



UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
CURSO DE LICENCIATURA EM CIÊNCIAS SOCIAIS

JÚLIA MARIA CORREIA PAREDES

**Entre o fazer fotográfico e o fazer coletivo: observando os ativismos do Punho
Coletivo na cena fotográfica contemporânea de Maceió.**

MACEIÓ – AL

2022

JÚLIA MARIA CORREIA PAREDES

Entre o fazer fotográfico e o fazer coletivo: observando os ativismos do Punho Coletivo na cena fotográfica contemporânea de Maceió.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para obtenção do grau de graduado em Ciências Sociais – Licenciatura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Fernanda Rechenberg

MACEIÓ – AL

2022

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

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

P227e Paredes, Júlia Maria Correia.
Entre o fazer fotográfico e o fazer coletivo : observando os ativismos do
Punho Coletivo na cena fotográfica contemporânea de Maceió / Júlia Maria
Correia Paredes. – 2022.
75 f. : il.

Orientadora: Fernanda Rechenberg.
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais :
bacharelado) – Universidade Federal de Alagoas. Instituto de Ciências Sociais,
Maceió, 2022.

Bibliografia: f. 72-75.

1. Punho Coletivo (Organização política). 2. Fotografia. 3. Feminismo -
Maceió (AL). 4. Ativismo. I. Título.

CDU: 396(813.5)

A Mariano Paredes de Miguel e Anna Maria Correia Paredes (ambos *in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

À Iansã, senhora do meu Orí, pela potência e força em seus mais diferentes níveis. À Oxumarê, meu pai Bessen, pelo entendimento sobre a importância do equilíbrio. À Exú Tranca Ruas do Embaré, guardião do meu terreiro, meu amigo e parceiro leal, por todo o preparo e cuidado com os meus caminhos. À minha mãe Maria das Graças e meu pai Lúcio Ricardo por toda uma vida de amor, dedicação, incentivo aos meus estudos, e por todo cuidado no campo espiritual, visto que são também minha Mãe e meu Pai de Santo. À Gabriela, minha irmã caçula, por toda partilha e amor fraterno e por ser incrível em todos os aspectos. Aos meus avós por tanta luta no passado que me permitiram uma vida mais confortável hoje. À João Victor, meu companheiro, pelo cotidiano saudável e de muita parceria, amor, cuidado e cumplicidade. À toda minha família de santo do Templo de Umbanda Cabocla Jurema e Caboclo Ubirajara que tanto me apoia, em especial à Peu, Bia, Mari, Fernanda, Benjamin, Deco e Nana.

Aos amigos e amigas pelos quais tenho tanto apreço, em especial à Karolyne Moraes que desde 2014 está presente em muitas fases da minha vida, inclusive nesta, dividindo os afetos e aflições junto comigo. Aos amigos que fiz na graduação que são tão importantes para mim, especialmente Elisabete Messias por todo amor, apoio e todas as conversas e estudos partilhados; Isamara Maria por tornar esse processo mais leve com seu carisma companheiro e amigo; e Carlos Gomes, que além de bom amigo é também meu irmão de santo querido e amado. Às minhas companheiras de pesquisa Sarah Dias, Rita Higino e Tayná Almeida pela construção compartilhada de trabalhos potentes. À Fernanda Rechenberg por toda acolhida e por ser uma ótima leitora-ouvidora.

Um forte abraço companheiro e feminista às mulheres do GIF – Grupo de Estudos Imagens e Feminismos – por todos os diálogos e trocas que tivemos nas discussões sobre o encontro do feminismo com a fotografia. Às minhas interlocutoras e colegas do Punho Coletivo por toda construção conjunta que resulta neste trabalho e toda referência e importância que elas têm à cena fotográfica contemporânea de Maceió. À todas as fotógrafas e mulheres da imagem pela resiliência de continuar demarcando seus lugares e produzindo seus trabalhos. À toda insurgência feminista que percorreu a minha vida e me fez despertar e me emancipar.

*Cresci sob um teto sossegado, meu sonho era um
pequenino sonho meu. Na Ciência dos Cuidados fui
treinado. Agora, entre o meu ser e o ser alheio, a
linha de fronteira se rompeu!*

-Câmara de Ecos|| de Wally Salomão.

RESUMO

Esta monografia analisa a trajetória do coletivo fotográfico feminista Punho Coletivo no campo da fotografia contemporânea de Maceió – Alagoas, em busca de compreender os contornos políticos da relação entre o fazer fotográfico coletivo e o feminismo. Para tanto, parto de uma apreensão teórica e metodológica que articula as contribuições sobre gênero e fotografia, sobre a construção de saberes localizados a partir da coalizão de experiências entre os sujeitos de interesse da pesquisa, e os relatos etnográficos que trago a partir das imersões em campo que executei. Visto que as expressões feministas no campo artístico já são percebidas a partir de diferentes enfoques a partir da articulação entre arte, política e ativismos, este trabalho buscou compreender como se expressam esses fatores no campo fotográfico contemporâneo da cidade de Maceió, que é demarcado por problemáticas e assimetrias que acirram os tensionamentos de gênero e as disputas de narrativas acerca da produção fotográfica local. Sendo o Punho Coletivo o primeiro coletivo fotográfico feminista de Maceió, procurei me debruçar sobre os aspectos constitutivos do grupo e dos desenhos e caminhos percorridos pelo seu ativismo em busca compreender o alinhamento entre o fazer fotográfico coletivo e o feminismo.

Palavras-chave: Punho Coletivo; Fotografia; Feminismo; Maceió; Ativismo.

ABSTRACT

This monograph analyzes the trajectory of the feminist photographic collective Punho Coletivo in the field of contemporary photography in Maceió - Alagoas, in an attempt to understand the political contours of the relationship between collective photography and feminism. For that, I start from a theoretical and methodological apprehension that articulates the contributions on gender and photography, on the construction of knowledge located from the coalition of experiences between the subjects of interest of the research, and the ethnographic reports that I bring from the immersions in field I ran. Since feminist expressions in the artistic field are already perceived from different approaches from the articulation between art, politics and activism, this work sought to understand how these factors are expressed in the contemporary photographic field of the city of Maceió, which is demarcated by problematic and asymmetries that intensify gender tensions and narrative disputes about local photographic production. As Punho Coletivo was the first feminist photographic collective in Maceió, I tried to look into the constitutive aspects of the group and the drawings and paths taken by its activism in order to understand the alignment between collective photography and feminism.

Key-words: Punho Coletivo; Photography; Maceió; Activism.

LISTA DE IMAGENS

- 1) Figura 1: captura de tela do Manifesto do Punho Coletivo.
- 2) Figura 2: ensaio fotográfico do Punho Coletivo.
- 3) Figura 3: ensaio fotográfico do Punho Coletivo.
- 4) Figura 4:ensaio fotográfico do Punho Coletivo.
- 5) Figura 5: chamada para reunião coletiva no dia 08 de março de 2020.
- 6) Figura 6: captura de tela de publicação sobre os desafios fotográficos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. GÊNERO E FOTOGRAFIA	13
1.1 Mulheres nas artes: obscurecimento e exclusão estrutural	13
1.2 Assimetrias de gênero no campo da fotografia	17
1.3 Sobre assimetrias de gênero: algumas considerações	20
1.4 A fotografia enquanto uma Tecnologia de Gênero	23
1.5 O fazer científico a partir de perspectivas feministas: proposições metodológicas.....	28
1.6 Acompanhando o Punho Coletivo a partir de Perambulações.....	32
1.7 Entrevista em Grupo de Discussão com o Punho Coletivo.....	34
2. COMPREENDENDO OS COLETIVOS FOTOGRÁFICOS	38
2.1 Considerações iniciais: o que é um coletivo fotográfico?.....	38
2.2 Pensar coletivos fotográficos a partir do rizoma Deleuze-Guattariano.....	40
2.3 Do coletivo fotográfico ao coletivo fotográfico feminista	42
2.4 O Punho Coletivo	44
2.5 Punho Coletivo em perspectiva.....	49
3. O FAZER FOTOGRÁFICO FEMINISTA	59
3.1 Fotografia feminista	59
3.2 O Punho Coletivo entre outros coletivos: a construção de um ativismo plural	63
3.3 Entre o coletivo e o pessoal: aflições e afetos oriundos do ativismo feminista	66
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	72

INTRODUÇÃO

Esta monografia surge a partir de um trabalho de iniciação científica datado de 2020 a 2021 sob coordenação da professora doutora Fernanda Rechenberg, intitulado -Um teto todo nosso: feminismos em imagens na cena fotográfica em Maceió, o qual fiz parte da equipe e que foi contemplado com o prêmio de Excelência Acadêmica do CNPq. A pesquisa contou também com participação de duas outras alunas da graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Alagoas, respectivamente, Sarah Dias e Rita Higino, e com uma aluna do mestrado em Antropologia Social, Tayná Almeida. Esta pesquisa partiu do reconhecimento de que há uma inscrição feminina na cena fotográfica contemporânea em Maceió, que emerge recentemente como reivindicação da necessidade de se estabelecer uma pauta diferenciada em torno da fotografia realizada por mulheres.

Meu plano de trabalho intitulado -Feminismos em imagens: a atuação de coletivos fotográficos e a construção de uma estética feminista tratou especificamente sobre os contornos estéticos e políticos da fotografia local com enfoque nas produções de coletivos fotográficos feministas existentes na cidade. Dada esta primeira inserção em campo, bem como posteriores contribuições teóricas que complementaram meu interesse pelo tema, este trabalho surge em vias de estabelecer uma pesquisa exploratória que busca situar o ativismo feminista na fotografia maceioense frente às assimetrias e problemáticas de gênero neste campo profissional e artístico. Historicamente na fotografia brasileira o agrupamento de fotógrafos em torno do mesmo fazer fotográfico é uma prática corriqueira e antiga, mas os coletivos fotográficos surgem na primeira década do século XX com novos moldes e características renovadoras, como a lógica de não hierarquizar as relações de produção tornando-as mais horizontais (QUEIROGA, 2012).

Num primeiro momento, esses coletivos surgem formados predominantemente por fotógrafos homens, mas mais recentemente esta prática também se aproxima de agrupamentos de fotógrafas a partir da necessidade de se estabelecer parâmetros e discussões diferenciadas acerca da fotografia que vem sendo produzida pelas mulheres. A criação de redes de compartilhamento e diálogo entre mulheres configura uma prática que visa questionar e subverter o ideal de protagonismo masculino, bem como colocar em evidência as articulações, projetos e demandas formuladas pelas mulheres

fotógrafas, visto que o interior da prática fotográfica é bastante demarcado pela lógica patriarcal de relações de poder que operam em detrimento das mulheres (SOARES et. al, 2018).

A predominância masculina no campo da fotografia maceioense endossa assimetrias de gênero que reforçam negações à presença e permanência feminina nesses espaços, pois a arte, enquanto uma manifestação sociocultural e político-econômica, não se dissocia dos fluxos de poder e economia (SOARES et al., 2018) estruturantes em nossa sociedade, e reproduz problemáticas de gênero das mais diversas. Em contrapartida, o engajamento de mulheres no processo de construção de grupos e coletivos fotográficos de vieses feministas demarca os debates acerca da presença de mulheres na fotografia, assinalando para uma atuação independente dessas fotógrafas em busca de uma disputa de narrativa no que diz respeito à produção fotográfica local.

Tendo em vista este cenário, o presente projeto consiste em uma pesquisa exploratória que busca situar o ativismo do coletivo fotográfico feminista Punho Coletivo na cidade de Maceió frente aos contornos políticos e estéticos da cena fotográfica local. O Punho Coletivo é o primeiro e até o momento único coletivo fotográfico feminista da cidade de Maceió, destacando uma evidente importância de sua existência para as discussões de gênero na fotografia alagoana. Criado em 2019 por fotógrafas jovens que atuam em Maceió, Punho Coletivo se inscreve enquanto grupo artístico e ativista, promovendo ações que se pautam em torno da articulação entre feminismo e fotografia. Através dessa articulação engajada e politicamente situada, o grupo torna-se uma referência na cena contemporânea da cidade por desenvolver sua prática coletiva cotidiana em consonância com o ativismo feminista.

Interessou a esta pesquisa compreender como este viés feminista joga luz sobre as diferentes problemáticas de gênero no campo fotográfico local, bem como identificar a relação entre o engajamento das fotógrafas do Punho Coletivo e o processo de produção de um fazer fotográfico feminista, tendo em vista que as fotógrafas estão inseridas em um contexto onde produzem seus trabalhos a partir dessa reivindicação política em suas mais diversas temáticas. Através do mapeamento das redes sociais do grupo, busquei identificar o histórico do grupo desde seu surgimento até suas interações com o público a partir das contribuições metodológicas de Gomes e Leitão (2018) sobre a etnografia virtual a partir de diferentes sensações e imersões em campo, como a

perambulação. As redes sociais possibilitam a partilha de experiências e trajetórias que conseguimos apreender e observar através do exercício de transitar e percorrer esses caminhos digitais, sendo a perambulação uma sensibilidade etnográfica transeunte que permite esse processo (GOMES; LEITÃO, 2018).

Para além do mapeamento das redes sociais do Punho Coletivo através da etnografia virtual, também realizei uma entrevista em grupo de discussão com o Punho Coletivo a partir das contribuições de Wivian Weller (2006), que consiste em uma técnica de entrevista feita com grupos, coletivos, organizações em conjunto, etc. que busca estabelecer um diálogo com os integrantes do referido grupo em busca de analisar os aspectos interativos entre os sujeitos e os processos de comunicação. Considerei esta técnica interessante para aplicar junto à pesquisa com o Punho Coletivo por se tratar de um grupo formado por mulheres que se organizam coletivamente e já atuam juntas há certo tempo e que partilham experiências corporificadas que se constituem enquanto fator de mobilização e identificação do grupo. Ressalto que as interlocuções citadas neste trabalho estão referenciadas com as iniciais das fotografias do grupo, conforme acordado com elas durante os diálogos e entrevistas.

O processo de imersão em campo exige que a pesquisadora desenvolva uma abordagem que dê conta de compreender os processos e sistemas de comunicação inseridos no contexto de pesquisa. A combinação de diferentes métodos e técnicas de pesquisa permitem que a pesquisadora faça diferentes enfoques ao longo da apreensão de seus dados, que desdobrarão em diferentes interpretações e análises no processo de revisão. Como resultado dessas experiências de campo, este trabalho se consolida em três capítulos complementares: o primeiro apresenta uma revisão teórico-metodológica que apresenta as discussões a respeito da teoria feminista sobre arte, gênero e fotografia, com ênfase nas contribuições de Teresa de Lauretis sobre a tecnologia de gênero. No segundo capítulo eu introduzo o Punho Coletivo a partir das considerações teóricas sobre coletivos fotográficos feministas e as construções etnográficas que realizei ao longo da pesquisa de campo; e no terceiro, adentro uma interface das discussões sobre ativismo e fotografia com ênfase nas experiências e relatos dos afetos e aflições que percorrem as fotografias do Punho Coletivo subjetiva e coletivamente.

1. GÊNERO E FOTOGRAFIA

1.1 Mulheres nas artes: obscurecimento e exclusão estrutural

As artes e seus diferentes campos de representação e atuação são espaços socioculturais que produzem (e reproduzem) diferentes percepções e fenômenos. Os múltiplos olhares voltados para compreender os aspectos que surgem do campo das artes foram explorados por autoras e autores de diferentes tradições analíticas. Impulsionadas por perspectivas teórico-metodológicas feministas, as questões de gênero nas artes são observadas e discutidas a partir da percepção de assimetrias amplamente reproduzidas nesses espaços e campos. A arte, enquanto uma manifestação sociocultural e político-econômica, não se dissocia dos fluxos de poder e economia (SOARES et al., 2018) estruturantes em nossa sociedade, portanto, reproduz problemáticas de gênero que vão desde o obscurecimento das trajetórias femininas até a objetificação feminina em obras e representações produzidas majoritariamente por homens.

Em um de seus ensaios feministas de maior repercussão, a autora inglesa Virginia Woolf aborda as corriqueiras implicações presentes nas trajetórias de mulheres na literatura. –Um Teto Todo Seu (1929) lança luz às problemáticas de gênero envolvidas na produção literária, partindo do pressuposto de que existem condições específicas e necessárias para que uma mulher consiga escrever suas obras, considerando inicialmente que ter um teto todo seu (alusão a um ambiente próprio, tranquilo e propício para a criação artística) e dispor de uma boa situação financeira seriam os principais fatores que favorecem essa produção. Entre análises, argumentos e relatos de experiências, Woolf traz suas impressões acerca das dificuldades impostas às mulheres que almejam seguir carreira na literatura e do papel que a mulher assume dentro da ficção em obras produzidas por homens. A negação da presença de mulheres em espaços de produção acadêmica e intelectual é uma característica estrutural que se materializa desde a divisão sexual do trabalho até às regras e leis de propriedade da sociedade inglesa nos anos 1920.

A autora relata que as mulheres não tinham livre direito à propriedade, não tinham livre autonomia para acumular grandes quantidades de dinheiro, não tinham acesso às universidades e outros ambientes de ampla discussão intelectual e não dispunham de tempo para se debruçarem em literatura (em virtude de suas obrigações domésticas, sociais e particulares), portanto, as possibilidades de êxito na produção

literária eram mínimas. Ao identificar as condições sobre as quais as mulheres, (especificamente mulheres brancas e de classe abastada, de onde parte a própria autora inclusive) viviam em sua época na Inglaterra, Virginia se depara com um cenário histórico de violência, limitação e falta de liberdade às mulheres, o que restringiria significativamente as possibilidades de qualquer atividade minimamente autônoma e que fosse para além de garantia de subsistência, se reverberando em dificuldades de acessar os espaços de produção e partilha de arte.

Mas para as mulheres, pensei, olhando para as prateleiras vazias, essas dificuldades eram infinitamente mais descomuns. Em primeiro lugar, ter um quarto próprio — sem falar num quarto sossegado ou num quarto à prova de som — estava fora de questão, a menos que seus pais fossem excepcionalmente ricos ou muito nobres, mesmo no início do século XIX. (...) Essas dificuldades materiais eram imensas; muito piores, porém, eram as imateriais. A indiferença do mundo, que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas, sim, hostilidade. O mundo não lhe dizia, como a eles: "Escreva, se quiser; não faz nenhuma diferença para mim". O mundo dizia numa gargalhada: "Escrever? E que há de bom no fato de você escrever?" (WOOLF, 1929, p.65-6)

Numa realidade mais contemporânea, essas implicações à presença feminina nas artes se caracterizam de diferentes maneiras, mas continuam a dificultar as trajetórias de mulheres nos campos do fazer artístico. Destacando que quando escrevo -mulheres| não pretendo representar de forma nenhuma um tipo de categoria, unidade ou conceito universal, é necessário elucidar que estas e outras opressões e negativas se somatizam quando levamos em consideração algumas dimensões importantes, como raça e classe. Mulheres pretas, periféricas e pobres, por exemplo, enfrentam negações que não só as atravessam pela via do gênero, mas também se materializam pelo racismo estrutural e as inúmeras violências simbólicas que produz, e pelos dispositivos econômicos que reforçam impedimentos a partir da condição social. Não são todas as mulheres que podem dispor de um teto todo seu. Como sugere Isabella do Valle (2017), o acesso ao universo da fotografia e suas práticas de consumo e difusão tornam-se difíceis às mulheres não brancas.

Outra perspectiva interessante a qual Virginia Woolf se debruça é a respeito do papel da mulher na ficção em obras escritas por homens (ou seja, construídas a partir de um ideário masculino), trazendo a reflexão de que o perfil de personagem descrito na maioria das obras literárias constrói um semblante feminino que destoa totalmente de uma realidade que coloca as mulheres em posições de subserviência e inferioridade em relação aos homens. As caracterizações dessas personagens femininas, feitas por

homens que muitas vezes não tinham qualificação de romancistas, escritores ou literários, seguiam perspectivas de extremo fascínio ou extrema repulsa, de acordo com Woolf, o que simboliza interpretações animalizadas acerca do que seria –ser mulher‖ e subjuga as mulheres a uma posição inferior como estratégia de manutenção dos privilégios masculinos.

As assimetrias de gênero demarcadas no campo das artes constroem problemáticas diversas às mulheres artistas. Através de uma análise que busca considerar as causas do obscurecimento das trajetórias femininas nas artes, Linda Nochlin, uma das primeiras historiadoras da arte feminista, escreveu o artigo –Por que não houve grandes mulheres artistas?‖ (2016) propondo inicialmente uma reflexão acerca do próprio enunciado do título. Antes de considerar qualquer resposta, Nochlin nos atenta para a análise de que essa pergunta se reverbera de modo repreensivo e insidioso porque pressupõe a própria resposta: não houve grandes artistas mulheres porque mulheres são incapazes de promover coisas grandiosas. Esse questionamento é enunciado de forma deturpada, pois pressupõe que o problema da invisibilidade das mulheres nas artes é causado pelas próprias mulheres, quando na verdade é resultado das assimetrias estruturais presentes nos diversos âmbitos da vida social.

A autora considera que a pergunta endossa suposições sobre uma possível inferioridade feminina, e que tentar responde-la da maneira como ela é colocada só reforçaria suas implicações negativas. A crença na inferioridade feminina surge de uma série de justificativas que reforçam a culpabilização das mulheres pela invisibilidade em espaços de prestígio, e a tentativa de minimizar a sensação de inferioridade através do esforço de responder à pergunta de forma compensatória oculta os aspectos estruturais que endereçam as mulheres a estes lugares. Considerando que o erro de interpretação acontece por causa da enunciação da pergunta, Linda Nochlin nos convida a inverter a lógica do questionamento para entendermos como nossa percepção está condicionada e frequentemente deturpada pela forma como enunciamos as questões, levando em consideração primeiramente sobre quem e a partir do quê se está formulando esta questão; se perguntássemos: –por que a maioria dos grandes artistas são homens?‖ a dimensão de nossas interpretações nos levaria para respostas muito mais fiéis às reais causas das assimetrias de gênero no campo das artes.

A culpa não está nos astros, em nossos hormônios, nos nossos ciclos menstruais ou em nosso vazio interior, mas sim em nossas instituições e em

nossa educação, entendida como tudo o que acontece no momento que entramos nesse mundo cheio de significados, símbolos, signos e sinais. Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes. (NOCHLIN, 2016, p.8).

As implicações presentes na pergunta do texto apontam para mais suposições sobre o fazer artístico, dentre as quais se destaca a primazia do Grande Artista:

–O Grande Artista é concebido como aquele que detém a genialidade; a genialidade, por sua vez, é pensada como um poder atemporal e misterioso, de alguma maneira incorporado à pessoa do Grande Artista (...) único, de comportamento divino desde seu nascimento, uma essência misteriosa, a última bolacha do pacote, chamado de Gênio ou Talento e, assim como o assassino, sempre vai encontrar saída, não importa o quão improváveis e infrutíferas sejam as circunstâncias. Esse tipo de perspectiva do gênio artístico deixa em segundo plano as influências sociais, contexto histórico e estruturas institucionais nas quais o artista tenha vivido, conferindo uma significação semi religiosa ao fazer artístico e contribuindo para a naturalização da concepção de que as mulheres não possuem talento para a arte. –Partindo desse princípio, a falta de êxito das mulheres pode ser formulada como silogismo: se as mulheres possuíssem talento para arte este se revelaria espontaneamente. Mas este talento nunca se revelou. Portanto, chegamos à conclusão de que as mulheres não possuem talento para a arte.‖ (NOCHLIN,, 2016, p. 14).

Os discursos sobre a maestria do gênio criador pressupõem a ideia de que existiria um instinto criativo nato que confere o dom ao artista e que sua produção artística parte principalmente desta predisposição individual de fazer arte, quando na verdade a produção artística é marcada por inúmeros aspectos de poder, economia, classe, raça e gênero, deixando em evidência os privilégios dispostos aos homens que ostentam o status de –Grande Artista‖. Em nossa sociedade há um longo processo de naturalização da posição dos homens (brancos, heterossexuais e cisgênero) nestes espaços justamente em função de seus privilégios, fazendo que os demais sujeitos destoantes destes padrões hegemônicos sejam secundarizados e invisibilizados. As implicações acerca da pergunta –por que não houve grandes mulheres artistas?‖ nos levam a compreender, portanto, que a arte não é uma atividade individual e autônoma de um sujeito psiquicamente dotado de habilidades e qualidades naturais, mas sim uma atividade desenvolvida por sujeitos socialmente localizados em condições (materiais, culturais e econômicas) favoráveis à produção artística, nos atentando para o papel de mediação e permissibilidade que instituições sociais desempenham nos processos de obscurecimento das mulheres artistas.

1.2 Assimetrias de gênero no campo da fotografia

No campo das artes visuais, especificamente na fotografia, existem assimetrias de gênero bem acentuadas por diferentes problemas que acabam por produzir implicações e negações à presença feminina. Entretanto, é importante destacar que apesar dos percalços marcados por disparidades de gênero, as mulheres sempre fizeram parte e participaram de diferentes maneiras da história e cronologias da fotografia no Brasil e no mundo inteiro. Vivian Maier, Diane Arbus, Gerda Taro, Lee Miller, Francesca Woodman, Tina Modotti, Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Nair Benedicto, Claudia Andujar, Ursula Jahn, entre outras, são algumas fotógrafas notórias que contribuíram e contribuem bastante para a história da fotografia, e suas trajetórias profissionais e pessoais lançam luz às discussões de gênero e fotografia.

Ao debruçar-me sobre as biografias dessas fotógrafas através da minha participação no GIF – Grupo de Estudos Imagens e Feminismos¹ no ano de 2020, a história da fotógrafa Vivian Maier (1926-2009) chamou a minha atenção no que diz respeito à invisibilidade de trajetórias de mulheres na fotografia. Vivian Maier foi uma fotógrafa estadunidense notadamente conhecida por seu vasto trabalho de fotografia urbana, mas que só foi reconhecida publicamente após falecer. Todo seu sucesso foi póstumo. Quando viva, trabalhou como babá e cuidadora de crianças, e suas fotografias foram produzidas para fins documentais e pessoais, não comerciais e/ou profissionais. Seu reconhecimento póstumo se deu por uma eventualidade após os filmes de suas fotografias serem encontrados em um armazém pelos donos do local, que imprimiram suas fotos e as colocaram à venda com o objetivo de obter ganhos.

O reconhecimento de suas obras bem como de si própria enquanto fotógrafa se deu através da venda pretensiosa e descuidada de suas fotografias. A invisibilidade de mulheres nas artes, e especificamente na fotografia, é endossada por processos sociais e patriarcais que forçam o obscurecimento das artistas denotando que a fotografia enquanto manifestação artística e cultural não está distante de reproduzir as lógicas hegemônicas (sexista, masculina, branca, cisheteropatriarcal, classista) tão estruturantes em nossas sociedades.

¹ Grupo de estudos coordenados pela Prof^a Dr^a Fernanda Rechenberg, orientadora desta monografia, e a fotógrafa Máira Gamarra, o qual sou integrante. Até o ano de 2021, a Prof^a Ms. Olga Wanderley também fazia parte da coordenação do grupo. No grupo, as discussões partilhadas fazem alusão à temática de Gênero e Fotografia.

Soares, Feitosa e Júnior (2018) apontam que no campo da fotografia brasileira as disputas e conflitos de gênero se acirram na contemporaneidade em virtude do avanço de pautas e reflexões feministas sobre o fazer fotográfico, mas são problemas que existem desde muito tempo. Inicialmente, as autoras e o autor nos trazem um quantitativo acerca da presença feminina no campo das artes visuais no que tange às dimensões de mercado, exposição em museus e assinaturas autorais de obras através de registros do coletivo ativista *Guerrilla Girls*, que confirmam não somente a presença irrisória de mulheres em museus, mas também aspectos sexistas nas representações de nus femininos na obra de homens, dois marcadores importantes na discussão.

Situando o contexto brasileiro da história da fotografia, a predominância masculina coloca em contrapartida a presença ínfima de mulheres nos dicionários e referenciais de fotografia nacional dos registros contidos nas obras, onde os autores destacam –Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro [1833-1910] de Boris Kossoy (2002) e –A Fotografia Moderna no Brasil. de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004) a fim de fortalecer a argumentação de que existe um longo processo de obscurecimento das obras de mulheres fotógrafas no Brasil. As duas obras apresentam um quantitativo irrisório de mulheres em suas listagens e referências em comparação com a quantidade de homens, além de não se aprofundarem nas ocupações específicas das poucas mulheres citadas e as referenciam apenas como herdeiras dos patrimônios de seus pais ou maridos, demarcando indiscriminadamente as trajetórias dessas mulheres como resultado de presença masculina em alguma medida.

Na formação e atuação de seus ofícios, mulheres fotógrafas também enfrentam outras dificuldades oriundas de conflitos de gênero no que diz respeito ao tipo de fotografia que produzem, ou deveriam produzir. Os tensionamentos de gênero se reverberam na fotografia de modo a demarcar quais trabalhos seriam destinados às mulheres no mercado: o artístico, delicado e suave, diretamente relacionados a características de feminilidade, são trabalhos para mulheres, enquanto o trabalho mais acelerado, o fotojornalismo, a fotografia de guerra, de rua, que teria como característica a disputa e a virilidade seriam trabalhos para homens. Essas dicotomias partem de uma essencialização do que viria a ser um –olhar feminino na fotografia, onde o delicado, o suave, inofensivo e ponderado seriam características naturais de mulheres e seus trabalhos acabam sendo circunscritos como atividades de baixo nível de habilidade, confinando-as a esse tipo de limitação.

Outra questão importante de trazer à discussão é sobre a profissionalização e remuneração. Profissionalizar-se em fotografia pode ser um percurso difícil levando em consideração os custos com cursos de formação, equipamentos e demais elementos fundamentais para prática fotográfica, o que demarca economicamente quais mulheres podem ter maior acesso a estes espaços de formação. Como discorri anteriormente, o racismo estrutural e as desigualdades econômicas também atravessam as problemáticas de gênero na fotografia, e aproximando estas considerações com as reflexões feitas por Virginia Woolf em *Um Teto Todo Seu* (2014), podemos observar que a fotografia é uma arte privilegiada que sugere condições materiais e imateriais específicas para acontecer, tanto para fins artísticos quanto para fins profissionais. O campo de atuação profissional da fotografia pode ser bastante vasto, mas é comum que o trabalho *freelancer*, autônomo e menos formal, demarque a trajetória das fotógrafas. Trago alguns relatos empíricos observados em campo sobre o assunto no segundo capítulo.

A objetificação de mulheres em fotografias majoritariamente produzidas por homens também circunda as questões de gênero na fotografia. Soares et. al (2018) através de intervenções e dados propostos pelo grupo ativista *Guerrilla Girls* sugerem que existe uma tendência de hipersexualização e objetificação dos corpos femininos em representações artísticas. As *Guerrilla Girls* trazem um quantitativo que mostra que cerca de 83% dos nus artísticos presentes no Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque e 68% dos nus artísticos presentes no MASP – Museu de Arte de São Paulo – são nus femininos. Esses nus femininos, por sua vez, são retratados de maneira essencializada e fetichizada, e essa constante exposição acaba construindo uma ideia de naturalidade em que o corpo feminino é costumeiramente observado a partir destas perspectivas construídas pelo ideário patriarcal e machista. A fetichização do corpo feminino é produzida e reproduzida pela fotografia a partir de representações sexistas que acabam por criar padrões e idealizações sobre o tipo de corpo ideal e como mulheres deveriam ser, esteticamente falando. As implicações das representações sexistas no imaginário social sobre o gênero serão melhor abordadas na seção 1.4 deste capítulo.

Ainda existe no campo da fotografia a reincidência de assédios sexuais por parte de fotógrafos homens para com mulheres, sejam elas fotógrafas, modelos, coprodutoras, etc. Em Maceió, o Punho Coletivo, primeiro coletivo fotográfico feminista da cidade surge, entre outras finalidades, a partir do incômodo com numerosos casos de assédio

relatados pelas profissionais da imagem da cidade. O campo da fotografia em Maceió constrói-se a partir de implicações que fragilizam e dificultam a inserção e permanência de fotógrafas, tornando-se um ambiente opressivo e desestimulante às mulheres em virtude da materialização de práticas sexistas e assimetrias de gênero no trato das relações que estão dispostas nos ambientes de circulação e produção artística (NOCHLIN, 2016). Como sugere Amélia Siegel Corrêa (2014), a epistemologia feminista contribui fortemente para que os cânones da fotografia sejam repensados levando em consideração as contribuições e articulações de fotógrafas que, ao longo do tempo e de suas histórias, permaneceram produzindo seus trabalhos e questionando os ideais de protagonismo e genialidade masculinos.

1.3 Sobre assimetrias de gênero: algumas considerações

No trato das assimetrias de gênero a partir de debates acadêmicos e intelectuais, há postulados que colocam a mulher no centro da discussão em busca de compreender de onde surgem e como se estruturam um dos maiores (se não o maior) problemas de investigação: a noção de inferioridade feminina e suas causas e efeitos. Ancorada fortemente em determinismos biológicos, a crença na inferioridade feminina foi e é responsável pela disseminação de diversas concepções e simbolizações que subjugam mulheres a um status secundário nas sociedades. Ao discutir sobre o problema da desvalorização feminina num panorama geral, Sherry Ortner (1979) afirma que este status secundário feminino, bem como a subordinação feminina se reverbera em uma lógica universal presente em inúmeras sociedades ainda que expressa em diferentes níveis e problemáticas em virtude das diferenças culturais, considerando este um problema profundo e inflexível que não se dissolve simplesmente a partir de reclassificações ou reordenações das estruturas sociais.

Ainda que eu não escreva a tom de analisar as nuances que se ramificam a partir desta ideia de universalidade da insubordinação feminina e suas especificidades e diferenças culturais a partir do *locus* de pesquisa que observo, devo concordar com a autora na seguinte proposição: existe uma lógica subjacente ao pensamento cultural que não somente legitima como também produz e reproduz aspectos onde a inferioridade feminina é persuadida, e explicar sobre as disparidades de gênero que surgem a partir desta lógica requer observações minuciosas e metodologicamente orientadas a respeito de qual problema se pretende focalizar e posteriormente explicar. No caso desta

pesquisa, falo a respeito das reverberações de assimetrias de gênero no campo da fotografia contemporânea na cidade de Maceió, como já ambientado anteriormente.

Traçando uma aproximação entre a dicotomia –homem X mulher‖ e –natureza X cultural‖ (esta última uma relação amplamente discutida, observada e postulada na antropologia), Ortner (1979) sugere que existe uma associação bastante possível entre estes dois pares, onde a mulher está para natureza assim como homem está para cultura, e é a partir desta associação que a autora traça um caminho para compreender de onde surge e como se sustenta a ideia de inferioridade feminina.

(...) a diferença da cultura se apoia precisamente no fato de poder, na maioria das circunstâncias, transcender as condições naturais e transformá-las para seus propósitos. Portanto, a cultural (isto é, cada cultura) em algum nível de percepção demonstra não ser somente distinta da natureza mas superior a ela, e este sentido de diferenciação e superioridade se apoia precisamente na capacidade de transformar – —socialização‖ e –culturação‖ – a natureza. Voltando agora ao problema das mulheres, seu status pan-cultural secundários poderia ser considerado, simplesmente, postulando-se que as mulheres são identificadas ou simbolicamente associadas com a natureza, em oposição aos homens que são identificados com a cultura. Uma vez que o plano da cultura sempre é submeter e transcender a natureza, se as mulheres são consideradas parte dela, então a cultura achará —natural‖ subordiná-las, para não dizer oprimi-las (ORTNER, 1979, p.101).

A subordinação feminina, segundo a autora, estaria ancorada na ideia de que mulheres representam esse estatuto de coisa a ser superada, dominada e transcendida (tal como foi a natureza para cultura em alguns pressupostos científicos) e os papéis sociais femininos seriam formulados a partir desta diferenciação que as coloca em status secundários. Mulheres teriam suas atividades sociais circunscritas por limitações que surgem ancoradas em fatores fisiológicos, aproximando a mulher a estados primários: a mulher está destinada ao lar, aos cuidados e atividades domésticas e procriação pois existiria supostamente um elo natural para com essas atividades, enquanto que outras instituições e setores mais complexos e fora da esfera doméstica da sociedade seguem no domínio masculino (ORTNER, 1979).

A reverberação dessa lógica especificamente no campo da fotografia pode ser observada, por exemplo, nas diferenças entre os tipos de trabalhos que são destinados à homens e mulheres, como mencionei anteriormente: a fotografia profissional, de mercado, fotografia de rua, de guerra, fotojornalismo e demais temáticas mais dinâmicas e tidas como –viris‖ são para fotógrafos homens, enquanto que as fotógrafas

se encarregam de trabalhos artísticos interpretados como mais abstratos, fotografia de família, fotografia de retrato e outros temas mais direcionados à esfera doméstica (SOARES et al., 2018). A hegemonia masculina no campo da fotografia ainda se expressa em mais outro aspecto importante: mesmo em campos onde a presença masculina pode ser menos expressiva, as maiores referências, maiores salários e demais privilégios ainda são destinados aos homens.

As diferenças entre homens e mulheres estão dispostas em aspectos e níveis distintos em nossa sociedade, e este é um fenômeno perceptível a partir de diferentes enquadramentos. Os estudos feministas dispõem de um vasto arcabouço teórico e metodológico que visa estabelecer parâmetros que viabilizem a observação dessas diferenças a partir de construções analíticas adequadas aos desenhos das histórias socioculturais, políticas e econômicas de homens e mulheres. A historiadora Joan Scott (1990), figura importante para os estudos de gênero, sobretudo na década de 1980, propõe justamente que "gênero" se constitua enquanto uma categoria analítica na observação e estudo da história social.

A autora aponta que gênero é uma categoria de diferenciação entre homens e mulheres principalmente no que diz respeito às experiências e papéis socioculturais que formulam as identidades dos indivíduos, e que este se constrói como uma categoria analítica a partir da percepção de que é um fator de diferenciação da experiência humana dos indivíduos, operando diretamente no curso das relações sociais, dos construtos culturais, da organização política e percepção do conhecimento histórico, e principalmente nas hegemonias que existem em nossas sociedades.

Sendo produto direto das contribuições de teóricas feministas às ciências sociais e humanidades, o empreendimento de construir um rigor analítico ao gênero surge a partir da apropriação do próprio termo (que já dispunha de um caráter classificatório e funcional na gramática) por parte das feministas norte-americanas com o objetivo de enfatizar as diferenças sociais baseadas no sexo. No avanço desta discussão, determinismos biológicos são dispensados a partir desta apropriação feminista do termo "gênero", que indica que tanto as origens das diferenças entre homens e mulheres são socioculturais, quanto pressupõe que homens e mulheres sejam definidos a partir de parâmetros recíprocos. Sobre este movimento, Scott (1990) afirma:

"gênero" era um termo proposto por aquelas que sustentavam que a pesquisa sobre as mulheres transformaria fundamentalmente os paradigmas disciplinares. As pesquisadoras feministas assinalaram desde o início que o estudo das mulheres não acrescentaria somente novos temas, mas que iria igualmente impor um reexame crítico das premissas e dos critérios do trabalho científico existente (SCOTT, 1990, p.73).

Ampliando as perspectivas de observação, essa renovação paradigmática advinda do potencial analítico de gênero sugere que este enquadramento se aproprie de questões diversas (sejam elas do campo da política, organização social, trabalho, família, entre outras temáticas de interesse das ciências sociais) a partir do desafio teórico de descobrir: como o gênero funciona nas relações sociais? Como se apresenta nas estruturas, instituições e hierarquias das sociedades? Como o gênero dá sentido à organização dos sistemas científicos e de conhecimento? Esses e outros apontamentos são capazes de direcionar caminhos para o enquadramento analítico do gênero (SCOTT, 1990), possibilitando o uso abrangente dessa categoria para compreender as relações multifacetadas entre homem e mulher e suas reverberações em estruturas e hierarquias diversas.

A categorização de gênero enquanto um conjunto analítico permite o desenvolvimento de novos parâmetros e perspectivas científicas acerca das diferenças sociais, políticas e culturais entre homens e mulheres, pois –fornece um meio de decodificar o significado e de compreender as complexas conexões entre várias formas de interação humana (SCOTT, 1990, p.89). Mais do que perceber e identificar essas diferenças, o gênero como categoria de análise permite avançar para identificar como significados culturais se constroem a partir delas e como se imprimem nos corpos sexuados, os colocando em hierarquias nas relações de poder. Segundo Scott a utilidade analítica do gênero enquanto categoria científica se constrói a partir da possibilidade de construir sentido (teórico e metodológico) sobre as representações e significados entre o masculino e feminino, aspectos esses que são mutáveis e que assumem características múltiplas, dispensando qualquer consideração universalizante.

1.4 A fotografia enquanto uma Tecnologia de Gênero

Os usos sociais da fotografia são objetos de observação da Antropologia (sobretudo Antropologia da Imagem e Antropologia Visual) a partir da noção da imagem enquanto algo que produz narrativas diversas. Essas narrativas que surgem a partir da imagem fotográfica podem ser chamadas de narrativas imagéticas, podendo

estar associadas a diversos tipos de texto, ou não. Por ser composta de significação cultural, a fotografia se torna um elemento discursivo carregado de sentido que pretende algum tipo de identificação com aquilo que representa, sendo um interessante objeto de comunicação simbólica por se tratar de representações do real (NOVAES, 2008). Uma imagem está remetida ao referente que apresenta posicionando-se sempre próxima daquilo que quer apresentar, de seu objetivo comunicativo, e este objetivo pode variar de acordo com inúmeros enquadramentos, temas, realidades, possibilidades, intempéries, etc.

Faço essa breve introdução sobre a articulação entre fotografia, narrativa e representação para adentrar meus objetivos teóricos nesta seção: busco discutir sobre a noção de fotografia enquanto uma tecnologia de gênero a partir das considerações de Teresa de Lauretis. Em *-A Tecnologia do Gênero* (1994), Teresa de Lauretis trabalhou o conceito de tecnologia de gênero a partir de considerações sobre o cinema e as produções cinematográficas, sugerindo que essas produções agem socialmente enquanto tecnologias que agenciam comportamentos, perfis, signos e símbolos a partir das representações de gênero que figuram. A ideia de tecnologia de gênero em Lauretis surge a partir da proposição *foucaultiana* de *-tecnologia sexual*, sugerindo que o gênero é um produto tanto das práticas da vida cotidiana, como das diferentes tecnologias sociais (por exemplo o cinema como sugere em sua obra, e a fotografia, como pretendo argumentar).

É importante salientar que Teresa de Lauretis afirma que para compreender o gênero enquanto uma tecnologia é necessário primeiramente deixar de lado as associações do conceito de gênero com a ideia de diferença sexual, pois este conceito produz práticas e discursos que impõem uma lógica de pensamento onde a ideia de *-feminino X masculino* constrói polos que apesar de distintos, universalizam o imaginário do que seria realmente "feminino" ou "masculino", limitando demais experiências e identidades. O gênero aqui é interpretado como produto de uma série de tecnologias sociais que, a partir das representações que constrói acaba por formular, engendrar e endossar discursos, epistemologias e práticas institucionalizadas no tecido social. Lauretis explica que o gênero não é uma propriedade inata do corpo que pode ser concatenada meramente através da diferença sexual, é na verdade um conjunto de efeitos produzidos nos corpos, comportamentos e relações, por meio de complexas tecnologias políticas.

No curso da compreensão de como age a tecnologia de gênero, Lauretis aponta quatro proposições:

- (1) Gênero é (uma) representação – o que não significa que não tenha implicações concretas ou reais, tanto sociais quanto subjetivas, na vida material das pessoas. Muito pelo contrário.
- (2) A representação do gênero é a sua construção – e num sentido mais comum pode-se dizer que toda a arte e a cultura erudita ocidental são um registro da história dessa construção.
- (3) A construção do gênero vem se efetuando hoje no mesmo ritmo de tempos passados, como da era vitoriana, por exemplo. E ela continua a ocorrer não só onde se espera que aconteça – na mídia, nas escolas públicas e particulares, nos tribunais, na família nuclear, extensa ou monoparental – em resumo naquilo que Louis Althusser denominou –aparelhos ideológicos do Estado. A construção do gênero também se faz, embora de forma menos óbvia, na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais e até mesmo, de forma bastante marcada, no feminismo.
- (4) Paradoxalmente, portanto, a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução (...). O 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 qualquer representação. (LAURETIS, 1994, p209).

Meu despertar teórico após compreender a ideia de tecnologia de gênero em Teresa de Lauretis e fazer associações com a fotografia não é novidade alguma. Na verdade, foi durante a leitura de –Um Olhar Sobre a Fotografia Feminista Brasileira Contemporânea (SOARES et. al, 2018) que o conceito de tecnologia de gênero me foi brevemente apresentado na discussão sobre fotografia feminista. No entendimento das autoras e do autor, a fotografia feminista pode ser entendida como uma tecnologia de gênero justamente por ser produto de uma tecnologia social que através de suas composições diversas, compõe uma representação engendrada, assim como sugere Teresa de Lauretis. O que me interessou enquanto desdobramento investigativo após tomar conhecimento desta discussão foi identificar duas coisas: como a fotografia funciona uma tecnologia de gênero? Como a fotografia produzida por mulheres poderia ser uma tecnologia de gênero? Tentarei responder o primeiro questionamento ainda neste capítulo, enquanto que o segundo reservarei para o último capítulo.

O surgimento e consolidação da fotografia perpassam pela ideia que se popularizou em diversas esferas de que ela é a arte de capturar a realidade em imagens, sendo análoga ao real. Em suas considerações sobre a relação entre fotografia e antropologia, a antropóloga Luciana Aguiar Bittencourt (1998) afirma que a criação de imagens é um produto social que surge a partir de negociações entre o ver e o ser visto,

onde as imagens fotográficas seriam então molduras referenciais que evidenciam representações sobre determinada realidade social, contexto cultural, ou referente. Esse realismo atribuído à fotografia é, na verdade, uma representação que se origina primeiramente de interpretações culturalmente localizadas.

Tanto os aspectos da representação visual quanto outras construções imagéticas são determinantes na realização de imagens que, por fim, embasam a compreensão e o entendimento do que está sendo visualizado, indo de encontro às concepções que dão à fotografia o caráter de análoga ao real. Teresa de Lauretis se apropria do conceito de -interpelação em Althusser para definí-lo como processo pelo qual uma representação é aceita e absorvida por uma pessoa como sua própria representação e assim se torna real para ela. Essa interpelação se torna possível através dos sistemas de gênero e, conseqüentemente, das tecnologias de gênero que constantemente produzem e reproduzem representações engendradas sobre mulheres e homens.

Judith Butler (2004) propõe interpretar gênero enquanto uma norma que se manifesta através de dispositivos regulatórios e condiciona o indivíduo a um processo de -assujeitamento a partir da regulação de suas singularidades, afirmando que esquemas regulatórios produzem um conjunto de normas as quais os sujeitos estão sistematicamente inseridos, estando presentes em inúmeras instituições, estruturas e substratos socioculturais que produzem categorias normativas. Ao associar Butler e Lauretis, passo a considerar que a fotografia, portanto, é uma tecnologia de gênero porque produz regulações de gênero através de suas representações.

As representações por sua vez não são formuladas ou constituídas de forma inconsciente, elas correspondem a padrões estéticos e ideais artísticos e fotográficos sexistas. A fotografia produz representações que criam normativas regulatórias e agenciam percepções, comportamentos, modos de ver, vestir, agir e portar-se socialmente de um modo geral, sendo responsável por formular e disseminar padrões de gênero que desenharam no imaginário social modelos universais de ser mulher. Historicamente, a fotografia funciona sob uma lógica hegemônica que dita padrões através de suas narrativas imagéticas, principalmente no processo de representação e retrato de mulheres sobre seus corpos, e a tecnologia de gênero se encaixa na prerrogativa de que a fotografia hegemônica produz papéis sociais de gênero através das

representações que se constroem, formulando e endossando modos de ser mulher a partir de padrões totalizantes.

Existe uma discrepância perceptível e constante que afasta a mulher como representação e como –objeto de representação, e as mulheres como sujeitos de "relações reais" (LAURETIS, 1994), compondo uma contradição entre o "ser mulher" dentro do que é construído por essas representações e as múltiplas possibilidades de mulheridades coexistentes. Lauretis denota, inclusive, que a mulher enquanto sujeito do feminismo não se define a partir de representações cristalizadas porque –se encontra em andamento (LAURETIS, 1994, p.217), podendo se reformular a partir de diferentes percepções teóricas, críticas, culturais e sociais.

Abordando a relação da construção de narrativas antissexistas sobre os corpos femininos, Soares et. al. (2018) atentam para uma tendência à objetificação de mulheres em trabalhos autorais de homens, enquadrando esse corpo feminino em arquétipos de feminilidade e sensualidade, endossando a objetificação de mulheres e seus corpos. A produção dessas imagens reforça a normatização de um fazer fotográfico sob moldes sexistas que acaba por inibir aspectos subjetivos e singulares os quais as mulheres fotografadas poderiam externar. As autoras e o autor trazem a seguinte consideração:

Numa sociedade que opera cotidianamente a padronização e contenção do corpo das mulheres, controlar e ocupar nosso próprio corpo é, muitas vezes, uma desobediência. O corpo é um lugar de afirmação, de transparência, não de opacidade. Nosso corpo e nossa subjetividade são espaços de disputa. Ser, dizer-se e mostrar-se mulher, gorda, negra, índia, mãe, existente, é marcar o nosso lugar na sociedade e transformar modelos. (SOARES ET. AL, 2018, p.7)

A construção dessas narrativas imagéticas feministas parte inicialmente da compreensão de que a padronização do fazer fotográfico não é interessante para a construção de imagens, visto que esses padrões são generalizações que suprimem outras diversas performatividades de gênero, ocultando vivências, historicidades, localidades, aspectos identitários e subjetividades dos sujeitos fotografados. Retornando ao que pensa Judith Butler, é necessário reforçar a importância de interpretar gênero enquanto uma construção performativa dinâmica e socioculturalmente produzida e reproduzida que se inscreve nos corpos dos sujeitos, mas que está em constante transformação. A fotografia feminista parte do pressuposto de justamente se deslocar destes eixos normativos e de ampliar as possibilidades de representação e autorepresentação,

inclusive entre as diversas possibilidades de temas fotográficos, não restringindo sua reverberação somente à fotografia de retrato ou autorretrato.

Meu primeiro contato com o Punho Coletivo, fotógrafas que compõem diretamente o repertório empírico de observação desta pesquisa, perpassa a discussão da fotografia feminista como uma contra narrativa aos padrões sexistas e normativos identificados pelas fotógrafas de Maceió nas fotografias produzidas por fotógrafos homens da cidade. A fotografia feminista pode ser compreendida enquanto um instrumento de discurso que propõe uma nova roupagem à fotografias, sendo pensada como uma produção imagética voltada para produzir representações e autorrepresentações fotográficas enquanto instrumentos de discurso, podendo materializar reflexões feministas através da imagem. Sendo o Punho Coletivo um coletivo fotográfico feminista que pauta seu ativismo em torno do fazer fotográfico, pretendi durante o curso desta investigação identificar a relação do grupo com a fotografia feminista em Maceió, e como essa fotografia feminista também pode ser uma tecnologia de gênero, questão que abarcarei com maior profundidade do terceiro capítulo.

1.5 O fazer científico a partir de perspectivas feministas: proposições metodológicas

Amplamente elucidada nas seções anteriores, as disparidades de gênero entre homens e mulheres perpassam pela maioria (senão todos) os setores de nossa sociedade. Para começar a delinear os percalços metodológicos que tomei ao construir esta pesquisa, julgo importante colocar em evidência essas assimetrias no fazer científico (mais direcionado aos saberes das Ciências Sociais) a partir do contraponto de saberes localizados propostos por Donna Haraway (1995), a ideia de ser afetado de Jeanne Favret-Saada (1990), e a noção de experiência e diferença de Avtar Brah (2006). O poderio científico, bem como os recursos dispostos nos paradigmas mais fundamentados na história da ciência, foram historicamente conduzidos por homens. Homens brancos e de classe abastada, diga-se de passagem. Haraway considera que, uma das maiores marcas da influência masculina na ciência é a ideia de objetividade científica, podendo vir a se colocar como um dilema às mulheres e demais cientistas que fogem desse padrão.

De acordo com Haraway, a objetividade científica é um grande mito criado por homens que em virtude de seus privilégios detinham o prestígio e a livre produção para formalizar e criar padrões nas formas de escrever, pesquisar e produzir ciência, impedindo e desqualificando outras epistemologias que contrapunham a objetividade da ciência. Desde década de 1970, entretanto, teóricas feministas vêm contestando o *modus operandi* ocidental, masculino, branco e vanguardista de fazer ciência através da desconstrução dessas alegações de verdade, o que denota um embate difícil diante de uma ciência institucionalizada que se coloca como opressiva e hostil às mulheres e a modos mais subjetivos de fazer ciência.

A autora coloca como conflitante a relação entre a hegemonia científica masculina e as contribuições da teoria feminista ao método científico, o que me leva a pensar sobre como o fazer científico é corporificado através dos sujeitos que o produzem, e isso também é um indicativo de poder. Haraway propõe pensar a ciência enquanto um processo contínuo de produção de saberes localizados:

Daí parte a ideia de "saber localizado": o conhecimento parte de um sujeito cognoscente, que vem de um determinado lugar (social e espacial) e suas experiências corporificadas através desse lugar é que constroem o seu processo de produção de conhecimento. (HARAWAY, 1995, p16).

Construir saberes localizados é uma proposta que perpassa a todos os campos do saber. Diz respeito a método, postura científica, ética, política. Como a comunhão de uma mentalidade humanista transforma o fazer propriamente dito. A ideia que Haraway defende é a de uma ciência que acomode adequadamente os projetos, paradigmas e perspectivas feministas, afirmando que a perspectiva dos subjugados (minorias em representação na ciência que confrontam hegemonias) pode ser caminho para construir ciência com robustez e adepta aos processos de contestação, renovação, crítica e desconstrução. Os saberes localizados buscam transgredir eixos de dominação e dar maior espaço às minorias (em representação) na ciência, tais como as mulheres.

A ideia de saberes localizados ainda sugere que pensemos a ciência não como uma busca por totalidades, mas sim como um espaço onde pluralidades coexistem tendo como principal característica a continuidade. A ciência não é completa ou total, é parcial, e justo por ser parcial é que pode ser submetida ao exercício de crítica e a possíveis aproximações entre ciência e política. Aprofundando o debate sobre pluralidade e parcialidade, Haraway fala sobre auto-identidade na perspectiva da visão científica, dos caminhos que mobilizam as pesquisadoras e pesquisadores à construção

de seus projetos científicos. A autora sugere que a parcialidade em contrapartida à completude e à totalidade é um fator determinante na composição de um eu-cognoscente, que se deixa ser afetado (FAVRET-SAADA, 1990) pelos percalços de sua pesquisa em busca da construção de uma perspectiva múltipla e aprofundada na experiência.

Meus trajetos nesta pesquisa começam antes mesmo de eu tê-la iniciado. Na tentativa de reabilitar a sensibilidade e demais aspectos afetivos enquanto parte integrante da pesquisa de campo (FAVRET-SAADA, 1990), considero importante colocar em evidência o meu lugar enquanto pesquisadora e também enquanto alguém que é afetada pelas temáticas, discussões, olhares e perspectivas desenvolvidas e observadas neste trabalho. Sou uma jovem mulher alagoana e desde 2016 desenvolvo trabalhos como fotógrafa. Familiarizada com as movimentações da cena local de Maceió, conheci o Punho Coletivo assim que surgiu. Algumas das fotografias já eram por mim conhecidas antes mesmo da existência do grupo. O incômodo disparador que deu razão ao surgimento do Punho Coletivo também me incomodou na época. Faço este breve relato para me posicionar diante desta pesquisa: também sou uma mulher fotógrafa alagoana atuante na cena fotográfica contemporânea de Maceió.

Jeanne Favret-Saada (1990) em seu trabalho sobre a feitiçaria no Bocage francês demonstrou a estratégia etnográfica que utilizou para fundamentar sua compreensão e experiência de campo: deixar-se ser afetada pela feitiçaria. A autora sugere que afetar-se com o campo pode ser mobilizador e transformador da pesquisa antropológica quando tratado através de dispositivos metodológicos de apreensão dos saberes corporificados nesta afetação. A primeira vez em que li *–Ser Afetado* estava em meus semestres iniciais de graduação e tomei nota de como desenvolver este movimento de afetar-se durante uma pesquisa antropológica. A oportunidade de praticar a compreensão de ser afetada durante uma pesquisa de campo surgiu para mim neste trabalho que discorro. Fruto de uma iniciação científica onde fui pesquisadora junto a uma equipe formada por cinco mulheres: eu, duas pesquisadoras bolsistas, uma pesquisadora mestranda e a professora orientadora, esta pesquisa surge em um contexto exploratório de identificar as assimetrias de gênero no campo da fotografia maceioense em diversos aspectos. Minha afetação começa aí: tais assimetrias de gênero também atravessam a mim enquanto mulher, pesquisadora e fotógrafa.

A proposta metodológica de Jeanne Favret-Saada na afetação durante a pesquisa sugere que, ao deixar-se afetar pelo fenômeno e disposições que acontecem em campo, são mobilizados sentimentos de afinidade e aproximação que podem reservar ao antropólogo em campo maior apreensão do que deseja observar. Os recursos teóricos e conceituais, os dispositivos metodológicos, as experiências vivenciadas durante a pesquisa junto ao Punho Coletivo e as que eu já tinha vivenciado no lugar de onde falo (mulher, fotógrafa e maceioense) me permitiram diferentes níveis de afetação e posterior compreensão daquilo que por mim foi observado e investigado.

Desenvolvi esta pesquisa a partir do lugar de alguém que compreende como ocorrem estes fenômenos e que já vivenciou alguns deles. Alguns eventos relatados por minhas interlocutoras e presenciados por mim durante observações aguçaram minha percepção em profundidades que eu talvez não as atingisse se não tivesse sido afetada por estes fenômenos dentro e fora da pesquisa; seja na condição de fotógrafa, seja na condição de pesquisadora. Eu me permiti ser afetada por algo que pra mim era novo e que busquei refletir posteriormente: a conexão entre o feminismo e a fotografia, e o fazer fotográfico conduzido em coletivo.

Para mim, estas novas esferas de reflexão e observação evidenciam as diferenças nas experiências entre mulheres que fotografam; diferenças que distanciam, como por exemplo as questões de raça e classe (eu, particularmente, falo racialmente enquanto mulher branca que sou) mas que igualmente podem nos aproximar a partir do modo como damos sentido às relações, como sugere a socióloga Avtar Brah (2006). Na dispensa de quaisquer universalizações, Brah (2006) sugere que a experiência é o lugar de formação do sujeito, sendo particular e subjetiva para cada indivíduo, relacionando-se diretamente com suas relações sociais e construções identitárias. Existem fatores demarcados pelo gênero que atravessaram as minhas experiências enquanto fotógrafa e que me aproximam das fotógrafas do Punho Coletivo, que vivenciaram outras experiências distintas, mas correlatas com as minhas.

As similaridades que surgem em minha relação com o Punho Coletivo permitiram que eu pudesse aproximar os desdobramentos investigativos que tive a partir da minha posição enquanto fotógrafa. Minhas interlocutoras não aceitaram construir o repertório etnográfico deste trabalho apenas porque estou produzindo uma pesquisa, ou porque estou dentro da academia, mas também porque eu também sou uma fotógrafa;

sou do mesmo campo que elas, compartilho situações e vivências parecidas com as delas, sou afetada pelos mesmos ou pela maioria dos atravessamentos que também afetam a elas. Minhas experiências corporificadas neste lugar deram vazão para a produção de conhecimento, que compartilhei com minhas parceiras de pesquisa e minhas interlocutoras.

1.6 Acompanhando o Punho Coletivo a partir de Perambulações

Como mencionado anteriormente na introdução, todas as etapas de campo desta pesquisa, que é datada de agosto de 2020 a agosto de 2021, foram conduzidas virtualmente em virtude da pandemia de COVID-19. O contexto pandêmico de isolamento e distanciamento sociais acabou por delimitar o *locus* mais adequado para o andamento desta pesquisa: ambientes virtuais. A vasta literatura sobre etnografia em ambientes virtuais reserva às antropólogas possibilidades de execução de pesquisas e investigações em redes sociais digitais e demais espaços virtuais a partir do pressuposto de observar a reverberação de certos fenômenos nesses ambientes. No caso desta pesquisa em específico que teve de se desenrolar através de contatos, interações, observações e conversas em ambientes e redes sociais digitais, recorri à etnografia virtual a partir de perambulações (GOMES e LEITÃO, 2017) nas redes sociais do Punho Coletivo e entrevista em Grupo de Discussão (WELLER, 2006) via vídeo-chamada no *Google Meet*.

No processo de adequação ao ambiente virtual enquanto campo de variadas observações e investigações antropológicas, é necessário compreender que a noção de -estar lá! independente da presença física da etnógrafa em um ambiente também físico. Christine Hine, Carolina Parreiras e Beatriz Accioly Lins (2020), ao propor uma ideia de -Internet corporificada!, sugere que a experiência etnográfica pode ser desenvolvida de inúmeras maneiras diferentes que são determinadas pelos aspectos metodológicos da pesquisa e a etnógrafa, mesmo quando propõe sua investigação nos espaços da Internet, desenvolve e produz um conhecimento localizado e corporificado através do estar. Sob essa perspectiva, a autora argumenta que existem múltiplas maneiras de ser e estar nos espaços virtuais que observamos e também múltiplas dimensões entre on-line e off-line, explicando que uma ideia de internet corporificada sugere a coexistência entre o virtual e o material, as circunstâncias que entornam os usuários de internet em seus diversos modos de estar.

Considerando o –estar láll como exercício de múltiplas possibilidades, Gomes e Leitão (2017) apontam que a etnografia em ambientes digitais pode acontecer através de pelo menos três tipos de presença etnográfica em campo: perambulações, acompanhamentos e imersões. Dispostas a partir de movimentações e técnicas diferentes, estes três percursos etnográficos podem ocorrer ao trabalho de campo na Internet de maneiras diferentes considerando o tipo de ambiente, rede social ou site observado, a abordagem de investigação que se pretende desenvolver e suas respectivas estratégias. Para angariar a definição de espaços digitais enquanto ambientes que contém modos de vida e de expressão sociocultural, as autoras fazem uma associação entre as plataformas digitais e o processo de urbanização de cidades sugerindo que as plataformas digitais dispõem de mecanismos de socialização tais quais os da vida urbana. Cada espaço na Internet seria, segundo as autoras, como espaços em uma cidade.

Se ambientes virtuais podem assemelhar-se a ambientes urbanos, como sugerem as autoras, as formas de apreender esses espaços digitais também se aproximam de como podemos observar e percorrer praças, ruas e centros urbanos. Perambular, por exemplo, é uma maneira de percorrer tanto espaços urbanos quanto espaços digitais e virtuais. A perambulação é um modo de apreender determinados espaços a partir de percursos e andanças, movimentos transitórios alinhados a observações exploratórias e registros. Na Internet, perambular é exercitar –uma sensibilidade etnográfica transeunte, de idas e vindas, percorrendo caminhos em meio à multidão de imagens e mensagens (GOMES e LEITÃO, 2017, p. 46).

Na pesquisa junto ao Punho Coletivo, perambulei por seu perfil no *Instagram* a fim de observar os trânsitos e interações entre o Punho Coletivo na Internet e seu respectivo público (majoritariamente feminino, inclusive). Meu interesse era observar o que o Punho Coletivo comunica em suas redes sociais, como interagem com suas seguidoras, como dialogam com demais fotógrafas de Maceió e como mobilizam suas ações também on-line, considerando que o recorte temporal de observação que utilizei foram publicações de 2019 a 2021, sendo os dois últimos anos de pandemia.

Em busca de identificar os aspectos que citei anteriormente, circulei por imagens, legendas, curtidas e comentários em algumas publicações do Punho Coletivo, percebendo e seguindo os fluxos das sociabilidades existentes nestes espaços (GOMES

e LEITÃO, 2017). O Punho Coletivo inicia com ações presenciais das fotógrafas que se encontraram e executaram trabalhos presencialmente, mas que se utilizam de redes sociais para externar seus trabalhos e ampliar suas atuações.

Em uma análise que aproxima a atuação de coletivos fotográficos às redes sociais, trago uma breve contribuição de Marcelo De Franceschi dos Santos (2020), que afirma que:

-os coletivos fotográficos, como produtores de material próprio, publicam constantemente seu material próprio nos sites de redes sociais. Por meio de seus perfis, utilizam esses sites como ferramenta de publicação e de circulação de suas produções para alcançar e interagir com o público (SANTOS, 2020, p. 99)

Consigo aproximar esta afirmativa com a perspectiva de tratar o *Instagram* enquanto um canal orgânico de divulgação, comunicação e compartilhamento das imagens e demais produções do Punho Coletivo. Principalmente por causa da pandemia, o Punho Coletivo mobilizou suas atuações em 2020 e 2021 majoritariamente on-line. Para além das perambulações, participei de espaços promovidos pelo Punho Coletivo também de forma remota via plataformas de vídeo-chamadas on-line, como oficinas e uma reunião aberta entre coletivos fotográficos feministas de todo o Brasil, onde não somente transitei, mas observei e participei dos espaços tomando notas enquanto espectadora.

1.7 Entrevista em Grupo de Discussão com o Punho Coletivo

Em maio de 2021, ainda em fase de pesquisa de campo na iniciação científica, realizei de maneira remota pela plataforma de reuniões *Google Meet* uma entrevista, em grupo de discussão com quatro interlocutoras do Punho Coletivo que teve duas horas e quarenta e quatro minutos de duração. Esta foi uma ação prevista no cronograma programático da pesquisa PIBIC que contou com a participação de todas as integrantes da pesquisa. O grupo de discussão foi realizado de maneira remota através da plataforma *Google Meet*, onde participaram quatro das cinco integrantes do Punho Coletivo, a professora Fernanda Rechenberg, minhas colegas de pesquisa Sarah Dias Marques e Tayná Almeida, e eu. A entrevista foi conduzida por mim e Tayná, que em sua pesquisa de mestrado observa os processos de autorrepresentação na fotografia feita por mulheres em Maceió.

As integrantes do Punho Coletivo foram convidadas a participar da reunião por Fernanda Rechenberg, também fotógrafa e orientadora desta pesquisa desde sua fase inicial. Como a ideia foi conversar com a maioria do grupo presente, organizamos um *checklist* on-line com opções de dias e horários para que o grupo de discussão acontecesse onde as fotógrafas marcaram as opções em que tinham maior disponibilidade para que escolhêssemos o dia e horário com maior adesão. No dia da reunião, quatro das cinco integrantes participaram da discussão ativamente. O Grupo de Discussão é uma técnica que consiste em concentrar a entrevista com um grupo de sujeitos que se organizam coletivamente, visando analisar os aspectos interativos do grupo e conduzir a discussão através da concomitância entre as experiências individuais e a experiência coletiva (WELLER, 2006).

Metodologicamente, foi uma abordagem interessante a ser aplicada à pesquisa junto ao Punho Coletivo, visto que se trata de um grupo propriamente dito formado por mulheres que já atuam juntas há certo tempo. Wivian Weller (2006) sugere que para realizar e, à posteriori, tratar os dados observados no Grupo de Discussão, é necessário analisar os aspectos interativos do grupo, os processos de comunicação e diálogo, os discursos posicionados em debate e o princípio "coletivo" dos diálogos em perspectiva, partindo do pressuposto de que essas experiências corporificadas, e uma vez compartilhadas, podem se constituir enquanto um denominador comum de representação.

Antes de realizar o grupo de discussão propriamente dito, aplicamos um formulário através da ferramenta *Google Forms* (aplicativo de gerenciamento de formulários e questionários da Google) que mapeava perguntas sobre as condições socioeconômicas das integrantes do Punho Coletivo. As cinco fotógrafas responderam o formulário e trago um resumo das respostas a seguir: apesar de terem nascido em diferentes cidades dos estados de Alagoas e Pernambuco, atualmente todas atuam como fotógrafas em Maceió; o tempo de atuação de todas elas varia entre 3 a 10 anos de atividade; todas as fotógrafas possuem ensino superior completo, sendo 4 no curso de Jornalismo e uma no curso de Serviço Social; duas fotógrafas se autodeclaram negras, e três se autodeclaram brancas. Essas informações foram fundamentais para que pudéssemos identificar inicialmente o perfil dessas fotógrafas e, posteriormente, conduzir a elaboração do tópico-guia, que é uma técnica de roteiro apresentada por Wivian Weller (2006) para nortear a execução das perguntas da entrevista.

Pensamos também posteriormente um eixo temático que abordasse especificamente questões sobre as problemáticas de gênero, fotografia e a cena fotográfica de Maceió para elaboração do tópico-guia. Em sua composição, o tópico-guia foi dividido em três colunas, respectivamente intituladas: –bloco temático‖, –perguntas‖ e –objetivos‖, onde pudemos dividir os temas das perguntas, as perguntas propriamente ditas e os objetivos de observação e identificação que buscávamos alcançar ao realizar cada pergunta.

O bloco temático perpassa por questões como: atuação do Punho Coletivo na cena da cidade, desigualdades de gênero, sexismo e machismo no campo da fotografia em Maceió, relação entre as fotógrafas do Punho Coletivo e integrantes de outros coletivos ativistas, e a relação do Punho Coletivo com a ideia e produção de fotografias feministas. Divididos entre onze perguntas, o tópico-guia foi desenvolvido a partir de uma compreensão do problema de pesquisa que tive tanto através de um reconhecimento teórico-conceitual prévio do problema de pesquisa, quanto também de minha experiência enquanto fotógrafa atuante há sete anos em Maceió. Como evidenciei, enquanto mulher, fotógrafa e maceioense, não estive (nem estou) alheia às discussões sobre as assimetrias de gênero e a produção local.

A experiência do grupo de discussão foi nova para mim que até então nunca havia realizado uma entrevista coletiva. Junto à novidade de conduzir um grupo de discussão veio à circunstância de realizá-lo de forma remota, de frente à câmera do meu *notebook*. Diferente, mas adequado para o momento, o grupo de discussão on-line teve suas particularidades relacionadas ao formato remoto de diálogo, como algumas pequenas interferências das conexões de internet e a privação do contato presencial com as interlocutoras, mas aconteceu de forma proveitosa através de diálogos sobre as temáticas de interesse desta pesquisa.

Durante a entrevista, o tópico-guia não foi mostrado às interlocutoras; eu o abri em um aplicativo de leitura on-line diferente do aplicativo onde fizemos a entrevista e o deixei aberto minimizado para acompanhá-lo em segundo plano. O tópico-guia foi uma referência para as perguntas que nortearam o diálogo; ele não foi lido nem reproduzido na íntegra porque as respostas e interações que dali surgiram deram lugar a reflexões e questionamentos que não estavam em evidência no momento em que o tópico-guia foi elaborado.

Pude perceber que, tal como sugeriu Weller (2006), a interação entre as fotógrafas no grupo de discussão percorreu caminhos e diálogos bastante enriquecedores para esta pesquisa, onde coletivamente as respostas, indagações, falas e posicionamentos surgiram de forma a situar as discussões entre as esferas das questões coletivas e comuns à todas do grupo, e às dimensões mais individuais e subjetivas expressas por cada uma das fotógrafas, demonstrando bastante sinergia a partir da conversa que ali se estabelecia. A diversidade de conteúdos, a construção de sentido de diferentes perspectivas, as semelhanças entre os diálogos, as sensações que pessoalmente me acometeram durante a partilha de vivências, experimentações e explicações que surgiram desta entrevista em grupo compõem boa parte do corpo etnográfico e empírico deste trabalho,

A imersão em campo exige que a pesquisadora desenvolva um *modus operandi* que dê conta de compreender os processos e sistemas de comunicação inseridos no contexto de investigação etnográfica (FLEISCHER, 2015), e após a realização da entrevista, em reflexões e na escrita dos meus diários de campo, conclui que os diálogos desenvolveram-se em profundidade, me deixando várias possibilidades de abordagem para o tratamento dos dados. Vale ressaltar que o perfil das minhas interlocutoras, todas situadas em um contexto de compreensão sobre a pesquisa acadêmica por também terem sido estudantes universitárias, contribuiu para uma melhor interlocução neste modelo de entrevista. A entrevista foi gravada pelo próprio aplicativo *Google Meet*², e posteriormente transcrita.

A gravação do Grupo de Discussão e sua transcrição na íntegra foram compartilhadas entre as interlocutoras da pesquisa como forma de devolução dos dados apreendidos durante a entrevista. De acordo com Soraya Fleischer (2015), a devolução ou compartilhamento dos dados de um empreendimento de pesquisa ou extensão pode significar a entrega de um produto potencialmente adequado para gerar reflexões a todos os partícipes, ou seja, entre as interlocutoras e a equipe de pesquisa. A devolução foi bem aceita entre as integrantes do Punho Coletivo, que inclusive demonstraram interesse imediato em receber a transcrição e o vídeo da entrevista justamente sob o pressuposto de manter o material para uso do grupo. Após o processo de transcrição, filtrei e marquei os pontos de discussão que mais se relacionavam com os temas

² Em atualizações recentes no ano de 2022, o *Google Meet* não permite mais gravações de suas reuniões e também não possibilita salas de reuniões com tempo de duração superior à 1 hora de duração.

empreendidos no tópico-guia e desenvolvi uma tabela onde os trechos selecionados foram colocados em perspectiva aos aportes teórico-conceituais do corpo desta pesquisa.

2. COMPREENDENDO OS COLETIVOS FOTOGRÁFICOS

2.1 Considerações iniciais: o que é um coletivo fotográfico?

Na tentativa de compreender conceitualmente os coletivos fotográficos e demonstrar os caminhos teóricos os quais percorri, desta seção até a 2.3, trago diferentes perspectivas acerca do tema. Pude identificar que as diferenças entre elas estão de acordo com as próprias discussões acerca de coletivos fotográficos as quais discorrem: coletivos fotográficos formados por homens que partem das análises de autores homens (onde alguns deles também são fotógrafos), e coletivos fotográficos feministas que partem das análises de autoras mulheres (onde duas delas são fotógrafas e integrantes de um coletivo fotográfico feminista). Considerados enquanto formas contemporâneas de agrupamento entre fotógrafos, fotógrafas e profissionais da imagem, os coletivos fotográficos surgem enquanto alternativas organizativas que buscam diferenciar a produção fotográfica a partir da criação coletiva, sugerindo novos modos de fazer fotografia, movidos por princípios de coletividade e engajamento total das partes envolvidas durante todo o processo de produção fotográfica.

De acordo com Rômulo Normand Corrêa (2019), o cenário histórico do surgimento dos coletivos fotográficos denota a virada do século XX para o século XXI, onde tanto nossas sociedades passaram a produzir novas morfologias sociais e redes de sociabilidade variadas, quanto o próprio paradigma fotográfico avança para um estado de pós-fotografia no contexto da cultura digital e visual, possibilitando novas formas de convergência entre profissionais da imagem e das artes visuais, dando molde ao que é conhecido hoje por coletivo fotográfico. O coletivo fotográfico enquanto um novo arranjo de produção fotográfica, segundo o autor, lança questões ao campo da fotografia que não só interferem nas formas de criação e difusão de imagens, mas também em novas lógicas de relacionamento e pensamento entre os fotógrafos, modificando os processos imagéticos como um todo.

Experiências coletivas de produção em fotografia são fenômenos que ocorrem a partir do agrupamento de fotógrafos em torno de um fazer fotográfico em comum. Entendido enquanto algo compartilhado, o fazer fotográfico coletivo esteve caracterizado por inúmeras formas de junção de pessoas ao longo da história da fotografia. O fotógrafo e professor Eduardo Queiroga (2010) afirma que coletividades são modelos de organização antigos no interior da prática fotográfica e especificamente do fotojornalismo, mas enfatiza que, na contemporaneidade, o coletivo fotográfico é um tipo de articulação que vem aparecendo com bastante intensidade, se diferenciando de outras formas de agrupamento como agências fotográficas e fotoclubes.

A experiência contemporânea dos coletivos fotográficos é demarcada através de suas formas de fazer, de sua organização e seus processos comunicacionais, determinando novos processos de produção e de construção do fazer fotográfico. Com bastante precisão na construção do conceito de -coletivo na arte, a doutora em Artes Visuais e artista visual Claudia Paim argumenta que coletivos são grupos de artistas que produzem e atuam conjuntamente. Traça características interessantes: são não hierárquicos e pautados na criação coletiva e no compartilhamento de decisões e projetos. Segundo a autora, tendem a ser mais flexíveis e -com capacidade de improvisação frente a desafios (PAIM, 2007, p.1). A diferença dessa forma contemporânea de coletividade está na criação de redes estimuladas principalmente pelas redes sociais virtuais e os avanços tecnológicos, que apesar de ser um movimento de socialização antigo, foi potencializado pela internet e seus adventos.

Dentre os maiores marcadores da diferença entre coletivos fotográficos e outros agrupamentos está a participação total de seus membros em todos os diferentes níveis do fazer fotográfico e ações promovidas pelo grupo. Em agências fotográficas e fotoclubes os fotógrafos envolvidos trabalham juntos em diferentes atividades, mas não há uma integração completa nos processos de produção das imagens (CORRÊA, 2019). O arranjo do coletivo fotográfico sugere que as individualidades e especificidades de seus componentes venham a convergir em uma identidade coletiva (QUEIROGA, 2012). O fazer fotográfico, considerado um processo imagético (BITTENCOURT, 2006) desde a composição da imagem, construção de seus elementos constitutivos, simbólicos e reflexivos até a materialização por meio da captura com câmera, está alinhado a um fazer coletivo, onde todas as partes operam durante a execução de determinada ação.

Situados em um contexto de convergência (QUEIROGA, 2010) no modo de fazer fotografia, os coletivos fotográficos funcionam sob uma lógica de cooperação e interconexão entre seus integrantes que exige necessariamente uma troca de experiências, funções, atividades e processos organizativos e produtivos que se delineiam através da sinergia entre os fotógrafos, uma vez que estes se agrupam por afinidade, identificação, apreensão de objetivos comuns, fortalecimento de contatos, etc. Existe familiaridade, algo em comum entre os membros de um coletivo fotográfico, e este propósito compartilhado é o que mobiliza a junção em grupo e consequentemente os modos de fazer fotografia.

2.2 Pensar coletivos fotográficos a partir do rizoma Deleuze-Guattariano

Na construção de um conceito que dispensa reducionismos, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) propõem pensar a ideia de multiplicidade a partir de linhas e percursos heterogêneos que se assemelham à estrutura de um rizoma. O rizoma, segundo os autores, representa as relações e processos sociais dispostos entre os indivíduos de maneira horizontal e múltipla, partindo e se desdobrando de diferentes ramificações que por sua vez não acusam uma única base ou um só ponto de partida em específico. Os indivíduos nesta perspectiva se constituem a partir das múltiplas e variadas conexões que estabelecem através de uma linguagem rizomática que os atravessam e os conectam.

Eduardo Queiroga (2012) e mais brevemente Rômulo Normand Corrêa (2019) traçam similaridades entre a estrutura de coletivos fotográficos contemporâneos ao rizoma *deleuze-guattariano*. Relacionando estruturas arborescentes ao *modus operandi* e organização de agências fotográficas e fotoclubes, coletivos fotográficos se assemelhariam aos rizomas por suas propriedades estruturais e funcionais, principalmente no que tange o compartilhamento de conhecimento e o sentimento de comunidade. Mobilizados por diferentes anseios e motivações, os coletivos fotográficos representam agrupamentos horizontais que surgem a partir da soma das individualidades de cada um de seus componentes na criação de uma identidade coletiva expressa no modo de fazer fotografia – e de atuar no campo da fotografia.

O conceito de -rizoma|| propriamente dito tem sua origem na biologia e na morfologia botânica e representa uma estrutura subterrânea de um caule que une sucessivas ramificações alongadas horizontalmente. O rizoma deleuze-guattariano

sugere uma analogia à esta estrutura para ilustrar como se organizam o pensamento, o conhecimento e o bojo das relações sociais, pretendendo estabelecer uma noção de multiplicidade (de processos, de relações, de agrupamentos, etc.) a partir do entendimento de que esta surge por conexões multifacetadas, tais quais as ramificações e linhas heterogêneas de um rizoma. Segundo os autores, o rizoma representa uma aliança que tem como tecido a conjunção entre todas as suas partes:

Um torna-se dois: cada vez que encontramos esta fórmula (...) do pensamento mais clássico e o mais refletido, o mais velho, o mais cansado. A natureza não age assim: as próprias raízes são pivotantes com ramificação mais numerosa, lateral e circular, não dicotômica. (...) É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe (...) Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 12-14).

O rizoma é uma estrutura que não apresenta linearidades ou hierarquias, tais quais as formas de organização dos coletivos fotográficos. Suas linhas estão dispostas e interligadas a partir de pontos e linhas de fuga diversas com alta capacidade de conexão, modificação e dinamicidade. Deleuze e Guattari deixam bastante elucidada a diferença entre o rizoma e esquemas arborescentes e ainda elencam as características das estruturas rizomáticas.

Toda parte de um rizoma se conecta a qualquer outra de forma horizontal e não hierárquica:

-1º e 2º - Princípios de conexão e de heterogeneidade: qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. (...) Um rizoma não cessaria de conectar cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências, às lutas sociais! (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 15-6).

O rizoma não apresenta um início, meio ou fim, em vez disso é composto por dimensões e grandezas diversas:

-3º - Princípio de multiplicidade: é somente quando o múltiplo é efetivamente tratado como substantivo, multiplicidade, que ele não tem mais nenhuma relação com o uno como sujeito ou como objeto, como realidade natural ou espiritual, como imagem e mundo. As multiplicidades são rizomáticas e denunciam as pseudomultiplicidades arborescentes. Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta una de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo

outras dimensões conectadas às primeiras (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 16).

Um rizoma pode ser rompido e posteriormente retomado por suas próprias linhas de fuga, que se remetem umas às outras constantemente. As linhas que o rompem podem ser as mesmas que o reconstrói e o reorganiza em virtude de sua perpétua ramificação:

-4° - Princípio de ruptura a-significante: contra os cortes demasiado significantes que separam as estruturas, ou que atravessam uma estrutura. Um rizoma pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retoma segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 18).

Um rizoma também pode ser comparado a um mapa e cartografias por sua alta capacidade de modificação permanente ancorada na realidade e por não se configurar como objeto de reprodução:

-5° e 6° - Princípio de cartografia e de decalcomania: um rizoma não pode ser justificado por nenhum modelo estrutural ou gerativo. Ele é estranho a qualquer ideia de eixo genético ou de estrutura profunda.(...) Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. Fazer o mapa, não o decalque. Se o mapa se opõe ao decalque é por estar inteiramente voltado para uma experimentação ancorada no real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre ele mesmo, ele o constrói. (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p. 21-22).

Tal qual um rizoma, no coletivo fotográfico existem sucessivas conexões e reconexões entre seus membros, dispostas através de comunicações e modos de fazer não hierárquicos organizados em dinâmicas e lógicas próprias que mobilizam o fazer fotográfico e suas atuações em coletivo. Ainda que a estrutura rizomática se assemelhe bastante aos exemplos observáveis de coletivos fotográficos (e, inclusive, também se assemelhe com a forma de organização do Punho Coletivo conforme observei e discutirei nas próximas seções), é importante destacar que não existe apenas uma única forma de fazer um coletivo fotográfico, nem mesmo uma definição à risca do que seria um, entretanto, as características rizomáticas atravessam coletivos fotográficos e os diferenciam de outras coletividades.

2.3 Do coletivo fotográfico ao coletivo fotográfico feminista

Em busca de situar as diferenças argumentativas entre os autores e autoras com os quais trabalho neste início de capítulo, saliento que os autores que trouxe até aqui (com exceção de Claudia Paim) constroem suas interpretações sobre coletivos fotográficos a partir de experiências majoritariamente masculinas. Nesta seção, como o próprio título sugere, busco elucidar as particularidades que surgem a partir da ideia de

coletivo fotográfico feminista. Ao trabalharem com coletivos de fotógrafas na América Latina, especificamente coletivo —7Fotografia³ de Pernambuco, Maíra Costa Gamarra e Isabella Valle (2021) consideram que os coletivos fotográficos configuram uma experiência contemporânea de fluidez tanto no processo de compreensão acerca da sentença –coletivo fotográfico **feminista**—, como na atuação orgânica e ponderada pela fabricação de contra narrativas.

O fato de ser um coletivo formado só por mulheres promove em si uma atmosfera pretensamente mais acolhedora, que, somada ao próprio propósito do coletivo de agregar redes, reforçava a aproximação das pessoas mais facilmente. Serem mulheres e serem jovens (...) de alguma forma estimulava essa aproximação e, inclusive, as fazia escutar críticas e comentários que nem sempre eram convenientes, polidos ou pensados com cuidado. Esses comentários, dificilmente, um coletivo de homens escutaria e muitas vezes chegavam a ser desrespeitosos ou abusivos. (COSTA GAMARRA; VALLE, 2021, p.124).

A própria concepção de coletivo fotográfico em si já dispõe de um potencial feminista, visto que os coletivos fotográficos em seus movimentos e formulações rompem com a máxima gênio-criador-individual-solitário, amplamente reproduzida e aceita por fotógrafos e que corresponde a uma lógica patriarcal (COSTA GAMARRA; VALLE, 2021). Sob a prerrogativa de construir espaços de acolhimento, troca e divulgação de trabalhos, os coletivos fotográficos feministas funcionam enquanto espaços de resistência e compartilhamento de experiências corporificadas das fotógrafas integrantes de cada uma dessas coletividades. Agrupamentos de fotógrafas que surgem a partir do denominador comum do gênero e da tentativa de superação das problemáticas que dele são marcos da experiência contemporânea dessas mulheres e vêm crescendo gradativamente ao longo dos últimos anos, como sugerem as autoras:

Há um movimento mundial de fotógrafas que, diante das desigualdades e violências de um sistema patriarcal, machista, racista, vêm tentando fortalecimento entre si, construindo espaços mais horizontais e igualitários, buscando ampliar a visibilidade e difundir seus trabalhos que, por serem feitos por mulheres, têm sido histórica e sistematicamente negligenciados e subestimados (COSTA GAMARRA; VALLE, 2021, p.112).

Traçando estratégias de subversão aos padrões masculinistas vigentes (SOARES et al., 2018), é através da disseminação de informações e conteúdos de autoria feminina, do diálogo por meio de redes sociais, da promoção de espaços e eventos de aprendizagem sobre fotografia e demais atividades diversas, que a práxis dessa ação coletiva se sintetiza. O coletivo fotográfico feminista é mobilizado por partilhas que

³ Maíra Costa Gamarra e Isabella Valle são duas das fundadoras do 7Fotografia.

operam no fazer fotográfico a partir de interesses e afinidades políticas e ideológicas e do compromisso político com o feminismo, construindo-se a partir de direcionamentos e ativismos que posicionam o grupo acerca de um tipo de fotografia: feminista, antissexista, não-hegemônica. Ademais, novamente é importante salientar: não existe uma só forma ou modelo de fazer coletivo fotográfico feminista.

A partir desta imersão teórica sobre coletivos fotográficos em perspectiva com as discussões de gênero e fotografia apresentadas no primeiro capítulo deste trabalho, o próximo ponto da minha pesquisa se desenhou através das seguintes indagações: pode um grupo de fotógrafas mulheres ser caracterizado como coletivo fotográfico feminista? Quais são as dinâmicas que diferenciam um coletivo fotográfico feminista de outros agrupamentos? Como a produção fotográfica pode ser coletiva e feminista? Como este fazer fotográfico e feminista é compreendido pelas fotógrafas integrantes do Punho Coletivo?

Já introduzindo o universo de onde partem minhas interlocutoras, considero importante destacar que não se trata de um grupo de fotojornalistas (apesar da maioria delas serem da área da comunicação social e desenvolverem trabalhos no tema) que pretendem apenas a produção de imagens e narrativas imagéticas para veiculação de imprensa e mídia, tampouco apenas produzem imagens sob autoria coletiva, ao contrário, o grupo promove a divulgação dos trabalhos de cada fotógrafa em suas redes sociais virtuais e demarca muito claramente a autoria das produções, mesmo quando coletivas (veremos mais a seguir o exemplo do ensaio coletivo). É de suma importância destacar que o Punho Coletivo nasce a partir de uma proposta de produzir um novo tipo de fotografia na cena local de Maceió, mas que busca, para além da produção e circulação de imagens feministas, o fomento e realização de ações e mobilizações ativistas e feministas através da prática fotográfica.

2.4 O Punho Coletivo

O engajamento de mulheres no processo de construção de grupos e coletivos configura uma prática que coloca em evidência a atuação feminina frente à necessidade de atender pautas caras às mulheres, bem como questionar e subverter o ideal de protagonismo masculino (SOARES et al., 2018). Através de uma produção autoral politicamente situada e da construção de estratégias de divulgação, compartilhamento,

produção e apoio, mulheres fotógrafas vêm reivindicando coletivamente pautas diversas e reafirmando seus lugares na cena da fotografia contemporânea de Maceió.

Especificamente em 2019, o coletivo fotográfico feminista Punho Coletivo surge da junção de fotógrafas atuantes em Maceió a partir da urgência de discutir os problemas de gênero presentes na produção fotográfica local, tendo como incômodo disparador de sua criação a reincidência de situações de assédio cometidas por fotógrafos da cidade e problemáticas acerca da representação objetificada e sexista de mulheres em fotografias produzidas por estes homens. O nome do coletivo faz referência direta à obra de poesia –Um Útero É do Tamanho de Um Punho de Angélica Freitas (2012).

Sendo o primeiro coletivo fotográfico feminista da cidade de Maceió, o Punho Coletivo se inscreve enquanto grupo artístico e ativista no movimento cultural da cidade, promovendo reflexões acerca de feminismos e fotografia através de suas práticas e ações coletivas. O grupo surge num contexto onde as fotógrafas se deparam e são afetadas com o problema do assédio sexual e violência de gênero no campo da fotografia, e como estratégia de denúncia e posicionamento acerca da situação, juntam-se para produzir um ensaio fotográfico de retratos femininos que tem como propósito apresentar novas narrativas estéticas acerca da representação feminina. Em entrevista, quando questionadas sobre o surgimento do grupo, duas interlocutoras respondem:

–(...) na época era a questão dos ensaios femininos feitos por homens, que ainda é um incômodo muito grande, porque vai num vai a gente se depara com uma presepada e fica –ah, isso é um ensaio empoderador? Entendi...|| vai num vai rola essa frustração de ver essas coisas (...) foi quando formou as seis e a gente formou o coletivo assim, partindo realmente desse incômodo, no começo basicamente as seis estavam indignadas com a mesma coisa|| (V.A., 2021),

–Eu acho que o que é importante da gente falar sobre aquele começo, é que naquela época tavam surgindo muitas denúncias de assédio, de estupro, de fotógrafos. Não tanto aqui em Alagoas, mas assim, em outros estados do Brasil e tudo mais. E tava bem recorrente, eu lembro assim (...). Eu lembro que muitas vezes as pessoas criavam contas pra denúncia desses fotógrafos e tudo mais, e aí foram coisas que foram juntando, sabe? A gente já sentia meio que essa falta desse debate aqui no estado e foi se somando várias coisas.|| (M.S., 2021).

Desta insurgência, um registro importante e que demarca minha primeira perambulação virtual sobre o Punho Coletivo: um manifesto coletivo escrito e publicado

em 23 de setembro de 2019 na rede social virtual *Medium*⁴ um texto com três minutos de leitura, como sugere o site. O subtítulo destaca que o manifesto anuncia o nascimento do Punho Coletivo, e a discussão que se sucede expressa criticamente uma posição acerca dos conflitos de gênero no campo da fotografia:

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. (PUNHO COLETIVO, 2019).

O ativismo do Punho Coletivo se reverbera de modo a situar o grupo enquanto um coletivo de referência na cena contemporânea da cidade através da prática fotográfica. Ainda no Manifesto, afirmam:

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. (PUNHO COLETIVO, 2019).

Alguns meses antes da publicação do manifesto no *Medium*, o perfil oficial do Punho Coletivo no *Instagram*⁵ anunciou a criação do grupo. As primeiras publicações datadas de maio de 2019 são peças gráficas, três *cards*: o primeiro postado em 29 de maio de 2019 tem escrito –um útero é do tamanho de um punho!; o segundo, postado em 03 de junho de 2019, contém uma imagem gráfica de duas mãos, aparentemente de mulheres, entrelaçadas; já o terceiro, postado em 09 de junho de 2019, finaliza a tríade com a frase –difundir, organizar, fortalecer!. Mais de um mês depois, em 28 de julho de 2019 e até o dia 09 de agosto de 2019, o perfil postou gradativamente fotos autorais produzidas pelas fotógrafas. São retratos de outras mulheres, modelos, que apresentam estéticas e olhares interessantes e diferentes.

Essas fotos que foram publicadas são resultado da primeira ação fotográfica conjunta das mulheres do Punho Coletivo (hoje, algumas delas ainda são integrantes do grupo), que decidiram juntar-se para desenvolver um ensaio fotográfico coletivo que

⁴ Disponível em: <https://medium.com/punho-coletivo/nosso-manifesto-b4b497ac5288>.

⁵ Disponível em: www.instagram.com/punhocoletivo.

abordou a temática da representação feminina, totalmente dirigido e produzido por elas. Na entrevista em grupo de discussão, a interlocutora M.S afirma sobre o ensaio coletivo:

—o que me marcou muito assim no começo do Punho foi que numa das primeiras reuniões (...) a gente fez um primeiro ensaio né, que foi da gente se fotografar, e até então eu acho que nunca tinha participado assim de nada parecido, foi uma coisa tão simples, mas que a gente saiu bem eufórica daquela primeira reunião, sabe?! (...) A gente foi trocando... E aí a gente foi percebendo assim a diferença. Por mais que a gente tivesse na mesma locação, por mais que a gente tivesse fotografando a mesma pessoa, cada uma tinha o seu estilo, cada uma tinha o seu olhar, enfim, quando a gente via as fotos e os resultados depois era totalmente diferente, assim! (M.S., 2021)



Figura 1: captura de tela. Disponível em: <https://medium.com/punho-coletivo/nosso-manifesto-b4b497ac5288>

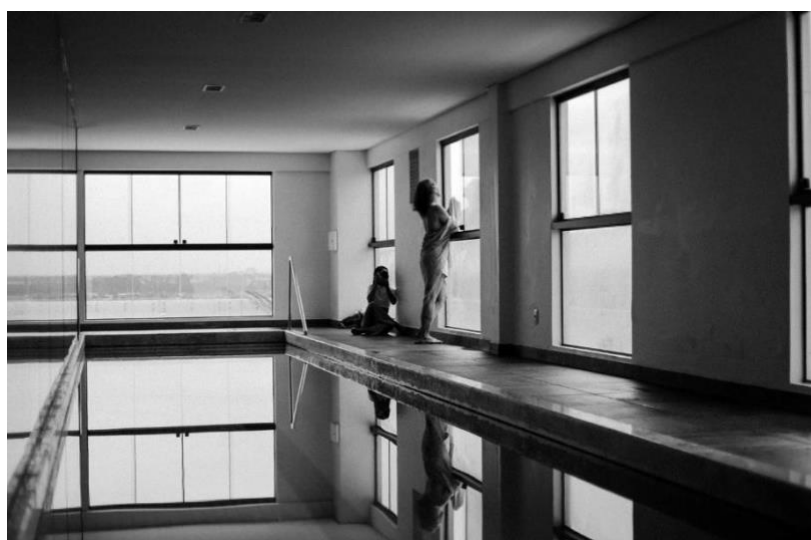


Figura 2: captura de tela, ensaio coletivo. Disponível em: <https://www.behance.net/gallery/97355051/Backstage-Punho-Coletivo>



Figura 3: captura de tela, ensaio coletivo. Disponível em:
<https://www.behance.net/gallery/97355051/Backstage-Punho-Coletivo>



Figura 4: captura de tela, ensaio coletivo. Disponível em:
<https://www.behance.net/gallery/97355051/Backstage-Punho-Coletivo>

Através de composições fotográficas diferentes no que diz respeito às representações das mulheres fotografadas, as fotografias do Punho Coletivo engajaram-se em construir neste ensaio coletivo um repertório imagético que apresenta uma contra narrativa às representações fetichizadas e sexualizadas dos corpos femininos produzidas por fotógrafos homens, bem como mobilizaram-se para discutir e estabelecer uma posição contra os recorrentes casos de violência relatados por modelos, fotografadas e demais mulheres.

—às vezes não percebe que tá passando por um abuso. Você só sabe que é um abuso quando você está em um momento em que você compartilha e que uma pessoa diz assim: —eita, isso não foi certo!! e aí você: —é, realmente, isso não foi certo, eu pensei que podia ser uma coisa particular, posso pensar que

foi alguma coisa só que eu senti e não queria compartilhar e quantas a gente já passou, assim! (...) Mas isso, assim, enquanto fotógrafa de evento, e em show, e no fotojornalismo, isso é muito recorrente, mas eu só vim estar atenta à isso a encontros como o do Punho, né?!(A.M., 2021).

Com o intuito de denunciar esses abusos, propor novas produções acerca da representação de corpos femininos, discutir sobre as condições artísticas e profissionais as quais estão submetidas às fotografias de Maceió e promover espaços de discussão, formação e compartilhamento de/sobre fotografia, o Punho Coletivo vem consolidando-se enquanto um coletivo fotográfico feminista por seu engajamento político e a multiplicidade de temáticas e trabalhos abordados e criados por suas fotógrafas integrantes. A repercussão do ensaio nas redes sociais, especialmente no *Instagram*, foi bem aceita entre um público (majoritariamente feminino) que aparentemente já consumia conteúdos relacionados à fotografia em Maceió.

2.5 Punho Coletivo em perspectiva

Analizando de forma dialógica os resultados do grupo de discussão, perambulações em redes sociais, incursões em espaços on-line promovidos pelo grupo, meus diários de campo e demais notas que tomei ao longo desta pesquisa, busquei construir uma etnografia que abordasse os aspectos constitutivos e políticos do Punho Coletivo através do entendimento de como se deu seu surgimento, composição, atuação, de seus posicionamentos ideológicos, de suas expectativas e percepções acerca da produção fotográfica de Maceió e das desigualdades imbricadas nesses espaços, e de suas articulações coletivas nas discussões e temáticas sobre fotografia e feminismo.

O grupo se organiza através de uma produção politicamente engajada com um ideal de feminismo plural voltado à articulação coletiva entre mulheres, criando possibilidades de representatividade através desses engajamentos. Unidas não somente pelo ofício e afinidades com a fotografia, mas também por experiências marcadas pela desigualdade de gênero, as fotógrafas do Punho Coletivo produzem seus trabalhos e engajam-se coletivamente como estratégia de conferir sentido político à sua atuação, tendo seus atravessamentos, trajetórias e posições políticas como norteadores de seu fazer fotográfico.

O Punho Coletivo é múltiplo e criativo em suas articulações. Dispostas a apresentarem novas perspectivas no âmbito da fotografia e produção visual, o grupo

impulsiona o fortalecimento de criações, contatos, divulgações e diálogos entre mulheres da imagem e do audiovisual, principalmente fotógrafas. Formado atualmente por cinco jovens fotógrafas que produzem diferentes trabalhos fotográficos, o Punho Coletivo atua de modo a promover um fazer fotográfico politicamente engajado com pautas feministas, estando presente ativamente em redes sociais virtuais, espaços de articulação coletiva, discussões acerca de fotografia, e promovendo debates e formações sobre fotografia em seus mais diversos temas.

A atuação do Punho Coletivo durante o ano de 2020 desenvolveu-se em sua maioria de forma remota. Em março de 2020, antes de a pandemia eclodir em Alagoas e dos decretos de isolamento social, o grupo promoveu um encontro presencial aberto ao público geral intitulado –Um Teto Todo Nosso – diálogos e perspectivas para mulheres da imagem⁶ no dia internacional da mulher. Este evento foi acompanhado pela professora Fernanda Rechenberg e junto com outras interações que ela teve com as fotógrafas do Punho Coletivo, deu-se corpo ao nosso projeto de iniciação científica. Após este evento, as atividades concentraram-se todas no formato online. Em abril de 2020, já inserida na iniciação científica, tive maiores contatos com o Punho Coletivo e suas redes sociais⁶.



Figura 4: Captura de tela: chamada para reunião coletiva no dia 08 de março de 2020. Disponível em: link

Entre os meses de março e julho de 2020, onde as medidas de distanciamento e isolamento social já se institucionalizaram, o Punho Coletivo lançou em seu *Instagram*

⁶ A fim de manter o anonimato dos perfis de seguidores do Punho Coletivo que interagem em suas redes sociais, nas capturas de tela e prints aqui registrados eu optei por borrar os nomes de usuários desses perfis.

—(...) veio a pandemia (risos) aí pô, matou assim... a gente ficou —velho... como é?! Sabe? E já vinha frustração, o começo de uma dor ali de tipo: —a gente é um coletivo que só vai agir online? a gente é um coletivo que só vai ficar no Instagram? como é isso?! entendeu? Era uma coisa que a gente ficava se batendo assim, muito! E por outro lado era aquela coisa de tipo: —queremos ir pro presencial, queremos ir pra fora! Queremos estar!! (V.A., 2021).

—A gente queria botar pra frente, queria tá na rua fazendo outras coisas, mas é muito complicado. A gente foi encontrando vários entraves no meio do caminho, internos e externos também, e aí quando chegava uma pessoa pra falar pra gente: —não, só uma foto que vocês postam ali de uma fotógrafa mulher já é super importante!! E a gente não tinha essa dimensão assim, sabe? Porque a gente queria mais, a gente queria ir pra além do Instagram. O Punho não é pra ser uma plataforma do Instagram, sabe? Pra ser trabalhado só no Instagram e a gente não queria isso. E enfim, é sempre isso assim, momentos de euforia e entraves. De a gente tentar manter o mínimo equilíbrio pra botar as coisas pra frente. É uma construção coletiva mesmo, faz parte. (M.S., 2021).

A dinâmica de divulgar e colocar em evidência os trabalhos de outras fotógrafas é uma prática recorrente do Punho Coletivo, que acontece desde suas primeiras articulações públicas. Ainda em 2019, ano de sua criação, o Punho promoveu a divulgação dos trabalhos de diversas fotógrafas e artistas visuais de Alagoas e outros estados do nordeste, com publicações datadas de junho de 2019 (mês em que o grupo publicou algumas fotos do ensaio coletivo) até dezembro do mesmo ano. As publicações estão organizadas em carrosséis⁷ que trazem os trabalhos autorais das artistas, e legendas biográficas sobre as autoras das obras.

A intenção de promover os trabalhos dessas fotógrafas e artistas visuais configura a possibilidade de criação de redes de diálogo e compartilhamento (SOARES et al., 2018) entre mulheres, uma vez que amplia o repertório de artistas em atividade e aglutina novas referências e possibilidades de comunicação, como avalia a interlocutora M.S.:

—Eu não lembro como era o meu repertório de fotógrafas mulheres antes do Punho, mas eu acredito que ele tenha crescido bastante uma vez que a gente tá dialogando sobre isso, participando de debates, de conversas, trazendo mais mulheres, eu acredito que hoje (...) é outra realidade, sabe?! (M. S., 2021).

Isabella Valle (2017) afirma que é comum formarmos repertórios estéticos, poéticos, teóricos e críticos com base em tudo que foi produzido por homens, se

⁷ Nome dado à publicação sequencial de fotos no *Instagram* em alusão ao movimento de girar de um carrossel.

transformando em referências de fotografia. É importante destacar na fala acima que na busca por promover reflexões a partir de novas referências, olhares e conceitos de fotografia, os coletivos fotográficos feministas difundem os trabalhos de fotógrafas (os) que não são contemplados pelos livros, pela grande mídia, e por demais locais onde as referências hegemônicas masculinas, brancas, cisgênero e heterossexuais dominam. No manifesto intitulado –Manifesto Contra Referência⁸, o coletivo –Mamana Coletiva afirma:

Até hoje, as populações originárias e tradicionais, os corpos negros, as mulheres, corpos com deficiência, gordos, LGBTQIA+ estiveram, majoritariamente, a frente das câmeras como alvo e não como corpo pensante e parte dessas narrativas. Foram marginalizados, sofreram com o apagamento e o abuso de uma profissão essencialmente colonialista, machista, misógina e hegemonicamente protagonizada por homens brancos e de classe média/alta. Homens esses que ocupam e protagonizam histórias a partir de suas percepções, do olhar desbravador - a salvação sobre um lugar, um corpo, uma raça, um gênero desde sua origem. (...). Acessibilizar a fotografia é possibilitar a todos que contem sobre suas realidades, denunciando o que enxergam de acordo com suas demandas. Possibilitar que o indígena possa fazer a documentação do próprio povo, que o quilombola comunique como se vê diante do mundo, é ampliar as narrativas e repensar o que já foi contado, como e por quem. (MAMANA COLETIVA, 2020).

O Punho Coletivo com pouco mais de dois anos de existência reúne fotógrafas atuantes em Maceió que enxergam no coletivo um potencializador de seu fazer fotográfico. Nestes dois anos, entretanto, o grupo não está mais com todas as integrantes de sua composição inicial, e sua recomposição aconteceu em tempo recente à realização do grupo de discussão, onde foi lançada uma chamada pública para novas integrantes no Instagram do grupo. Sobre este processo de chamada pública, uma interlocutora comenta:

Nessa questão de escolher as novas membros a gente foi vindo de como poderia diversificar, porque a gente tinha A. M, B. R. e N. P.⁹, muito voltadas pra fotografia de mulheres (...) não trabalhavam exclusivamente com isso, mas o maior volume de produção era voltado pra ensaios femininos ou sobre a questão do empoderamento feminino, todas essas coisas. E aí, a gente quando foi escolher essas novas membros viu que, por exemplo, a C. B. e a questão do documental, de manifestações populares e tudo mais... a experiência dela com o documental (...) A A. M. também foi por esse lado do documental (...) A gente foi escolhendo pessoas que pudessem complementar o coletivo, unir conhecimentos, unir realmente experiências pra o coletivo chegar mais longe, se adentrar em mais... Ocupar mais espaços!

⁸ Disponível em: <https://mamanacoletiva.myportfolio.com/manifesto>.

⁹ Fotógrafas que fizeram parte do surgimento e fundação do coletivo, mas atualmente não o compõem.

No curso dessas inúmeras possibilidades de atuação, o trabalho coletivo entre mulheres é potencialmente instigante e envolve diferentes sentimentos e afetos. A fotógrafa Isabella Valle em sua tese de doutorado sobre as mulheres fotógrafas de Recife (2017) considera que mulheres em coletividade constroem suas relações a partir de sentimentos como sororidade e solidariedade feminina que surgem no despertar de consciência de gênero e da partilha das experiências, fundamental para o estreitamento de laços e para os processos de criação coletiva. A autora afirma que:

-trabalhar coletivamente, seja no fazer da própria imagem, como uma experiência estética e poética possível, quanto na articulação de um campo de circulação, faz parte da prática fotográfica (...). Há uma consciência política geral das mulheres da importância de unir-se também neste fazer e neste difundir fotografial. (VALLE, 2017, p202-203)

A coletividade tende a desconstruir as noções de solidão e disputa entre mulheres que segundo Costa Gamarra e Valle (2021) são aspectos amplamente alimentados pela lógica patriarcal. As fotógrafas criam um ambiente confortável onde dividem suas questões e onde estabelecem relações de acolhimento, cuidado, respeito, amizade, e estes afetos são importantes mobilizadores de seu ativismo. De acordo com o relato de duas interlocutoras do Punho Coletivo:

Eu lembro que naquele começo a gente ficava horas conversando no grupo... -Nossa senhora, vamos matar o patriarcado!! e tudo mais, né? Botar fogo em tudo! (risos) mas era assim! Eu entendo muito o Punho assim, sabe? Como as meninas já falaram, quando a gente se encontra nas reuniões é sempre assim, momentos de euforia! Depois vem a vida, né? Depois vem o sistema tentando derrubar tudo (risos). Mas é muito isso assim, é uma luta constante de a gente tentar manter essa euforia, porque não é fácil trabalhar em coletivo, realmente não é fácil! Por mais que a gente queira, por mais que tenha esse ideal, por mais que, enfim, que isso esteja na gente, que a gente esteja sempre trabalhando (...) tá na gente, assim! É uma coisa que a gente não pode fugir, né? São questões que vão estar sempre com a gente. (M.S,2021).

-quando o Punho abriu a chamada ano passado, me interessei bastante pelo coletivo, porque eu realmente curto o trabalho em coletivo, apesar de perceber que o sistema pede cada vez mais você faça suas correrias só, mas eu acho que o coletivo ele dá um estímulo assim, em qualquer nuance... Eu acho que sempre quando eu venho fazer alguma atividade do Punho, eu saio muito mais instigada, e me sinto muito mais representada, assim, de ser uma fotógrafa, de trabalhar com imagem, de pesquisar imagem e o que quer que seja, mas eu acho que o coletivo dá essa força sim nesse caminho, né...! (A.M., 2021)

Avtar Brah (2006) afirma que a experiência é um conceito-chave no feminismo e que historicamente movimentos de mulheres buscam formular ações e expressões coletivas a partir da coalisão de experiências pessoais das mulheres no cotidiano das

relações sociais de gênero – de mercado de trabalho, experiência acadêmica, trabalho doméstico, maternidade, relações sexuais, questões econômicas e financeiras, experiências de violência moral, psicológica e até sexual, além da exclusão sistemática das mulheres em sistemas de poder institucionalizados. Essas experiências, quando partilhadas, conversadas e problematizadas acabam por ganhar novos significados através do feminismo e de suas práticas.

O pessoal, com suas qualidades profundamente concretas, mas fugidias, e suas múltiplas contradições, adquiriu novos significados no slogan –o pessoal é político, quando grupos de conscientização forneceram os fóruns para explorar experiências individuais, sentimentos pessoais e a própria compreensão das mulheres sobre suas vidas diárias (...).O que importa é que a conscientização trouxe para o primeiro plano um dos mais poderosos insights do feminismo, que é que a experiência não reflete de maneira transparente uma realidade pré-determinada, mas é uma construção cultural. (BRAH, 2006, p. 360).

Conforme mencionei no final do capítulo anterior, a experiência é o lugar de formação do sujeito, é um processo de significação às nossas realidades. Subjetividades e percalços particulares da vida dessas mulheres são aspectos fundantes de discursos políticos que conferem valor a estas vivências, se relacionando intrinsecamente com as disposições socioculturais às quais as mulheres estiveram sujeitas ao longo de suas trajetórias. Além do ofício, dos afetos e do entusiasmo pela produção e trabalho em coletivo, os atravessamentos de gênero são aspectos latentes para a aproximação dessas mulheres. Enquanto artistas de um mesmo segmento e nicho, o machismo estrutural configura um conjunto de práticas que se reverberam em cada uma de suas experiências e trajetórias.

Desvalorização local, baixa remuneração em trabalhos informais *freelancers*, obscurecimento de trabalhos autorais em situações de concorrência com homens e assédios, em suas mais diversas expressões, são problemáticas que carregam um forte demarcador de gênero e se acentuam nas trajetórias relatadas pelas fotógrafas do Punho. Segundo relatos das interlocutoras A. M. e C. B.:

–(...) fui indo pra uma linha mais documental, trabalhei também no fotojornalismo um tempo, mas realmente é uma área que tá bem carente aqui em Alagoas, eu acho que a gente deve conhecer assim três principais fotógrafos homens dentro do fotojornalismo, então realmente é uma área que assim, aqui, tá sendo difícil. Eu já recebi proposta até pra trabalhar em estados vizinhos, mas aqui nunca apareceu nada muito bem remunerado, porque eu não recebia enquanto contratada, eu era *freela* de uma certa forma, e quando os meninos não podiam, rolava um convite pra sair pra pauta. (A. M., 2021).

-Eu trabalhei em um portal cultural, e em uma revista cultural paralelamente, mas enquanto fotógrafa *freelancer*, e sempre percebia que a cena da fotografia lá era muito complicada porque eram sempre fotógrafos homens que tinham vez e espaço, principalmente dentro desse cenário ligado à fotografia documental, relacionado à cultura popular! (C.B., 2021).

O trabalho *freelancer* se caracteriza enquanto uma atividade autônoma sem vínculo empregatício a longos prazos e que normalmente não necessita de contratos ou regimentos. É um modelo de trabalho bastante comum no campo da fotografia, e considerando a cidade de Maceió, que não dispõe de uma vasta variedade de agências fotográficas e empresas de fotografia, os *freelas* aparecem enquanto oportunidades informais de trabalho dos mais diversos tipos. Por assumir um caráter informal, o trabalho *freelancer* corriqueiramente pode ser balizado por uma demanda excessiva de trabalho e desempenho e baixas remunerações como A.M. relata, o que pode provocar desestímulo nas profissionais que acordam esse tipo de atividade.

Além da desvalorização profissional, baixa remuneração e problemas no desenho de um escopo de trabalho, as disputas e tensionamentos de gênero também se expressam *nos freelas*, onde um fotógrafo que desempenha a mesma atividade, carga horária e regime de trabalho que uma fotógrafa, ainda pode ganhar muito mais que ela:

-Eu já trabalhei, passei um breve tempo da minha vida trabalhando de *freela* pra fazer formatura, fazer casamento, e aí geralmente formatura eu tinha 30 fotógrafos ali fazendo 785 mil fotografias, mulheres assim... mulheres que arrumavam câmera emprestada, era câmera do marido, era uma câmera assim pra fazer um *job*, a galera periférica e a gente assim, trabalhando pra ganhar, sei lá, as vezes 150 conto por noite. (...) Eu peguei um livro de um fotógrafo conhecidíssimo... Assim, olhei o livro e disse: -poxa, velho!! e esse cara, assim... É o super contratado! As pessoas pagam *mils*¹⁰ pra fazer foto com esse cara, e desculpa, eu sei que tá gravando, mas eu me esforço pra receber 300 conto às vezes! ¹¹Saio numa noite, passo por diversos abusos, por diversos perigos, por diversas coisas, e assim, ainda me pergunto se sou fotógrafa... Né? Ainda me pergunto se sou fotógrafa (...) hoje eu considero a fotografia assim, né. (A. M., 2021).

Para compreender as dimensões dessas disparidades é preciso considerar primeiramente que os sujeitos que produzem fotografia em Maceió, sejam homens ou mulheres, estão socialmente localizados em contextos materiais, culturais e econômicos distintos uns dos outros (NOCHLIN, 2016), e que fotógrafos dispõem de condições relativamente mais favoráveis à produção artística visto que os aspectos estruturais da fotografia reservam aos homens posições de privilégio que se mantêm através de fluxos de poder dispostos nas relações de gênero do fazer fotográfico (SOARES et al., 2018).

¹⁰ Muitos homens.

¹¹ Expressão eufemizada.

O campo fotográfico de Maceió se caracteriza como masculinista visto que são os homens fotógrafos que dominam os meios oficiais e massivos de circulação. Através de seus privilégios de gênero, que não se dissociam dos de raça, classe, sexualidade e economia, os fotógrafos de Maceió institucionalizam seus trabalhos com muito mais facilidade e permissibilidade do que as fotógrafas porque são eles mesmos quem coordenam, administram e muitas vezes financiam essas instituições. A interlocutora V.A destaca:

Como Maceió ainda é uma província dá pra dizer que eles são aristocratas. Então eles navegam pela aristocracia, eles navegam pelo governo... pelo governo estadual, pelo governo municipal, às vezes eles são secretários, são superintendentes, às vezes tem um contato ali dentro de forma que... (alguém coloca no chat a expressão –cinema de herdeiro!) cinema de herdeiro! É, é isso! Fotografia de herdeiro. Mas é aquela coisa, (...) 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. Acaba que apesar de eles não terem uma produção expressiva muitas vezes, ou uma fotografia boa mesmo! (risos) Tem gente que gênio e aí eu olho assim... (faz cara de confusa, de inconformidade) isso não é bom não, gente! Mas ganham espaço pra expor, ganham editais... E também são pessoas que conseguem eles mesmos fazerem o circuito deles, sabe? Fazem o próprio circuito, e aí você fica: —mas como é que fez esse próprio circuito? Porque eu não ouvi falar o nome desse homem até então!! E de repente ele tá lá! Ele é o *bam bam bam*! E aí eu fico: —como assim? (V.A., 2021).

Por figurarem esses espaços em maiores números, os fotógrafos tendem a demarcá-los enquanto –seus, construindo uma relação de propriedade com a fotografia, como se esta fosse uma faculdade masculina, um atributo especial conferido aos homens. Essa relação reforça a ideia de que as mulheres fotógrafas são intelectual e materialmente inferiores, como se precisassem do aval dos homens para criar suas obras ou desempenhar seus trabalhos.

—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 Jaraguá¹² 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 flahs?! Você mexe assim, assim... quer ensinar como se, assim, —eu sou o detentor do conhecimento! que não vê a oportunidade de uma mulher estar com uma câmera pra ir lá e fazer intervenção desnecessária, sabe? E já passei por isso, várias e várias vezes! (C. B., 2021).

Quando nós — e aqui eu me coloco alinhada às considerações e posicionamentos das fotógrafas do Punho Coletivo tanto por concordâncias que tive com suas falas através das trocas que estabelecemos durante o curso da entrevista, como em posteriores

¹² Bairro histórico de Maceió.

reflexões e rememorações de experiências pessoais minhas – destacamos a característica masculinista destes espaços, não estamos dizendo a respeito apenas da massiva presença de homens em posições de privilégio, mas também despontamos sobre o tipo de fotografia que vem sendo produzida na cena local de Maceió, que sofre influências diretas das lógicas patriarcais e hegemônicas produzidas e reproduzidas nestes espaços:

Ainda acho um espaço ocupado por homens brancos... *Mils...* Assim, é bizarro como a gente, aonde chega e se depara com essas figuras e escutamos coisas desagradáveis, quando eles tentam até ser agradáveis, mas nunca são! (...) o que eu vejo é que a fotografia em Maceió ainda é muito masculina, é muito branca, é muito padronizada assim, sabe? A maioria das construções fotográficas são feitas ainda explorando as pessoas periféricas, ainda explorando espaços periféricos e explorando no sentido de tentar, ali, gerar um pensamento, sabe? Que eu ainda acho vazio! Vazio de tá em contato com aquilo que você tá fotografando. (A.M., 2021).

As coexistências dessas experiências individuais advindas dos tensionamentos de gênero impulsionam a junção das mulheres em coletivo para promover reflexões, diálogos e a superação desses problemas através da partilha entre as mulheres. O engajamento no Punho Coletivo permite a essas fotógrafas a apreensão de um espaço não somente de luta, ativismo e produção artística e profissional, mas que também funciona como um lugar de compartilhamento das particularidades envoltas e relacionadas à condição de ser mulher fotógrafa em Maceió, condição esta que é compreendida enquanto um lugar social que foi historicamente construído e culturalmente localizado, tal como considera Isabella Valle (2017) ao demarcar que –mulher fotógrafa de Recife não é uma simples categoria, mas sim um lugar social.

É a partir dessa abordagem que adentramos as hipóteses de pesquisa que mobilizaram este trabalho: diante da compreensão de que essas mulheres fotógrafas produzem seus trabalhos e os articulam coletivamente a partir de práticas ativistas e feministas, é possível considerar esse fazer fotográfico como feminista? É possível estabelecer uma posição ontológica (RAYMOND, 2017) a qual se analise e interprete acerca da atuação coletiva dessas mulheres? Como o ativismo do Punho Coletivo se relaciona com outros coletivos ativistas e feministas da cidade de Maceió? Esses questionamentos surgem a partir do reconhecimento de que através do engajamento dessas fotógrafas no Punho Coletivo, suas produções podem estar introduzidas nas mais diversas lógicas de representação feminista, e da tentativa de estabelecer uma abordagem antropológica que buscou compreender como essas estratégias coletivas se

colocam cotidianamente no trabalho dessas mulheres e como elas entendem esse fazer fotográfico como feminista.

3. O FAZER FOTOGRÁFICO FEMINISTA

3.1 Fotografia feminista

Meu primeiro contato com a ideia de fotografia feminista surgiu justamente através do Punho Coletivo, mas não durante ou por causa desta pesquisa. Como relatei no capítulo inicial, sou uma mulher alagoana que trabalha com fotografia desde o ano de 2016, e estando ativa no campo desde então, conheci o Punho Coletivo muito antes de construir propósitos investigativos a partir da minha relação com as fotógrafas. Assim que o Punho surgiu, passei a acompanhá-las pelo *Instagram* através de interações como curtidas, comentários, compartilhamento das fotos e trabalhos que eram publicados no perfil do grupo; também li seu manifesto e, como já conhecia algumas das fotógrafas de lá antes de iniciar a pesquisa, comentei sobre o sentimento de felicidade que me surgiu ao vê-las empreendendo um coletivo de fotógrafas feministas.

O entusiasmo que partiu de mim ao conhecê-las surgiu por saber da importância que um coletivo de fotógrafas feministas teria e representaria no campo o qual integro e conheço a partir das minhas experiências. Neste primeiro momento de reconhecimento sobre o Punho Coletivo, suas ideias de articular ativismo e arte, e de formulações posteriores que surgiram através desta pesquisa, chego à compreensão de que a fotografia feminista pode ser entendida como um tipo de imagem e narrativa que é composta por elementos discursivos, políticos e estéticos de vieses feministas. Em sua composição simbólica, é um elemento de contestação, pois carrega a capacidade de questionar concepções hegemônicas (e sexistas) a partir de suas simbologias políticas que se materializam em imagens, podendo ser considerada um instrumento de subversão aos padrões hegemônicos de fotografia e imagem.

A doutoranda em Comunicação Social e fotógrafa Olga Wanderley (2019) ao discutir sobre fotografia feminista aponta que uma produção estética feminista bem consolidada já vem sendo amplamente realizada no campo da fotografia em trabalhos de fotógrafas latino-americanas, destacando que essa produção demonstra uma tendência de mulheres artistas utilizarem seus próprios corpos como matéria para engendrar

debates e discussões feministas. A autora considera que a 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), afirmando ser uma arte expressa e construída, sobretudo através das experiências corporificadas de mulheres fotógrafas que, a partir de direcionamentos políticos e de suas vivências, produzem suas imagens. Essas experiências corporificadas, quando alinhadas por perspectivas feministas, acabam por orientar o tipo de narrativa imagética a ser construída.

A fotografia feminista não é um tipo unificado de arte ou um estilo estético, uma simples convenção artística. É, em vez disso, a expressão em forma de imagem e narrativa das muitas práticas feministas que se formulam a partir de diferentes especificidades e singularidades que surgem de experiências, sensações, ideais e orientações dessas fotógrafas. A vinculação do feminismo com a fotografia, segundo Olga Wanderley, acontece através da articulação entre os contornos críticos, políticos e discursivos dos feminismos e os contornos estéticos e imagéticos da produção de imagens, onde a presença das artistas (seja de forma material, no caso de fotografias de retrato e auto representações, por exemplo, ou na criação de conceitos em temas como fotografias documentais, artísticas, etc.) é um elemento central nestes processos de criação. Por não ser um segmento universal ou uniforme de fotografia, os significados de uma imagem considerada feminista são construídos a partir de aspectos culturais temporal e historicamente localizados, rejeitando noções totalizantes.

Em –Pode haver uma estética feminista?‖ (2017), Claire Raymond discute sobre as possibilidades de estabelecer uma posição ontológica a qual se analise e interprete as fotografias criadas por mulheres. As fotografias e imagens produzidas por mulheres são, necessariamente, fotografias feministas? O que determina tal definição? O questionamento surge a partir do reconhecimento da autora acerca das construções simbólicas sobre o feminismo que estão introduzidas nas mais diversas lógicas de representação artística. Raymond busca analisar a existência destas fotografias feministas enquanto fotografias de subversão, problematizando concepções hegemônicas (como as noções de –mulher‖ e –feminista‖) e trabalhando a possibilidade de refocalizar conceitos pré-estabelecidos.

Existe uma insurgência de interpretações acerca das categorias –mulher‖ e –feminista‖ que no imaginário social representam ideias universais, mas que na verdade denotam inúmeras experiências diferentes de mulheridade e feminismo, pois essas categorias estão carregadas de ambivalências que colocam em evidência as contradições destes significados. Há inúmeras formas de ser mulher e igualmente inúmeros feminismos, e estabelecer este entendimento é importante para pensar a multiplicidade de fotografias feministas que podem surgir.

Numa interface entre os conceitos trabalhados acima e as considerações das fotógrafas do Punho Coletivo, a ideia de fotografia feminista pode ser bastante ampla:

Eu acho que a gente preza sempre muito por tornar esse processo mais consciente, né? O ato de fotografar. E de lembrar sempre de todas essas representações, do que é que a gente tá colocando em cena, do que é a gente tá tirando de cena (...) acho que a palavra é mais consciência mesmo, de não tentar atingir outras mulheres por meio da fotografia, nem colaborar com esse cenário que já tanto nos inferioriza, nos machuca, nos coloca como um padrão do que é ser mulher (...) 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! (tom de riso) A gente vê isso na prática, tanto é que tem mulher que fotografa e que pode reforçar estereótipos e tudo mais... Como eu disse, a gente tá aprendendo... Mas é isso. (M. S., 2021).

Conforme compreendemos no primeiro capítulo que o gênero é produzido a partir de diferentes tecnologias sociais como sugere Teresa de Lauretis (1994), as fotografias feministas podem ser também consideradas tecnologias de gênero. Vejamos: essas fotografias são produtos (imagens) que surgem a partir de representações construídas por indivíduos gendrados – mulheres fotógrafas feministas – sendo assim, a produção dessas imagens é consciente e politizada; estas representações assumem formas diversas, mas surgem a partir de práticas e perspectivas feministas que buscam subverter padrões hegemônicos e causar diferentes efeitos em quem as cria e também em quem as observa.

Se a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução (LAURETIS, 1994), o fazer fotográfico feminista cumpre seu –papel social‖ de tecnologia de gênero, pois elucida contornos políticos e estéticos feministas através de narrativas imagéticas que se preocupam em promover um olhar contra hegemônico e comprometido com a dissolução de padrões, funcionando enquanto um canal de superação de opressões patriarcais, de emancipação e reinvenção da realidade através da

criação de um mundo-imagem fotográfico politizado e alinhado ao feminismo que não só inverte as lógicas masculinistas como também apresenta novos caminhos.

Quando a gente pensa assim o que é essa fotografia feminista, né? A primeira coisa que veio a 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 (...) 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. E quando eu realmente penso assim em coletividade, em multiplicidade de olhar, de interpretações, eu já acho que é feminismo. (A.M., 2021).

(...) pra 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 isso, quando você tem contato com o feminismo, isso muda o seu olhar (...) o que você enquadra, o que você deixa de enquadrar, (...) ter essa consciência, você excluiria algo da foto porque é o que todo mundo faz, por exemplo. É o que todo mundo faz, é o que todos os cânones, quando vão registrar essas imagens eles excluem a mesma coisa, ou eles fazem questão de incluir uma coisa, né, sempre... 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. (V.A., 2021).

Pegando emprestada a forma como Raymond define a noção de fotografia –feministall, sugiro que esta está muito relacionada à realização de um ativismo feminista através da fotografia, e no caso do Punho Coletivo, ao ativismo de um coletivo fotográfico declaradamente feminista. É importante salientar que categorizar uma fotografia, uma fotógrafa, ou um coletivo fotográfico como –feministall é atribuir um significado político e ideológico que está diretamente relacionado ao compromisso com pautas e reivindicações coletivas (RAYMOND, 2017), o que me levou a interpretar tanto as imagens produzidas pelo grupo enquanto instrumentos de discurso político, quanto as ações promovidas e articuladas por elas como ativismo feminista, que tem a fotografia como principal enfoque de discussão.

O caráter feminista desse fazer fotográfico se expressa na sua própria politização, em tornar o processo de fotografar enquanto uma ação consciente orientada por eixos, noções, enquadramentos, técnicas, formas de olhar e sentir que almejam desconstruir padrões e concepções cristalizadas. A pluralidade do feminismo encontra possibilidades de se expandir através das experiências de coletividade que permeiam as práticas dos coletivos fotográficos feministas, portanto, tão importante quanto compreender a ideia de fotografia feminista ou categorizá-las em termos estéticos e políticos, é observar e identificar como esse ativismo se constrói nessas práticas

coletivas. Em sua composição e nas formas de atuar e posicionar-se frente aos desafios da fotografia em Maceió, o Punho Coletivo apresenta diferentes formas de fazer-coletivo.

3.2 O Punho Coletivo entre outros coletivos: a construção de um ativismo plural

No dia 18 de agosto de 2020 participei de uma reunião denominada –Coletivos Feministas na Fotografia Brasileiral de forma remota pela plataforma *Google Meet*. Esse espaço foi organizado entre cinco coletivos de fotógrafas mulheres de diferentes locais do Brasil, e um desses grupos foi o Punho Coletivo. A notícia da reunião chegou através de uma das integrantes do coletivo, que enviou as informações da reunião num grupo de *Telegram*¹³ do Punho o qual fui convidada a participar por ser um canal de comunicação que reúne várias outras fotógrafas de Maceió, funcionando enquanto um espaço orgânico de diálogo entre as essas mulheres.

Os grupos participantes e organizadores da discussão foram o Punho Coletivo de Alagoas, –Estria Fotocoletivo|| de Minas Gerais, –Mulheres na Imagem|| de São Paulo, –Benedictas Fotocoletivo|| do Rio Grande do Sul e –FotógrafasGRU|| de São Paulo. O intuito da reunião era discutir sobre a importância dos coletivos fotográficos feministas a partir das experiências partilhadas entre as integrantes de cada um deles, além de fortalecer possíveis contatos entre elas. Em meu diário de campo, pude observar:

–Num primeiro momento, consigo perceber aproximações entre os relatos partilhados nesta reunião e os questionamentos e problematizações dos textos e referências teóricas da pesquisa. É possível perceber também semelhanças entre os relatos sobre as trajetórias de formação dos coletivos, sendo as assimetrias de gênero e a necessidade por visibilidade alguns fatores que perpassaram e impulsionaram a criação de todos eles|. (DIÁRIO DE CAMPO, 2020).

Cada coletivo foi apresentado por intermédio de uma de suas integrantes que falou informações relacionadas à formação, composição, desafios e histórias que circundam suas trajetórias. As falas e relatos convergem em demonstrar que a organização coletiva entre as fotógrafas constrói elos de fortalecimento entre elas quebrando com uma lógica de subestimação existente na relação entre a mulher, seu trabalho e a relação com outras mulheres. A representante N. N. do Estria Fotocoletivo comenta:

¹³ Aplicativo de mensagens.

—As mulheres têm uma baixa autoestima em relação aos seus trabalhos, essa relação é muito complicada. A fotografia é um trabalho solitário e estar em um coletivo com outras mulheres me fez enxergar as coisas de outra forma e deu um *up* no meu trabalho. A gente, enquanto coletivo, pode chegar a mais lugares! (N. N. ESTRIA FOTOCOLETIVO, 2020).

A fotógrafa V.A. do Punho Coletivo e interlocutora desta pesquisa apresentou que as premissas do grupo são difundir uma nova perspectiva de fotografia na cena das artes visuais em Alagoas, organizar ações e espaços de visibilidade e fortalecer o trabalho de fotógrafas do estado, afirmando que a organização em coletivos é importante para o fortalecimento não apenas dos trabalhos de mulheres, mas de toda uma cena artística. Reiterando o que as colegas de discussão falaram, reforça que o esforço de fazer coletivo é compensador ao observar outras não só outras fotógrafas de Maceió compartilhando e comungando com as ideias do Punho, mas também outros coletivos de mulheres e coletivos de arte e produção cultural, formando novas relações de apoio e parceria.

Por ser, até o momento, o único coletivo fotográfico feminista na cidade, o Punho Coletivo se relaciona com outras coletividades de segmentos diversos que atuam no movimento cultural de Maceió de forma mais ampla:

—A gente não tinha assim uma organização de fotógrafas ou de pessoas que eram do audiovisual realmente num formato de coletivo, de produzir coisas, mas a gente tinha organizações coletivas que de alguma forma estão ligadas com a gente, porque o Punho (...) ainda é muito abrangente, e tipo, ainda bem, né? Eu vejo isso como uma coisa positiva, mas a gente não é só um coletivo de fotógrafas, a gente tem coletivos de fotógrafas, coletivos de diretores de fotografia, de artistas visuais, de, enfim, operadoras de câmera (...) é mulher e é imagem!! (V.A., 2021).

O Punho Coletivo apresenta uma organização interna baseada na autogestão, onde todas as fotógrafas participam do gerenciamento público, artístico e institucional do coletivo. Por ser um coletivo relativamente recente e em constante processo de adaptação às condições de atuação tanto em virtude da pandemia, quanto em relação às possibilidades de ativismos e abordagem de pautas políticas variadas, as integrantes do Punho Coletivo avaliam que a organicidade do grupo vem sendo através do cotidiano de suas atividades e principalmente a partir do diálogo com outros coletivos artísticos da cidade:

—Em julho de 2020 (...) a gente teve conversas com pessoas de outros coletivos, e todos tinham uma formação diferente, mas a gente saiu dessas conversas na época concluindo que não tem um jeito certo de fazer coletivo! Não tem uma maneira correta, não tem uma estrutura que você vai

seguir e que ela vai dar certo e que vai funcionar assim. Na real o coletivo é que organiza sua estrutura. O coletivo é que se organiza e que vê o que funciona pra ele, então eu acho que o maior aprendizado disso é que é tudo um processo de experimentação. É tudo teste.¶ (V.A., 2021).

Em relação à divisão de tarefas e atribuições, as fotógrafas se dividem entre os tipos de atividades desempenhadas, formando diretórios¹⁴ responsáveis por aspectos como administração de redes sociais, organização de espaços ou eventos de formação, assessoria de comunicação, financeiro, entre outros. Apesar desta divisão organizativa, todas as atividades perpassam por todas as fotógrafas, sendo a autoria coletiva das ações uma grande característica do cotidiano do grupo. Tal como a estrutura do rizoma *deleuze-guattariano*, o Punho Coletivo é horizontal e suas integrantes conectam-se umas as outras no desenvolver de suas atividades:

—As atividades se mesclam, não tem uma atividade da gente que só fica dentro do diretório de comunicação, só do diretório de formação, todos estão muito ligados, então acho que todas acabam fazendo um pouco de tudo e é isso, acho que é muito também da maturidade do coletivo que a gente tá desenvolvendo.¶ (V.A., 2021).

Ao estabelecer contato com outros grupos e coletividades, o Punho Coletivo busca a partilha de aprendizados e experiências sobre o fazer coletivo. Dentre os grupos que citam como parceiros de Maceió estão o Ateliê Ambrosina, coletivo feminista de mulheres artistas e produtoras culturais do bairro do Pontal da Barra e o Coletivo Popfuzz, coletivo ativista de produção cultural composto por homens e mulheres. Através da dinamicidade das relações e trocas entre esses grupos as questões e discussões sobre o fazer coletivo e seus contornos ficam latentes, e as mulheres do Punho Coletivo demonstram que conseguem fortalecer suas próprias práticas dentro e fora da esfera da produção fotográfica. O fazer fotográfico através do fazer coletivo encontra possibilidades múltiplas de se materializar em um ativismo que busca, sobretudo, a emancipação de mulheres através da fotografia:

—Eu acho que sempre quando eu venho fazer alguma atividade do Punho, eu saio muito mais instigada, e me sinto muito mais representada, assim, de ser uma fotógrafa, de trabalhar com imagem, de pesquisar imagem e o que quer que seja, eu acho que o coletivo dá essa força sim nesse caminho. A questão da formação é uma coisa que tem batido muito fortemente assim na minha casinha mental, que é dessa democratização de acesso à produção de imagens feitas por mulheres. Por mulheres de baixas classes sociais, por mulheres periféricas e mulheres negras (...) as ideias são muitas e a vontade de fazer também é muita. São atividades dessas assim que me estimulam a perceber a mulher no cenário da imagem como um todo

¹⁴ Nomenclatura determinada por elas mesmas.

assim, ela sendo representada ou ela fotografando, ou ela dirigindo ou produzindo qualquer imagem que seja, né? E aí, é isso.¶ (A. M., 2021).

—Quando a gente começou a conversar mais com os coletivos, a gente começou a ver que, poxa, faz sentido o que a gente tá fazendo aqui, sabe? (...) A gente foi encontrando vários entraves no meio do caminho, internos e externos também, e aí quando chegava uma pessoa pra falar pra gente: —não, só uma foto que vocês postam ali de uma fotógrafa mulher já é super importante!! E a gente não tinha essa dimensão assim, sabe? (...) a gente tá aprendendo, e é uma trajetória feita disso, assim, de querer aprender e de sentar pra juntar o que a gente sabe, de buscar com outras pessoas também, e por aí vai.¶ (M. S., 2021).

As trocas com outros coletivos simbolizam uma estratégia de articulação entre grupos independentes que apesar de distintos enfoques constroem ativismos no movimento cultural local de forma orgânica. Para o Punho, os saberes, aprendizados e formas de fazer compartilhados com estes outros coletivos são uma coalisão de experiências que ajudam a situar e compreender suas formas próprias de autogestão, que também são formuladas a partir de seus fazeres específicos. Situadas em um mesmo campo de atuação, mas afetadas e atravessadas pelas dimensões de gênero, sexualidade, raça e classe de maneiras diferentes, as fotógrafas do Punho Coletivo vivenciam as experiências de fazer coletivo de diferentes maneiras, mas delineando o feminismo ativista enquanto norte principal.

3.3 Entre o coletivo e o pessoal: aflições e afetos oriundos do ativismo feminista

Ana Alice Alcantara Costa afirma que —no movimento feminista a dialética viaja na velocidade da luz¶ (2005), porque suas dinâmicas essencialmente modernas e transformadoras acompanham o ritmo cotidiano dos desafios, contradições, mudanças e pluralismos das experiências de mulheres que através do ativismo potencializam suas formas de ser e estar no mundo. Amplo e plural podendo ter diferentes focos ideológicos, é interessante considerar a expressão —movimentos feministas¶ no plural, visto que historicamente seus desdobramentos fizeram com que diversos movimentos de mulheres se distinguissem por fatores culturais, locais, situacionais, diferentes contornos políticos, etc.

Caracterizados pela defesa dos interesses de gênero das mulheres e por questionar sistemas e instituições opressivos, os movimentos feministas se organizam de forma horizontal e não hierarquizada (COSTA, 2005), onde é muito comum também a existência de diferentes coletividades: coletivos de mulheres da arte, da música, de esportistas, de mulheres negras, universitárias, de periferia, entre outros; diferentes

segmentos de mulheres que se organizam a partir de seus interesses e propósitos específicos. Em seus estudos sobre o coletivo de fotógrafas de Porto Alegre –Nítida Fotográfica, Priscila Ceolin (2019) caracterizou o ativismo do grupo como sendo através do uso da prática e da imagem fotográfica para a promoção do empoderamento de mulheres além do engajamento com outros movimentos sociais, atuação que se assemelha bastante ao que propõe o Punho Coletivo.

O ativismo do Punho Coletivo se reverbera no segmento da fotografia maceioense de forma perceptível, onde a existência do grupo causou um impacto na cena e, de certa forma, demandou mudanças nas relações com outros grupos, outras fotógrafas e fotógrafos também.

É muito interessante quando dizem: –ah, porque o Punho é importante! Ah porque o Punho é não-sei-o-quê! (...) eu pelo menos fico pensando assim, como basta uma coisa existir pra que as pessoas, as outras organizações comecem a considerar outros pontos, sabe? Você tem uma sociedade que é formada por fotógrafos e até então a gente não tem uma rede, um grupo ou o quer que seja feminista, mas aí basta, você lança uma coisa e aí todo mundo aí: –não, mas é o Punho Coletivo? E aquelas meninas lá não vão chiar não? Não vão reclamar? Não vão...! entendeu? Como tem agora essa coisa, meio que força a um exercício mínimo de reflexão, e enfim, é muito interessante. (V. A., 2021)

O relato acima diz respeito a uma preocupação que estes fotógrafos passaram a ter sobre suas ações depois que o Punho Coletivo surgiu enquanto grupo ativista feminista. Esse destaque que o Punho recebe é oriundo dos processos de conscientização que suas ações causam de um modo geral nos locais onde o grupo está situado. Mesmo podendo causar diferentes percepções, efeitos e análises, quando estes fotógrafos decidem mediar suas ações em virtude da existência de um grupo de mulheres que se posiciona criticamente a respeito daquilo que é produzido e compartilhado nesse campo, isso representa uma efetividade do ativismo que elas promovem.

Mesmo com a evidente importância do Punho Coletivo para a cena fotográfica local, a compreensão de sua atuação e de seus propósitos muitas vezes surge a partir de diferentes interpretações. Os fotógrafos que se importam com repercussões negativas que podem ter ao serem questionados pelo feminismo são os mesmos que por vezes não compreendem o ativismo do Punho Coletivo. Ao relatar sobre as vezes em que foram convidadas a espaços de discussão e rodas de conversa sobre gênero, feminismo e fotografia, a interlocutora V. A. afirma que é comum reduzirem a atuação delas apenas ao campo das representações e autorrepresentações fotográficas:

(...) teve uma hora que eu falei assim: –ó, mas cê tá sabendo que a gente não faz fotografia feminina, né? Porque você tá falando de visual feminino, mas a gente não faz fotografia feminina! Então ao entrar assim nesses espaços mais engessados, a gente sempre vai com um pé atrás. Acho que é uma maneira de botar a gente em caixinhas, de que tipo, as mulheres fotógrafas de Alagoas produzem imagens sobre mulheres, retratando mulheres, sejam essas mulheres elas mesmas ou outras. Fica sempre isso, pra mulher é autorretrato, fotografia de família, fotografia *newborn*, no feminino, às vezes fotografia de casamento, então é tudo no campo do sentimental, do corpo, do abstrato. O trabalho de verdade deixa pros meninos! Deixa pros homens, os provedores, os caçadores, os que saem de casa pra 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.

Junto à efetividade de sua ação coletiva e a evidência que o grupo vem recebendo, o sentimento de responsabilidade também acomete as fotógrafas do Punho por estarem em evidência e representarem um grupo importante:

Medo de errar... Medo (...) principalmente porque é uma urgência! É um sentimento de urgência muito grande, de que as coisas estando a gente prontas ou não pra falar sobre elas, elas estão acontecendo! (...) A problemática tá aí! O problema tá aí, os assédios estão aí, que foi a primeira dor que a gente sentiu, a primeira dor coletiva que a gente sentiu e que uniu o coletivo, mas enfim, os assédios estavam aí! Os casos continuavam acontecendo (...) e a gente ficou assim: –é mas a gente postar foto no *Instagram* não para de acontecer assédio! sabe? Tipo, a gente tá lançando *hashtag* aqui no *Instagram* pras pessoas e não-sei-o-quê num tá parando assédio, sabe? E é muito... muito complicado! Mas o sentimento é esse, de urgência, de sentir que o que tá fazendo é pouco, é muito pouco, que não tem resultado, e ao mesmo tempo tem que ser tudo muito bem pensado, porque senão você deixa de ver um lado do problema, deixa de abordar uma coisa (...) é uma auto sabotagem também, porque às vezes falta o entendimento de que as coisas não vão ser perfeitas! (V. A., 2021).

Todo mundo mulher no coletivo, e a gente também está a todo o momento tendo essas lutas internas, entendeu? A gente também tá tentando fazer o nosso corre, sendo auto sabotadas muitas vezes com essa de: –eu sou uma fotógrafa?! é uma coisa muito recorrente! Da gente se entender, de se posicionar. (M.S., 2021).

O movimento de auto reflexão e estranhamento que a interlocutora M. S. comenta, de muitas se indagarem sobre seus lugares enquanto fotógrafas, é um efeito direto das opressões sofridas por mulheres no campo da fotografia que as afastam do próprio reconhecimento profissional e artístico. Além de construções ideológicas, o ativismo feminista é permeado por diferentes afetos e sensações que mobilizam a ação coletiva. A ideia de –auto sabotagem surge a partir das expectativas colocadas sobre a própria ação, reflexo de uma máxima bastante discutida entre as feministas: é muito difícil, senão impossível, separar a vida pessoal e cotidiana da mulher ativista e seus anseios, desejos, perspectivas e idealizações subjetivas, dos rumos e caminhos do movimento o qual participa (COSTA, 2005).

Os atravessamentos entre esses afetos e aflições acometem as fotógrafas de diferentes formas, mas elas encontram na própria prática coletiva as possíveis saídas para amenizá-los. A sororidade é um dos fatores que aproximam e humanizam as mulheres, principalmente as que se reúnem em coletivos, sendo uma prática e até mesmo um pilar comum entre as ativistas feministas. Como já mencionado anteriormente, a empatia, cuidado, acolhimento e outras virtudes fazem parte da trajetória em coletivo fazendo com que as mulheres desenvolvam sinergia emantenhamselas unidas, fortalecendo laços nas relações que criam entre si e podendo perpetuar sua atuação em conjunto.

Já nos momentos finais da entrevista em grupo de discussão quando o diálogo estava próximo de se findar, a interlocutora V. A. compartilha um desejo:

Só queria falar um negócio. Toda vez que a gente tem um encontro, seja com outros coletivos, ou encontro com outras mulheres, a gente parte muito de falar dores, falar incômodos... Acho que o meu sonho era que quando o Punho fizer cinco anos a gente tá falando muito mais de feitos e de coisas que a gente conseguiu construir e menos sobre dores. Acho que não só do Punho, mas pra todos os encontros de mulheres que eu participar, falar menos de dores, falar mais de conquistas. E isso pra todas as fotógrafas e mulheres da imagem de Alagoas, que a gente consiga ter a oportunidade de falar menos sobre as dores... Não no sentido de deixar de falar, mas que elas não estejam tão fortes. Que os outros coletivos que surjam, que eu espero que surjam outros coletivos formados por mulheres e mulheres da imagem, eles não tenham que partir de incômodos, como a gente foi. A gente partiu de indignação... Acho que partir só do desejo de -queremos criar!|. Espero que no futuro seja só pelo prazer de criar e se fortalecer juntas, e menos de indignações. (V. A., 2021).

As fotógrafas do Punho Coletivo assumem posturas políticas que as demarcam enquanto fotógrafas feministas, sendo esta uma categoria que engloba feminismos diversos, multifacetados, plurais e não mais homogeneizadores. Os feminismos do Punho Coletivo funcionam enquanto lentes cujos objetivos são estimular a capacidade de subversão e contestação às ideologias opressoras presentes no campo da fotografia, representando algo de novo à produção local. Esperançosas com o futuro do Punho e os frutos que poderão colher com a disseminação de seus trabalhos e ações, é a potência de criar novos projetos que as motiva com entusiasmo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Busquei construir uma discussão que levantasse questões que perpassam os aspectos da cena fotográfica contemporânea de Maceió levando em consideração principalmente as insurgências feministas oriundas do Punho Coletivo. Situando as assimetrias de gênero no campo da fotografia e a forma como elas se reverberam no contexto empírico de Maceió, a predominância masculina reforça negações à presença e permanência feminina nestes espaços onde o fazer fotográfico corresponde a uma série de tecnologias de gênero que produzem e reproduzem construtos culturais, papéis sociais e comportamentos, reforçando pontualmente essas opressões.

A necessidade de desconstruir os ideais de domínio e protagonismo feminino, de colocarem evidência os trabalhos e trajetórias de mulheres e de pautar reivindicações caras às fotógrafas perpassa a existência dos coletivos fotográficos feministas, que são experiências contemporâneas na prática fotográfica e apontam para a coalisão entre o feminismo e a fotografia. É importante destacar que desde que existe a fotografia, existem mulheres fotografando e fazendo arte ativamente (VALLE, 2017), portanto, a experiência feminina na fotografia não é algo novo ou revolucionário; a junção da prática fotográfica com o feminismo, por sua vez, representa uma revolução nos modos de fazer e pensar fotografia.

O coletivo fotográfico feminista possibilita que esta junção tome dimensões maiores, causando efeitos significativos no campo onde se situam de um modo geral. O Punho Coletivo representa um importante instrumento de luta, canalizando e ramificando suas propostas, projetos e ações através da práxis feminista, que por sua vez é plural, ampla e multifacetada, tais quais as experiências das fotógrafas que compõem o grupo.

Observar cenários sob perspectivas feministas sempre foi algo que fez parte da minha construção enquanto mulher e fotógrafa, e com esta pesquisa não seria diferente. Ciente de que a dinâmica dos coletivos fotográficos feministas é fluida e corre na velocidade da luz tais quais outras coletividades do movimento feminista (COSTA, 2005), é importante destacar que esse trabalho discorre sobre o Punho Coletivo a partir do que foi observado durante um recorte temporal específico, que provavelmente se modificará na posteridade.

Apesar de ter demarcadores de classe muito claros por ser uma atividade elitista e que pode demandar recursos materiais específicos, a fotografia pode ser de fato um instrumento de emancipação de mulheres quando alinhada ao feminismo e pensada a partir de propósitos e perspectivas democráticas. O ativismo do Punho Coletivo se delineia justamente neste aspecto: funcionar enquanto um caminho para emancipação de mulheres através da prática fotográfica, sejam essas mulheres que já fotografam, as que são fotografadas, as que almejam fotografar um dia e as espectadoras, que acompanham as produções e debates promovidos pelo grupo.

Destaco ainda que falo aqui a partir da consciência de que apesar de também ser uma fotógrafa pertencente do *locus* de pesquisa que observei, sou apenas uma dentre muitas, e que por isso abarco as experiências que me circundam e que me foram compartilhadas a partir da relação com as fotógrafas do Punho Coletivo, deixando em evidência que existem muitos universos empíricos (e investigativos) para além dos relatados neste trabalho, apontando para vários desdobramentos em potencial que podem surgir a partir desta escrita e de outras que vem sendo desenvolvidas em Maceió.

As contribuições que obtive a partir desta imersão com o Punho Coletivo destacam novas considerações importantes sobre a fotografia de Maceió, uma vez que existe de forma orgânica uma produção politicamente situada e renovadora que destaca a atuação de um coletivo fotográfico feminista, o primeiro da cidade então, como mola propulsora da popularização destas novas práticas no fazer fotográfico. É possível concluir, portanto, que existem fazeres fotográficos em Maceió pautados na coletividade entre mulheres e no compromisso político de descolonizar, diversificar e construir um expoente livre de opressões e violências de gênero.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, Luciana Aguiar. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE Míriam L. Moreira (orgs.). Desafios da Imagem: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas, SP: Papirus, 1998.

BRAH, Avtar (2006). -Diferença, diversidade, diferenciação. Cadernos Pagu, n. 26.

BUTLER, J. Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

COELHO, Priscilla Ceolin. Nítida fotografia: um coletivo de fotógrafas feministas. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/205781>. Acesso em 28 de março de 2021.

CORREIA, Amélia Siegel. As mulheres na história da fotografia brasileira: alguns apontamentos, 2014. Disponível em: <http://docplayer.com.br/6778822-As-mulheres-nahistoria-da-fotografia-brasileira-alguns-apontamentos.html>. Acesso em 01 de abril de 2021.

CORREIA, Rômulo Normand. Coletivos fotográficos e outras narrativas de memória. Revista Trama: Indústria Criativa em Revista. Rio de Janeiro, Ano 5, vol. 9, no 1, agosto a dezembro de 2019: 75-95.

COSTA, Ana Alice Alcantara. (2005) -O Movimento Feminista no Brasil: Dinâmicas de uma Intervenção Política. 2005. Gênero: Revista do Núcleo Transdisciplinar dos Estudos de Gênero. Niterói, RJ, vol. 5, n2.

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

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995. Vol.1.

FAVRET-SAADA, Jeanne. -Ser Afetado. Cadernos de Campo, ano 14, n. 13. Trad. Paula Siqueira. São Paulo: USP, 1990. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/50263>. Acesso em 10 de maio de 2022.

FLEISCHER, Soraya. (2015). Autoria, subjetividade e poder: devolução de dados em um centro de saúde na Guariroba (Ceilândia/DF). Ciênc. saúde coletiva [online], vol.20, n.9, pp.2649-2658.

FREITAS, Angélica. Um útero é do tamanho de um punho. São Paulo, Companhia das Letras, 2012.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. Cadernos Pagu, 5. Campinas, Ed. Unicamp, 1995, vol 5, pp07-41.

HINE, C., PARREIRAS, C., & LINS, B. A. (2020). A internet 3E: uma internet incorporada, corporificada e cotidiana. Cadernos De Campo (São Paulo - 1991), 29(2), e181370. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v29i2pe181370>. Acesso em 12 de maio de 2022.

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

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

LEITÃO, D. K., & GOMES, L. G. (2017). Etnografia em ambientes digitais: perambulações, acompanhamentos e imersões. Antropolítica - Revista Contemporânea De Antropologia, 1 (42). <https://doi.org/10.22409/antropolitica2017.1i42.a41884> Acesso em 12 de maio de 2022.

MAMANA COLETIVA (2020) -Manifesto contra referência!|. Disponível em: <https://jornalistaslivres.org/mamana-coletiva-manifesto-contrareferencia/> Acesso em 8 de novembro de 2022.

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

NOVAES, Sylvia Caiuby. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. MANA 14(2): 455-475, 2008.

ORTNER, Sherry B. Está a mulher para o homem assim como a natureza para a cultura? In: ROSALDO, Michele Zimbalist e LAMPHIRE, Louise. (org.). A Mulher, a Cultura e a sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

PAIM, Claudia Teixeira. Práticas coletivas de artistas na América Latina contemporânea [online]. XXVII Annual ILASSA Student Conference on Latin America, 2006, Austin, USA, University of Texas at Austin Thompson Conference Center [cited 1-3 February 2007]. Available from: <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/ilassa/2007/paim.pdf>. Acesso em 14 de junho de 2022

PUNHO COLETIVO. (2019). -Nosso manifesto|. Medium.com. Acesso em 09 set. 2021.

QUEIROGA, Eduardo. Coletivo fotográfico contemporâneo e prática colaborativa na pós-fotografia. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2012. Disponível em: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3625> . Acesso em 28 de março de 2021.

QUEIROGA, Eduardo. Coletivo fotográfico: autoria e fotojornalismo em tempos de articulação em rede. IN: INTERCOM – SOCIEDADE BRASILEIRA DE ESTUDOS INTERDISCIPLINARES DA COMUNICAÇÃO, XII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Campina Grande, 2010. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2010/resumos/R23-1136-1.pdf>. Acesso em 28 de março de 2021.

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

SANTOS, Marcelo de Franceschi dos. Os coletivos fotográficos e a prática do fotojornalismo publicada em sites de redes sociais. Temática NAMID/UFPB, Paraíba, n. 06, p93-108, JUNHO/2020. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/index> Acesso em 14 de junho de 2022.

SCOTT, Joan W.-Gênero: Uma Categoria Útil para a Análise Histórica.‖ Traduzido pela SOS: Corpo e Cidadania. Recife, 1990

SOARES, Maria Thereza Gomes de Figueiredo; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; FERREIRA JUNIOR, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. Rev. Estud. Fem., Florianópolis , v. 26, n. 3, e46645, 2018

VALLE, Isabella Chianca Bessa Ribeiro do. Mulheres fotógrafas: resistências, enfrentamentos e as redes de (in)visibilidade no contexto do Recife. 2017. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2017.

VALLE, I. C. B. R. do; GAMARRA, M. C. Coletivos de fotógrafas na América Latina: um estudo de caso do 7Fotografia. ILUMINURAS, Porto Alegre, v. 22, n. 59, 2022. DOI: 10.22456/1984-1191.116376. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/116376>. Acesso em: 8 nov. 2022.

WANDERLEY, Olga da Costa Lima (2019). Corpo, potência e significação na fotografia feminista latino-americana. Disponível em: <http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/corpo-potencia-e-significacao-na-fotografia-feminista-latino-americana/>. Acesso em 18 de fevereiro de 2022.

WELLER, Wivian. Grupos de discussão na pesquisa com adolescentes e jovens: aportes teórico-metodológicos e análise de uma experiência com o método. Educ. Pesqui., São Paulo , v. 32, n. 2, p. 241-260, Aug. 2006 .

WOOLF, Virginia. (1929). Um teto todo seu. São Paulo: Tordesilhas.