

Fotojornalismo e subjetividade em tempos de ditadura: produção de sentidos e suas relações com os feminismos

Photojournalism and subjectivity in dictatorship time: production of senses and their relationships with feminisms

Resumo:

Este artigo busca refletir sobre as divergências impressas na construção do olhar fotojornalístico atravessado pela lógica cultural binária, que se divide entre masculino e feminino. A partir de produções fotojornalísticas de Rosa Gauditano e Evandro Teixeira, realizadas durante a ditadura militar brasileira de 1964, e de depoimentos de outras fotojornalistas brasileiras, provocamos uma releitura interdisciplinar sobre a possível divisão de olhares em cotejamento com os textos de Veiga (2012), Hall (2006), Alvarez (2016), entre outros e outras. Os resultados preliminares revelam a existência de um elemento possivelmente transformador no processo de produção de mulheres fotojornalistas brasileiras: a influência dos movimentos feministas.

Palavras-chave: Gênero; Fotojornalismo; Feminismos; Subjetividade; Ditadura militar.

Abstract:

This article aims to reflect about the divergences printed in the construction of the photojournalistic look crossed by the binary cultural logic, which is divided between masculine and feminine. From the photojournalistic productions of Rosa Gauditano and Evandro Teixeira, carried out during the brazilian's military dictatorship of 1964, and from testimonies of other brazilian photojournalists, we provoke an interdisciplinary re-reading about the possible division of looks in comparison with texts of Veiga (2012), Hall (2006), Alvarez (2016), among others. The preliminary results reveal the existence of a possibly transformative element in the production process of brazilian's female photojournalists: the influence of feminist movements.

Keywords: Gender; Photojournalism; Feminisms; Subjectivity; Military dictatorship.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 25 de septiembre de 2019

Fotojornalismo e subjetividade em tempos de ditadura: produção de sentidos e suas relações com os feminismos

Photojournalism and subjectivity in dictatorship time: production of senses and their relationships with feminisms

Elaine Schmitt*

Se temos alguma responsabilidade por sermos mulheres, vamos ter alguma enquanto fotógrafas, para – quem sabe – abolirmos essas bobagens que infestam a fotografia.

Por que todos os fotógrafos(as) anseiam por um mesmo rosto?

Por que o conceitual, o gráfico, transformaram-se em elementos padrões, como se fôssemos filhos intermináveis de um ‘pai’ comum?

Pobre Cartier Bresson.

Viva o Brasil. Viva as diferenças. Viva as flores de plástico.

Viva a natureza viva.

(CUPELLO, América, 1989, p.7).

Introdução

Seria o feminismo, compreendido em sua pluralidade, um ideal transformador de relações de poder e de produções profissionais? Essa indagação, que a princípio pode parecer deslocada, serve como horizonte desse estudo, que tem como objetivo investigar quais as possíveis construções sobre um “olhar gendrado” do fotojornalismo brasileiro. Além de propormos uma análise comparativa preliminar de fotografias de Rosa Gauditano em relação às do fotojornalista Evandro Teixeira, os relatos de experiência de fotojornalistas mulheres expostos no curta-metragem universitário intitulado “Olhar Feminino, uma construção masculina”, produzido em parceria com a Associação Brasileira de Televisão universitária e com TV Futura em 2017 e de outras mulheres fotógrafas da década de 1970, nos ajudam a tensionar discursos que ora confluem ora desassociam-se de um binarismo de gênero na produção visual.

No que diz respeito aos limites da pesquisa, tanto temporais quanto metodológicos, propomos partir de um contexto político-social denso como foi o período da ditadura militar brasileira, iniciada pelo golpe de 1964. Mais especificamente, trataremos sobre o processo de produção fotojornalística realizado por Rosa Gauditano e Evandro Teixeira durante esse período. A possibilidade de encontrar traços subjetivos, que produziram sentidos sobre a prática (fotografar) e o resultado (a imagem) da fotojornalista, também nos são caros. Mais do entender quais olhares, buscamos entender *como* é possível a existência de um olhar fotográfico gendrado.

Outro ponto importante a ser destacado é da ciência que temos sobre a fragilidade presente em discussões que sugerem haver diferentes entre os gêneros. Tomado o devido

* Estudante de doctorado em Programa de Pós Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas; Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil); Correo electrónico: elaine.schmitt@gmail.com

cuidado para não cair em essencialismos que levam à reprodução de noções rasas e taxativas sobre o tema, o que acaba por reiterar discursos radicalmente biologizantes e já refutados, buscamos, pelo contrário, propor argumentos coerentes que se baseiam em uma perspectiva construtivista acerca da realidade social (Berger; Luckmann, 1998) e do jornalismo (Tuchman, 1978), que englobam uma série complexa de fatores relacionados à construção subjetiva de cidadãos e cidadãs perpassada pela esfera social, política, subjetiva, econômica e também de construções de gênero.

Acreditamos, portanto, na interferência que diferentes elementos podem exercer na forma como a prática do fotojornalismo é compreendida e realizada. É por meio dessa abordagem, exposta com base em experiências individuais e históricas, que fomentamos esse debate.

Por uma história feita, também, pelas mulheres

A necessidade de adotar uma perspectiva histórica sobre a temática por meio de uma análise de gênero, aqui compreendida como categoria relacional e como construção histórico cultural (Butler, 1990), surge de um longo apagamento dos enfrentamentos, das contribuições e das experiências¹ femininas contidas na história do fotojornalismo de modo global. Ressaltamos, portanto, que nesse estudo, o gênero é compreendido como resultado das práticas discursivas e performativas que conformam subjetividades no contexto das relações sociais, políticas e culturais (Foucault, 1977).

Muitas profissionais do campo profissional abordado construíram grandes trajetórias, apesar de serem poucas e de terem enfrentado vários obstáculos relacionados à cultura masculinizada das áreas de jornalismo e da comunicação. Partimos do suposto de que muitas dessas profissionais foram, também, marcadas por um cenário político ditatorial de conflito, censura e torturas que acenderam interpretações de determinados sentidos em suas fotografias, como é o caso de Nair Benedicto e Rosa Gauditano.

Além disso, pensamos na importância do campo de história das mulheres como um estudo dinâmico e de grande validade na política da produção de conhecimento (Scott, 1992, p.77), que percebe o sujeito da história não mais como universal, mas constituído por subjetividades múltiplas. Essa premissa teórica, inevitavelmente política e crítica, implica no questionamento das bases conceituais e dos supostos epistemológicos, uma vez que se entende à substância da história existente para além de uma categoria de gênero socialmente construída. Referindo-se às especificidades da história das mulheres, Luise Tilly afirma:

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

¹ Scott (1992) já havia nos alertado sobre a importância da categoria “experiência” como construção cultural e não apenas como falta de mediação e autenticidade.

seus trabalhos não foram menos marcados pelo movimento feminista de 1970 e 1980 (Tilly, 1994, p.31).

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

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

Ao confrontar metodologias e fontes vistas como tradicionais, as historiadoras feministas passaram a introduzir em suas pesquisas fontes de diferentes naturezas e trouxeram para o debate sobre o espaço público a existência ativa de sujeitos minoritários. O progressivo interesse pela vertente feminista da história, bem como do uso de fontes orais enquanto aparato metodológico, (Salvatici, 2005), problematizou as formas de se fazer pesquisa e fez surgir críticas no que diz respeito às questões teóricas sobre memória (Passerini, 2011), significado e representação (Swain, 1996), também relacionadas a uma perspectiva de gênero. Esta perspectiva abriu espaço para que novas narrativas fossem estimuladas e diferentes versões pudessem ser conhecidas a partir do protagonismo feminino. Desse modo, a invisibilidade das mulheres no espaço público e sua subordinação no espaço doméstico passaram por revisão, fazendo com que os papéis assumidos em diferentes setores da sociedade tornaram-se valorizados.

A interdisciplinaridade aparece como campo potente para tal estudo, uma vez que permite a análise da realidade humana social desprendida da racionalidade moderna. Com isso, permite observar sujeitos, subjetividades, culturas, psique e sociedade a partir de novos conceitos teóricos elaborados por diferentes correntes teóricas: os estruturalismos, pós-estruturalismos e o desconstrucionismo. Na tentativa de aproximar os diferentes elementos que estão elencados à produção fotojornalista feminina brasileira, como a discriminação sofrida por muitas mulheres, faremos a seguir, uma breve discussão sobre a prática (foto)jornalística através de uma perspectiva de gênero.

Uma reflexão histórica sobre gênero e (foto)jornalismo brasileiro

Estudar o jornalismo a partir de uma perspectiva de gênero contribui para identificação das desigualdades socialmente construídas, possibilitando a compreensão crítica do passado por meio da análise de um marcador social distinto e da sua tão aguardada superação. Com

isso, percebemos a potencialidade que a biografia e produção de Rosa Gauditano suscita no aprofundamento desse debate, ao mostrar como a vida de muitas mulheres pode estar relacionada a processos e forças que agenciam transformações estruturais.

Se pensarmos nas definições de parâmetros da profissão de jornalista que surgiram no século XX, momento em que estruturou-se enquanto lugar de fala reconhecido, vemos ainda a constituição de empresas com significativa autonomia em relação ao poder político, (Barbosa, 2011, p.19). Processo este que, aos poucos, modificou-se. Em termos nacionais, a primeira metade do século revelou alterações principalmente em grandes centros e capitais, locais onde os avanços tecnológicos rapidamente estabeleceram novas formas de produção.

Com a industrialização, o lucro tornou-se a prioridade do jornalismo e trouxe características como a especialização e a divisão de trabalho no interior das oficinas. Nesse contexto, a profissão foi se consolidando como um processo atravessado por influências e transformações técnicas e sociais, bem como um instrumento de poder que desenvolveu métodos de produção, distribuição e gerenciamento de preço, mercadoria e público de modo específico (Luca, 2011). Quer dizer, como outras operações, a prática jornalística é carregada de historicidade. E apesar das mudanças que transformaram elementos estruturantes da profissão, houve poucos avanços no que diz respeito à inserção e atribuição de cargos às mulheres jornalistas, que continuaram, até hoje, disputando igualdade em um espaço masculino e hierarquizado a partir das estereotípias de gênero (Pontes, 2017).

Percebemos, dessa forma, como o gênero constitui-se como marcador de distinção, que corresponde às posições que jornalistas homens e mulheres ocupa(va)m e a partir das quais são reconhecidos no universo de valores e posições dentro das empresas. Essa estrutura, baseada em pressupostos hierárquicos históricos e culturais tidos como irrefutáveis, atinge não somente o conhecimento social partilhado pelo jornalismo, mas os sujeitos que o constituem e o produzem, na medida em que interfere na disseminação de valores e sentidos, conforme aponta Veiga:

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

O argumento que faz do universo midiático uma construção tão potente envolve a racionalização dos acontecimentos, que passam por critérios de seleção de fatos e sujeitos e por formas de encerramento de categorias de entendimento. Modos de visibilidade escolhidos e alidados, ainda, às regras instituídas por este universo já estabelecido, legitimado, que também fazem parte desse processo, que propõe uma visão de mundo hiper articulada e naturalizada (Charaudeau, 2010). Nesse sentido, acredita-se que a má distribuição de tarefas a partir da hierarquia de gênero, dentro do jornalismo, que insiste na divisão entre pautas “leves”, “sensíveis” ou de moda e entre pautas “pesadas”, “difíceis”, de economia, política,

policial ou *hard news*. Com isso, segue a legitimação de vozes e fotografias masculinas², ao passo que delega às mulheres tarefas de menor prestígio e chances menores de ascensão na carreira (Pontes, 2017).

A prática jornalística, portanto, carrega sentidos constituídos por determinados sujeitos em um mundo cujo poder está centrado no patriarcado e reproduz as desigualdades de oportunidades entre homens e mulheres. Revisar a história e problematizar “verdades” torna-se, portanto, uma potente ferramenta tanto para reprodução ou para a transformação social, conforme aponta Biroli:

A mídia pode ser pensada como esfera que participa ativamente da reprodução ou da transformação de práticas, valores e instituições que configuram as formas atuais da representação e da participação política nas democracias e legitimam as formas assumidas pelas relações de gênero (Biroli, 2009, p. 271-272).

Dentro dessa organização empresarial que, para além de interesses e jogos políticos, distribui tarefas de acordo com o gênero, vemos o setor fotojornalismo como um espaço inteiramente passível de análise. Mas primeiro, vamos nos ater a algumas considerações sobre fotojornalismo brasileiro, enquanto prática social e política, feito por mulheres.

No que tange à participação feminina na fotografia, o trabalho de Hermínia de Melo Nogueira Borges foi pioneiro, de acordo com Magalhães *et al* (1989). Quando começou, em 1920, Hermínia, que também estudou desenho, pintura e música, buscava produzir imagens com qualidade de tons, luminosidade, sombra, equilíbrio e composição rigorosos. Já na década de 1960 e 70, com o aparecimento da revista *Realidade*, o trabalho de Maureen Bissiliat e Cláudia Andujar começam a ganhar destaque na área do fotojornalismo, (Magalhães *et al*, 1989). Nesse mesmo momento, Nair Benedicto, já formada em Rádio e Televisão pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), realizava trabalhos como *freelancer* no *Jornal da Tarde*, junto com Cláudia Ferreira, fotógrafa e historiadora que se dedicaria, mais adiante, à cobertura dos grandes eventos feministas.

Interessa refletir, também, como o aparecimento de mulheres no meio da fotografia noticiosa contrapôs a contínua produção masculina de imagens, sobre as quais projetavam os temores e fantasias à cerca do corpo e da libido femininos, conforme aponta Heloisa Buarque de Hollanda, na apresentação do fotolivro *Mulheres e Movimentos*, de Cláudia Ferreira e Cláudia Bonan, lançado em 2005:

Lançando mão do “direito de interpretar”, conquista razoavelmente recente das mulheres, Cláudia sai à procura do que seria uma estética feminista. Seu foco se faz a partir de um olhar não ideológico sobre as mulheres; um olhar, se possível, até mesmo não cultural. Suas fotos registram não apenas figuras femininas, mas uma visão de mundo e o desenho de uma nova sociedade. Suas fotos registram, sobretudo, relações. Relações das mulheres com a sociedade, relações entre as próprias mulheres. Registram a afirmação de novas políticas estéticas (Hollanda, 2005).

² Essa disparidade pode ser vista, por exemplo, na concessão do prêmio brasileiro Esso que, entre 1961 a 2016, premiou 2 mulheres ao longo de 55 anos. Para saber mais sobre o tema, consultar Claasen e Ferreira (2018).

Um fotojornalismo possível e desejado baseia-se na relevância social e política, na pauta, nas escolhas técnicas e no posicionamento do (a) repórter, com suas tomadas, planos, etc. Oliveira e Vicentini (2009) afirmam que a contribuição da fotografia ao jornalismo concede maior veracidade e facilita a compreensão dos fatos. Dessa forma, um(a) repórter fotográfico teria como função social transmitir conhecimento e provocar, afetar, a partir da imagem, o que reflete, também, suas intenções e até sua personalidade. Jorge Pedro Sousa (2002, p. 7) define fotojornalismo como uma atividade cuja função primária é informar: “O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projectos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras”.

Podemos perceber, portanto, como, dentro do fotojornalismo, existem diversas categorias que qualificam determinadas fotos em detrimento de outras. A fotografia documental, por exemplo, é uma ramificação do fotojornalismo que contempla fotos de fenômenos estruturais e temáticas sociais por meio de uma abordagem não efêmera, e com tempo de produção e edição maior. Esta definição indica também que o objetivo deste tipo de fotografia é realizar registros que sejam entendidos como documentos de uma realidade, dada em um tempo e espaço determinados.

Um exemplo desse tipo de fotografia é de autoria de Rosa Gauditano, feita, em 1978, durante a manifestação do Movimento Custo de Vida (figura 1), também conhecido como Movimento Contra a Carestia, que se somou a diversas outras manifestações realizadas no ABC Paulista, São Paulo, durante a ditadura militar.

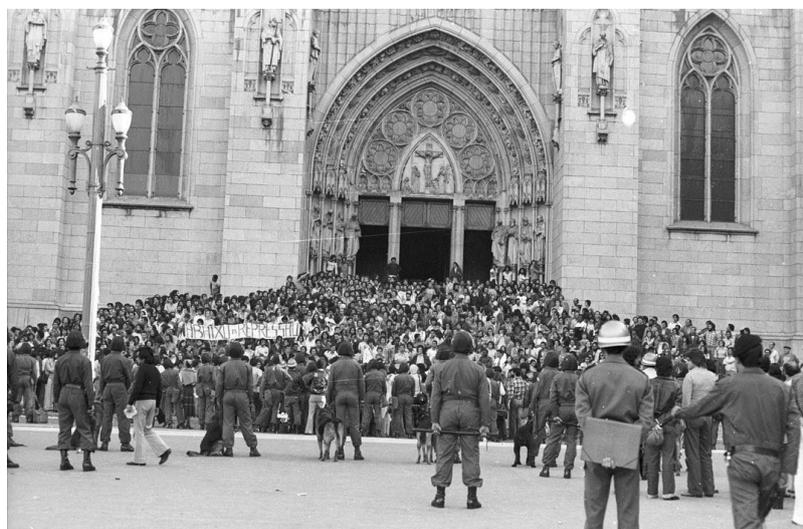


Figura 1: Manifestação do Movimento Custo de Vida, fotografada por Rosa Gauditano em 1978.
Fonte: Revista Zum (2018).³

Além desta, a imagem de uma greve na fábrica da Volkswagen (2), de 1979, em São Bernardo do Campo, revela o momento de confronto entre operários e policiais.

³ Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/>. Acessado em 29 de janeiro de 2019.



Figura 2: Greve na fábrica da Volkswagen, fotografada por Rosa Gauditano em 1979. Fonte: Revista Zum (2018).⁴

Uma terceira imagem selecionada, traz o registro do Ato Público (figura 3) do grupo S.O.S Mulher, que aconteceu em 1981, na Praça da Sé. O grupo, fundado em São Paulo, em 1980, tinha por objetivo lutar contra a violência masculina, principalmente por meio da construção de entidades de atendimento às vítimas. Além do atendimento, contava com o trabalho de psicólogas e advogadas feministas, o grupo promovia grupos de reflexão sobre violência e divulgação sobre o tema, (Grossi, 1994).



Figura 3: Ato Público do Grupo SOS Mulher na Praça da Sé, fotografada por Rosa Gauditano em 1981. Fonte: Revista Zum (2018).⁵

⁴ Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/> Acessado em 29 de janeiro de 2019.

⁵ Disponível em <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/> Acessado em 29 de janeiro de 2019.

Outro exemplo de imagem selecionado para esta análise, que nos ajuda a refletir sobre possíveis definições do fotojornalismo, bem como da divisão gendrada do olhar, foi feita por Evandro Teixeira. O fotojornalista do *Jornal do Brasil*, que também driblou militares chilenos durante o golpe militar que derrubou o presidente Salvador Allende, em 1973, A imagem abaixo, de 1968, retrata a repressão do Movimento Estudantil do Rio de Janeiro, que teve estudantes perseguidos e assassinados (figura 4).



Figura 4: Repressão do Movimento Estudantil do Rio de Janeiro, fotografada por Evandro Teixeira, em 1968. Fonte: Blog do Mário Guimarães.⁶

Na sequência, imagens da cavalaria que se dirigia até a Igreja Candelária, onde estava sendo rezada a missa de 7º dia do estudante Edson Luís, morto em 28 de março (5 e 6). Evandro, de acordo com Boni (2015, p.82), foi o único a fotografar o golpe dos bastidores, o que explica os enquadramentos “privilegiados” que conseguia, aliada à sua técnica profissional: “É dele a fotografia que praticamente simbolizou e condenou o golpe militar, tomada no interior do Forte de Copacabana, onde entrou acompanhado de seu amigo, o Capitão Lemos, na noite do golpe”.

Câmera escondida entre o sovaco e a jaqueta, velocidade baixíssima, instinto fotográfico, coragem e sorte renderam o primeiro flagrante cinematográfico do golpe de 1964. O feito era tão impressionante que não chegou a ser narrado até o fim quando, de volta para casa, Evandro ligou para [o editor-chefe] Alberto Dines, comunicando o que tinha registrado no Forte de Copacabana⁷.

Imagens feitas por Evandro revelam a posição do fotojornalista que enquadrava cenas públicas do alto, como fez, em outra ocasião, da janela da própria sede do jornal.

⁶ Disponível em: <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2013/07/02/1968-pelas-lentes-de-evandro-teixeira/> Acessado em 29 de janeiro de 2019.

⁷ “Instante zero do golpe”, Alfredo Ribeiro. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/11/28/instante-zero-golpe/> Acessado em 21 de agosto de 2019.



Figura 5: Chegada do General Castelo Branco ao Forte de Copacabana, durante a madrugada de 1º de abril de 1968, fotografado por Evandro Teixeira. Fonte: Site do Instituto Moreira Salles.⁸



Figura 6: Cavalaria se dirige à Igreja Candelária, fotografada por Evandro Teixeira, em 1968, da janela do Jornal do Brasil. Fonte: Blog do Mário Guimarães.⁹

No entanto, vale recordar que o acesso aos “bastidores” da ditadura militar não eximiu o jornalista de colocar sua vida em perigo constante, conforme relatou em entrevista, sobre a cobertura da missa do estudante assassinado Edson Luiz, exibida acima:

⁸ *Idem.*

⁹ Disponível em: <https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br/2013/07/02/1968-pelas-lentes-de-evandro-teixeira/> Acessado em 29 de janeiro de 2019.

Já levei muita bordoadada, sim. Vivía sempre em perigo. Corri muito, às vezes eu conseguia fugir, às vezes apanhava, às vezes ia preso. Na cobertura da missa do Edson Luiz, aquele estudante que foi morto pela polícia na igreja da Candelária, por exemplo, foi um massacre geral. A cavalaria chegou e arreventou tudo, quebrou todo mundo, crianças, mulheres e velhos, sem distinção e sem piedade. Eu e outros fotógrafos estávamos no terceiro andar de um edifício próximo à Candelária e fotografamos aquilo tudo. A cavalaria nos viu e abriu fogo contra nós. Fomos expulsos à bala, tivemos que sair correndo pelos fundos e procurar abrigo em algum lugar. Era complicado e perigoso trabalhar. Os militares viviam nas redações. Uma vez um amigo meu, o Jacó, tomou a maior surra dos milicos. Quebraram sete costelas do Jacó. Ele passou três meses internado (Boni, 2015, p. 82).

Ao pensar na censura sofrida pela imprensa durante o período, percebemos como os textos eram, frequentemente, mais censurados do que as fotografias, uma vez que escapava aos censores a interpretação das imagens. Grande parte das fotografias produzidas na época eram fortes e passaram pelo crivo da censura, conforme relata Nair Benedicto:

Eu me lembro de uma fotografia que mostrava, em primeira página, o Congresso Nacional totalmente vazio, com a legenda do que seria uma importante discussão. A gente sabia que era uma discussão porque estava escrito que se tratava de uma discussão, mas a fotografia denunciava a ausência total dos congressistas. Um plenário praticamente vazio não dizia nada para os censores e eles liberaram a publicação da fotografia. Então, as fotografias passavam com mais facilidades que os textos pelos censores, porque eu acho que eles não sabiam ver a informação na imagem (Boni, 2015, p.106).

Sabemos que o debate sobre o status documental da fotografia acontece desde o início do pensamento fotográfico. É evidente que tal perspectiva resulta de uma produção por aparato técnico e, por isso, demanda a necessidade de relativizar fronteiras, gerando novas possibilidades de leitura, função e significação.

Para Dubois (1994), pode-se pensar a fotografia a partir de três discursos gerais: *espelho do real* (quando é percebida como cópia objetiva do real), *transformação do real* (a fotografia está envolvida e codificada culturalmente, composta por um sujeito e feita por um aparelho com possibilidade técnicas para congelar e distorcer cenas) e, por fim, *índice ou marcas do real* (ela comprova a existência daquele referente, em tempo e espaço determinados, estabelecendo-se como um traço do real): “A imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é primeiro índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (Dubois, 1994, p. 53).

Apresentadas algumas definições acerca da prática fotográfica, seguimos agora para a história de Evandro Teixeira e Rosa Gauditano, bem como a discussão sobre a construção social do olhar fotográfico gendrado¹⁰, na tentativa de compreender melhor quais elementos

¹⁰ Decidimos por conduzir a análise de forma binária, mesmo que tenhamos ciência da superação do termo, que excluiu tantas outras identidades possíveis.

possibilitam estabelecer diferenças de um olhar feminino para um olhar masculino na fotografia.

Evandro Teixeira e a imagem oficial da ditadura brasileira

Nascido na Bahia, em 1935, Evandro Teixeira teve sua primeira experiência dentro do jornalismo aos 23 anos, quando estagiava no *Diário de Notícias*, em Salvador. Quando tinha 27, em 1957, passou a morar no Rio de Janeiro e trabalhar no *Diário da Noite* por recomendação de um amigo, ficando apenas o tempo necessário para ser reconhecido e visado pelo mercado midiático. Na sequência, entrou para o quadro de profissionais do *Jornal do Brasil*, lugar em que permaneceu por 47 anos, até 2010, quando a empresa deixou de circular sua versão impressa. E foi no *JB* que Evandro consagrou-se como um dos cânones da memória fotográfica da ditadura militar brasileira, seja pela sua experiência, pelo alto domínio da técnica, pela talentosa criatividade, mas também pelas relações sociais que estabelecia na época.

Abordar a trajetória desse profissional nos ajuda a entender melhor como foi sua construção e desenvolvimento enquanto fotoperjornalista, e o que o transformou em um dos responsáveis pela veiculação, e também cristalização, de imagens sobre a ditadura na grande imprensa brasileira.

Antes de 1964, Evandro já havia publicado imagens do grande incêndio do Edifício Astória no centro do Rio de Janeiro e realizado a cobertura dos Jogos Pan-Americanos de São Paulo. Nesse momento, já ganhava um salário maior que a média dos profissionais que era de quatro mil cruzeiros¹¹. Mas foi durante os “anos de chumbo” que o fotoperjornalista produziu uma série de “clássicos” que impressionou leitores e leitoras do jornal tamanha era a “sorte” de estar em situações certas nas horas certas, momentos muitas vezes possíveis pela amizade que Evandro tinha com militares e policiais, como perceber na realização da fotografia chamada “A queda da moto”:

O batedor da FAB que se estabacou no asfalto do Aterro do Flamengo tentava “se mostrar” para o fotógrafo que conhecia de tanto trabalharem, cada um em sua função, nas mesmas cerimônias oficiais. [...] Prevendo que o sujeito repetiria as manobras exibicionistas ao retomar seu lugar na carreata, Evandro botou meio corpo para fora da Rural Willys do jornal e, de câmera em punho (a Leica M3 de sempre, com lente 90mm), esperou a volta do motociclista em zigue-zague para disparar um único clique simultâneo, por obra do acaso, ao exato instante da derrapagem que manteve apenas a máquina em perfeito equilíbrio.¹²

¹¹ “Instante zero do golpe”, Alfredo Ribeiro. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/11/28/instante-zero-golpe/> Acessado em 22 de agosto de 2019.

¹² “Instante zero do golpe”, Alfredo Ribeiro. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/11/28/instante-zero-golpe/> Acessado em 22 de agosto de 2019.



Figura 7: ‘A queda da moto’, fotografada por Evandro Teixeira, em 1968. Fonte: Site Instituto Moreira Salles.¹³

Outro momento registrado por Evandro Teixeira que repercutiu na imprensa e mais tarde transformou-se em livro¹⁴ foi a Passeata dos Cem Mil, que aconteceu em 26 de junho de 1968 no centro da cidade do Rio de Janeiro. Encabeçada pelo movimento estudantil, a manifestação repudiava a violência desenfreada, dentre elas a truculenta ação policial que levou ao assassinato do secundarista Edson Luís. As fotografias feitas por Evandro no dia revelavam uma multidão de pessoas que estavam ali reunidas em nome da resistência e da denúncia contra um governo ditatorial. Os enquadramentos que impactaram o público, serviram também para inspirar o poema “Diante das fotos de Evandro Teixeira” de Carlos Drummond de Andrade, também parte do *Jornal do Brasil* na época.

Dentre a imensa aglomeração, haviam grupos de pessoas sentadas no chão e nas escadas, escutando o discurso inflamado do líder estudantil Vladimir Palmeira. Outras, caminhavam com faixas enormes onde estavam escritas frases como “Abaixo a ditadura. Poder ao Povo”. Dos artistas e intelectuais presentes, estiveram Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Clarice Lispector, Odete Lara, Tônia Carrero, Paulo Autran e Cacilda Becker, entre muitos outros e outras.¹⁵

¹³ Disponível em: <https://ims.com.br/2017/11/28/instante-zero-golpe/> Acessado em 22 de agosto de 2019

¹⁴ Para saber mais, buscar por Teixeira, Evandro (2008).

¹⁵ Disponível em: <https://utopica.photography/pt/exposicoes/a-passeata-dos-cem-mil/> Acessado em 22 de agosto de 2019.

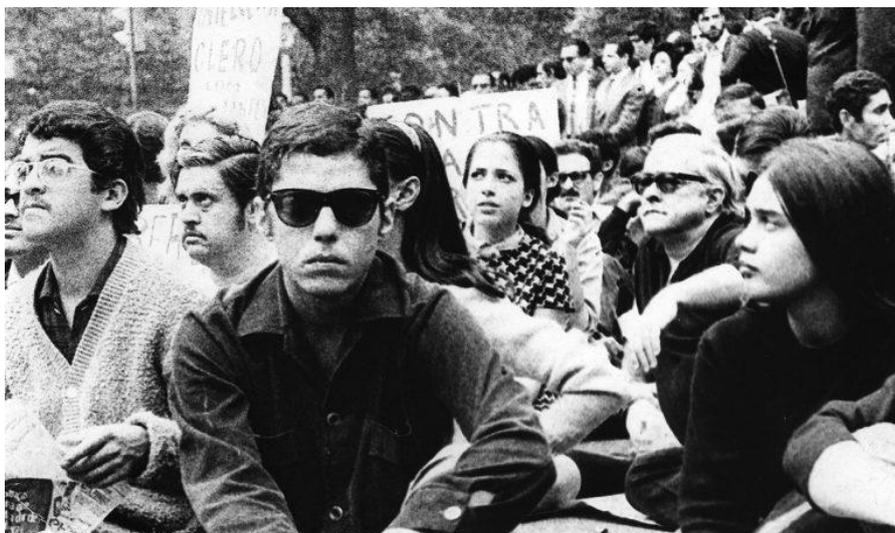


Figura 8: Chico Buarque de Holanda, na Passeata dos Cem mil, em 26 de junho de 1968, fotografada por Evandro Teixeira. Fonte: Site Utópica.¹⁶

Durante toda a ditadura militar brasileira, Evandro Teixeira pertenceu ao *Jornal do Brasil* e, assim como em todas as redações do período, eram muitas as retaliações feitas sob seu trabalho, o que requeria esforços criativos extras para poder continuar produzindo fotojornalismo de qualidade. Para driblar os censores, comenta Teixeira em entrevista concedida à Boni (2015), era preciso preparar um contato preto sobre as imagens para que os censores não proibissem a veiculação de determinadas imagens:

[...] e como eles não sabiam fazer leitura visual, a gente dizia: ‘Não coronel, isso não tem nada de subversivo, não. É apenas uma comemoração do Dia das Mães...’ Quando eles descobriam que estávamos querendo enganá-los, tomavam os filmes e dava muita confusão, mas normalmente só descobriam nossas mentirinhas no dia seguinte, quando as fotografias saíam publicadas (Boni, 2015, p. 84).

Além desse tipo de drible, Munteal (2005, p.138) comenta como o papel de fotojornalistas, no contexto da repressão, representou o “respiradouro dos veículos de imprensa” ao criar espaço para que os veículos pudessem levar aos leitores e leitoras imagens de um engajamento que não era possível ser percebido nos textos censurados. Assim, as fotos de “poderosos em posições ambíguas”, muitas vezes ridículas, junto com as distorções na imagem e a sensação de ampliação da visão causada pelo uso da grande angular foram, muitas vezes, soluções encontradas por essa geração de fotógrafos. Pertencente à essa geração de fotojornalistas, Evandro Teixeira forneceu um testemunho histórico que contribuiu para a cultura visual deste triste episódio da história brasileira. Entre subir em palanques, entrar em palácios governamentais, visitar presídios, correr e apanhar de militares, o fotojornalista produziu uma série de documentos que, hoje, ajuda a compor a memória imagética que temos.

No entanto, precisamos refletir sobre o poder de construção que o fotojornalismo do período produziu, uma vez que consideramos a fotografia, em si mesma, como dotada de

¹⁶ Disponível em: <https://utopica.photography/pt/exposicoes/a-passeata-dos-cem-mil/nggallery/thumbnails/>
Acessado em 29 de janeiro de 2019.

direitos categóricos por parte da pessoa quem opera a câmera, como interferência, invasão ou desinteresse (Sontag, 2004). Ou seja, mesmo que as imagens não criem uma posição moral ou ideológica determinada, já que demandam de certo grau de familiaridade com o contexto para produzirem sentido, elas tem o potencial de acionar a consciência política e reforçar determinadas visões de mundo, ao mesmo tempo que minimiza ou torna invisível diversas outras visões.

Fotografar, portanto, é fazer escolhas. E nas fotografias de Evandro, o podemos verificar é tanto proximidade de figuras importantes da época, muitas proporcionadas pela relação que tinha com agentes policiais e militares (figura 7), quanto o enquadramento aberto e distante, que conseguiu captar a enorme quantidade de pessoas que compareceram na Passeata dos Cem Mil (figura 9).



Figura 9: Passeata dos Cem mil, organizada pelo movimento estudantil, no Rio de Janeiro, em 26 de junho de 1968, fotografada por Evandro Teixeira. Fonte: Site Utópica.¹⁷

Rosa Gauditano: expressões de uma fotojornalista em tempos de ditadura

Em um tempo cujo equipamento fotográfico precisava ser contrabandeado para o país e cujas manifestações de rua não carregavam as performances que vemos hoje, Rosa Gauditano começava, em 1977, a trabalhar como *freelancer* para a imprensa alternativa, representada por jornais como *O Movimento* e *Em Tempo*. Nascida em 1955, em São Paulo, foi no *Versus* que se estabeleceu como fotojornalista e, rapidamente, passou para o cargo de editora de fotografia. O processo de produção autônomo era semelhante ao de outros (a) fotojornalistas desse tipo de imprensa, o que permitia planejar sua própria pauta, escolher o que e como fotografar, revelar e editar. No início da década de 1980, depois de deixar a editoria, Rosa passou a fazer trabalhos como *freelancer* para a grande imprensa, chegando a ser contratada pela *Folha de São Paulo* e revista *Veja*.

¹⁷ Disponível em: <https://utopica.photography/pt/exposicoes/a-passeata-dos-cem-mil/nggallery/thumbnails/>
Acessado em 29 de janeiro de 2019.

Esse mesmo período marcou a profissionalização do fotojornalismo brasileiro, no qual Rosa Gauditano participou ativamente, seja através do sindicato ou organização de classe. Garantias de *copyright* e a criação de uma tabela de preços, por exemplo, foram conquistas adquiridas em meio as reivindicações históricas da época.

Além de cobertura de manifestações e atos contra a perda de direitos e a truculência do regime ditatorial, a década de 1970 também levou Rosa Gauditano a produzir imagens de outras realidades sociais. O registro de grupos excluídos, como das séries “Lésbicas” (figura 10), na qual retratou parte da história das lésbicas paulistanas; “Prostitutas” (figura 11), de 1976, que foi pautada pela revista *Veja*; “Crianças em São Paulo” (figura 12), fotografada, em 1975, no bairro Rio Pequeno - RJ; e os diversos registros de genocídio de indígenas por todo o território brasileiro (figura 13), são exemplos de sujeitos e histórias que sobressaíam aos olhos da fotógrafa: “Meus temas eram assuntos que ninguém dava muita bola: pobres, crianças abandonadas, negros, Diretas Já”,¹⁸, afirma a fotógrafa.



Figura 10: Retrato da história lésbica paulistana, fotografada por Rosa Gauditano, em 1975. Fonte: Site oficial da rádio francesa de notícias RFI.¹⁹

¹⁸ Site oficial da rádio francesa de notícias RFI: ““Tenho uma parte da história do Brasil nos meus arquivos””, conta a fotógrafa Rosa Gauditano. Entrevista Rosa Gauditano concedida à Patrícia Moribe, disponível em: <http://br.rfi.fr/franca/20180822-tenho-uma-parte-da-historia-do-brasil-nos-meus-arquivos-conta-fotografa-rosa-gaudita> Acessada em 29 de janeiro de 2019.

¹⁹ Disponível em: <http://br.rfi.fr/franca/20180822-tenho-uma-parte-da-historia-do-brasil-nos-meus-arquivos-conta-fotografa-rosa-gaudita> Acessado em 29 de janeiro de 2019.



Figura 11: Série "Prostitutas", fotografada por Rosa Gauditano, em 1976. Fonte: Site oficial da fotógrafa de Rosa Gauditano.²⁰



Figura 12: Série "Crianças em São Paulo", fotografada por Rosa Gauditano, em 1975. Fonte: Site oficial da fotógrafa de Rosa Gauditano.²¹

As fotografias de Rosa Gauditano retratam cenas onde operários e estudantes negros e negras e mulheres de diversas classes estão travando lutas políticas, enfrentando forças repressoras e sofrendo violências fatais. A pluralidade de sujeitos e a escolha por um ponto de vista "do povo" – seja pela distância que a fotojornalista decide enquadrar, sempre muito pequena, ou pelo destaque que dá ao lado "menos poderoso". São estas escolhas, quase subjetivas para um(a) fotojornalista que está trabalhando durante um conflito, que supõem sentidos legíveis na fotografia já editada e impressa de um evento.

²⁰ Disponível em: <https://www.rosagauditano.com.br/prostitutas-1975>. Acessado em 29 de janeiro de 2019

²¹ Disponível em <https://www.rosagauditano.com.br/blank-1>. Acessado em 29 de janeiro de 2019



Figura 13: Série “Genocídio Silencioso”, fotografada por Rosa Gauditano, entre 2010 e 2012. Fonte: Site oficial da fotógrafa de Rosa Gauditano.²²

A proximidade, seja da multidão das manifestações ou no registro de pequenos grupos, foi uma estética bastante utilizada por Rosa Gauditano. De acordo com Zerwese Gauditano²³, a escolha da fotógrafa revela um engajamento tanto com relação ao evento quanto com as pessoas fotografadas.

A partir disso, questionamos: o *engajamento* como motor produtivo pode ser entendido como um elemento constitutivo do olhar de Rosa? Até que ponto ele oferece sentidos para a fotografia? Para Márcia Folleto, fotógrafa do jornal *O Globo* com mais de 20 anos de carreira, ganhadora do Prêmio Finep de Fotografia em 1995 e do prêmio Rei da Espanha em 2016, isso tem a ver com um repertório que, no caso da mulher, poderia ser encarado como de uma vida de “luta maior”:

Isso, talvez, nos dê mais força nesse momento de construir essa imagem. Se um homem talvez tivesse essa luta, mais dificuldade, pudesse ter construído esse olhar também, com mais força. Isso não quer dizer que um homem não tem, dá pra entender? Só tô tentando encontrar uma diferença²⁴.

Afirmar que existam diferenças no resultado de fotografias feitas por homens e mulheres pode parecer taxativo se desconsiderarmos *quais* condições profissionais eram, e ainda são, oferecidas para sua produção. Essa soma de fatores, configura dificuldades na inserção e produção feminina no fotojornalismo, conforme relata Barros (1989), que teve sua primeira experiência profissional, em um jornal do interior na década de 1970, onde precisou, muito jovem, “disputar espaço”:

²² Disponível em: <https://www.rosagauditano.com.br/blank-5>. Acessado em 29 de janeiro de 2019

²³ “As fotografias de Rosa Gauditano e as greves do ABC no final dos anos 1970”, Revista Zum. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/>. Acessado em 29 de janeiro de 2019.

²⁴ Entrevista concedida por Folleto, Márcia. Entrevista 1 (fevereiro, 2019). Produtora: Camilla Shaw. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp4 (15 min).

[...] eu, a máquina e a ânsia de um *click*, mas apenas para dizer que, lá, quando acontecia um assunto fotográfico, vinha sempre acompanhado das clássicas escusas, ‘Filhinha, tem sangue, não é pra você’, ‘Filhinha, essa não, é barra pesada’ etc. e muitas *et ceteras*. Senti que eu deveria fotografar apenas aniversário de crianças e festas nupciais (Barros, 1989, p.57).

Referindo-se à sua própria experiência como jornalista, Márcia Folleto, por exemplo, conta que, ainda em 2017, apenas quatro mulheres faziam parte de um ambiente de trabalho com 23 pessoas:

Demorou algum tempo, mas eu passei a ser considerada capaz de fazer qualquer trabalho. E fazer qualquer trabalho, significa fazer trabalho de homem, que eles entendem como de homem. E é uma luta diária, porque como você é mulher e tá fazendo a mesma coisa que eles, homens? Você tem que ser muito melhor pra você poder ser considerada igual²⁵.

Quanto às preocupações teóricas do feminismo, localizar a maneira pela qual certas estruturas são perpetuadas com vantagem para os homens ajuda a elucidar uma realidade na qual mulheres sofrem injustiça social sistêmica. A análise feminista, nesse sentido, pode proporcionar uma visão mais autônoma das relações de poder.

Marizilda Cruppe, fotojornalista independente e co-fundadora do coletivo *EVE* com mais de 15 anos de carreira, reconhece que, passada a época em que se negava mais fortemente a presença das mulheres nas redações por serem consideradas frágeis, as estruturas da divisão do trabalho continuam a alimentar papéis estabelecidos que acarretam na restrição de oportunidades e de ascensão profissional delas. Nesse sentido, percebemos o fotojornalismo feito por mulheres como um campo profissional que exige confronto, ocupação de espaços e busca por reconhecimento, conforme relata Valda Nogueira:

Eu acho que é uma questão estrutural. Assim, existe um grupo de pessoas que gerencia essas oportunidades que esses fotógrafos vão ter. Então se não temos mulheres editoras, mulheres curadoras, mulheres dirigindo as galerias, essas fotógrafas também não vão chegar lá. Então eu acho que, não que a gente tenha que tem apenas mais fotógrafas, mas no ambiente fotográfico como um todo, as mulheres têm que ocupar todos os espaços²⁶.

Para Valda Nogueira, fotodocumentarista independente, a estrutura apresenta problemas que precisam ser superados. Dentre as pautas defendidas pelos movimentos feministas desde os anos 1960, a conquista por maior espaço profissional segue como um direito muito básico que, mesmo com avanços, precisa crescer.

Eu acho que as mulheres, elas tendem a olhar as questões femininas com mais aproximação. O exercício da empatia nesses casos é feito com, com muita força

²⁵ Entrevista concedida por Folleto, Márcia. Entrevista 1 (fevereiro, 2019). Produtora: Camilla Shaw. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp4 (15 min).

²⁶ Entrevista concedida por Cruppe, Marizilda. Entrevista 2 (fevereiro, 2019). Produtora: Camilla Shaw. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp4 (15 min).

porque a gente sabe as questões que as mulheres passam, então muitas dessas experiências vividas pela pessoa fotografada, pela mulher fotografada, são vividas por nós também²⁷.

A ordem da experiência, mais uma vez, surge como instrumento vivo de memória coletiva, identificação e, conforme as jornalistas Valda Nogueira e Bárbara Lopes, “uma preocupação maior com a questão feminina”. Junto à potência da experiência, a oportunidade de tornar pública e real a trajetória de mulheres socialmente estigmatizadas, dando-lhes o poder da narrativa, é parte dos objetivos da história das mulheres: “Acho que isso tem a ver com bagagem pessoal, tem a ver com vivência. Tem a ver com o que a gente carrega, porque a gente não fotografa com o nosso gênero, a gente fotografa com a carga que a gente tem pra vida”²⁸.

“A carga que a gente tem pra vida”, conforme relato da fotojornalista do jornal *O Globo*, Bárbara Lopes, surge como marcador cultural que produz diferenças na forma subjetiva de produzir e de compreender-se como fotojornalista na sociedade brasileira da segunda metade do século XX, conforme aponta Joana Maria Pedro:

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

É interessante localizar o momento fundacional que o feminismo vivia durante as décadas de 60 e 70, enquanto movimento social “de verdade”²⁹. Primeiro, estava ancorado em um campo mais amplo da resistência e da oposição às ditaduras, no qual se buscava autonomia em relação aos partidos e organizações revolucionárias de esquerda. Segundo, viabilizou a tradução de questões tidas como privadas, em assuntos políticos, configurando assim o eixo norteador dos feminismos desse momento em diante. Terceiro, tensionou o binômio alvo de disputa, de *luta geral- militância política* versus *luta específica – militância autônoma*. E, em quarto, fomentou o surgimento das organizações de mulheres negras no Brasil, as quais se declaravam autônomas do movimento feminista branco e do movimento negro misto. Começaram a se apropriar e culturalmente traduzir os discursos feministas, resignificando o chamado “específico” na “tripla discriminação” de raça, cor e gênero.

Partindo do entendimento dos feminismos como campos discursivos de ação³⁰, Alvarez (2016) percebe os campos feministas como uma espécie de malha, um emaranhado de interlocuções que, além de condutoras de processos culturais, são culturalmente constituídas

²⁷ Entrevista concedida por Nogueira, Valda. Entrevista 3 (fevereiro, 2019). Produtora: Camilla Shaw. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp4 (15 min).

²⁸ Entrevista concedida por Nogueira, Valda. Entrevista 3 (fevereiro, 2019). Produtora: Camilla Shaw. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp4 (15 min).

²⁹ Também chamado de segunda onda.

³⁰ Sônia Alvarez (2016) embasa sua definição de “campos discursivos de ação” na literatura brasileira sobre os campos ético-políticos e na teoria dos campos, encontrada principalmente na obra de Pierre Bourdieu.

por interações comunicativas e formam comunidades discursivas envolvidas na enunciação de novos códigos culturais e políticos, sempre em disputa por representações dominantes. Dessa forma, o feminismo atua como produtor de discursos alternativos ao hegemônico e de dominação masculina, criando condições para outra interpretação do mundo na qual as mulheres são compreendidas como sujeitas de transformação, de potência criativa e de autonomia. Do discurso para a imagem, que é também compreendido como uma forma de narrar o mundo, vemos no relato de Marizilda Cruppe as aproximações de uma luta por sua liberdade profissional com os ideais feministas:

Assim, eu não sou uma teórica do feminismo, mas se ser feminista é, sabe, lutar contra a invisibilidade das mulheres, lutar pelo espaço das mulheres e por igualdade de todo tipo, sabe? Eu quero ganhar o mesmo que os homens ganham, eu quero tá nos mesmos lugares que os homens estão, eu não quero ser invisível pela minha condição de mulher, não quero que minha capacidade seja questionada por eu ser mulher. Então, assim, se ser feminista é militar nesses campos, eu acho que eu sou feminista, sabe?³¹

Vemos, então, de modo preliminar, como os fluxos que resultam das interações dinâmicas entre o campo feminista e os campos de poder nos quais se inserem em determinada conjuntura histórica podem permitir, facilitar ou incentivar certas expressões, discursos e práticas, tais como a da inserção e participação feminina na produção fotojornalística.

Considerações finais

Quando Hall (1992-2006) enumerou os proponentes das rupturas no discurso do conhecimento moderno que gerou o marco da modernidade tardia, o feminismo foi interpretado tanto como uma crítica teórica quanto como um novo movimento social, juntamente com as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas e as lutas pelos direitos civis dos anos 1960. Sobre esse período, em que surge também a política da identidade³², Hall descreve uma nova fase do feminismo (o que é comumente chamado de feminismo de segunda onda) em que houve maior descentramento do sujeito cartesiano e sociológico racionalista.

Dentre suas características, o autor aponta a abertura da esfera familiar, sexual, trabalhista, principalmente para mulheres brancas, além dos questionamentos sobre a divisão doméstica e do cuidado com as crianças. A ênfase na necessidade de refletir sobre o modo como somos formados e produzidos como sujeitos generificados esteve presente (Hall, 2006, p. 28).

A partir de tais contribuições, nos cabe perguntar: o que nos “dizem” as fotografias de Evandro Teixeira e de Rosa Gauditano? De que forma poderia haver relação entre o momento

³¹ Entrevista concedida por Cruppe, Marizilda. Entrevista 2 (fevereiro, 2019). Produtora: Camilla Shaw. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp4 (15 min).

³² Por política identitária, queremos dizer políticas relacionadas às ações afirmativas, que ofereceram novas teorias sobre as relações entre indivíduos, grupos, direitos políticos e responsabilidades sociais. Dentre os objetivos, baseados no liberalismo, esteve a possibilidade de tratar indivíduos como iguais. Para saber mais sobre este debate, sugerimos a leitura de: Scott, Joan W. (2005).

histórico sob o qual ambos fizeram registros importantes sobre a história da sociedade brasileira, ou com a expansão do movimento feminista, que aos poucos servia de motivo para mulheres realizarem reuniões em suas próprias casas e começassem a criar sua própria imprensa alternativa? Seria possível afirmar que o contato com o feminismo resultou em novos interesses, que refletiram no processo produtivo de Rosa, como na cobertura de manifestações encabeçadas por mulheres durante o período?

Magalhães, *et. al.* (1989), traz contribuições importantes para esta reflexão, mas alerta sobre a escolha por não polemizar a “célebre discussão sobre a especificidade do olhar feminino na fotografia”:

Preferimos ver as imagens através de um olho que se dá a ‘falar’ e que se lança, mediatizado pela sua câmera, a captar seres, fatos e incidentes do cotidiano. O que está em jogo, para nós, não é o estabelecimento de uma estética feminina na fotografia como uma determinada forma de ser. Ficam como enigma a razão e a finalidade desse olhar. Dessa forma o olho que olha se recobre de seu próprio sentido num corpo que pensa, sente e se emociona como qualquer outro corpo (Magalhães, *et al.* 1989, s. número).

De volta à produção fotojornalística explorada neste artigo, vemos diversos pontos de vista sobre um mesmo período histórico, que foi gerador da memória visual à cerca da violência, da tirania, da crença no perigo vermelho e das resistências e lutas diárias contra militares durante a ditadura militar. No entanto, para além do reconhecimento da importante contribuição de Evandro Teixeira para a produção de tais memórias, gostaríamos de destacar a existência do trabalho de mulheres como Rosa Gauditano, Nair Beneticto, entre outras que fizeram parte do fotojornalismo dos anos 1970, e que colaboraram para ampliar as possibilidades de linguagens e expressões em um universo produzido majoritariamente pelo masculino.

A tradução destes discursos, performances e subjetividades colabora para o rompimento de a longa desigualdade existente nos veículos de comunicação brasileiros, que ainda hoje insistem em manter o quadro funcional majoritariamente masculino. Ou seja, continuamos a ter uma perspectiva de notícias, e também de fotojornalismo, unilateral ainda hoje. De acordo com a constatação feita pela iniciativa *online* chamada *Women Photograph* (WP), em 2018, a representatividade de mulheres na edição das melhores imagens de agências de notícias foi inferior a 10%. Já em alguns dos jornais globalmente influentes, o *The New York Times* publicou 17% de material produzido por mulheres, enquanto o *Le Monde* publicou 6 entre 78 imagens³³.

Destacar a falta de acesso às mulheres, e de outros grupos estigmatizados e marginalizados como o LGBTQI+ ou de afrodescendentes, revela como a profissão fotojornalista, um ofício que ajuda a construir a realidade e cristalizar determinados acontecimentos a partir da promoção de determinadas imagens, segue refletindo os enquadramentos de pequena parcela sociedade - a elitizada -, principalmente em países semiperiféricos como o Brasil.

³³ Os dados foram retirados do Jornal El País: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/12/31/opinion/1546266865_425649.html Acessado em 26 de abril de 2019.

Para além do que já foi dito, salientamos a importância em retomar as narrativas durante a ditadura militar brasileira, um período chave para entender a história contemporânea do país. Percebemos a urgente necessidade de reexaminar uma parcela da história brasileira que registrou o cerceamento de liberdades fundamentais, bem como a prisão, a tortura e o assassinato de milhares em prol de ideais relacionados ao estabelecimento de uma nação cristã e progressista que produziu sentidos e legitimou violentas ações.

Bibliografia

Alvarez, Sonia E. (2014): “Para além da sociedade civil: reflexões sobre o campo feminista”. *Cadernos Pagu*, Campinas/SP: Núcleo de Estudos Pagu, n. 43, janeiro-junho, pp. 13-56. Disponível em: www.scielo.br/. Acessado em 29 de janeiro de 2019.

Barros, Mercedes (1989). In: Magalhães, Angela *et. al.*, *MULHERES Fotógrafas - Anos 80*, Ministério da Cultura/FUNARTE, Rio de Janeiro.

Berger, Peter; Luckmann, Thomas (1998): *A construção social da realidade*, Vozes, Petrópolis.

Biroli, Flávia (2010): “Gênero e política no noticiário das revistas semanais: ausências e estereótipos”, *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 34, p. 269-299, jan/jun 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cpa/n34/a11n34.pdf>. Acessado em 29 de janeiro de 2019.

Boni, Paulo César (2015): *Anos de Chumbo X Anos de Ouro: censura e criatividade no fotojornalismo brasileiro durante o AI-5 (1968-1978)*, Relatório pós-doutoral, USP, São Paulo, 2015. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/webform/projetos/pos-doc/Relat%C3%B3rio%20final%20PB.pdf?keepThis=true&TB_iframe=true&height=500&widht=800.

Buitoni, Dulcilia Schroeder (2011): *Fotografia e Jornalismo: a informação pela imagem*, Saraiva, São Paulo.

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

Charaudeau, Patrick (2010): *Discurso das mídias*, Contexto, São Paulo.

Claasen e Ferreira (2018): “Mulheres no Fotojornalismo Brasileiro: Da quase invisibilidade nas premiações às reações nos movimentos de fotógrafas”, trabalho apresentado na IJ 1 – Jornalismo do XXIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Belo Horizonte.

Cupello, América (1989). In: Magalhães, Angela *et. al.*, *MULHERES Fotógrafas - Anos 80*, Ministério da Cultura, FUNARTE, Rio de Janeiro.

De Luca, Tânia Regina (2011): “A grande imprensa na primeira metade do século XX”, in: Martins, Ana Luiza e De Lucca, Tânia Regina, *História da Imprensa no Brasil*, Contexto, São Paulo, p. 149-175.

Dubois, Philippe (1993): *O ato fotográfico e outros ensaios*, Papirus, Campinas, SP.

Grossi, Miriam Pilar (1994): “Velhas e Novas Violências Contra A Mulher: 15 Anos de Lutas e Estudos Feministas”, *Revista Estudos Feministas* (UFSC. Impresso), BRASIL, v. ESP., p. 473-484.

Foucault, Michael (1977): *História da Sexualidade I: a vontade de saber*, Graal, Rio de Janeiro.

Hall, Stuart (2006): *A identidade cultural na pós-modernidade*, DP & A, Rio de Janeiro.

Munteal, Oswaldo (2005): *A imprensa na história do Brasil: fotojornalismo no século XX*, Desiderada, Rio de Janeiro.

Oliveira, Erivam Moraes; De, Vicentini, Ari (2009), *Fotojornalismo: uma viagem entre o analógico e o digital*, Cengage, São Paulo.

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

Pedro, Joana Maria (2017): “Viver o gênero na clandestinidade”, in: Rovai, Marta, *História Oral e Mulheres*, Letra e Voz, São Paulo.

Perrot, Michele (1989): “Práticas da memória feminina”, *Revista Brasileira de História*, Vol. 9, n.18, p. 9-18.

----- (2005): *As mulheres ou os silêncios da história*,. Edusc, Bauru.

Pontes, Felipe S (2017): “Desigualdades estruturais de gênero no trabalho jornalístico: o perfil das jornalistas brasileiras”, *E-compós*, v.20, n.1, jan./abr. Disponível em: <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1310/925>. Acessado em 29de janeiro de 2019.

Salvatici, Sílvia (2005): “Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres”, *História Oral*, n. 8, p. 29-42. Disponível em: <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view∓path%5B%5D=114>. Acessado em 29de janeiro de 2019.

Scott, Joan (1992): “História das Mulheres”, in: Burke, Peter (Org.), *A Escrita da História*, UNESP, São Paulo, p. 63-95.

----- (2005): “O enigma da igualdade”, *Estudos Feministas* [online], vol.13, n.1, pp.11-30. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2005000100002>. Acessado em 16 de abril de 2019.

Sousa, Jorge Pedro (2002): *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*, Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (BOCC), Porto. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acessado em 29 de janeiro de 2019.

Swain, Tania (1996): “A construção imaginária da história e dos gêneros: o Brasil no século XVI”, *Textos de História*, v. 4, n. 2, p. 130-150. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/5789>. Acessado em 29 de janeiro de 2019.

Teixeira, Evandro (2008): *68: Destinos. Passeata dos 100 Mil*, Textual, Rio de Janeiro

Tilly, Louise A. (1994): “Gênero, história das mulheres e história social”, *Cadernos Pagu*. Vol.3, p. 28-62.

Veiga, Marcia (2012): “Gênero: um ingrediente distintivo nas rotinas produtivas do jornalismo. *Estudos de Jornalismo e Mídia*”, v. 9, n. 2, p. 490- 505. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/jornalismo/article/view/1984-6924.2012v9n2p490/23361>. Acessado em 29 de janeiro de 2019.

Tuchman, Gaye (1976): *Making news: A study in the construction of reality*, The Free Press, New York.

Fontes

Blog do Mário Guimarães (<https://blogdomariomagalhaes.blogosfera.uol.com.br>).

Entrevista concedida por Folleto, Márcia. Entrevista 1 (fevereiro, 2019). Produtora: Camilla Shaw. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp4 (15 min).

Entrevista concedida por Cruppe, Marizilda. Entrevista 2 (fevereiro, 2019). Produtora: Camilla Shaw. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp4 (15 min).

Entrevista concedida por Nogueira, Valda. Entrevista 3 (fevereiro, 2019). Produtora: Camilla Shaw. São Paulo, 2018. 1 arquivo .mp4 (15 min).

Revista Zum (<https://revistazum.com.br>).

Site Instituto Moreira Salles (<https://ims.com.br>).

Site oficial da rádio francesa de notícias RFI (<http://br.rfi.fr/>).

Site oficial da fotógrafa de Rosa Gauditano (<https://www.rosagauditano.com.br>).

Site Utópica (<https://utopica.photography/pt/inicio/>).