como a fotografia no contexto colonial de dominação da segunda metade do século 19, a disciplina nasce dividida entre dois mundos, o mundo do *sujeito* que pesquisa e o mundo do *objeto* pesquisado: *Eu* e *Outro*, respectivamente. Foi na primeira metade do século seguinte com a observação participante, método pautado, como o próprio nome sugere, na observação e na participação da pessoa que pesquisa nas vidas com as quais pesquisa, que o trabalho de campo se tornou uma *práxis* antropológica, construída pela convivência prolongada com populações até então pouco conhecidas do ponto de vista científico, localizadas em territórios exteriores às civilizações europeias e norte-americanas – os chamados povos “*nativos*”.

Para François Laplantine foi nesse contexto do século 20 que a antropologia se tornou pela primeira vez uma atividade ao ar livre, em que a pessoa pesquisadora compreende que “deve deixar seu gabinete de trabalho para ir compartilhar a intimidade dos que devem ser considerados não mais como informadores a serem questionados, e sim como hóspedes que o recebem e mestres que o ensinam” (Laplantine, 2003, p.57). Na relação com “os mestres que o ensinam” a pessoa que pesquisa “aprende então, como aluno atento, não apenas a viver entre eles, mas a viver como eles, a falar sua língua e a pensar nessa língua, a sentir suas próprias emoções dentro dele mesmo” (p. 57). É nesse sentido que ter “estado lá”, como sugeri inicialmente a partir de Geertz (2009), se tornou uma das comprovações mais convictas de que assumimos um contato estreito com a alteridade, de que penetramos suas vidas e por elas fomos penetrados.

Com efeito, com as *mestras que me ensinaram* sobre fotografia e que me fizeram sentir *suas emoções dentro de mim mesma*, nos diversos espaços de aprendizagem em que estivemos juntas eu não observei e participei apenas de fora, sendo uma *outsider*, mas também, de dentro, como uma *insider*. Ser pesquisadora e fotógrafa ao mesmo tempo, além de mulher, foi o que gerou um lugar fronteiroço acerca das minhas posicionalidades em campo, mas seria possível observar algo, de fora e de longe e participar ao mesmo tempo de dentro e de perto? Nesse sentido, como uma “*antropóloga nativa*”, posicionada nem só no rio, tampouco só na margem, a impossibilidade de estar lá tornou-se uma possibilidade de estar junto.

Através do acionamento das Imersões, sensibilidade etnográfica descrita por Debora Leitão e Laura Gomes (2017), fui convidada a bem mais que molhar os pés, mergulhar em campo, “de cabeça, para dentro”¹⁰². Fantasias, sonhos, devaneios, desejos, evasões, experimentações, presença da corporalidade são propiciados pelos ambientes imersivos. Eles exigiram tanto “aprender” com os estados subjetivos que propiciam, como o exame de minha própria condição no momento em que realizava o trabalho de campo. Pelo menos, a princípio, porque o impacto desses espaços sobre minha subjetividade me permitiu, ou melhor, me direcionou a interferir nos “regimes de self”: *fui afetada*.

Mais que aceitar participar da experiência de campo numa relação empática tradicionalmente sugerida pela observação participante – colocar-se no lugar do outro –, “ser afetada” envolveu a experimentação proposta por Fravet Saada (2005), um modo de lidar com o tratamento paradoxal do afeto na antropologia. Nesse caso, se eu já era afetada antes, assim como as fotógrafas, pelas desigualdades experienciadas por nós fotógrafas, em campo fui afetada pelo *agenciamento criativo de respostas às relações de poder e dominação que atuam estruturalmente em detrimento das mulheres*. Fui afetada pelo *descondicionamento do meu olhar, sentir e agir para a produção de visualidades outras* no que diz respeito a representação feminina dominante, na medida em que aprendi compartilhando das presenças e experiências de vida das fotógrafas em questão.

Marcio Goldman (2003) ao questionar se é possível assumir um olhar distanciado quando o objeto de estudo observado faz parte do coração da sociedade da observadora ou do observador, relata a importância de repensar radicalmente o problema da crença em campo, substituindo então a noção de crença pela noção de experiência – um saber sobre o mundo, dentre tantos outros. Como modo de conferir dignidade às fotógrafas que estudei, seja em suas inclinações místicas, espirituais, emocionais ou artísticas, me permiti ser afetada, levando a sério os eventos vivenciados, o que me direcionou a adentrar uma série de aspectos sensíveis da experiência humana: alteração do ciclo menstrual, lágrimas escorrendo pelos olhos, *déjà vu*... Fui atingida “em cheio” por cada um deles, como o autor propõe.

Contudo, isso não significou a “observação” dos comportamentos sociais em campo, nem um processo de “conversão” ao ponto de vista das outras fotógrafas ou mesmo uma

¹⁰² Cabe ressaltar que a Imersão voltada aos ambientes de realidade virtual proposta pelas autoras além de não serem da mesma natureza dos espaços de aprendizagem que participei – Tutoria, Oficinas, Imersão, Ensaio e Vivências, não são de descontinuidade com o ambiente *off-line*. Tampouco proporcionaram o afastamento do “aqui” e do “agora” – pelo contrário, minha imersão aconteceu justamente pela aproximação do “aqui” e do “agora”, pela simultaneidade do encontro *on-line* e *off-line*.

“transformação substancial” em que me tornei “nativa”, mas sim, aquilo que pode ser entendido como um “devir-nativa”. O devir na verdade é o movimento pelo qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma condição outra, sendo, portanto, o que “nos arranca de nós mesmos” (Goldman, 2003, p.465). Ser afetada por elas a partir de nossos encontros, foi ser arrancada de mim e retornar constantemente já sem ser a mesma fotógrafa, a mesma pesquisadora e a mesma mulher de antes. E também, ser exatamente a mesma coisa, o mesmo corpo, aliás, nossos regimes de visualidade, ou melhor, de sensorialidade são distintos assim como a diferença que nos habita.

Como concluo a respeito da observação participante, embora ser afetada possa ter sido uma escolha, nem sempre foi uma possibilidade concreta. Para “aceitar” a participar do trabalho de campo como propõe Saada (2005), rumo a um afeto involuntário (leia-se afeto no sentido de afecção), ou mesmo uma comunicação não verbal, foi preciso o desenvolvimento do que compreendo por uma *disponibilidade emocional*, nos *trânsitos entre subjetividade e objetividade*. Estar disponível emocionalmente para ser atravessada por elas, menos que talvez atravessá-las, envolveu uma tentativa de não racionalizar a experiência de campo: ao invés de “olhar”, como refleti a partir de Oliveira (2016), fechar os olhos, ao invés de “ouvir”, evidenciar o que eu sentia, ao invés de “escrever”, *deixar o sangue coagular na caneta*, a não ser quando a caneta fosse manipulada intuitivamente, e depois, desfazer tudo isso para corporificar a etnografia pela escrita e a imagem.

Sabemos, através das posturas epistemológicas críticas da antropologia contemporânea, que a experiência da observação participante foi vista como uma ferramenta sustentadora da ideia de “autoridade etnográfica” (Clifford, 2002), contudo, para Tim Ingold (2016), isso só se faz valer se a prática de pesquisa for dedicada exclusivamente a “objetificação” dos seres humanos. Ao contrário, ele defende que “observar não é objetificar”, ou pelo menos, propõe que não seja pelo caminho da *antropologia como uma prática de educação*. Considerando que nós, antropólogas e antropólogos, “estudamos com as pessoas, ao invés de fazer estudos sobre elas” (Ingold, 2019), que fui iniciada na condição de aprendiz em especialidades outras de fotografia, desenvolvendo processos criativos impulsionados pelo ensino de autorrepresentações fotográficas com as quais elas se identificam.

Para tanto, parto da noção de “educação da atenção” (2010), um processo de sensibilização de todo meu sistema perceptivo, no qual a observação participante não emerge com uma finalidade etnográfica, mas educativa, para pôr fim responder à seguinte questão: “como as representações são transmitidas?”. Contra o argumento da transmissão das representações – as quais incluo as representações visuais, pela dicotomia entre “capacidades

inatas” e “competências adquiridas”, aprender na prática tratou de um processo de “habilitação” por “redescobrimto dirigido”, no qual elas me mostraram como fazer. Esse processo envolveu 1) copiar, não no sentido de uma “transcrição automática”, mas no sentido de, sob orientação, “seguir o que as outras pessoas fazem” e 2) improvisar, no sentido de reproduzir o conhecimento inicial, mas agora de um modo autônomo, descoberto por mim mesma. Ser educada pela atenção nos espaços de aprendizagem, na recriação de imaginários sobre meu próprio corpo, envolveu substituir a noção de *dom artístico*, apropriada na história da arte sobretudo pelo pensamento masculinista dominante, por aprender na prática.

Nesse sentido, atravessada por *afeto e educação*, aprender na prática nasceu das minhas experiências criativas *on-line* e *off-line* nas seguintes imersões: a Tutoria em Fotografia com Gabi Coêlho, processo que participei individualmente de julho de 2020 à fevereiro de 2021, presente no subcapítulo *3.1.1 Construindo uma colcha de retalhos*; a Oficina Meu Corpo Nú, em julho de 2020, a Imersão Criar-se, em agosto de 2020 e a Vivência Meu Corpo Ritual, em abril de 2021, com Natie Paz, nas quais ela me guiou junto a um público de outras mulheres, descritas em *3.1.2 Como minha história pode ser contada através de meu corpo?*; o Ensaio Fotográfico em que fui retratada individualmente por Amanda Bambu, em novembro de 2021, presente em *3.1.3 Cada pessoa é um universo* e, por fim, a Vivência Artística também individual com Laryssa Andrade em março de 2022, no tópico *3.1.4 Antes que alguém fale que aquilo não existiu*. Apresentarei uma trajetória criativa de pesquisa e reeducação imagética que se desloca entre as fronteiras da arte e da ciência, da imagem e da antropologia, a partir da fotografia e escrita intuitiva, como proposto pelas fotógrafas no processo de autorrepresentar-me.

3.1.1 Construindo uma colcha de retalhos

Conheci Gabi Coêlho em um contexto particular. Nossas trajetórias se cruzaram após sucessivas aproximações nos espaços de discussão sobre fotografia em Maceió, mas principalmente, tempo depois de sua saída da organização do Fotosururu – Encontro de Fotografia Criativa em Maceió/AL quando, no final de 2019, fui convidada pela equipe coordenadora a assumir o projeto da segunda edição do evento, que aconteceria em 2020. Em 2020, em meio as readaptações do cotidiano provocadas pelo período de isolamento social da pandemia, nos tornamos amigas e passamos a experimentar, à distância, exercícios fotográficos. A ideia veio de Gabi, que me sugeriu colocar em prática seu projeto de tutoria virtual em fotografia. Poucos dias depois, já tínhamos um grupo no *WhatsApp* intitulado por ela de “Tutoria Tayná Almeida”. Ela na posição de tutora, eu na posição de aprendiz. Isto, tanto porque nossas práticas criativas percorrem caminhos distintos, como também pela experiência de Gabi com a fotografia que, aos poucos, vem ganhando projeção nacional e internacional. A experimentação, por outro lado, também foi negociada como campo de pesquisa: eu na posição de pesquisadora e ela, na posição de pessoa pesquisada. Construimos, assim, uma parceria.

A Tutoria em Fotografia conduzida por Gabi consistiu em um processo no qual, a partir da sua orientação e conhecimento em diversos encontros, fui estimulada a desenvolver minha prática criativa no campo da fotografia. Para tanto, ela passou a compartilhar comigo referências de diferentes linguagens artísticas, como a pintura, a música, a literatura e a própria fotografia, seguidas do que chamou de “dinâmica/desafio”. A primeira atividade sobre as referências tratou de um processo de “sensibilização inicial”, pautado em um incentivo para que eu buscasse suporte criativo referenciado não apenas na área da fotografia, mas em vários meios artísticos. Como sugerido, na medida em que eu agrupasse em uma pasta as referências visuais compartilhadas por ela de acordo com meus interesses por “luz”, “paleta”, “composição” e “temática”, a finalidade foi criar um “acervo de referências”. Ou seja, o acervo de um conjunto de imagens que contribuíssem na ampliação de meu repertório visual e, conseqüentemente, nas possibilidades criativas com a fotografia.

Já a “dinâmica/desafio” de cada encontro, dado que minha produção visual, até então, era atravessada principalmente pelo que é categorizado por fotografia documental, envolveu meu desenvolvimento artístico sem denominações iniciais que, de alguma forma, me limitassem a criar. Gabi me contou considerar importante que artistas iniciantes explorem diferentes possibilidades de produção antes de decidirem quais caminhos seguir. Por isso, após

cada “troca” *on-line*, como ela chamou, uma nova dinâmica foi proposta – ora a construção de ensaios fotográficos, ora a construção de fotos únicas, com ou sem temáticas específicas.

Foi imersa nesse processo de aprendizagem que tomei conhecimento de como Gabi busca na tutoria, assim como em sua produção visual, o deslocamento exclusivo da fotografia documental e de “registrar as pessoas como elas são”. Certo dia na tutoria, a partir de inquietações minhas com a arbitrariedade categorial no campo da fotografia, a questioneei sobre as vulnerabilidades dos termos *fotografia documental* e *fotografia artística*. Pensei: não seria minha fotografia documental atravessada de arte, ou mesmo, não seria a fotografia artística de Gabi uma forma de documentação? Em primeiro lugar, ela me apontou que diante da ausência de embasamento teórico consolidado na área, gradualmente alguns termos vão se popularizando. E mesmo entendendo minha questão, inclusive, indicando a “possibilidade de costura entre elementos dos dois tipos de fotografia”, me apresentou seu ponto de vista do porquê a lógica categorial não é desinteressante.

Vejam os seu pensamento: o que é tido comumente por fotografia documental se deve muito mais ao impacto da produção enquanto “documento social”. Nela, elementos de um “povo”, “região” e “cultura”, entre outros, são facilmente identificados e por mais que sejam manipulados, a “arquitetura” ou o “comportamento corporal” dos sujeitos retratados podem contribuir para que um período específico seja distinguido. Por esta razão, Gabi preza em sua arte pelo “deslocamento de espaço e tempo”, de modo a trazer um “caráter atemporal à criação”. O deslocamento da fotografia documental é o que possibilita o ingresso ao campo artístico, de maior dimensão intuitiva e sensorial. Em suas palavras, é o que permite uma “fuga do figurativismo”, ou seja, de uma abordagem essencialmente literal da representação fotográfica, rumo a “entrada no surrealismo”, uma abordagem não literal: “Porque você consegue modular, você consegue flexibilizar e você consegue criar através dos elementos reais que você tem”.

Nesta última modalidade da fotografia artística, a surrealista, que propõe uma valorização dos processos subjetivos, nossas intenções estiveram pousadas ao longo da tutoria, permitindo maior fluxo da imaginação criativa. Mas se por um lado o surrealismo é uma tendência no trabalho visual de Gabi e naquilo que compartilhou comigo através da tutoria, não é, por outro lado, um caminho pelo qual possa ser completamente explicado. Compreendi melhor a respeito quando a referência de um dos exercícios foi a produção do ilustrador turco Aykut Aydogdu.

Aykut Aydogdu¹⁰³

Visitando a página de *Instagram* do autor, percebi que em algumas de suas ilustrações, tidas como surrealistas, uma das personagens representadas por ele não era uma invenção de sua imaginação, e sim, uma pessoa inserida em sua vida pessoal – uma pessoa “real”. Comecei a me questionar os limites do que poderia ser surrealista, até Gabi demonstrar seu entendimento de não se tratar de uma abordagem da irrealidade, mas sim, de uma forma particular de interpretação da realidade: “o surrealismo é isso, não é criando uma coisa que não existe, é criando uma experiência com uma coisa que não existe”. Aydogdu, para ela, reorganiza a vida cotidiana fugindo do que se entende por realidade, o que também é importante para pensar as possibilidades de produção do autorretrato por Gabi – o registro fotográfico de si mesma, se afastando das questões de gênero, a partir da criação de personagens.

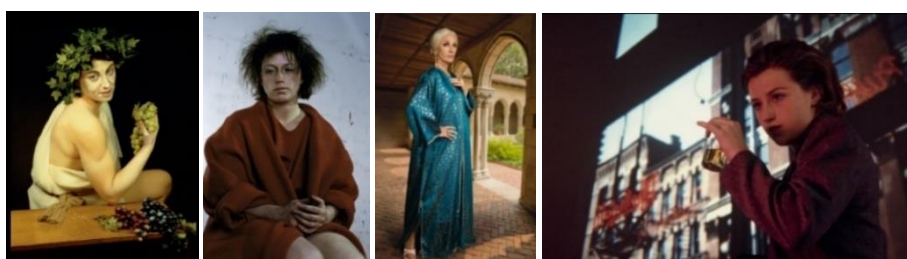
O primeiro impulso para me aprofundar na complexidade dessa prática fotográfica, o autorretrato, aconteceu quando ela me apresentou a produção do pintor canadense Adam Lupton. Sobre sua produção, especialmente a série *Cerberus* (2019-2020), Gabi comentou seu ponto de vista pessoal de se tratar de uma autorrepresentação imagética.

Adam Lupton¹⁰⁴

¹⁰³ Instagram: <https://www.instagram.com/aykutmaykut/> (@aykutmaykut). Aykut Aydogdu é ilustrador turco, nascido em 1986, que concentra sua produção artística surrealista na representação dos dilemas da vida cotidiana. Imagens disponíveis em: <https://www.instagram.com/aykutmaykut/>

¹⁰⁴ Instagram: <https://www.instagram.com/adampaints/> (@adampaints). Adam Lupton é pintor canadense, nascido em 1987. Sua produção cresce a partir de seu TOC (Transtorno Obsessivo Compulsivo), em que retrata interações abstratas a partir do que sente e pensa momentaneamente. Imagens disponíveis em: <http://www.alupton.com/>

Como leiga no assunto sua fala me inquietou no seguinte sentido: Ora, se as e os personagens retratadas e retratados nas pinturas têm diferentes gêneros, raças e idades, como poderia se tratar a obra de Lupton de autorrepresentação? Diante da questão, aos seus olhos, enquanto ele utiliza de outras personagens para se autorrepresentar, ela, Gabi, se utiliza de si mesma para representar outras identidades: não se trataria de um autorretrato de Gabi, mas por Gabi. A questão disparada por ela consiste sobretudo em refletir a identidade como invenção, uma autoficção, dimensões importantes em sua obra, mas também, na tutoria. Não por acaso, a fotógrafa Cindy Sherman é uma de suas principais referências:



Cindy Sherman¹⁰⁵

Nesse sentido, o programa de tutoria contou com o estudo de repertório artístico, pelo qual trabalhamos referências visuais de autoras e autores da fotografia como Brooke Didonato, Brooke Shaden, Delfina Carmona, Gab Bois, Irmina Walczak, Juliette Jourdain, Klaus Enrique, Najh Cartagena, Nan Goldin, Noell Oszvald, Patricia Van de Camp, Peter Turnley, Valentina Escobar e Ziqian Liu; de autoras e autores da pintura como Adam Lupton, Fabio la Fauci, Hélène de Mees e Henrik Uldalen; do autor de artes plásticas Wanjin Kim e dos autores de outras artes visuais como Aykut Aydogdu e Miles Johnston; além de referências da música e literatura.

Junto a isso, a tutoria contou com 7 exercícios fotográficos, sendo eles: 1) Produzir um autorretrato com a cor azul e o sentimento de indiferença; 2) Escolher um objeto de casa e transformar em objeto cênico deslocado de seu sentido original; 3) Fotografar a dor; 4) Escolher o trabalho de um dos cinco artistas referência do dia e fazer um ensaio com cinco imagens baseado na essência do trabalho do artista; 5) Produzir um ensaio de seis imagens com a temática “sonho”, em ordem e junto a um texto argumento; 6) Produzir três fotos únicas e independentes entre si com tema livre, cada uma com um texto argumento e 7) Produzir um

¹⁰⁵ Instagram: <https://www.instagram.com/cindysherman/> (@cindysherman). Cindy Sherman é fotógrafa norte-americana, nascida em 1954. Em suas obras, ela constrói através do autorretrato diferentes representações femininas. Imagens disponíveis em: <https://www.moma.org/audio/playlist/261#tour-stop-3371>

ensaio com dez imagens inspirado na temática fuga (com livre interpretação), acompanhado de um texto argumento. Confesso que cada uma das dinâmicas me afetou de modo particular, porque com elas aprendi não só sobre Gabi, mas sobre meu potencial criativo.

Como recorte analítico, tratarei especialmente da dinâmica 5, porque foi ela que me disparou questões altamente reveladoras sobre nossas práticas artísticas. Nesse exercício, além de eu já estar compreendendo que o propósito da tutoria não era buscar a reprodução do acervo de referências ou do que ela me ensinava, mas criar artisticamente por meio do que senti em contato com as obras, *a partir da maneira como fui tocada*. Se tratava de fluir e construir intuitivamente. Quando eu terminava as produções, se eu ainda não tivesse uma concepção, era comum que Gabi me sugerisse a tentativa de visualização de meu próprio trabalho com um “olhar estrangeiro”, de fora para dentro, e mostrá-lo para pessoas diferentes que pudessem me falar aquilo que sentiram. Assim as visualidades ao longo da tutoria em sua maioria ganhavam vida.

Por falar em vida (algo que contraditoriamente também remete a morte), na dinâmica 5 meu primeiro movimento foi tentar produzir algumas imagens com figuras de anjos, nuvens e céus... afinal, eu deveria criar uma visualidade sobre o tema sonho. Me dei conta que tais representações eram demasiadamente literais e que tudo parecia se tratar de um bloqueio criativo. Não me sentindo satisfeita com o resultado, pedi a Gabi prorrogação da atividade. O que eu não contava é que nesse meio tempo, após 8 meses isolada socialmente em Maceió, por conta da pandemia, fui passar um período com meus pais na região metropolitana de São Paulo. Lá, o retorno ao lugar onde cresci me trouxe uma curiosa sensação. Alicia, uma prima muito parecida comigo durante minha infância (na aparência, mas não só), também se encontrava na casa de meus pais. Perceber a relação dela com o ambiente, com minha família e, sobretudo, com meu pai, me gerou uma familiaridade inexplicável, na mesma proporção que um estranhamento. Era como se eu já tivesse estado naquele lugar antes, mas agora, pudesse assistir fora de meu próprio corpo. Uma sensação de *déjà vu*, de retorno à minha casa, à minha infância e à minha vida, que mais à frente deu título ao meu ensaio fotográfico e me estimulou dar luz a fotografia, até então, sem uma associação direta com a ideia de “sonho”.

Pois bem, no encontro da tutoria apresentei a Gabi por primeiro o texto argumento construído por mim. Eu queria que a escrita sobre o ensaio fosse acessada antes mesmo do contato com as imagens. O li com certa timidez e seu primeiro comentário apontou um problema na forma como eu conduzia a exposição: o distanciamento entre minha escrita poética e a leitura rígida que eu fazia de meu próprio texto. Tentei outra vez, até Gabi me mostrar *na prática* – com voz e entonação – como fazer. Entendi que o processo a ser desenvolvido na

atividade não deveria, de forma alguma, estar presente apenas nas imagens, mas na concepção de toda a minha produção, inclusive, na performance da leitura do texto: “é só uma questão de se apropriar do que já é seu”, é questão de “criar intimidade com o que você sente”, ela me disse. Complementou: “não é uma linha de artigo científico que você está lendo, você está lendo algo com sentimento”. Era necessário ler como se eu estivesse apresentando publicamente em uma exposição fotográfica, o que significava respeitar o ritmo de minha respiração, as pausas nos devidos momentos e encontrar o tom de voz ideal dentro de minhas intenções mais genuínas. Segundo Gabi, se ela conseguia se apropriar através da leitura de um sentimento que é meu, eu poderia fazer isso também. Na sequência, apresentei as fotografias. Diferente da leitura apresentada por mim, aos seus olhos, não havia um distanciamento entre meu texto e as minhas imagens. Ela chamou atenção para a construção poética do trabalho, no qual apresento minha memória, me deu um arsenal possibilidades de como ampliá-lo e me pediu que falasse um pouco mais sobre a relação com “sonho”.

Expliquei sobre minha infância, meu ambiente familiar naquela época, a relação com a terra, a pesca, o sítio, e como esse acionamento de memória me remetia a um sonho. Disse: “[...] por exemplo na última foto tem um foguete, sabe quando o foguete passa no céu e deixa aquele rastro?”, Gabi: “É um avião, né?” repeti que não, e que embora eu nunca tivesse parado para, de fato, pensar sobre, sempre haviam me falado ser um foguete, embora tão raro quanto uma estrela cadente – tão raro que eu nunca havia visto um desde quando vim morar em Maceió/AL. E por isso, a sensação de retorno, de estar vivenciando algo que não se sabe se é sonho, se é realidade... Uma coisa que ocorreu à Gabi naquele momento é que eu descobrindo agora na vida adulta que o foguete, na verdade, é um avião a jato, não desvirtua o fato de que na minha infância o meu imaginário era de um foguete passando pelo céu: “E convenhamos que um foguete é muito mais lúdico do que um avião, né? E a ludicidade remete justamente a infância, que é a sua lembrança através da sua prima, então eu acho que isso enriquece ainda mais. Se realmente fosse um foguete não enriqueceria tanto, entende?”.

Tempo depois, em 2021, submeti a produção visual ao Projeto Métis, coordenado pela artista visual alagoana Karla Melani e contemplado pela Lei Aldir Blanc, de seleção de fotógrafas alagoanas ou atuantes em Alagoas para a publicação de um livro fotográfico. Por coincidência, Gabi foi uma das organizadoras. Embora eu não tenha sido selecionada para a publicação, fui premiada com uma leitura de portfólio pela curadora em fotografia Márcia Mello, responsável na avaliação dos projetos submetidos. No mesmo ano, participando da oficina Narrativas de Si, do Fotosururu, também tive a oportunidade de ter o trabalho avaliado pelo fotógrafo e pesquisador Fernando Maia da Cunha (ICA/UFC), que trabalha com narrativas

autobiográficas através da fotografia. Seja pelos caminhos que Gabi me direcionou em um primeiro momento, Márcia e Fernando em outros, e por aquilo que descobro sobre mim mesma no processo em ser habilitada com a prática fotográfica autoral, que tenho tecido esse projeto.

Hoje, analisando a experiência na tutoria percebo como começar a me colocar em minhas próprias fotografias, de alguma forma, me gerou a mesma inquietação que no início da graduação sobre a imparcialidade na pesquisa, esboçada na introdução da dissertação. Minha preocupação era que o ensaio, por se tratar de minha vivência, não estivesse legível suficientemente para outras pessoas... que não me entendessem. Perguntei a Gabi: “até que ponto eu separo o subjetivo do objetivo, sabe?”. Interessante foi perceber que diante de meu questionamento, todas as possibilidades sugeridas por ela não descartavam a minha presença do ensaio: “Você pode dar mais corpo, você pode estudar ele [o trabalho] refletindo sobre si e se retratando em alguma medida [...]”. A inteligibilidade das produções que eu buscava não estariam, então, na imparcialidade, mas em sua “consistência”, por meio do que Gabi chamou da construção de uma “colcha de retalhos”. Busquei no dicionário *Oxford* e encontrei a definição da palavra consistência pela: a) “característica de um corpo do ponto de vista da homogeneidade, coerência, firmeza, compacidade, resistência, densidade etc. dos seus elementos constituintes” e b) impressão que causa sobre os sentidos a matéria de que é feito um corpo. Nesse sentido, uma colcha de retalhos seria costurada através da junção de pequenos pedaços que dão forma a um corpo todo maior. *O meu corpo* retalhando o velho, mas não tão velho, e apontando para o novo, mas já não tão novo.

Na tutoria, enquanto eu aprendia e praticava novas formas de criar, Gabi aprendia e praticava seu papel de facilitadora desse processo, adaptando seu projeto às minhas demandas e ritmo de aprendizagem. “Parece que o jogo virou”, disse ela quando um dos nossos encontros já havia se transformado em uma entrevista aberta e o foco já não era a minha produção, mas a sua – algo comum em nossas trocas. Isso, me permitia tanto falar sobre experiências e inquietações relacionadas a minha produção artística, como também, pensarmos na construção de caminhos para a pesquisa, juntas. Particpei do projeto de Gabi e ela do meu. Mais que fornecer suporte personalizado, ela interferiu diretamente em minha prática fotográfica: eu registrava e editava as imagens, e ela editava por cima trazendo outras possibilidades, de modo a criar uma correspondência entre a parte técnica e conceitual da imagem. Nesse processo, ela me presenteou generosamente com uma lente 50mm. Antes disso, eu trabalhava apenas com uma lente 18-105mm, que por limitações técnicas, me impedia de obter determinados enquadramentos.

Por fim, nas palavras e pelos olhos de Gabi a tutoria não se tratou necessariamente de “ensinar” (embora eu deva dizer que muito aprendi), mas de “provocar e trazer a pessoa para um espaço de reflexão sobre sua própria produção”. Assim como em sua prática criativa, esse processo pedagógico foi sobre reinterpretações das maneiras de expressar a realidade fotograficamente:

Gabi: “A ideia da tutoria é descolar a prática da fotografia com uma visão crua da realidade. É fazer com que vocês consigam se desprender da ideia do real, e partir para a subjetividade. Oferecer o aparato necessário para uma experiência onde a fotografia seja uma ferramenta de expressão mais ampla [...] É, eu acho que o objetivo é esse, assim. Você conseguir olhar sem o olho do registro histórico. Conseguir brincar um pouco com a realidade, manipular mesmo, sem ser manipulação digital que eu falo, né, manipular o que você está vendo”

Foi pelo olhar artístico da fotografia que me permiti brincar com a realidade, mergulhando em uma perspectiva de arte não vivenciada por mim até então. Uma perspectiva criativa orientada por Gabi que parte do estímulo pela fantasia, pelos sonhos e pelas aspirações, ao mesmo tempo que pela in(corpo)ração da minha vida na produção visual, como em uma colcha de retalhos. Uma colcha de retalhos.

Feito Déjà Vu

Feito déjà vu, te vejo no presente, me encontro no passado.
Como num sonho no qual o real e o imaginário se atravessam, retorno
à vida.
Entre sua infância e minha vida adulta, nos vejo
Eu projetada em você, sua imagem projetada em mim.
Assim... como um peixe fora d'água, vivo e morto, ao mesmo tempo.
Sua vida, minha lembrança. Minha lembrança, sua vida.
Um delírio no qual participo e observo, simultaneamente
Me vejo no passado, te vejo no presente.
Então nos vejo, você e eu entrelaçadas no efêmero e no perpétuo,
Feito déjà vu

Tayná Almeida





















3.1.2 Como minha história pode ser contada através de meu corpo?

Logo quando comecei a acompanhar as atividades do grupo de pesquisa “Um teto todo nosso: feminismos em imagens na cena fotográfica em Maceió”, achei importante frequentar, concomitantemente, o campo de pesquisa. Nesse momento, Natie Paz estava com inscrições abertas para sua oficina intitulada Meu Corpo Nú, sobre autorretrato. Ali, na verdade, foi nosso reencontro. Quando ingressei no curso de Ciências Sociais em 2015, ela era veterana. Lembrome que naquela época ela já tinha envolvimento com a pauta feminista através da militância nos movimentos sociais. Por ela não ter completado sua formação na área, acredito que depois de todo esse tempo a vi, ainda antes de sua oficina, no 2º Seminário Panorama e Rumos da Fotografia Alagoana, coordenado por mim junto a equipe do Fotosururu – Encontro de Fotografia Criativa em Maceió/AL, em 2020. A proposta do seminário era discutir projeções da fotografia *de e em* Alagoas, através de grupos de trabalhos orientados por representantes a convite do evento. Para tanto, conversamos a respeito dos diferentes segmentos da fotografia.

Lamentavelmente, as duas pessoas responsáveis no Seminário pela discussão “Fotógrafas/os e Fotografadas/os”¹⁰⁶ tiveram imprevistos que as impossibilitaram orientar a discussão. Nossa ideia era compreender quais grupos sociais protagonizam majoritariamente a produção fotográfica local e quais grupos sociais, sob outro ponto de vista, são representados através dessas lentes. Por sorte, ao fim do Seminário Natie apareceu com uma série de provocações que nos fizeram refletir a fotografia por uma perspectiva que, até então, não havia sido discutida: a de gênero. Uma das questões colocadas por ela foi: “*se fotografar é desenhar com a luz, que luz é essa?*”, pontuando como as mulheres são representadas ao longo da história por uma visão essencialmente patriarcal.

Retomando... a Oficina Meu Corpo Nu¹⁰⁷ em julho de 2020, mas também a Imersão Criar-se¹⁰⁸ em agosto de 2020 e, posteriormente, a Vivência Meu Corpo Ritual em abril de 2021, foram alguns dos momentos em que após negociar minha participação como pesquisadora, inclusive colaborando com Natie no processo prático de organização de alguns desses espaços, a encontrei novamente, ainda que de modo virtual. Agora, não mais na posição de colega de curso, mas como artista e como interlocutora de pesquisa. A ideia dos espaços emergiu quando ela ao publicar um autorretrato com o corpo mais explícito em sua rede social virtual, notou várias admiradoras de seu trabalho. Contudo, quando perguntado se elas fariam um ensaio fotográfico nu, as “travas”, como ela me contou, chegaram: “ah, mas comigo eu não

¹⁰⁶ Uma delas era fotógrafa alagoana Amanda Bambu.

¹⁰⁷ Chamada audiovisual para a Oficina Meu Corpo Nú: https://www.instagram.com/p/CA3fsDgpZ_U/

¹⁰⁸ Chamada audiovisual para a Imersão Criar-se: <https://www.instagram.com/p/CEraT81phC0/>

tenho coragem”, “comigo eu acho feio” ... fazendo com que ela percebesse a necessidade de falar sobre, de “expandir a consciência da fotografia” para e com outras mulheres. Sua intenção, intensificada no período de pandemia da Covid-19, não partiu da ideia de “ensinar” as outras, mas sim de “[...] conversar sobre a possibilidade de fazermos todas isso”, de “juntar para aprender” a partir de um “olhar feminino em rede”.

Para a participação em cada um desses eventos destinados a fotógrafas e não fotógrafas, sendo a oficina Meu Corpo Nu guiada por Natie, com duração de três dias, a imersão Criar-se guiada por Natie e a instrutora de yoga Maysa Gomes, com duração de quatro dias (dois deles experienciados por mim) e a vivência Meu Corpo Ritual, guiada por Natie e a instrutora de yoga Jess Eberbach, com duração de dois dias, foi pedido, antes mesmo dos encontros, que além do preparo físico e mental buscássemos um espaço confortável onde pudéssemos trabalhar com privacidade e sem interrupções à nossa criatividade. Podíamos decorar esse ambiente como quiséssemos, com velas, luzes, cheiros, flores, plantas... Estranho seria se nesses momentos eu não me recordasse dos escritos de Virginia Woolf sobre a importância de as mulheres terem “um teto todo seu” para criar ficção, e mesmo de Carolina de Jesus ao pensar como o arco-íris foge de nós nesses momentos. Eu sentia isso na pele, ainda que em meio a tantas condições que me permitiam participar desses espaços de aprendizagem. Neles, fomos alimentadas com músicas ao vivo, quando não criadas por nós mesmas através de toques em nosso próprio corpo, e *playlists* previamente selecionadas, as quais em grande maioria evocavam o Sagrado Feminino nas figuras da Cabocla, Oxum, Iansã, Iemanjá, resgatando as religiões de matriz africana; a deusa Kali, do hinduísmo; ou ainda, os arquétipos da mulher selvagem, anciã, donzela, mãe, criança... o que demonstrava certo sincretismo nas práticas experienciadas por Natie.

Embora cada encontro tenha acontecido por caminhos distintos, a busca pela “*ancestralidade feminina*” foi comum a todos eles. Partindo do reconhecimento de que a insatisfação existente com nosso próprio corpo é propagada por uma ideologia educacional, midiática e cultural que, aliada às relações opressivas de gênero, sustenta a discriminação às mulheres, Natie considera que a expressão artística precisa vir de um “espaço que transcenda nossos medos e os julgamentos de nosso ego”. Nesse sentido, por meio da conscientização fundamentada em filosofias matriarcais e desrepressoras, fomos estimuladas a experimentar a *potência criativa*, a *sexualidade* e a *cura de nossos corpos*, a partir de uma série de atividades terapêuticas como o tantra, a mediação, a yoga, a dança, o desenho, a escrita, o uso de espelhos para nos olharmos de diferentes ângulos... e dentre elas, o autorretrato fotográfico. Estas

práticas, foram orientadas em ambientes *on-line* por Natie em parceria com outras profissionais atuantes em cada uma dessas áreas, para além das já mencionadas.

Especialmente na Imersão Criar-se refletimos o que é a criatividade: seria um dom extraordinário ou algo que está em todas nós e que, conseqüentemente, pode ser desenvolvido? Ou ainda, diante do “conforto” que homens tem para se agregar e criar artisticamente, por que criar é, para nós mulheres, um desafio? Na concepção de Natie essa possibilidade nunca esteve relacionada a um “pico” de criatividade, e sim a expressão de algo através de um exercício que antes, é mental. Mas se o feminino é historicamente “negado”, o mesmo ocorre com a capacidade de um olhar intuitivo. É nesse sentido que *o autorretrato se apresenta como ferramenta “intuitiva” que pode contribuir no processo de (re)apropriação de si*. As cores laranja e vermelho guiaram a vivência por remeterem a energia de uma das divindades do hinduísmo, a deusa Kali, e a cor do chakra – centros de forças de energia localizados em nossa áurea – sacro, relacionado tanto a nossa sexualidade quanto a potência criativa.



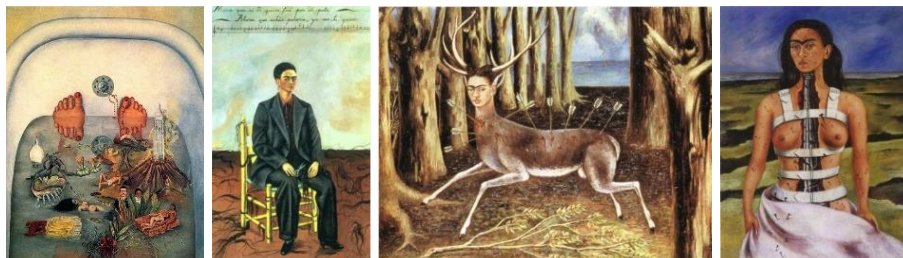
Natie Paz¹⁰⁹

Em *Meu Corpo Nu*, além da indicação de “ouvir o que vem de dentro” e prestar atenção no “espaço entre uma respiração e outra”, o termo “olhar-sentir” foi como Natie sugeriu a fotografia para além da técnica, partindo da observação muito antes do clique. Não por acaso, ela nos trouxe a seguinte passagem de Naomi Wolf no livro *O Mito da Beleza*: “Se quisermos nos livrar do peso morto em que mais uma vez transformamos a feminilidade, não é de eleições, grupos de pressão ou cartazes que vamos precisar primeiro, mas sim, de uma nova forma de ver” (Wolf, 2020 p. 38).

Em diálogo com reflexões sociológicas sobre como o patriarcado se apropria e objetifica sexualmente os corpos femininos, essa nova forma de ver me pareceu estar presente no próprio objetivo descrito da oficina *Meu Corpo Nú*: “[...] desvendar partes esquecidas e registrar nossa

¹⁰⁹ Imagens disponíveis em: <https://www.instagram.com/natiepaz/>

própria perspectiva de nós mesmas”. Para tanto, como referência de autorretrato as obras da pintora mexicana Frida Kahlo¹¹⁰ foram compartilhadas com a seguinte frase da autora: “pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor”.



Frida Kahlo¹¹¹

Nesse sentido, uma série de orientações sobre como significar uma imagem foram compartilhadas por Natie. Falamos a respeito da psicologia das cores, dos elementos da natureza, dos recursos técnicos disponíveis, da preparação do ambiente, do posicionamento diante do equipamento fotográfico e das noções básicas de edição como possibilidades de se criar uma fotografia. Uma vez que para ela “retratar a si é antes de tudo ter a capacidade de olhar para si mesma de maneira poética, profunda ou até mesmo política”, antes do exercício prático com o autorretrato, o qual eu presenciei mais de uma vez, foram indicados os seguintes caminhos: 1) Imaginar a cena, o cenário onde cada uma de nós gostaríamos de estar; 2) Imaginar o tempo em que isso ocorre, se de dia ou noite, no tempo passado ou presente, com luzes escuras ou mais claras; 3) Sentir a si mesma, a respeito do sentimento que gostaríamos de expressar e 4) Desenvolver, voltado a reflexão com as cores, elementos, roupas, entre outras coisas, que representassem aquilo que sentíamos no momento. Alguns de seus impulsos criativos com autorretrato também foram comentados na *live* Como Faz Autorretrato¹¹². Tudo isso, pensado a partir da seguinte provocação: “*Como minha história pode ser contada através de meu corpo?*”

¹¹⁰ Frida Kahlo foi uma pintora mexicana nascida em 1907 e falecida em 1954. Em grande parte de suas obras ela pintou experiências íntimas que atravessaram sua vida. Em *O Que a Água Me Deu*, de 1938 (primeira imagem), Frida se autorretrou em uma banheira com algumas questões que atravessaram sua existência, representadas por elementos simbólicos, refletidos na água. Embora os críticos de arte a tenham interpretado como uma obra surrealista, Frida dizia ser um retrato de sua própria realidade.

¹¹¹ Imagens disponíveis em: <https://www.wikiart.org/pt/frida-kahlo>

¹¹² *Live* Como Faz Autorretrato: Conversa sobre fotografia feminina e autorretrato com Natie Paz: <https://www.instagram.com/tv/CA6XK8PJ6Iw/>.

Natie Paz¹¹³

Tal como vimos na oficina Meu Corpo Nu¹¹⁴ e na imersão Criar-se, nas quais foi trabalhado o ato de “dar vida” através do próprio corpo, nosso corpo poderia ser utilizado como matéria prima para a arte, especialmente para o autorretrato, por esse estar disponível o tempo inteiro para as mulheres. Algo semelhante ao que foi pontuado na oficina Meu Corpo Ritual, quando Natie nos disse:

Natie: “Eu posso não ter nada, mas eu tenho meu corpo para gestualizar, eu tenho meu corpo para me mover, eu tenho meu corpo para ficar parada [...] Eu posso fechar ou abrir meus olhos, eu posso cantar, eu posso ficar em silêncio...”

Com isso, ela buscou nos afetar com a ideia de que todo corpo, apenas por um ser um corpo, está acessível para nós mulheres e carrega consigo uma potência criativa. Da mesma forma que o corpo é ferido, ele também é o corpo que, segundo ela, se cura, o que tem relação com se tornar consciente dos “fatores mágicos da vida” – esses, não têm relação com o sobrenatural, na realidade, eles mesmos são o natural. Além do corpo físico, aquilo que pensávamos também poderia ser utilizado para a criação do autorretrato.

Confesso que muitas vezes enquanto estávamos ali com os olhos fechados sendo estimuladas a imaginar, eu sentia ansiedade. Meus lapsos chegavam através de questões práticas, como o fato de eu não ter materialmente os elementos que imaginava para criar: espelhos, flores, um espaço que não estivesse restrito ao isolamento social de meu apartamento em um tempo de pandemia, entre outras coisas. Senti que, de fato, a vida “concreta” nem sempre

¹¹³ Imagens disponíveis em: <https://www.instagram.com/natiepaz/>

¹¹⁴ Audiovisual sobre resultados da oficina Meu Corpo Nú: <https://www.instagram.com/p/CCecns-JiqE/>

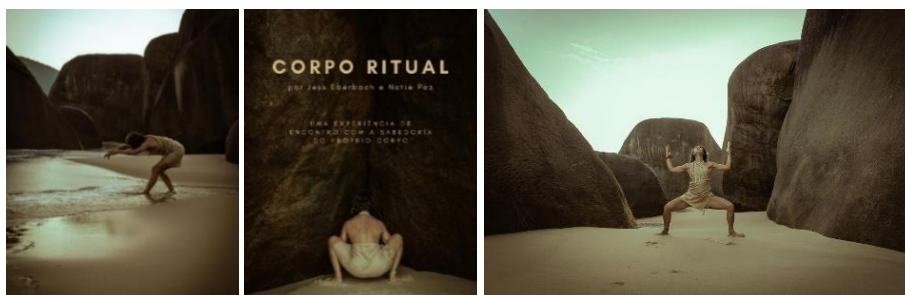
atende à imaginação, e vice-versa, mas que também se tratava de um processo de racionalização constante que sabotava minha experiência. O que eu pensava era a imagem do que eu gostaria registrar – uma cena esteticamente bela – e não a imagem correspondente a como eu de fato estava me sentindo. Eu não fui a única a me sentir assim. Por coincidência (ou não), Natie propôs a reflexão sobre “quem somos” e “quem estamos” ressaltando que “querer estar” também é parte da expressão da identidade individual a ser representada fotograficamente. Mais uma vez, me parecia um chamado para a importância da ficção, bem como da performance em detrimento de uma visão crua da realidade.

Desde o início das jornadas meu maior desafio foi não racionalizar essas experiências. Como eu poderia me disponibilizar emocionalmente em ser afetada pelas mesmas forças que afetam Natie e as companheiras das vivências se eu buscava, sobretudo no âmbito da pesquisa, compreender a lógica de todos esses processos? Até mesmo estar sendo assistida, observada pela *webcam* foi uma questão inquietante. Talvez, naquele momento minha preocupação fosse que elas estivessem me observando da mesma forma que, de algum modo, minha intenção inicial era observá-las. Durante as vivências, das vezes que busquei produzir o autorretrato uma série de exigências comigo mesma me imobilizaram: a performance, o nu, a insatisfação com a própria aparência. Todos os meus olhares pareciam tender a algum problema. Em algumas fotos eu parecia séria demais, em outras parecia estar brava demais, em outras sensual demais. Demais, demais, demais... Cheguei à conclusão do desconforto que é estar na frente das lentes, sendo fotografada, assim como é estar atrás das lentes, na posição de fotógrafa. É desconfortável ser mulher. Nada disso, por outro lado, foi algo tão novo a ponto de eu não ter sido compartilhado nas vivências por algumas participantes.

Hoje, sinto que só comecei a de fato me envolver e encontrar uma posição de conforto com as experimentações quando abri mão, pelo menos parcialmente, do controle, sendo guiada de olhos fechados sem saber onde eu iria chegar. O fato de muitas das atividades construídas nos encontros terem sido descartadas, queimadas, molhadas, rasgadas lá mesmo, foi um dos aspectos que contribuíram para meu envolvimento. Nós criávamos apenas pelo prazer de criar, as vezes sem nem mesmo compartilhar a produção umas com as outras. Uma das coisas que me marcou nesses espaços de aprendizado foi Natie ter falado muito da importância em não questionar, mas confiar no processo: “entregar”. Então, posso dizer que senti a entrega enquanto mulher, fotógrafa, fotografada e pesquisadora, como quer que seja, antes mesmo da produção do autorretrato, quando numa meditação guiada, eu vim a adormecer; quando na escrita de uma carta para mim mesma, não contive as lágrimas; ou ainda, quando após os exercícios meditativos e físicos na vivência Corpo Ritual, meu ciclo menstrual foi alterado. Interessante

foi que por nosso corpo ser composto por água, assim como o chakra sexual, nesses espaços lágrimas, suor e sangue eram associados a capacidade de fluir.

Aos olhos de Natie, o caminho para o resgate da espontaneidade envolve tanto a liberdade de fazer, quanto a liberdade de não fazer. Assim, tempo após os encontros retomei a tentativa de me autorretratar, através dos exercícios práticos orientados por ela: 1) Prepare-se, processo de se inspirar; 2) Enxergue a Luz, observação da luz natural e artificial no ambiente; 3) Crie com o que você tiver, construção de cenário através de elementos que expressem aquilo que se quer transmitir com a imagem e 4) Mude o ângulo, permitir olhar em diferentes perspectivas. Confesso que focar na proposta de fazer do autorretrato um “ritual” me parecia complicado. Negocieei um espaço da casa, organizei o cenário, me arrumei, aloquei câmera e tripé, tudo isso para fotografar, ser fotografada. Embora eu não tenha percebido naquele momento, talvez ali já estivesse a potência do “ritual”, no próprio preparo do corpo e do ambiente, no qual eu abria e fechava ciclos.



Natie Paz¹¹⁵

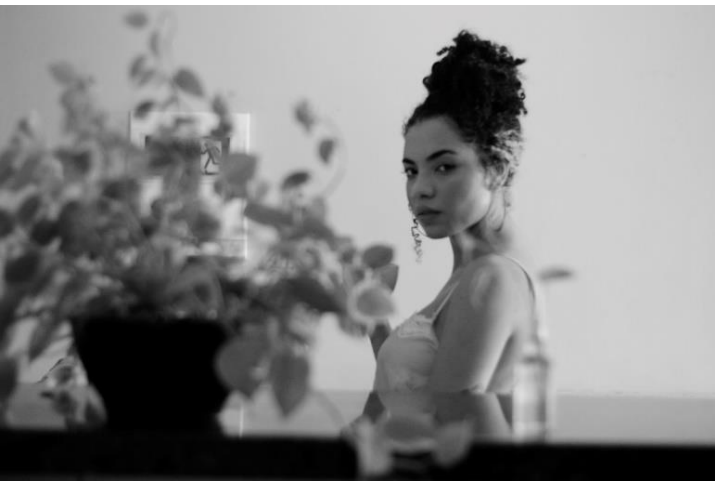
Foi assim, seguindo as orientações de Natie, que eu produzi alguns autorretratos. Depois, publiquei um deles em rede social virtual, junto ao poema Identidade do escritor moçambicano Mia Couto. Eu estava curiosa pelas interpretações que minha autoimagem poderia gerar. Os comentários, em sua grande maioria elogiosos, afirmavam ser uma fotografia na qual eu estava bela – “bonita”, “linda”, “gata”, “perfeita” e “poderosa” foram alguns deles. Dias depois da publicação, recebi uma mensagem de uma tia que dizia o seguinte: “Lulu (como ela me chama), sorria. Você é muito linda sorrindo e essa foto não mostra quem você é. Bjos”. Nesse sentido, a “revelação” fotográfica do qual Natie falou nos diferentes espaços em que estivemos juntas, e que poderia acontecer através dos sonhos, do inconsciente, dos não-ditos ou mesmo do que gostaríamos de evidenciar através de nossos corpos, trata de um processo criativo subjetivo, processual, passível de diferentes interpretações.

¹¹⁵ Imagens disponíveis em: <https://www.instagram.com/natiepaz/>

Identidade

Preciso ser um outro
para ser eu mesmo
sou grão de rocha
sou vento que desgasta
sou pólen sem inseto
sou areia sustentando
o sexo das árvores
existo onde me desconheço
aguardando pelo meu passado
ansiando a esperança do futuro
no mundo que combato morro
no mundo por que luto nasço.

Mia Couto



3.1.3 Minha forma de existir no mundo

Cada ser traz consigo uma história única de amor, recomeços, autodescoberta, expansão, silêncio, ousadia, superação, empoderamento, novo ciclo [...] e eu sou toda concentração, escuta e presença ao construir um recorte da narrativa da sua forma de existir no mundo.

Amanda Bambu

Amanda Bambu me virou do avesso. Cheguei em seu ateliê, espaço criativo que até então também era sua casa, de máscara, por volta das 10h da manhã de uma quinta-feira. Fazia muito calor em Maceió. Semanas antes eu havia marcado um encontro *on-line* com ela no qual pudemos conversar sobre meus interesses de pesquisa, sendo um deles, ser fotografada por seus olhos. Também era um breve encontro para que nos familiarizássemos, já que por vezes nos encontrávamos nos espaços artísticos de Maceió, mas nunca tínhamos oportunidade para, de fato, conversar. Ela me perguntou se, então, minha intenção no ensaio era de “observar”, como uma pesquisadora. Eu disse que me “jogaria”. O mais interessante, após a breve exposição do que é a pesquisa, foi ouvi-la dizer que para eu ser fotografada marcaríamos um novo encontro, no qual teríamos que “inverter os papéis”. Menos eu conheceria dela, como nesse primeiro momento, e mais ela conheceria de mim. Dito e feito. Esse foi o primeiro deslocamento da minha posição de pesquisadora.

Nosso segundo encontro aconteceu de modo *on-line*, em uma chamada de vídeo convocada por ela. Logo de início, Amanda me fez questões que por mais simples que parecessem, era necessário que eu conhecesse minimamente sobre mim mesma. Além de informações mais objetivas, ela me perguntou qual minha referência fotográfica, meu *hobby*, minha cor, minha música e meu filme favoritos. Acredite, isso pode ser menos fácil que parece. Ou pelo menos para mim, naquele momento, foi. Não escondi de Amanda a dificuldade de responder, e entre pensamentos descontínuos, afirmei que o trabalho da fotógrafa documentarista Nay Jinkss é uma referência do que me atrai visualmente. Que no meu tempo livre gostava de fazer coisas como caminhar e fotografar, mas confesso que também pensei nos dias em que a distração fala muito mais alto do que qualquer vontade de caminhar, ou que o processo criativo com a fotografia simplesmente não flui. Escolhi a cor vinho, e em seguida disse que também gostava de tons pastéis como cinza, bege... e “ah! Gosto de azul”, complementei. Sobre o filme já logo afirmei se tratar de um clichê, mas O Fabuloso Destino de

Amélie Poulain, de Jean-Pierre Jeunet, me encanta. E a respeito de minha música predileta, afirmei ter crescido ouvindo muito rap, mas que também ouço muitos outros estilos musicais: aprendi a gostar de tudo um pouco. Citei uma música específica que, para mim, é inspiradora: Vienna, de Billy Joel.

Outras questões desestabilizadoras feitas por Amanda foram: como eu me vejo e como eu gostaria de ser vista. Como eu me vejo? Forte, mas também vulnerável, expliquei os porquês. Como eu gostaria de ser vista? Imponente, ainda que eu seja tranquila, serena. E não foi só, ela me perguntou quais palavras poderiam sintetizar, de alguma forma, o que eu busco com o ensaio a ser realizado por ela, sobre mim e para mim. Falei sobre leveza, poesia e serenidade. Em nosso encontro Amanda disse ter uma memória minha na apresentação de lançamento da segunda edição do Fotosururu, do qual faço parte da coordenação. Disse sobre a figura de “força” que eu passo para ela – tal como algumas fotos que ela vê registradas por mim, mas também, de sensação de que sou uma pessoa tímida, introspectiva. De fato. Inclusive, tal como um dia já me preocupou no ato de fotografar, a timidez agora me preocupava no ato de ser fotografada por ela. Comentei a respeito e ela me contou o quanto gosta de fotografar pessoas tímidas, já que muitas vezes elas não apresentam “vícios” nas poses, ou ainda, “carão”, o que torna mais tranquilo dirigi-las.

Tinha algo curioso em tudo isso, e compartilhei com Amanda: Essas escolhas pouco objetivas não fluíram, me parecia que em todas as respostas que dei, o que eu buscava era menos sobre mim e mais sobre aspectos, imagens e sensações que poderiam se encaixar no que eu já conheço de seu trabalho visual. Talvez por isso (mas não só, porque a identidade, assim como a autorrepresentação é algo fragmentado), tantas ambiguidades em minha fala, tantos extremos. Em resposta, ela me explicou que aquilo que divulga de seu trabalho não é nem 10% do que produz visualmente, o que para mim, significou outras possibilidades de criação fora do alcance de meu repertório visual sobre sua produção. E por fim, sobre o local que eu gostaria de ser retratada, me foi sugerido escolher entre um ambiente interno ou externo, e no ambiente externo escolhido por mim, entre praia ou mato. Pois bem, cheguei à conclusão inicial de que eu gostaria de ser retratada por Amanda na praia. Todas essas questões eram para que ela criasse um “perfil”, uma proposta estética de fotografia a ser enviada para mim nos próximos dias, e da qual eu poderia acrescentar ou retirar ideias. Amanda estava compartilhando comigo a possibilidade de um processo criativo.



Amanda Bambu

Quando recebi a proposta – imagens de duas cenas do filme escolhido por mim, em diálogo com as outras escolhas de cores e palavras que fiz em nossa conversa (“leveza”, “poética”, “serena”), acrescentei que também gosto de fotografia preto e branco, ou de elementos esmaecidos, e enviei uma cena do filme *Marighella*, de Wagner Moura. Além disso, evidenciei o quanto o enfoque no olhar e, sobretudo em meu cabelo, por ser algo que por muito tempo foi desvalorizado por outros e, conseqüentemente, por mim, me agradaria. Além da roupa, eu poderia levar algum objeto, se assim desejasse. Diante de tudo isso, fiquei pensando na importância do autoconhecimento em uma sessão de fotos, já que quando não escolho aquilo que desejo, ou mesmo não tenho respostas na ponta da língua, outra pessoa decide por mim. Nesse caso, eu sentia que estava em boas mãos.

A partir da proposta de fotografia enviada por mensagem *WhatsApp*, com sugestão de roupa bege, azul ou vinho e com possíveis lugares de Maceió em que o ensaio poderia ocorrer, abduci da fotografia na praia: “Ah, pode ser na sua casa por mim, acho até mais seguro”. Entendi que essa também seria uma possibilidade de conhecer mais de Amanda, através de seu teto. Ela me escreveu: “Mas aqui é tudo bem simples viu?!” Logo me recordei de uma postagem sua no *storys* do *Instagram* sobre o período em que morou na Grotta do Rafael. Na publicação, ela contava ser um dos lugares mais seguros que já morou. Que mesmo em um bairro periférico, onde via a miséria e a pobreza de perto, também via pessoas estrangeiras, de outros estados, ou então profissionais da medicina, arquitetura, fotografia e artistas se espremendo para passar em

um “beco” que dava acesso à sua casa. No fim das contas, eles iam embora com bons “retratos”, “papos” e “cafés”. A imagem foi postada com a seguinte frase: “Eu gostava de lugares improváveis. A beleza do não glamour”.



Amanda Bambu

Retomando... o dia em que cheguei no Ateliê de Amanda para ser fotografada, por mais cedo que parecesse, ela já estava no segundo trabalho do dia. Havia fotografado para um projeto autoral às 04h30 da manhã. Entrei em sua casa e ela logo me disse: “conhece essa pessoa aqui?”, fotos de Gabi Coêlho espalhadas pela parede. Elas estavam lá por conta do filme *Não Existe Almoço Grátis*¹¹⁶, gravado no ateliê/casa de Amanda e do qual ela foi diretora de fotografia. Passei o olho rapidamente pelo ambiente, composto por uma mesa com computador, um sofá preto, uma cafeteira vermelha e alguns bancos de madeira. Em um dos bancos tinham vários tecidos, que segundo ela poderiam ser usados como fundo da parede na qual eu seria fotografada – uma parede verde turquesa, com uma cor que muito me atraiu, próxima a que eu citei quando referenciei a cena de Marighella. Após recusar o café que certamente me deixaria mais quente do que o calor de Maceió naquele dia nos prometia, e aceitar a taça com água que me recomporia da rua, tirei da bolsa as roupas com cores próximas daquelas que continham na proposta de ensaio. Mostrei à Amanda. Ela se encantou por meu vestido, que aproximando de seu corpo como se estivesse o experimentando, exclamou o quão bonito era. Eu havia levado três trocas de roupa para que ela me ajudasse a escolher uma delas, de acordo com a composição das imagens a serem criadas. Amanda sugeriu fotografar com todas elas.

Ao som de Billy Joel, música escolhida por mim que deu mais conforto ainda ao ambiente, o preparo do ensaio começou. Vendo a imagem que apresenta o álbum do artista, comentou: “que foto!”. Logo nos primeiros testes que ela fazia com a câmera apontada para mim, dei risada e comentei como me sentia ameaçada, imitando uma arma com as mãos. Ela

¹¹⁶ Filme de autoria de Rívís, apresentado na 12ª Mostra Sururu de Cinema Alagoano.

riu: “*se eu pudesse, fotografaria só com os olhos*”. Com o vestido que eu havia chegado no corpo começamos o ensaio, eu sentada em um dos bancos de madeira, na parede de fundo verde. Quando ela me disse que começaria a fotografar, avisei: “tudo bem, eu só não sei o que fazer”. Ela pediu para que não me preocupasse, ela me dirigiria. Impossível eu não me lembrar da minha experiência de pesquisa com fotografia, em que ao retratar documentalmente outra pessoa eu sempre busquei não a dirigir, porque assim, eu entendia que elas tenderiam a fluir rumo a representação de si sem minha intervenção direta. Mas ali, com Amanda, o processo de autorrepresentação acontecia de um jeito diferente, a direção contribuiu para o descanso de meu corpo rígido, tenso e inseguro. Amanda me direcionou pela fotografia: poses, olhares, sorrisos... tudo isso, mediando com o que eu queria e não queria naquele momento, evidenciando os traços que eram importantes para mim.

Pouco antes eu havia contado que não estava acostumada a ser fotografada em um ensaio. Antes disso, eu só havia sido fotografada na escola infantil. Ela me contou da vez que foi fotografada por um homem e não sabia como se comportar, da forma como se sentiu extremamente vulnerável. Eu sempre achei que se um dia eu me permitisse ser fotografada seria assim, mas com Amanda foi diferente. Não nego a dificuldade de posar, era como se meu corpo não tivesse memória daquilo tudo, mas destaco a facilidade de aceitar ser conduzida, sem preocupação, sem tremer. Pensei que sairia dali com um novo olhar sobre a representação. E de fato, saí. Mas também saí com um novo olhar sobre possibilidades de fotografar outra pessoa, de manter um processo criativo vivo. Eu senti que ela me levou para dentro dos dois universos ao mesmo tempo, o da mulher fotógrafa e o da mulher fotografada. Eu não me via apenas através da Amanda, como fotógrafa, agora também me via através de suas lentes.

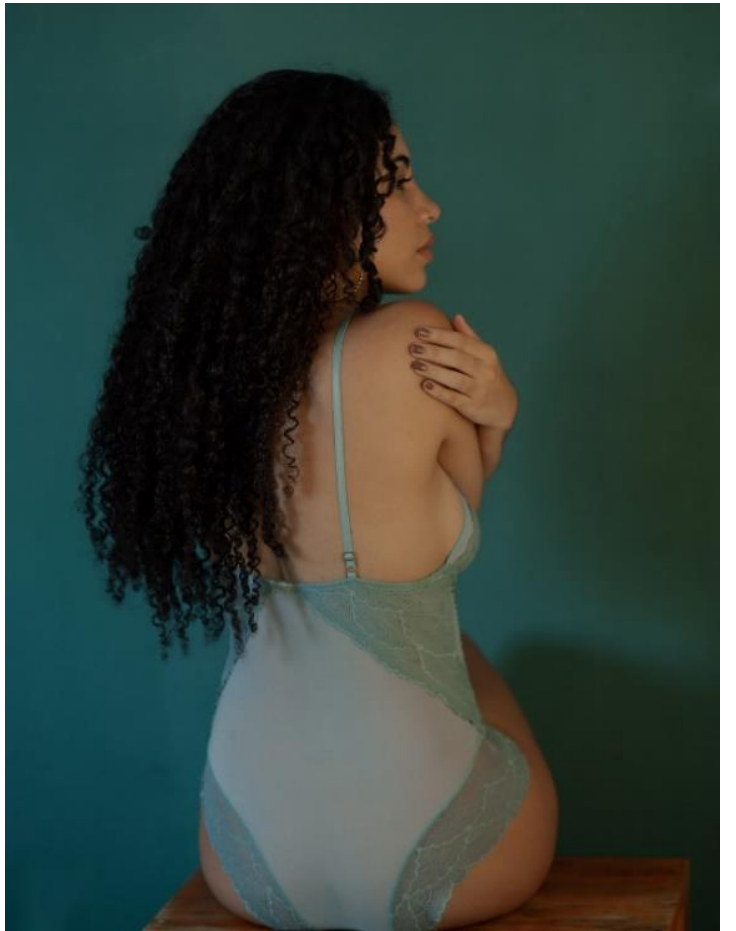
Ao longo do ensaio ela me perguntou: “você se considera negra?”, eu disse que sim. Retornei a pergunta: “e você, se considera?”. Ela me contou que sim, mas não só, também tem origens indígenas, assim como eu. Concluímos o quão pouco sabemos sobre nosso passado. Por outro lado, na prática, me parecia que ali fazíamos um caminho inverso dessa ausência – resgatávamos a nós mesmas. Ela me falava sobre si, eu falava sobre mim. Mais que isso, no ateliê de Amanda pude ver as possibilidades de um estúdio em casa, e como o espaço que ela chamou de “simples” foi transformado em outros diversos espaços. Dali – e de mim – fazíamos o que queríamos. Junto a Amanda ri, gritei alguns lados meus, silencieei outros. Ela, da mesma forma, compartilhou comigo sua vida, sua casa-ateliê e algumas lágrimas. Tive vontade de pegar uma câmera e fotografar ela me fotografando.

Dias depois do ensaio alguns retratos para seleção foram compartilhados comigo, nomeados de “ensaio pessoal/intimista”. Achei interessante ela ter compartilhado uma grande

quantidade de fotografias, inclusive as que disse serem testes. Nelas eu estava mais descontraída que nas demais, sem a consciência de já estar sendo fotografada. Diante das muitas possibilidades de escolha, tive de ir do preciosismo por essas imagens ao desapego de mim mesma. Demorei alguns dias para chegar à decisão final, afinal, quais daquelas tantas imagens, melhor me representariam? Pelos olhos de Amanda pude conhecer algumas outras tantas de mim, *um recorte narrativo de minha forma de existir no mundo*, como diz ela. Hoje, acredito que se o ensaio fosse realizado em um ambiente externo, como a praia ou o mato, a conduta, o momento, o processo criativo também seriam diferentes. Apenas nessa escrita me dei conta que deixei de escolher o ambiente externo para a realização do ensaio, como desejava inicialmente, por insegurança de frequentar o espaço público – indicativo de como a cidade é um espaço hostil às mulheres. Quem sabe um dia seja possível ter menos medo de ser fotografada ao ar livre. Livre. Livre.

Por fim, essa não foi a primeira vez que Amanda me virou do avesso. Anos antes ela deu aula em um curso que participei sobre fotografia e empoderamento feminino, no Instituto Federal de Alagoas (IFAL). Acredito que foi nosso primeiro encontro. Naquela época, eu não entendia a fotografia presunçosamente como um espelho da realidade, mas tampouco como performance. A ideia da performance, por vezes, me remetia a algo dissociado da realidade concreta. Amanda me apresentou um outro universo no qual a encenação pela fotografia poderia ser recurso terapêutico, de autoconhecimento e autoafirmação no mundo. Lembro-me que no mesmo dia chegando em minha casa a enviei um texto sobre como através de sua produção eu vi a realidade naquilo que, até então, eu considerava negativamente como mero produto da imaginação. Um retrato encenado deixa de ser realidade? O universo imaginário também não faz parte da realidade? Por esse caminho – e pelos olhos de Amanda, comecei a questionar não só minha prática fotográfica, mas minha prática científica e de vida. A fantasia de objetividade como algo em oposição radical à subjetividade. Por isso, repito, Amanda me virou do avesso.





3.1.4 Antes que alguém fale que aquilo não existiu...

Terça-feira, março de 2022, o sino da catedral de Maceió soou, ecoando na Biblioteca Pública Estadual Graciliano Ramos. Já era 15 horas. Sorri para Laryssa Andrade, a quem chamo carinhosamente de Lary, olhei para a obra diante de mim, feita por minhas próprias mãos, e disse: “minha mãe vai adorar...”. Lary havia chegado à biblioteca por volta das 12h30. Eu, um pouco antes. O espaço de encontro foi sugerido por ela, por ser seu lugar favorito no centro da cidade. Lá, é onde além de ela estar acostumada a ir para ler, fotografar e criar, também é onde guarda memórias afetivas de infância: o som da madeira, a vista, o silêncio... o que fez com que o retorno ao passado de que tanto falamos naquela tarde, já começasse para ela antes mesmo de nossa atividade prática. Ao contrário de Lary, aquela era a minha primeira vez ali. Quando nos encontramos, senti a empolgação por finalmente nos conhecermos pessoalmente após exatos dois anos de pandemia da Covid-19. Lary me apresentou as condições de acesso à biblioteca, seus serviços e cada uma das salas de visita disponíveis, grande parte delas com obras fotográficas, pinturas, colagens e cerâmicas alagoanas. Na sequência, subimos para a sala de leitura, onde passamos o restante do dia.

A proposta de aprender artisticamente com Lary, independente do que fosse, havia sido feita por mim alguns meses antes, em nosso primeiro encontro de pesquisa: uma entrevista *on-line* na qual dialogamos sobre sua produção. Nessa época, mesmo à distância, já acompanhávamos de perto uma o trabalho da outra... de alguma forma, a arte nos uniu. Lembrome bem que a primeira vez que seu nome chegou até mim, foi através de uma publicação da fotógrafa Gabi Coêlho, em 2020. Assim como eu, Gabi estava surpresa por não ter conhecido a arte visual de Lary antes: onde será ela estava escondida esse tempo todo? Dali, confesso que o sentimento de pesquisar sobre sua produção já me atravessou. Meses depois, por coincidência ou não, passamos a ser membras do GIF – Grupo de Estudos Imagens e Feminismos logo no início de suas atividades, no qual até o ano seguinte, em 2021, nos encontrávamos *on-line* semanalmente, em um espaço compartilhado com outras mulheres do Brasil. Foi após o GIF que o processo de pesquisa propriamente dito com Lary, teve início.

Naquele contexto, compartilhei com Lary como o interesse pela memória também me atravessava, como abordei na introdução: “não sei de onde vim”. Assim como ela, o resgate histórico de minha família tem me importado cada vez mais, seja por eu me dar conta do que pouco sei sobre, seja por tudo aquilo que a história oficializada nos omitiu. O Webinário

Fotografia, Memória e Afeto do Cais do Sertão¹¹⁷, com participação da fotógrafa Priscilla Buhr¹¹⁸, foi uma das inspirações de Lary para a criação de filme *O Lugar Que Somos*, no qual o resgate da ancestralidade de sua família se faz presente. No encontro, o que chamou sua atenção foi o fato de Priscilla falar muito sobre a importância de olharmos para nossas histórias e, assim, criarmos novas memórias. O projeto *Ausländer*¹¹⁹, que significa “estrangeiro” em alemão, de Priscilla, é forte expressão daquilo que cativa Lary: “o encontro imaginário entre neta e avô”, no caso, avó. Nas palavras de Priscilla, nele é retratado “o paradoxo dos sentimentos despertados durante a procura por uma identificação pessoal em uma terra desconhecida, distante e, ao mesmo tempo, impregnada de memórias e raízes”.



Priscilla Buhr¹²⁰

Já no dia seguinte do Webinário, Lary com sua mochila pronta, disse: “Mãe, vou na Paracatu”, onde mora a família. Dali, surgiu o filme documentário de sua autoria, que o título faz referência ao livro *Prece a uma Aldeia Perdida* (2004), de Ana Miranda:

“E quando ali retornarmos
Verás que nunca nos fomos
Pois o lugar onde estaremos
É sempre o lugar que somos”

Fala que no mesmo evento a marcou foi da fotógrafa Maria Chaves: “a memória é uma colcha de retalhos”, o que fez com que Lary naquele momento pensasse: “Caramba!... realmente é como uma colcha de retalhos”. Da mesma forma, no curso *Da Ideia ao Documentário*, da Casa Guilherme de Almeida, Lary foi tocada pela frase do documentarista Gregório Bacic que, segundo ela, falou a respeito da necessidade da documentação como prova de que algo foi real, que existiu. Então para ela se alguém me disser: “Ó, Tayná, isso não existiu”, com minha

¹¹⁷ Webinário Fotografia, Memória e Afeto, 2021: <https://www.youtube.com/watch?v=f8qfsOgSQVM>.

¹¹⁸ Priscilla Buhr é fotógrafa Recifense, nascida em 1985, que tem sua produção autoral motivada pela compreensão e reconstrução do passado e por trajetos emocionais que atravessam sua vida, sobretudo sua vida como mulher e mãe.

¹¹⁹ *Ausländer*, o livro: <https://www.priscillabuhr.com.br/livro>.

¹²⁰ Imagens disponíveis em: <https://www.priscillabuhr.com.br/auslander>.

produção eu poderei dizer “Isso existiu sim, ó, está aqui [...] *antes que alguém fale que aquilo não existiu*”.

Depois de nossa entrevista recebi uma mensagem de Lary que refletia sobre o que seria possível criarmos juntas. Como falamos sobre “ausência”, “falta” e “memória”, assuntos especiais para ela e para mim, ela sugeriu uma “construção sentimental entre colagem, fotografia e palavra”: “É criar, né, Tayná? Com o que você tem, com o que você tiver. Até essa vontade mesmo que você fala, poxa Lary, a gente não tem tanta coisa registrada... isso já é um registro”. Para tanto, ela se responsabilizou de compartilhar comigo elementos que normalmente utiliza para criar, além de tesoura, cola, fitas. Com esses materiais ao nosso alcance a ideia seria “dar vida a esses sentimentos”. Demonstrei certa preocupação com a pouca experiência em colagem manual, algo que fazia na infância e com o tempo me afastei, e ela me disse: “não se preocupe! A ideia é justamente essa: fazermos juntas”. Também, me deixou à vontade para imprimir imagens e registrar em palavras o que senti ao vê-las. Esses materiais seriam levados em nosso encontro, chamado por ela de Vivência Artística, pela primeira vez presencial. Sairíamos desse lugar ao criar as colagens.

“Toda vez que eu parto da colagem eu lembro da cianotipia da Anna”, me disse Lary, sobre a botânica e fotógrafa inglesa Anna Atkins (1799-1871). Anna Atkins¹²¹ é considerada a primeira fotógrafa mulher do mundo, embora seu reconhecimento só tenha acontecido mais de um século depois, em 1970. Para Lary, uma vez que nossos nomes foram apagados da história, o gosto pela história e obra de Atkins está no fato de ela ser fotógrafa pioneira. Além disso, de ter fotografado sem câmera, tal como no processo de colagem, em que é possível produzir uma imagem sem o auxílio do equipamento.

¹²¹ Atkins documentou espécies do reino vegetal através da cianotipia em fotografia – um processo de impressão fotográfica que produz imagens em cor ciano, descoberto por ela em 1842. No ano seguinte, por conta própria, publicou o livro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843), a primeira publicação ilustrada com fotografia da história do mundo.

Anna Atkins¹²²

Na sala da Biblioteca Graciliano Ramos, Lary abriu seu estojo e colocou sobre a mesa algumas folhas e flores secas, papéis, recortes de livros, além de algumas palavras de meu interesse, digitadas por ela anteriormente ao nosso encontro em sua máquina de escrever. As palavras explicavam aquilo que senti com as imagens impressas por mim: “de trás para frente”, nome que dei ao texto que escrevi e “memória”. Para minha surpresa, as palavras enviadas por mim não eram as únicas, Lary havia levado outras palavras digitadas e recortadas por ela, que ao seu ver, poderiam contribuir no processo de produção: “SP”, estado onde cresci, e “lembrança”, nas cores vermelho e preto e em diferentes tamanhos. Se pensei que aqueles materiais seriam partilhados comigo, apenas ali, no momento criativo, me enganei. Lary me presenteou com a coleção inteira para que eu pudesse depois de ali seguir criando. Inclusive, coleção que havia sido postada no dia anterior em seu *Instagram*, com a seguinte legenda: “lembrança; cada pedaço de papel vira parte importante de alguma história nova” e selecionada para o site da *Photo Vogue*.

¹²² Imagem 1: *Polypodium Phegopteris*, 1853; Imagem 2: *Pteris Rotundifolia* (Jamaica) 1853; Imagem 3: *Aspidium Lobatum*, 1853. Disponível em: Anna Atkins MoMA: <https://www.moma.org/artists/231>

Photo Vogue¹²³

Antes de nos reunirmos presencialmente, mais que compartilhar comigo sua produção em redes sociais, em seu bloquinho de colagens, álbum de fotografias e caderno no qual une escrita e imagem, Lary havia compartilhado comigo seu processo criativo, que tem relação com aquilo que está sentindo. Um de seus gostos é, antes da produção, criar um “universo criativo”: “Eu gosto de fechar a porta, eu gosto de sentar, respirar e de colocar os meus álbuns favoritos e... me envolver, sabe?” além de colocar música para si própria, no processo criativo solo, Lary também gosta de levar música para as pessoas, especialmente quando se trata de um processo de “criar junto”. Era o caso, criarmos juntas. Estarmos juntas. Mas onde estávamos, não tínhamos música. Nossa música foi o silêncio de uma terça-feira na biblioteca da cidade. Lá, dentre os materiais preparados para aquele dia, embrulhadas em papel seda, haviam algumas flores secas. Flores que haviam sido colhidas por ela e por sua mãe no bairro Pinheiro, em Maceió. Achei curioso terem sido colhidas justamente lá, em um dos bairros atingidos pelo crime socioambiental da mineradora Braskem¹²⁴, porque de alguma forma, as flores estavam atravessadas pelo mesmo tema que tratávamos: ausência e memória. No Pinheiro, onde antes do deslocamento forçado da população Lary vivia, a natureza avança entre os destroços e sob escombros: “alguém um dia cuidou dessas flores”, me disse ela.

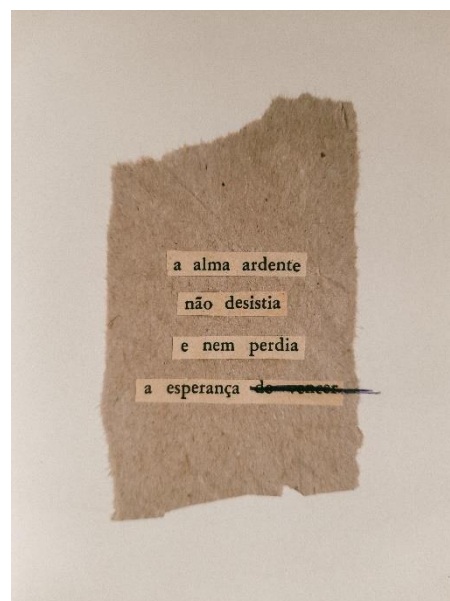
Tirei de um envelope as fotografias escolhidas por mim. Embora eu quisesse recriar minhas memórias através daqueles familiares que mal conheci as histórias, como meus avós, levei o que estava ao meu alcance naquele momento: 1) uma fotografia de minha mãe abraçando

¹²³ Portfolio de Laryssa Andrade na *Photo Vogue*: <https://www.vogue.com/photovogue/photographers/218267>

¹²⁴ Braskem, a maior petroquímica das Américas, é responsável pela extração inadequada de sal-gema há mais de quatro décadas em Maceió/AL, causando a remoção de mais de 55 mil pessoas dos bairros atingidos: Pinheiro, Bom Parto, Mutange, Bebedouro e parte do Farol. Esse é considerado um dos maiores crimes ambientais em área urbana em todo o Brasil.

minha irmã e a mim, quando crianças; 2) uma fotografia do casamento de meus pais, de quando eu ainda não havia nascido e 3) uma fotografia minha e de minha irmã, também quando crianças. Lary me indicou os recortes que eu poderia fazer nas imagens. Poderia ser o quadro todo, apenas as personagens, as personagens com os objetos... demorei a decidir o que faria, estava com medo de estragar a imagem e aquele momento recortando errado. Lary me apontou, em tom de brincadeira: se tem medo, não recorte, você está tremendo. Fazendo referência a seu texto, também publicado pelo Punho Coletivo, brinquei: “criar tremendo é complicado”. Ela repetiu a frase, recortando para mim apenas a margem branca. Rimos. Na ocasião, Lary me contou o surgimento dessa escrita. Um dia, fotografando na rua ela se viu correndo, pedindo em pensamentos que chegasse com segurança até o outro lado de uma rua. Quando chegou, trêmula, enviou uma mensagem para uma amiga membra do coletivo, que dizia: criar tremendo é complicado. Daí o título.

Após o recorte da imagem, comecei a criar com o material disponível ali. Aprendi com Lary a preservar flores, recortar, manusear e colar. O processo criativo foi intuitivo. Logo de início ela me perguntou: “o que você sentiu ao ver essas imagens?”, e dali segui fazendo testes com a sobreposição de papéis e cores. Enquanto eu colava, Lary me falava mais sobre si, sobre seus enfrentamentos de vida, e principalmente sobre seus enfrentamentos durante a pandemia. Nosso encontro também era sobre isso. Enquanto ela falava, fazia uma colagem sobre aquele nosso momento:



Laryssa Andrade

Já em casa demorei alguns dias, talvez semanas para começar a criar novamente. Antes disso, como ela me sugeriu, colhi algumas flores e as “esqueci” em meio a páginas de livros, até secarem. No dia em que estive com ela na biblioteca, após terminar minha primeira colagem, construída a partir de uma foto de minha mãe comigo no colo e minha irmã ao lado, na infância, dei início a uma segunda colagem que ficou inacabada, a partir de uma foto do casamento dos meus pais. Em casa, decidi terminá-la. Eu já havia escrito sobre meus pais antes mesmo da vivência, intuitivamente, como Lary me sugeriu. Dei o seguinte nome ao escrito: “para onde vão os bebês?” Uni esse texto a foto, e por cima, coleí uma flor no rosto deles. Depois, na última colagem eu tinha, assim como na anterior, a opção de uma foto colorida ou em preto e branco, minha e de minha irmã. Escolhi a segunda, por me remeter naquela circunstância a um passado, e criei com o material que agora era meu. Criei sobre mim, com as flores colhidas por Lary. As duas imagens abaixo foram retratadas por Lary durante o dia de produção, a última foi registrada por mim após finalizar a última colagem da série “De Trás para Frente”.

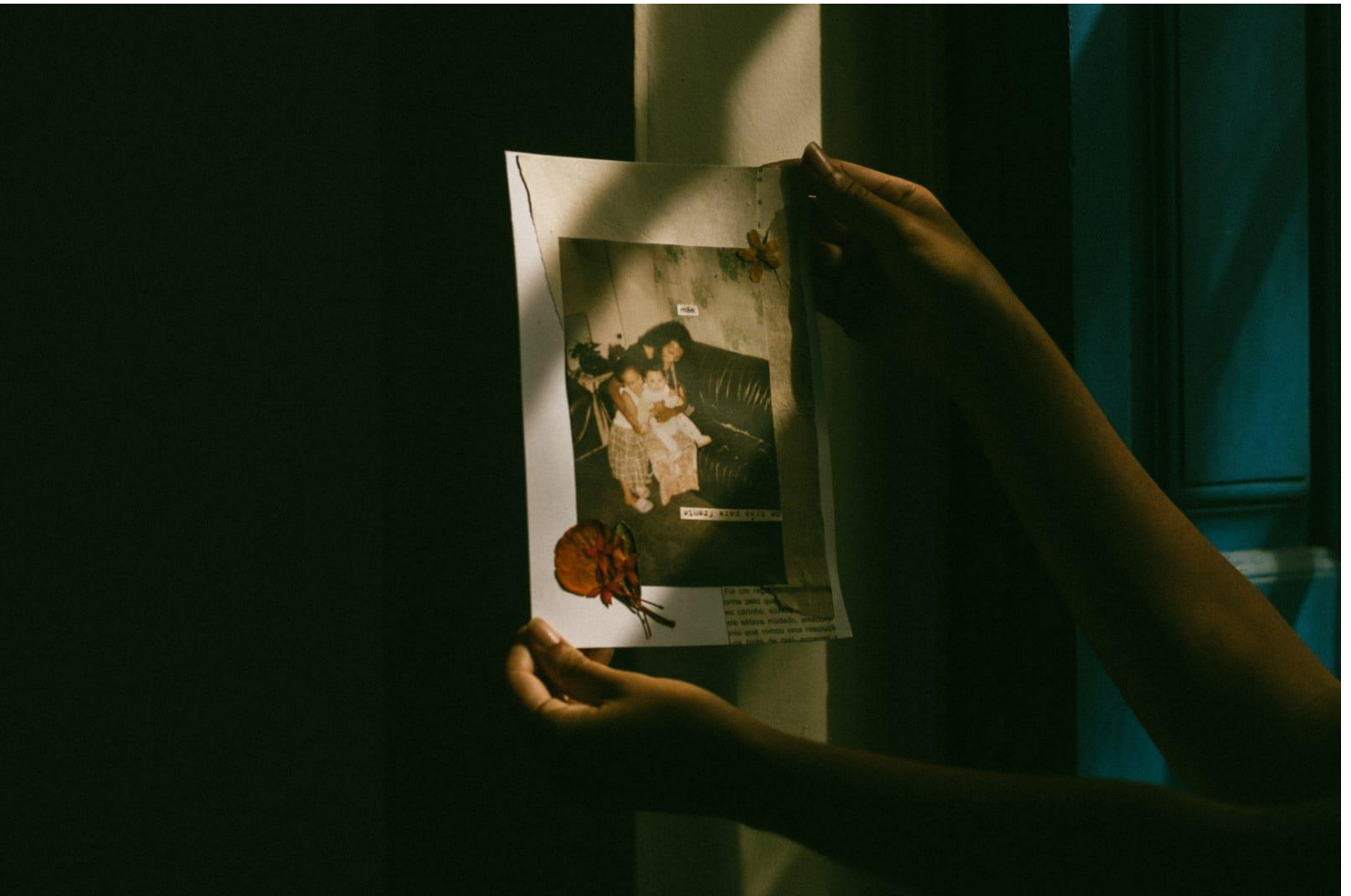
Hoje, se me perguntarem como conheci Laryssa Andrade, direi que nossas trajetórias se cruzaram muito antes de nos conhecermos, porque além de mulheres que tem na imagem um suspiro de vida, mantemos o gosto, ou talvez a necessidade de compreender de onde viemos, de onde somos. Antes que alguém fale que não existiu, nós corremos contra o tempo, fazendo prece a uma aldeia perdida. Mas já nem tão perdida assim.¹²⁵

¹²⁵ Uma “prosa” entre mim e Laryssa sobre a Vivência Artística foi publicada no *medium* do Punho Coletivo em 2022: <https://medium.com/punho-coletivo/viv%C3%A2ncia-art%C3%ADstica-com-a-fot%C3%B3grafa-e-pesquisadora-visual-tayn%C3%A1-almeida-7233c0cb6897>

De Trás para Frente

Dia desses minha mãe me contou seu estranho gosto de ler as coisas de trás para a frente. Pensei: como alguém começa um livro pelo final? Ainda assim, fiquei com a sensação de que eu também tenho o estranho gosto de ler as coisas de trás para a frente. Agora, dias depois, me pego clicando em pastas no computador e descendo até o fim dos arquivos para então subir de volta. Não sei há quanto tempo faço isso, mas não consigo imaginar, de forma alguma, fazendo de outra forma. Quando leio de trás para a frente eu lanço, antes, meu olhar pelo todo. Eu vou dos últimos acontecimentos para os primeiros. Curioso, quando me peguei tentando entender a vida de trás para a frente, lembrei da minha estranha necessidade de entender as raízes de minha família. De ter no presente a necessidade de pisar no passado. Será que quem lê de trás para a frente vê a vida do avesso? Eu sei qual o sabor tem não saber o começo das histórias. Será que vovó também lia a vida de trás para a frente?

Tayná Almeida







CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei, nesta etnografia visual construída no encontro com fotógrafas alagoanas, mas também com a bagagem de uma vida inteira carregada em meu próprio corpo, compreender a autorrepresentação de mulheres como prática fotográfica em Maceió. Para tanto, três movimentos dispostos ao longo dos capítulos foram fundamentais: 1) as críticas tecidas pelas fotógrafas ao campo da fotografia alagoana em particular, e ao campo da fotografia dominante no geral; 2) as “*fraturas*” que elas produzem através de suas fotografias autorais a esses campos e 3) o meu processo de aprender na prática com elas. Através desse conjunto, foi possível criar um sistema para o estudo da autorrepresentação, compreendida nesta pesquisa como a *representação de si a partir da fotografia*.

Antes disso, a escrita da introdução a partir de fragmentos autobiográficos, fluiu no sentido de construir um prelúdio para o tema da autorrepresentação feminina, a partir da minha posicionalidade em campo de pesquisa. Nesse exercício, ao ser impossível não perpassar questões de classe e étnico-raciais, um problema foi gerado: o fato de eu não saber de onde vim. *Não saber de onde vim*, junto às (in)definições em torno de minha representação imagética, se colocou como um problema à autorrepresentação, mas também à antropologia, que sobretudo a partir dos estudos pós-coloniais, feministas e decoloniais, em consonância com a desintegração da autoridade etnográfica, tem evidenciado a importância da presença corporificada da pesquisadora na escrita.

Essa experiência, por outro lado, foi contrastada com o saber localizado da *objetividade feminista*, o pensamento fronteiriço da *consciência mestiça* e o potencial criativo da *autodefinição*, que me acompanharam ao longo de toda a pesquisa, além do próprio desenvolvimento da etnografia pela ideia de *aprender na prática*. Amanda Bambu, Natie Paz, Gabi Coêlho e Laryssa Andrade através do ensino com as autorrepresentações fotográficas, ao mobilizarem uma provocação em torno da autodefinição, mais do que contribuírem para minha compreensão de seus processos criativos, contribuíram para o início de uma história outra – a minha história, com possibilidades outras que não apenas a de uma tataravó “pega no laço”.

Sabemos que a invenção da prática fotográfica é datada a partir de um acúmulo de processos e experimentações, que remontam oficialmente ao século 19. Contudo, em “Desaprendendo as origens da fotografia”, Ariela Azoulay propõe repensarmos as origens modernas da fotografia para desconstruir narrativas imperialistas legitimadas por ela e, por consequência, abrir caminhos para outras histórias potenciais. Segundo ela, “Explicar a fotografia com base na narrativa de seus promotores é como registrar a violência imperial nos

termos daqueles que a exerceram, declarando que eles haviam descoberto um “novo mundo””, associado a “era dos descobrimentos” (Azoulay, 2019, s/p). Nesse sentido, intentei deslocar as origens da fotografia do domínio da tecnologia para o corpo político de seus usuários – (des)aprendendo com as fotógrafas de Alagoas.

O processo de aprender pela *antropologia como prática de educação*, se deu de modo que fui (re)educada pela atenção e afetada com a recriação de imaginários e visualidades sobre as vivências de *mulheres fotógrafas* e *mulheres fotografadas*, pensadas respectivamente dentro das categorias *representatividade* e *representação*. Partiu da “conscientização” da prática fotográfica – uma consciência sobre o que nos fere, mas também uma consciência sobre o que fazemos diante disso, sendo ao mesmo tempo uma afronta aos mitos sociais do sucesso artístico masculino, cujos quais desautorizam o acesso das mulheres às artes visuais, amplamente criticados pelas fotógrafas que encontrei nesse percurso.

Assim, a falsa de neutralidade das técnicas, sejam elas enraizadas na antropologia ou na fotografia, foram corporificadas por dimensões mais sensíveis da experiência de campo. Precisei desafiar a presunção do “antropólogo-olho”, aquele que tudo sabe e tudo controla, em que a visão é o sentido prioritário no fazer etnográfico, e assumir a identidade de uma “antropóloga-corpo” (Fleischer, Bonetti, 2010) em que a totalidade sensorial possibilita aprender sobre nós e sobre as outras.

Mas aprender na prática teve início, antes, pelo contexto de pandemia da Covid-19 que nos acompanhou ao longo de toda a pesquisa, ainda que em diferentes fases – das que paramos de respirar, às que retornamos aos poucos. Falar de uma *pesquisa “na” pandemia* significou compreender um momento caracterizado pelo imprevisto, no qual nossas vidas foram atravessadas por riscos e angústias, quando não por adoecimentos e perdas (fato que pode ser intensificado quando pensamos que parte das fotógrafas, inclusive eu, tivemos Covid-19). Nesse momento, o acompanhamento das redes sociais virtuais foi indispensável, me permitindo mergulhar nos espaços de aprendizagem orientados por elas. A impossibilidade de pesquisa em decorrência do isolamento social tornou-se, justamente, a possibilidade de pesquisa.

Jean Segata considerando que do ponto de vista antropológico “um vírus sozinho não faz a pandemia”, “são as materialidades, os discursos e as práticas particulares que *atuam*¹²⁶ múltiplas vulnerabilidades e riscos, mas também as formas de cuidado e a própria experiência de saúde, do adoecimento e da cura”, que é preciso “preencher”¹²⁷ essas métricas com trajetórias, biografias e experiências individuais e coletivas que nos permitam dar conta das

¹²⁶ Grifo do autor.

¹²⁷ Grifo do autor.

memórias e múltiplos sentidos deste evento crítico” (Segata, 2020, p.8). Então, não só a etnografia como um todo e o processo criativo de aprender a autorrepresentação com as fotografias, mas os deslocamentos em suas próprias experimentações – que se deram a partir da “reclusão”, “aproximação forçada”, “auto-experimentação” e “introspecção”, se inseriram no contexto de enfrentamento à crise sanitária.

Como vimos, as desigualdades entre gêneros, discutidas a partir das experiências com *assédios*, *invalidações profissionais* e *inseguranças* vivenciadas pelas fotógrafas, junto ao *olhar masculinista*, *pornográfico* e *sexista da mulher*, foram o incômodo disparador para a criação do Punho Coletivo. Do mesmo modo, o ativismo feminista do grupo foi a primeira inquietação para a pesquisa Pibic “Um teto todo nosso”: feminismos em imagens na cena fotográfica em Maceió e, conseqüentemente, para o GIF – Grupo de Estudos Imagens e Feminismos, além desta etnografia com as autorrepresentações fotográficas de mulheres. Ressalto que Fernanda Rechenberg, professora responsável pelo Pibic, Gif e orientadora desta etnografia, teve papel fundamental para esta recente articulação da rede de mulheres da imagem em Alagoas. Esses espaços de aprendizagem são parte de todas as reverberações da atuação coletiva na cena local, que somada à atuação individual, não só tem reivindicado como tem dado passos para a construção de *um teto todo nosso*. Um teto todo nosso que assume aqui o direito de representar e ser representada.

Foi justamente a ausência de *representatividade* de mulheres fotógrafas e a falta de *representação* em torno da mulher fotografada que em diálogo com todas elas me levaram à *autorrepresentação*. Porém, devo dizer que quando decidi pesquisar o tema, a princípio meu interesse pelo o que poderia ser a autorrepresentação feminina compreendia apenas as experiências criativas com o *autorretrato* e os *ensaios femininos*. Para ilustrar o imaginário que me direcionou ao campo de pesquisa sem ainda aprofundamento na área, o autorretrato seria como uma espécie de *reflexo* em que a fotógrafa capturaria objetivamente a imagem de si, e o ensaio feminino como uma espécie de *sombra*, em que a figura da mulher que retrata não apareceria objetivamente na fotografia, mas seria indireta e indefinida, mesmo que o referente ainda estivesse lá – a mulher, o gênero.

Essa ideia inicial sobre autorrepresentação não é de todo descartável, mas pôde ser complexificada nos encontros e aprendizados com as fotógrafas. É comum na antropologia contemporânea ouvirmos que ao invés de entrarmos em campo de pesquisa com modelos explicativos, o mais importante é “*deixar o campo falar*”. Deixar o campo falar significou abrir mão das sombras e reflexos, para dar luz à autorrepresentação como uma forma múltipla e diferenciada. Mais que autorretratos e ensaios fotográficos restritos ao feminino, dizer que as

fotógrafas alagoanas têm protestado e agenciado contra o sofrimento ocasionado pelas desigualdades envolveu então pensar cinco gêneros visuais: o *autorretrato fotográfico*, a *fotoperformance*, os *ensaios femininos*, a *fotografia documental* e a *fotocolagem*.

Gêneros que podem ser construídos a partir da *autorrepresentação biográfica*, ou seja, de experiências pessoais que perpassam as vidas das mulheres, e/ou da *autorrepresentação ficcional*, a partir de performances e encenações. Isso, no campo das intencionalidades, e mesmo no sentido de refletir como as fotógrafas afastam e aproximam de si a representação de gênero, sem pretensão de separação ontológica entre realidades e ficções a partir da fotografia. O processo criativo intuitivo também acompanhou essas autorrepresentações, através de “sonhos”, de “afetos”, de “falhas”, da “sensibilidade” e do “inconsciente” – da subjetividade como um todo, em detrimento de um “inconsciente coletivo” no qual as representações femininas são enclausuradas.

Algumas razões se apresentaram para o empreendimento da autorrepresentação. Frente às desigualdades sociais, o autorretrato apareceu como uma “*válvula de escape*” ao trabalho formal, que permite o acesso à atuação artística. Isso, mesmo diante da enorme contradição que há no imaginário de que as mulheres só fotografam termos relacionados aos “*sentimentos*”, ao “*corpo*” e ao “*abstrato*”. Essa observação se faz importante quando pensamos que todas as fotógrafas apresentadas, para além da fotografia autoral, se constroem ou já se construíram em outras linguagens da fotografia, situação que pode ser pensada pelo que María Ruido (2010) chama de “*multiemprego forçado*”, o qual divide o tempo das mulheres entre empregos assalariados e aqueles que, de fato, as artistas se reconhecem. Além disso, estratégias como o *uso do próprio corpo* nos fazeres de algumas das fotógrafas, se apresentaram como possibilidade de um fazer autônomo, que independe de terceiros: as instituições masculinas de poder.

No campo da representação fotográfica, através dessas visualidades aprendi que as autorrepresentações mobilizadas pelas fotógrafas como *processo de cura*, *empoderamento feminino*, *reconstrução da memória familiar* e *exploração da sensorialidade* dialogam com gênero, mas o ultrapassam nas dimensões de outros marcadores sociais. Expressão disso são as trajetórias singulares das fotógrafas, bem como a trajetória do Punho, que nascem centradas na mulher para depois transbordar os sentidos atribuídos às mulheridades e feminilidades, no plural, enquanto constante construção, desconstrução e reconstrução da identidade social. E mesmo, as experiências que afirmam não terem a intenção de se restringirem a fotografia de gênero. Por isso, foi fundamental perpassar as discussões sobre feminismos plurais – a

passagem do “olhar feminino” para o “olhar múltiplo”, onde também residem os diálogos e deslocamentos entre fotografia feminista e autorrepresentação.

Nesse sentido, contestando o imaginário de que às fotógrafas mulheres só é permitido falar sobre gênero, foi assim que cheguei (e chegamos) ao percurso aqui trilhado das autorrepresentações – no plural – como um regime a ser complexificado, no qual elas falam em nome de si mesmas, e eu as escuto em meu próprio nome, corporificada. Uma pesquisa a distância? Sim. Todavia, tentei uma possibilidade de engajamento sensível no campo – e na vida delas – na qual os limites entre racionalidade científica e emoção, entre sujeito e objeto, arte e ciência foram postos em questão. Uma possibilidade de pesquisa na qual os cheiros, as cores, os sons, as texturas, os gostos, e evidentemente, as imagens, atravessaram as fronteiras que nos separam nesse tempo não planejado, afetando-nos.

O que apostei, a partir de discussões situadas no campo teórico-metodológico da antropologia contemporânea, das epistemologias feministas e decoloniais, é que as autorrepresentações nas dinâmicas de elaboração de si, de poéticas e estéticas próprias, seja pela “*agência*” – um processo latente e ativo de respostas às instituições de poder – ou pela “*resistência*” – a promoção de uma consciência política das fotógrafas alagoanas com atuação em Maceió, produzem criativamente fraturas, desafiando o *status quo* no sistema de representação que tanto explora irresponsavelmente as existências das mulheres. Através do questionamento às representações universais femininas e a desvalorização de suas potências criativas, busquei ainda pensar como as assimetrias de gênero, aprofundadas nas dimensões de raça e classe, têm sido subjetivadas e por consequência, politizadas nas visualidades conduzidas pela produção fotográfica autoral e endógena, que re-apresentam sob outros prismas a história das artes, da fotografia e, principalmente, das mulheres.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABU-LUGHOD, L.; REGO, F. C. V. S. do; DURAZZO, L. *A Escrita contra a cultura*. Equatorial, v. 5, n. 8, p. 193–226, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/equatorial/article/view/15615>. Acesso em: 30 out. 2022.

ACERVO FOTÓGRAFAS BRASILEIRAS. *Gabi Coêlho*. Disponível em: <https://acervofotografasbrasileiras.wordpress.com/2021/01/19/gabi-coelho/>. Acesso em: 11 out. 2021.

ANDRADE, Laryssa. Instagram: @lrsandrade. Disponível em: <https://www.instagram.com/lrsandrade/>. Acesso em: 30 out. 2022.

ANDRADE, Laryssa. *O Lugar que somos é um poema visual sobre a saudade*. Disponível em: <https://lrsandrade.medium.com/o-lugar-que-somos-%C3%A9-um-poema-visual-sobre-a-saudade-818226fc7499>. Acesso em: 31 out. 2022.

AKOTIRENE, Carla. *O que é interseccionalidade*. Coleção Feminismos Plurais. São Paulo: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

AQUI ACOLÁ. *Os olhares curiosos de Gabi Coêlho e Celso Brandão*. Disponível em: <https://aquiacola.net/2019/11/06/os-olhares-curiosos-de-gabi-coelho-e-celso-brandao> Acesso em: 12 out. 2021.

ANZALDUA, Gloria. *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 08, n. 01, p. 229-236, 2000. Disponível em http://educa.fcc.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2000000100017&lng=pt&nrm=iso Acesso em 30 out. 2022.

AZOULAY, Ariella. *Desaprendendo as origens da fotografia*. Revista de fotografia zum, n. 17, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia/>. Acesso em: 30 out. 2022.

BALDISSERA, Marielen. *Ver-me vista: arte e gênero em uma experiência de troca de retratos*. Revista Cadernos de Gênero e Diversidade, vol. 03, n. 02, mai./ago., 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/cadgendiv>. Acesso em: 30 out. 2022.

BAMBU, Amanda; MOREIRA, Gabriel. *Amanda Bambu e Gabriel Moreira nos convidam a imergir e exteriorizar com suas fotografias, 3ª edição Dossiê Fotografia Alagoana*. Disponível em: <https://aquiacola.net/2020/11/10/amanda-bambu-e-gabriel-moreira-nos-convidam-a-immergir-e-exteriorizar-com-suas-fotografias/>. Acesso em: 31 out. 2022.

BAMBU, Amanda. *Amanda Bambu: “A fotografia me encanta pela imortalidade dos movimentos, dos sentidos e das expressões”*. Publicado em 02 jul 2021. Disponível em: <https://labdicasjornalismo.com/noticia/6833/amanda-bambu-a-fotografia-me-encanta-pela-imortalidade-dos-movimentos-dos-sentidos-e-das-expressoes->. Acesso em: 31 out. 2022.

BARROS, Myriam Moraes Lins de. *Memória e Família*. Revista estudos históricos, v. 2 n. 3, 1989. Disponível em: <https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2277>. Acesso em: 30 out. 2022.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo: fatos e mitos*. 4 ed. Traduzido por Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BISPO, Alexandre. Fotografia de mulher: afetividade, vida moderna e integração social. In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (Org.). *Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina*. São Paulo: Intermeios, 2020.

BITTENCOURT, Renata. *Feminismo, arte e a representação da mulher negra*. Museologia & Interdisciplinaridade, vol. 7, n. 13, jan./jun. de 2018.

BRAH, Avtar. *Diferença, diversidade, diferenciação*. Cadernos Pagu, n. 26, 2006, p. 329-376.

CAES DO SERTÃO. *Webinário Fotografia, Memória e Afeto*. Publicado em 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f8qfsQgSQVM>. Acesso em: 06 jun. 2022.

COELHO, Gabi. Instagram: @gabicoelho_experimental. Disponível em: https://www.instagram.com/gabicoelho_experimental/. Acesso em: 11 out. 2021.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*. 2 ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002, p. 17-62.

COLLINS, Patrícia Hill. Mammies, matriarcas e outras imagens de controle. In: *Pensamento Feminista Negro*. São Paulo: Boitempo, 2019, cap. 4, p. 135-179.

COSTA, Amanda. Disponível em: @amandabambu. Instagram: <https://www.instagram.com/amandabambu/>. Acesso em: 31 out. 2022.

COLLINS, Patrícia Hill. *Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. Revista Sociedade e Estado, vol. 31, n. 1, jan/abr de 2016.

CORRÊA, Amélia Siegel. *As mulheres na história da fotografia brasileira*. Trabalho apresentado na mesa temática Tecnologias del cuerpo, arte y performance. Disponível em: http://www.idaes.edu.ar/pdf_papeles/8-6%20As%20Mulheres%20na%20historia%20da%20fotografia.pdf. Acesso em: 30 out. 2022.

COSTA, Helouise; ZERWES, Erika. *Apresentação*. In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (Org.). *Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina*. São Paulo: Intermeios, 2020.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Tradução Paula Siqueira. Cadernos de Campo, n. 13, p. 155-161, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FRAGMA IMAGEM. *Diálogos visuais, com Gabi Coêlho: A experiência da fotógrafa em frente das lentes*. Facebook: Fragma Imagem: Fotografia e videografia. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=110492597400960&id=108721587578061. Acesso em: 12 out 2021.

FRAGMA IMAGEM. "A experiência da fotógrafa em frente das lentes". Programa Diálogos Visuais com Gabi Coêlho. Publicado em 5 jul 2020. Disponível em: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=110492597400960&id=108721587578061. Acesso em: 31 out 2022.

FLEISCHER, Soraya; BONETTI, Alinne. *Etnografia Arriscada: Dos limites entre vicissitudes e "riscos" no fazer etnográfico contemporâneo*. Revista Teoria e Prática, v. 19, n. 1, 2010.

GEERTZ, Clifford. *Estar lá: A antropologia e o cenário da escrita*. In:

GEERTZ, Clifford. *Obras e vidas: O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005, p. 11-39.

GONÇALVES DA SILVA, Vagner. "Desde o campo até o texto", "O vivido e o narrado: o que a escrita fixa?" In: O antropólogo e sua magia. São Paulo, Edusp, 2000, p.118-133

GAMA, Fabiene. Etnografias, auto-representações, discursos e imagens: somando representações. In: GONÇALVES, Marco Antonio; HEAD, Scott (Org.). *Devires imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens*. Rio de Janeiro: Letras, 2009.

GOLDMAN, Marcio. *Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus*. Revista de antropologia, São Paulo, 2003, v. 46, nº 2. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/ZbLf7Zpb9rXF7bqndnd56GPd/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 30 out. 2022.

GRUNVALD, Vi. Alter-retrato, fotografia e travestimento: ou sobre o paradigma fotográfico de Rose Sélavy. In: NOVAES, Sylvia Caiuby. (Org.). *Entre arte e ciência: a fotografia na antropologia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

GUERRILLA GIRLS TALK THE HISTORY OF ARTS. THE HISTORY OF POWER. *The Late Show With Stephen Colbert*. 2021. (6m24s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FxBQB2fUI_g. Acesso em: 22 mar 2021.

GUERRILLA GIRLS. *Our story*, 1985-2018. Disponível em: <http://www.guerrillagirls.com>. Acesso em: 22 jun 2021.

HARAWAY, DONNA. *Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Cadernos Pagu, ed.5, 1995, p.07-41.

INGOLD, Timothy. *Antropologia: Para que serve?* Tradução de Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Coleção Antropologia. Petrópolis-RJ: Vozes, 2019.

INGOLD, Tim. *Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia*. Revista Educação, Porto Alegre, v. 39, n. 3, p. 404-411, set.-dez. 2016.

INGOLD, Timothy. *Da transmissão de representações à educação da atenção*. Revista Educação, Porto Alegre, v. 33, n. 1 p. 6-25, jan./abr. 2010.

JACINTHO, Bruna Teixeira. *Deficiena: a fotocolagem como prática etnográfica da deficiência*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para obtenção do título de mestra em Antropologia Social. Maceió-AL: UFAL, 2021.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: Diário de uma Favelada*. 10 ed. São Paulo: Ática, 2014.

LAURETIS, Teresa de. *Tecnologia de gênero*. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5673685/mod_resource/content/4/DE%20LAURETIS%20Teresa.%20A%20Tecnologia%20do%20G%C3%AAnero%20%281987%29.pdf>. Acesso em: 11 out 2021.

LÉLIA, Gonzalez. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: LIMA, Márcia; RIOS, Flavia (Org.). *Por um feminismo afro-latino-americano*. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

LAPLANTINE, François. *Aprender antropologia*. Tradução Marie-Agnes Chauvel. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEITÃO, Débora K.; GOMES, Laura Graziela. *Etnografia em ambientes digitais: perambulações, acompanhamentos e imersões*. Revista Antropolítica, n. 42, Niterói, p. 41-65, 1. sem. 2017.

LUGONES, Maria. *Rumo a um feminismo descolonial*. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, vol. 22, n. 3. p. 935-952, set-dez, 2014.

LUZ, Cristal. *Ressignificando o Retrato Feminino em Alagoas*. Disponível em: <https://ewefotografias.com.br/projeto/>. Acesso em: 31 out. 2022.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 17, n. 49, jun. 2002.

MAHMOOD, Saba. *Teoria feminista, agência e sujeito liberatório: algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito*. Etnográfica, Florianópolis, n. 10, p. 121-158, 2006.

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

NORONHA, Danielle Parfentieff de. *Eu mesmo me represento! A autorrepresentação em imagens na pesquisa sobre juventudes*. Revista Comunicare, vol. 17, n. 1, 2017.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *A Construção de Imagens na Pesquisa de Campo em Antropologia*. Iluminuras, Porto Alegre, v. 13, n. 31, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/36791>. Acesso em: 30 out. 2022.

NOVELI, Marcio. *Do Off-line para o Online: a Netnografia como um Método de Pesquisa ou o que pode acontecer quando tentamos levar a Etnografia para a Internet?* Organizações em contexto, ano 6, n. 12, jul./dez., 2010.

NUNES, Thiane. *Mulheres artistas e autorretrato: a representação de si como sujeito*. Encontro de História da Arte, Campinas, SP, n. 14, p. 929-938, 2019. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/view/3388>. Acesso em: 30 out. 2022.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever*. Revista de Antropologia, São Paulo, vol.39, n.1, p.13-37, 1996.

PEDROSA, Adriano; BECHELANY, Camila. *Guerrilla Girls: Gráfica, 1985-2017*. Disponível em: <<https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>> Acesso em: 22 jun. 2021.

PERELMAN, Mariano D. *La pandemia como hecho social total, como crisis y la desigualdad urbana*. Caderno CRH, Salvador, v. 34, p. 1-16, 2021.

PIPER, Adrian. *A tríplice negação de artistas mulheres de cor*. Tradução Larissa Bery. Pequena biblioteca de ensaios: Perspectiva Feminista. Copenhage/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

POLLOCK, Griselda. Diferenciando: el encuentro del feminismo con el canon. In: REIMAN, K. C.; SAÉNZ, I (Eds). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Ciudad del Maxico, 2001, p. 141-158.

PAZ, Natie. Instagram: @natiepaz. Disponível em: < <https://www.instagram.com/natiepaz/>>. Acesso em: 11 out. 2021.

PUNHO COLETIVO. Instagram: @punhocoletivo. Disponível em: <<https://www.instagram.com/punhocoletivo/>>. Acesso em: 11 out. 2021.

PUNHO COLETIVO. *Conteúdo da oficina Mulheres, Câmera e Ação*. Disponível em: https://padlet.com/punhocoletivo/refs_oficina. Acesso em: 31 out. 2022.

PUNHO. “Dois anos depois: quem somos?”. Publicado em 10 jun. 2021. Disponível em: <https://medium.com/punho-coletivo/dois-anos-depois-quem-somos-1a6130f0c546>. Acesso em: 31 out. 2022.

PUNHO COLETIVO. *Nosso manifesto*. Disponível em: <<https://medium.com/punho-coletivo/nosso-manifesto-b4b497ac5288>>. Acesso em 05 de out. de 2020.

QUERIDO, Alessandra Matias. *Autobiografia e autorretrato: cores e dores de Carolina Maria de Jesus e de Frida Kahlo*. Florianópolis: Estudos Feministas, set-dez, 2012.

RAYMOND, Claire. “Pode haver uma estética feminista?”. Comunicação e Sociedade, Braga, v. 32, p. 31-44, 2017.

RIBEIRO, Niura. *A fotografia como corpo performatizado*. Disponível em: <http://www.cbha.art.br/coluquios/2016/anais/pdfs/4_Niura%20OA.%20L.%20Ribeiro.pdf>. Acesso em: 11 out. 2021.

ROTH, Lorna. *Questão de pele: os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria visual*. Publicado em 14 jul 2016. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/questao-de-pele-os-cartoes-shirley-e-os-padroes-raciais-que-regem-industria-visual/>. Acesso em: 30 out. 2022.

RUIDO, María. *Mamãe, quero ser artista!* Notas sobre a situação de algumas trabalhadoras no setor da produção de imagens, aqui e agora. Tradução Gisele Ribeiro. Revista Poiésis, n. 15, p. 25-39, jul., 2010.

SCHWARCZ, Lilia. Mulheres fotografas. Mães negras e o afeto como forma de agressão. In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (Org.). *Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina*. São Paulo: Intermeios, 2020.

SEGATA, Jean. *A pandemia e o digital*. Revista Todavia, Porto Alegre, v. 7, n. 1, ed. 8, p. 7-15, dez. 2020.

SILVA, Cibele Bitencourt. *A fotografia como instrumento feminista: estudo do projeto "sou minha"*. Disponível em: https://www.academia.edu/41451799/a_fotografia_como_instrumento_feminista_-_estudo_do_projeto_sou_minha. Acesso em: 30 out 2022.

SOARES, Maria Thereza Gomes de Figueiredo; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; FERREIRA JUNIOR, José. *Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea*. Florianópolis: Revista Estudos Feministas, v. 26, n. 3, 2018.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TEDESCO, M. C. *Desnaturalizar a técnica: contribuições feministas para pensar a direção de fotografia cinematográfica*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, v. 41, n. 41, p. 117-139, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/83423>. Acesso em: 31 out. 2022.

THE LATE SHOW WITH STEPHEN COLBERT. *Guerrilla girls talk the history of art vs. The history of power*. Publicado em 14 jan. 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=FxQBQ2fUI_g. Acesso em: 31 out 2022.

VERAS, Luciana. *A Força Manifesta do Coletivo*. Publicado 01 mar. 2021. Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/243/a-forca-manifesta-do-coletivo>. Acesso em: 31 out. 2022.

WANDERLEY, Olga da Costa Lima. *Corpo, potência e significação na fotografia feminista latino-americana*. Anais do II Colóquio de fotografia da Bahia, vol. 1, n. 1, nov. 2018.

WELLER, Wivian. *Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens: aportes teórico-metodológicos e análise de uma experiência com o método*. Educação e Pesquisa, São Paulo, v.32, n.2, p. 241-260, maio/ago. 2006.

WOLF, Naomi. *O Mito da Beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Tradução Waldéa Barcellos. 15 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Souza; Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ZEWERS, Erika e COSTA, Helouise. *Mulheres Fotógrafas/Mulheres Fotografadas: fotografia e gênero na América Latina*. São Paulo: Intermeios, 2021.

REFERÊNCIAS IMAGÉTICAS

ATKINS, Anna. “*The difficulty of making accurate drawings of objects as minute as many of the Algae and Confera, has induced me to...obtain impressions of the plants themselves*”. Disponível em: <https://www.moma.org/artists/231>. Acesso em: 31 out. 2022.

AYDOGDU, Aykut. Instagram: @aykutmaykut. Disponível em: <<https://www.instagram.com/aykutmaykut/>>. Acesso em: 03 out. 2021.

COLETIVO, Punho. Instagram: [@punhocoletivo](https://www.instagram.com/punhocoletivo/). Imagens disponíveis em: <https://www.instagram.com/punhocoletivo/>. Acesso em: 31 out. 2022.

GUERRILLA GIRLS. *Do women have to be Naked to get into the Met. Musem? The Poster that Changed It All*. Imagem disponível em: <<https://www.guerrillagirls.com/projects>>. Acesso em: 11 out. 2021.

LUPTON, Adam. *Cerberus*. 2020. Imagens disponíveis em: <<http://www.alupton.com/>>. Acesso: 11 out. 2021.

PRISCILLA BUHR. *Ausländer*. Disponível em: <https://www.priscillabuhr.com.br/auslander>. Acesso em: 31 out. 2022.

THE MUSEUM OF MODERN ART. *Cindy Sherman*. Imagens disponíveis em: <<https://www.moma.org/audio/playlist/261#tour-stop-3371>>. Acesso em: 11 out. 2021.

WIKIART ENCICLOPÉDIA DE ARTES VISUAIS. *Frida Kahlo*: Obras famosas. Imagens disponíveis em: <<https://www.wikiart.org/pt/frida-kahlo>>. Acesso em: 11 out. 2021.