

O olhar feminino marca toda a diferença nas fotografias produzidas por talentosas artistas, em diferentes países e contextos, como constatamos neste livro. Em várias partes do mundo, os trabalhos artísticos de inúmeras fotógrafas tornam-se progressivamente (re)conhecidos, a partir das pesquisas de intelectuais inquietos/as, como os/as que compõem esta bela publicação. Inconformados/as com o silêncio sobre o passado das mulheres, seus textos instigantes enriquecem nosso presente, subvertendo interpretações misóginas e hierárquicas, ao facilitarem o contato direto com outras produções discursivas e imagéticas. Geneviève Naylor, Grete Stern, Nicolas Constantino, Rosângela Rennó e Rosana Paulino, são muitos os nomes das fotógrafas aqui contempladas. Ao mesmo tempo, nesta obra, é o próprio lugar da fotografia que está em discussão. Assim, também tomamos contato com as imagens produzidas historicamente sobre os corpos femininos, que tiveram forte peso na construção de um imaginário nem sempre favorável às mulheres. Está dada, então, a possibilidade de reverter um triste legado histórico, abrindo-nos para a construção de um mundo filógeno, capaz de fazer justiça à contribuição cultural e social das mulheres, ontem e hoje.

Margareth Rago

{PGEHA} Pós-Graduação Interunidades
Estética e História da Arte **USP**

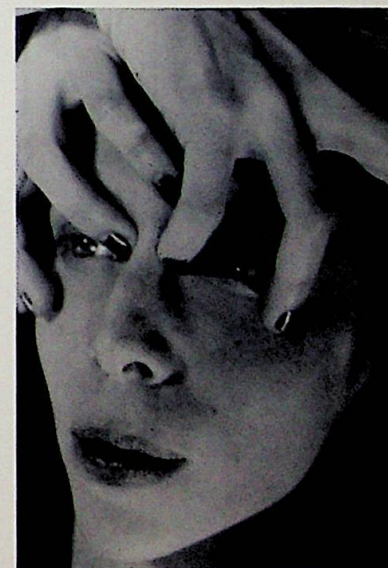
MAC
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo



Erika Zerwes
Helouise Costa
ORGANIZADORAS

Mulheres Fotógrafas/ Mulheres Fotografadas

Fotografia e gênero na América Latina



FAPESP

intermeios

A Coleção entregêneros abre-se para a publicação de livros, ensaios, coletâneas, nacionais ou estrangeiros, que se situem no espaço da crítica às formas contemporâneas de imposição de rígidas identidades sociais, sexuais, étnicas ou geracionais, e que promovam o debate acerca das questões de gênero e sexualidade, ou aquelas relacionadas ao corpo em distintas problematizações. Tem como horizonte a crítica do presente, do patriarcalismo e do racismo. Visa a divulgar obras que desestabilizem as fronteiras do conhecimento e que se pautem pela interdisciplinaridade, fundamental para que possam ser apreendidas outras realidades, invisíveis, moleculares e silenciadas no mundo contemporâneo. Os estudos históricos, filosóficos, antropológicos, tanto quanto os literários ou procedentes das áreas da Psicanálise, Educação e Direito podem, nesse sentido, fornecer importantes pistas para reflexões que contribuam para diagnosticar a nossa atualidade e para questionar as formas de pensar e agir de que somos herdeiros/as, formas essas que não são naturais mas históricas, portanto, passíveis de transformação.

MULHERES FOTÓGRAFAS / MULHERES FOTOGRAFADAS

Fotografia e Gênero na
América Latina

704.042
S471
2017

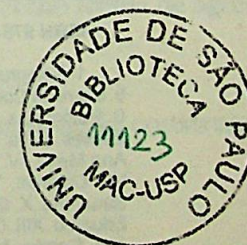
ERIKA ZERWES
HELOUISE COSTA

ORGANIZADORAS

MULHERES FOTÓGRAFAS / MULHERES FOTOGRAFADAS

Fotografia e Gênero na América Latina

São Paulo
2021



MAC

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
da Universidade de São Paulo

{PGEHA Pós-Graduação Interunidades
Estética e História da Arte} USP

FAPESP

intermeios
CASA DE ARTES E LIVROS

MAC-Museu Arte Contemporânea



Mulheres fotógrafas/mulheres fotografadas : fotografia e
gênero na América Latina.

L-11123

Processo da FAPESP – 2018/17558-8

As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material
são de responsabilidade do(s) autor(es) e não necessariamente refletem a visão
da FAPESP.

Editora Intermeios
Rua Cunha Gago, 420 / casa 1 – Pinheiros
CEP 05421-001 – São Paulo – SP – Brasil
Fones: [11] 2365-0744 – 94898-0000 (Tim) – 99337-6186 (Claro)
www.intermeioscultural.com.br

MULHERES FOTÓGRAFAS / MULHERES FOTOGRAFADAS:
FOTOGRAFIA E GÊNERO NA AMÉRICA LATINA

© Erika Zerwes | Helouise Costa

1ª edição: maio de 2021

Editoração eletrônica, produção Intermeios – Casa de Artes e Livros
Capa Lívia Consentino Lopes Pereira
Foto da capa Hildegard Rosenthal. Chinita Ullman, 1938.
Acervo Instituto Moreira Salles.

CONSELHO EDITORIAL

Vincent M. Colapietro (Penn State University)
Daniel Ferrer (ITEM/CNRS)
Lucrécia D'Alessio Ferrara (PUCSP)
Jerusa Pires Ferreira (PUCSP)
Amálio Pinheiro (PUCSP)
Josette Monzani (UFSCar)
Rosemeire Aparecida Scopinho (UFSCar)
Walter Fagundes Morales (UESC/NEPAB)
Izabel Ramos de Abreu Kisil
Jacqueline Ramos (UFS)
Celso Cruz (UFS) – *in memoriam*
Alessandra Paola Caramori (UFBA)
Claudia Dornbusch (USP)
Barbara Arisi (Unila)
Nikita Paula (Ancine)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

Z589 Costa, Helouise, Org.; Zerwes, Erika, Org.
Mulheres fotógrafas / mulheres fotografadas: fotografia e gênero
na América Latina / Organização de Helouise Costa | Erika Zerwes.
Apresentação Helouise Costa e Erika Zerwes. – São Paulo: Intermeios, 2020.
406 p. ; 16 x 23 cm.

*I Seminário Internacional Mulheres Fotógrafas / Mulheres fotografadas.
Fotografia e gênero na América Latina. São Paulo: MAC-USP, setembro/
outubro de 2017.*

ISBN 978-65-86255-38-6

1. Fotografia. 2. Fotografia Documentária. 3. Fotojornalismo. 4. Gênero.
5. Memória Coletiva. 6. Memória Cultural. 7. Cultura Visual. 8. Cultura Política.
9. Fotógrafas. 10. América Latina. 11. História da Fotografia. I. Título. II.
Zerwes, Erika, Organizadora. III. Costa, Helouise, Organizadora. III. Mauad,
Ana Maria. IV. Dorotinsky, Deborah. V. Schwarcz, Lilia. VI. Leiva, Gonzalo.
VII. Chiarelli, Tadeu. VIII. Cortés-Rocca, Paola. IX. Tvardovskas, Luana
Saturnino. X. Cuarterolo, Andrea. XI. Aguiar, Carolina Amaral de. XII. Costa,
Eduardo. XIII. Gluzman, Georgina. XIV. Fabris, Marcos. XV. Bispo, Alexandre.
XVI. Corrêa, Amélia Siegel. XVII. Schaffler, Lena. XVIII. Stewart, Danielle.
XIX. Mendes, Ricardo. XX. Zarattini, Mônica. XXI. Felden, Adriana. XXII.
Lombardi, Kátia Hallak. XXIII. Piderit, Maria Fernanda. XXIV. Opitz, Sophie-
Charlotte. XXV. Etcheverry, Carolina Martins. XXVI. Witkowski, Jacqueline.
XXVII. Trizoli, Talita. XXVIII. Camnev, Larissa. XXIX. Dimambro, Nadiesda.
XXX. Intermeios – Casa de Artes e Livros.

CDU 77.03
CDD 770

Catalogação elaborada por Regina Simão Paulino – CRB-6/1154

Sumário

- 9 Apresentação
Helouise Costa e Erika Zerwes
- 19 Humanismo e política: fotografia e gênero entre a Europa e a América
Latina
Erika Zerwes
- 37 Por seus olhos nos vemos: Genevieve Naylor, fotografia e gênero nos
tempos de Boa Vizinhança (1941-1942)
Ana Maria Mauad
- 53 No limite da invisibilidade: mulheres fotógrafas no Brasil na primeira
metade do século 20
Helouise Costa
- 71 Lola Álvarez Bravo: la fotografía y el proyecto educativo en México
1934-1937
Deborah Dorotinsky
- 97 Mulheres fotografadas. Mães negras e o afeto como forma de agressão
Lilia Schwarcz
- 115 Tres gestos fundacionales de fotógrafas: tramas de la construcción
de un régimen visual en Chile
Gonzalo Leiva
- 131 Sofia Borges e a realidade como lama densa
Tadeu Chiarelli

- 137 **Doble de cuerpo. Reproducción y reproductibilidad en Nicola Constantino**
Paola Cortés-Rocca
- 153 **Imagens de sobrevivência: feminismos e arquivo fotográfico em Rosana Paulino e Rosângela Rennó**
Luana Saturnino Tvardovskas
- 171 **La espectacularización de la mujer en los tempranos retratos fotográficos latinoamericanos**
Andrea Cuarterolo
- 189 **Os clichês, a experiência e a memória de uma viagem: Agnès Varda e a Revolução Cubana**
Carolina Amaral de Aguiar
- 205 **Fotógrafas no Brasil dos anos 1980: as mulheres nas publicações do Núcleo de Fotografia da Funarte e do INFoto**
Eduardo Costa
- 221 **Mujeres modernas en la obra Annemarie Heinrich: fotografía, glamour y visibilidad femenina en la Buenos Aires moderna**
Georgina Gluzman
- 231 **Gênero e conflito na Argentina peronista: as fotomontagens de Grete Stern**
Marcos Fabris
- 237 **Fotografia de mulher: afetividade, vida moderna e integração social**
Alexandre Bispo
- 249 **A nova mulher sob as lentes de Hildegard Rosenthal**
Amélia Siegel Corrêa
- 261 **Photography from the Psyche: Alice Brill in the clinic of Juqueri, São Paulo 1950**
Lena Schaffler
- 273 **"A Nova Mulher": Hildegard Rosenthal and Early Paulista Photojournalism**
Danielle Stewart
- 283 **Stefania Bril: crítica e ação cultural em fotografia nas décadas de 1970 e 1980**
Ricardo Mendes
- 295 **Fotógrafas inquietas e livres: Lourdes Grobet e Nair Benedicto**
Mônica Zarattini
- 307 **A representação feminina nas fotografias de Tina Modotti**
Adriana Felden
- 315 **As mulheres azuis de Claudia Andujar**
Kátia Hallak Lombardi
- 327 **Visualidades de lo femenino: la imagen de la gallina. Dos casos de fotolibros durante la dictadura chilena (1973-1989)**
María Fernanda Piderit
- 339 **Unthought Identities – Moving Memories. Female Interconnected Memories in Conceptual War Photography**
Sophie-Charlotte Opitz
- 351 **Fotojornalistas no Rio Grande do Sul dos anos 1970: Jacqueline Joner e Eneida Serrano**
Carolina Martins Etcheverry
- 363 **Remediation and the critiques of identity in Anna Bella Geiger's photo-collages**
Jacqueline Witkowski
- 373 **Através de um espelho. Subjetivações femininas na arte brasileira dos anos 1970**
Talita Trizoli

- 385 **Desdobramentos** Ana Mendieta
Larissa Camnev
- 393 **Autorretrato conceitual e gênero**
Nadiesda Dimambro
- 401 **Autores**

Apresentação

HELOUISE COSTA
ERIKA ZERWES

Hoje sabemos que as mulheres tiveram participação ativa na produção e no mercado fotográfico desde o século XIX, embora raramente tenham obtido o devido reconhecimento. Tanto a atuação feminina nesse meio, quanto o olhar da fotografia sobre a mulher, são temas que começaram a ganhar maior acolhida, como objetos de estudo acadêmico, somente na última década e assim mesmo em alguns poucos países. No Brasil, estudos nesse campo ainda são raros. O I Seminário Internacional *Histórias da Fotografia: Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas. Fotografia e gênero na América Latina*, realizado no MAC USP entre setembro e outubro de 2017, buscou trazer acadêmicos que têm se debruçado sobre estes temas. Este livro, ao reunir os textos dos pesquisadores participantes do evento, tem o objetivo de contribuir para o aprofundamento da reflexão sobre a questão de gênero na produção e recepção de imagens fotográficas.

As poucas pesquisas existentes apontam que na América Latina, de modo semelhante ao que ocorreu em alguns países da Europa e nos Estados Unidos, a presença da mulher na fotografia em seus primórdios esteve vinculada prioritariamente às atividades manuais características dos bastidores dos empreendimentos familiares e dos estúdios comerciais. As mulheres, cujo acesso era vetado às academias de arte, buscavam frequentemente dedicar-se a atividades alternativas por meio das quais podiam exercer a ação criativa. No campo da fotografia, elas eram valorizadas por uma suposta habilidade manual inerente, que as tornavam bem cotadas para os trabalhos de laboratório, assim como para o retoque e colorização de cópias. No entre-guerras, no entanto, essa situação começa a se modificar. Com a ampliação do mercado e o desenvolvimento da técnica, a fotografia se transforma numa opção concreta para muitas mulheres

que buscam autonomia, precisam sobreviver em situações adversas ou desejam lutar por alguma causa. O período da Segunda Guerra Mundial veio aumentar as possibilidades de atuação para as mulheres no campo da fotografia dada a necessidade de substituição da mão de obra masculina mobilizada pelo conflito. É nesse momento que despontam inúmeras mulheres fotógrafas imigrantes que se fixam na América Latina, trazendo importantes contribuições. Já nas décadas de 1960 e 1970 surgem oportunidades mais efetivas de profissionalização para as mulheres e daí por diante a inserção feminina no campo da fotografia só tendeu a se expandir alcançando também o terreno da arte.

Se esse breve panorama é elucidativo das linhas gerais de um processo de longa duração, é, ao mesmo tempo, genérico e lacunar. Desse modo, os textos aqui reunidos estabelecem um diálogo interdisciplinar entre pesquisadores de diferentes países, visando o compartilhamento de conteúdos que permitam enriquecer o repertório de referências sobre a atuação de mulheres fotógrafas, bem como da representação fotográfica do feminino, a partir de diversos estudos de caso. Acreditamos que, em seu conjunto, eles criem condições para uma melhor compreensão do papel das mulheres na constituição de um campo profissional e artístico para a fotografia na América Latina. Os estudos das questões de gênero, como sabemos, têm o potencial de tensionar e efetivamente alargar o conhecimento sobre as relações de poder que sustentam o circuito profissional e artístico da fotografia em diversos momentos históricos.

Mais do que simplesmente revelar fotógrafas desconhecidas ou aspectos curiosos de suas biografias, busca-se questionar os motivos que levaram esse segmento da sociedade a ter menor visibilidade nas narrativas hegemônicas da história da fotografia. Este livro, assim como o evento que lhe deu origem, procura reunir não apenas especialistas nos estudos de gênero, mas também abrir espaço para contribuições interdisciplinares, na medida em que muitos participantes foram desafiados a introduzir pela primeira vez a problemática de gênero em suas reflexões acerca dos fenômenos artísticos e das representações.

O presente livro está dividido em duas partes. A primeira é composta pelos textos dos pesquisadores convidados que compuseram as mesas redondas do seminário internacional *Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas*. A segunda reúne as contribuições dos selecionados por meio da convocatória aberta para pesquisadores do Brasil e do exterior. Os capítulos foram escritos em português, espanhol e inglês, por autores que se encontram em diferentes fases da carreira acadêmica, ou seja, é possível encontrar desde especialistas renomados internacionalmente até jovens estudantes em início de carreira. O livro oferece, assim, o ponto de vista de alguns dos pesquisadores que fizeram parte

das primeiras gerações que abordaram a fotografia como temática acadêmica na América Latina, lado a lado de representantes das gerações subsequentes, que muitas vezes foram formados pelos primeiros. Esta variedade de gerações traz necessariamente uma variedade de metodologias e abordagens, o que permite um olhar amplo e multifacetado para temas complexos, e pode sem dúvida enriquecer nossa perspectiva sobre o assunto.

O livro se inicia com um panorama da historiografia sobre a fotografia na América Latina e o papel das mulheres nesse contexto, elaborado por Erika Zerwes. Em *Humanismo e Política: fotografia e gênero entre a Europa e a América Latina* a autora levanta invisibilidades e visibilidades seletivas - como a recusa de parte da crítica em reconhecer a presença de fotógrafas de estúdio na região, já desde fins do século XIX, e a insistência em se afirmar que as primeiras fotógrafas atuantes na América Latina foram as imigrantes europeias que praticaram a fotografia moderna. Os dois capítulos seguintes são estudos de caso que tratam de aproximações entre a cultura visual e a cultura política. O texto escrito por Ana Mauad, *Por seus olhos nos vemos: Genevieve Naylor, fotografia e gênero nos tempos de Boa Vizinhaça (1941-1942)*, discute um trabalho pontual de documentação desenvolvido por esta fotógrafa norte-americana no Brasil. Por cerca de dois anos, Naylor trabalhou no país fotografando o povo brasileiro e suas minorias, entre elas as mulheres. Mauad aponta como este trabalho se insere em um período onde as imagens e a cultura visual foram largamente utilizadas com finalidades políticas, para estreitar laços entre a América Latina e os EUA, durante a chamada política da "Boa Vizinhaça". No capítulo seguinte, em *Lola Álvarez Bravo: la fotografía y el proyecto educativo en México 1934-1937*, Deborah Dorotinsky Alperstein analisa algumas fotografias documentais de Lola Álvarez Bravo realizadas poucos anos antes das imagens de Naylor e publicadas na revista *El maestro rural*. Além de recuperar o crédito nem sempre concedido para a fotógrafa, Deborah Dorotinsky chama a atenção para a participação de Lola Álvarez Bravo na construção visual da propaganda do regime de Lázaro Cárdenas, bem como na promoção de uma agenda social e política de apoio às classes trabalhadoras e camponesas. Deste modo, os três capítulos permitem uma reflexão sobre as possíveis relações entre a construção de identidades em países latino-americanos e o trabalho documental realizado por mulheres fotógrafas em meados do século XX.

Em *No limite da invisibilidade: mulheres fotógrafas no Brasil na primeira metade do século XX*, Helouise Costa levanta aspectos da presença feminina na fotografia brasileira das primeiras décadas do século XX, analisando e cotejando as trajetórias de Gioconda Rizzo, Hermínia Nogueira Borges, Ingeborg de Beausacq

e Mary Zilda Grassia Sereno. O capítulo mostra como a pesquisa acerca desse tema é dificultada pela escassez de fontes disponíveis - um dos muitos aspectos da quase invisibilidade mencionada no título. Ainda assim, segundo a autora, os trabalhos destas pioneiras mostram que as mulheres tiveram papel ativo na construção de um campo profissional e artístico para a fotografia no Brasil. No capítulo *Mulheres Fotografadas. Mães negras e o afeto como forma de agressão*, Lilia Moritz Schwarcz desloca a atenção do leitor das mulheres fotógrafas para as mulheres fotografadas. Ela se dedica a analisar diversas imagens de mulheres negras escravizadas no Brasil do século XIX, mais especificamente as amas negras. A autora analisa como diversas convenções estéticas pertencentes ao *métier* do retrato fotográfico na época plasmaram em *cartes de visite* e papéis albuminados convenções políticas e hierarquias sociais. Voltando para o papel das mulheres como fotógrafas, Gonzalo Leiva Quijada analisa, em *Tres gestos fundacionales de fotógrafas: tramas de la construcción de un régimen visual en Chile*, três fotógrafas que desafiaram a sociedade patriarcal chilena na passagem do século XIX para o XX, no pós Segunda Guerra e no século XXI, sendo elas Teresa Carvallo, Gertrudis de Moses e Gabriela Rivera, respectivamente. Atuando tanto em estúdios quanto em fotoclubes, ou na produção de ensaios autorais, estas três fotógrafas romperam com o veto à presença feminina no espaço público chileno, um acontecimento não só criativo como político. O autor vai nos mostrando, ao longo do texto, como elas formam parte de um gesto fundacional da fotografia chilena que envolve o olhar, o trauma e suas latências, assim como o corpo, garantindo um lugar de visibilidade - ainda que tardia - para estas mulheres.

Tanto Tadeu Chiarelli, em *Sofia Borges e a realidade como lama densa*, quanto Paola Cortes Rocca em *Doble de cuerpo. Reproducción y reproductibilidad en Nicola Constantino*, analisam obras de fotógrafas contemporâneas atuantes no Brasil e na Argentina, respectivamente, que utilizam a imagem fotográfica como forma de expressão artística. Chiarelli chama a atenção para a produção de Sofia Borges (a quem acompanhou desde que era estudante), realizada a partir de técnicas digitais e difundida muitas vezes no formato de fotolivro. Cortes Rocca analisa como Nicola Constantino, treinada originalmente em escultura e instalação, une estes dois campos à fotografia e ao vídeo para recriar cenas e pessoas - inclusive um duplo dela própria. Aqui, o olhar do observador é articulado com o da própria fotógrafa, e com as tradições visuais do ocidente, a fim de discutir situações pessoais e questões de gênero.

É precisamente sobre as manifestações artísticas que envolvem a manipulação, produção e difusão da fotografia, enquanto catalisadora e potencializadora de reflexões feministas e de gênero, que Luana Saturnino

Tvardovskas vai se deter no capítulo *Imagens de sobrevivência: feminismos e arquivo fotográfico em Rosana Paulino e Rosângela Rennó*. A autora volta-se para duas artistas que não necessariamente produzem as imagens fotográficas que utilizam em suas obras, mas que se apropriam de fotos retiradas de arquivos pessoais ou públicos, buscando estabelecer, a partir de certos indivíduos, críticas pungentes sobre as relações sociais e políticas brasileiras. Em algumas de suas obras Rosana Paulino se apropria ou faz referência às imagens da escravidão brasileira cimentadas em nossa cultura visual e também comentadas neste livro por Lilia Moritz Schwarcz. Arquivo e corpo são novamente invocados em seus diálogos com a imagem fotográfica, como o são em Sofia Borges e Nicola Constantino, guardadas as devidas especificidades.

Andrea Cuarterolo, Carolina Amaral de Aguiar e Eduardo Augusto Costa analisam, cada um a seu modo, como a fotografia tange as questões de gênero em suas diversas formas de circulação. Cuarterolo, no capítulo intitulado *La espectacularización de la mujer en los tempranos retratos fotográficos latinoamericanos*, busca oferecer uma perspectiva distinta da tradição historiográfica da fotografia, normalmente mais voltada aos aspectos documentais e artísticos, para analisar parte da produção fotográfica latino-americana nas primeiras décadas de existência do novo meio, entendido enquanto espetáculo. A autora tem como foco o retrato fotográfico, em sua potencialidade performática, especialmente no que diz respeito a um olhar masculino que constrói a imagem da mulher, e aponta como tal potencialidade também pode ser encontrada no cinema. Em *Os clichés, a experiência e a memória de uma viagem: Agnès Varda e a Revolução Cubana*, Carolina Amaral de Aguiar analisa o filme *Salut les cubains*, realizado em 1963 pela cineasta francesa, logo após sua estada em Cuba, onde esteve a convite do governo com o objetivo de testemunhar o sucesso da Revolução, que naquele momento ainda encontrava-se em vias de consolidação. A autora chama a atenção para o processo de montagem do filme, produzido a partir de quatro mil fotografias realizadas por Varda no país caribenho, e como, ao animar imagens fixas, a cineasta também foi capaz de relacionar a cultura e o cotidiano dos cubanos, com os ideais políticos da Revolução. Passando do cinema para o impresso, Eduardo Augusto Costa traça, em *Fotógrafas no Brasil dos anos 1980: As mulheres nas publicações do Núcleo de Fotografia da Funarte e do INFoto*, um panorama da evolução material e técnica das publicações de fotografia no Brasil, em que tangencia também a história das sensibilidades. Partindo da noção de que os livros de fotografia e o mercado editorial tiveram um papel importante na organização de discursos e narrativas sobre a fotografia brasileira, o autor traça um panorama da participação das mulheres neste processo ao longo do

século XX, detendo-se em três publicações da FUNARTE, onde as fotógrafas mulheres aparecem em destaque.

Passando para as contribuições dos pesquisadores que responderam à chamada pública por ocasião do seminário homônimo a este livro, realizado no MAC USP, dezessete capítulos analisam diversos aspectos das possibilidades de interações e tensões entre fotografia e gênero no Brasil, Argentina, Chile e México. No capítulo *Mujeres modernas en la obra Annemarie Heinrich: fotografía, glamour y visibilidad femenina en la Buenos Aires moderna*, Georgina G. Gluzman analisa parte da produção da fotógrafa argentina focada no retrato de mulheres, desde artistas e atrizes de sucesso até anônimas das classes populares. Segundo a autora, essas imagens podem ser interpretadas como comentários visuais sobre como a mulher, enquanto categoria social, era vista na Argentina naquele momento. Para ela, tais retratos funcionaram como a materialização visual da ideia de mulher moderna, baseada na beleza e no glamour. Marcos Fabris também foca no país vizinho em *Gênero e conflito na Argentina peronista: as fotomontagens de Grete Stern*. O capítulo analisa as fotomontagens da fotógrafa de origem alemã radicada em Buenos Aires, tomando em particular a construção da visualidade acerca da noção de feminino, que o autor entende como sendo uma construção historicamente determinada, e que abriu espaço para um campo de experimentação profissional e artística.

Alexandre Araujo Bispo vai igualmente se deter sobre a construção visual do feminino em *Fotografia de mulher: afetividade, vida moderna e integração social*. Aqui, no entanto, esta análise é realizada no Brasil, tomando imagens vernaculares de álbuns de fotografias familiares e retratos de estúdio voltados para as classes médias e populares de São Paulo. Frequentemente pautadas pelo olhar masculino, esse tipo de construção visual podia ser subvertido, como demonstra o autor no exemplo das duas mulheres da classe trabalhadora paulistana que se fizeram fotografar entre as décadas de 1930 e 1950. Bispo aproxima essas mulheres da figura da 'nova mulher', também referida por Amélia Siegel Corrêa no capítulo *A nova mulher sob as lentes de Hildegard Rosenhtal*. Tratando da biografia e da obra fotográfica de Rosenthal, a autora analisa alguns dos fatores culturais e históricos envolvidos em sua atuação no Brasil, tomando como foco principal duas séries fotográficas que envolvem a noção desta *nova mulher* e sua inserção na cidade de São Paulo.

Tomada igualmente em São Paulo, a série da fotógrafa Alice Brill, realizada no hospital psiquiátrico do Juqueri, é analisada por Lena Schäffler em *Photography from the Psyche: Alice Brill in the clinic of Juqueri, São Paulo 1950*. A autora centra sua argumentação na hipótese de que esta série pode ser tomada como ponto de

partida para a busca de uma proximidade entre os âmbitos da arte e da medicina na década de 1950. Estas fotografias são a única documentação disponível sobre os trabalhos artísticos realizados por internos do hospital, além de retratarem o seu cotidiano. A autora traça correspondências entre a circulação deste registro fotográfico e o aparecimento de novas formas de tratamento médico. Rosenthal também é objeto de estudo de Danielle Stewart, em *"A Nova Mulher": Hildegard Rosenthal and Early Paulista Photojournalism*, que analisa como esta fotógrafa, em contato com a produção de reportagens fotográficas europeias, e principalmente alemãs, no entre-guerras, adota a linguagem visual do ensaio fotográfico e a utiliza para realizar um retrato idealizado de uma mulher na moderna capital de São Paulo.

Algumas décadas mais tarde no Brasil, Stefania Bril vai atuar como crítica, agente e produtora cultural. Sua trajetória profissional é tema do capítulo *Stefania Bril: crítica e ação cultural em fotografia nas décadas de 1970 e 1980*, de Ricardo Mendes. A partir dos artigos sobre fotografia escritos por Stefania para a imprensa brasileira, em especial para o jornal *O Estado de S. Paulo*, e da organização e produção dos Encontros Fotográficos, eventos realizados na cidade de Campos do Jordão, Mendes situa sua atuação no contexto da fotografia brasileira durante as décadas de 1970 e 1980. Estes capítulos abarcam desde as mulheres paulistanas fotografadas a partir da década de 1930, passando por Rosenthal e Brill, as mais reconhecidas fotojornalistas atuantes no Brasil no pós-Segunda Guerra, até o trabalho crítico de Stefania Bril, contribuindo para traçar um panorama complexo da atuação feminina na fotografia em São Paulo durante o século XX.

Fotógrafas Inquietas e Livres: Lourdes Grobet e Nair Benedicto, de autoria de Mônica Zarattini, coloca lado a lado a produção destas duas fotógrafas, uma mexicana e outra brasileira, ambas nascidas em 1940. Defendendo que a atuação delas é vanguardista, o texto analisa tanto séries fotográficas quanto produções em vídeo destas duas autoras, que muitas vezes têm um olhar feminista ou adotam como tema a situação social da mulher. Outra fotógrafa icônica que atuou na América Latina é abordada por Adriana Felden em *A representação feminina nas fotografias de Tina Modotti*. Neste capítulo, a autora retraça a biografia de Modotti, atuante no México durante a década de 1920, de modo a enfatizar seu engajamento social e político. De volta ao Brasil, *As mulheres azuis de Claudia Andujar*, de Kátia Hallak Lombardi, utiliza a ontologia do corpo oferecida por esta fotógrafa nascida na Europa e radicada no Brasil para pensar sua condição de produtora de imagens da alteridade. A sua biografia, dividida entre o trabalho fotográfico e a atuação na luta pelos direitos dos Yanomami, é analisada a partir de imagens em que figuram o corpo feminino indígena e não indígena.

As representações visuais ligadas às ditaduras que tomaram diversos países da América Latina na segunda metade do século XX, são abordadas por María Fernanda Piderit e Sophie-Charlotte Opitz ao analisarem fotografias que lidam com a memória recente do Chile e Argentina, respectivamente. Em *Visualidades de lo femenino: la imagen de la gallina. Dos casos de fotolibros durante la dictadura chilena* (1973-1989), Piderit analisa o livro *Amalia*, da fotógrafa chilena Paz Errazúriz. A autora relaciona este, que foi o primeiro livro publicado por Errazúriz, com o capítulo "Primera dimensión pánica de la figura materna" do livro *Cuerpo Correccional* de Carlos Leppe e Nelly Richard. Segundo ela, já estão ali presentes as características da chamada 'fotografia social' que a fotógrafa chilena desenvolveria por toda a sua carreira, bem como uma discussão de gênero. Já Sophie-Charlotte Opitz, em *Unthought Identities – Moving Memories. Female Interconnected Memories in Conceptual War Photography*, analisa a série *Lamento de los Muros* da fotógrafa Paula Luttringer. A autora interpreta as dinâmicas das interconexões entre identidades femininas e memória pessoal e coletiva da ditadura argentina. Enquanto sobrevivente dos centros secretos de detenção, Luttringer, segundo a autora, desempenharia um papel de intermediação entre estas memórias, apropriando-se de testemunhos. Opitz afirma que tanto os trabalhos que utilizam imagens destes centros, quanto aqueles que incluem textos dos testemunhos, podem ser considerado como exemplo de novas estratégias no que diz respeito ao gênero no âmbito da fotografia de guerra.

Igualmente focados na década de 1970, os capítulos seguintes, apesar de não tratarem especificamente de eventos relacionados às ditaduras latino-americanas, as mantêm como pano de fundo. Carolina Martins Etcheverry, em *Fotojornalistas no Rio Grande do Sul dos anos 1970: Jacqueline Joner e Eneida Serrano*, trata destas duas fotojornalistas atuantes na imprensa gaúcha, especialmente dos trabalhos que realizaram no contexto do livro Santa Soja, da passagem pelo jornal *Agricultura & Cooperativismo* e da atuação na agência de fotografia Ponto de Vista. Em seguida, no capítulo intitulado *Remediation and the critiques of identity in Anna Bella Geiger's photo-collages*, Jacqueline Witkowski analisa a utilização e apropriação de imagens fotográficas pela artista brasileira. A autora lança luz sobre o trabalho em que a artista toma cartões postais como matéria prima de fotocollagens, em 1977, para aproximá-la da noção de 'antropofagia' desenvolvida por Oswald de Andrade. Witkowski defende que as fotocollagens de Geiger são um exemplo de como artistas mulheres no Brasil utilizaram a fotografia como forma de luta pela causa indígena, questionando as políticas da ditadura militar. *Através de um Espelho. Subjetivações Femininas na Arte Brasileira dos Anos 1970*, de autoria de Talita Trizoli, foca nas práticas de subjetivação por meio

do fazer artístico visíveis nas obras de seis artistas mulheres atuantes no Brasil: Regina Vater, Sonia Andrade, Iole de Freitas, Gretta Sarfaty, Leticia Parente e Anna Maria Maiolino. Trizoli defende que no conjunto da produção artística destas mulheres é possível verificar, tanto a presença de índices da constituição de si, tema de larga investigação e receptividade para a geração conceitualista, quanto de enfrentamentos das especificidades do gênero e do feminismo. Já Larissa Camnev, em *Desdobramentos. Ana Mendieta*, se volta para esta artista cubana, que usava o próprio corpo como suporte de seu trabalho, dando assim, segundo a autora, voz a questões de gênero e identidade. Detendo-se mais especificamente em três obras realizadas durante a década de 1970, Camnev busca uma estratégia discursiva para explanar a relação entre a vida e a obra da artista, que seriam, segundo ela, intimamente ligadas.

O livro se encerra com o capítulo intitulado *Autorretrato conceitual e gênero*, em que Nadiesda Dimambro analisa fotografias da artista greco-brasileira Gretta Sarfaty datadas da década de 1970. Tendo como foco algumas séries de autorretratos, a autora defende que Sarfaty faz uma exploração consciente e crítica da imagem do corpo feminino, sendo capaz de engendrar uma reação ao olhar conformador da cultura machista, que ela considera ser uma violência sistemática às mulheres. A partir de uma abordagem do suporte fotográfico como espaço de experimentação conceitual e feminista, a autora discute as estratégias adotadas por Gretta, tanto na manipulação da fotografia, quanto no registro de performance e no livro de artista.

As discussões interdisciplinares sugeridas ao longo deste volume pretendem fazer avançar as reflexões acerca do tema maior que é o gênero na fotografia latino-americana. Por meio da publicação das versões textuais das apresentações do seminário, essas discussões ganham perenidade e potencial aumento de seu alcance. Tanto a realização do seminário, em um museu público universitário, quanto a publicação do presente livro, buscam, assim, atender não apenas à comunidade acadêmica, mas também ao público interessado em geral, disponibilizando uma bibliografia especializada e, ao mesmo tempo, bastante acessível.

No limite da invisibilidade: mulheres fotógrafas no Brasil na primeira metade do século XX

HELOUISE COSTA

O retrato de uma família abastada posando no estúdio do fotógrafo Chichico Alkmim, na cidade de Diamantina no interior de Minas Gerais, parece-nos emblemática da posição da mulher no campo da fotografia no início do século XX¹. Trata-se do retrato de uma família branca em que se vê um painel pintado ao fundo com uma cena de natureza, o chão de terra coberto de folhas secas e a pose característica dos retratados, posicionados de acordo com a hierarquia de seus diferentes papéis sociais. O homem domina a cena e encontra-se sentado, confortavelmente, com o filho mais novo no colo tendo a esposa e seu outro filho a sua esquerda (**Figura 1**).

Produzido de acordo com as convenções herdadas do século 19, esse retrato poderia passar despercebido se observado no contexto dos retratos de família da época. No entanto, nossa atenção é capturada pelo inusitado entorno da cena. O fotógrafo utilizou o recurso de registrar todo o campo visual diante de sua câmera para somente depois corrigir o enquadramento, buscando com isso superar eventuais limitações enfrentadas no momento da tomada. Trazida hoje aos olhos do público, em sua totalidade, essa imagem acaba por revelar, inadvertidamente, diferentes níveis de desigualdades sociais, seja entre brancos e negros, seja entre homens e mulheres.

Interessa-nos aqui chamar atenção para a presença da esposa do fotógrafo, Miquita Alkmim, posicionada no fundo da cena à direita. Aparentemente grávida, ela sustenta o painel pintado ao mesmo tempo em que segura a mão de

1. As fotografias de Chichico Alkmim integram o acervo do Instituto Moreira Salles em regime de comodato. Cf. FERRAZ, Eucanaã (org). Chichico Alkmim, fotógrafo. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2017.



Figura 1. Chichico Alkmim. *Diamantina*, c. década de 1910. À direita, Maria Josephina Netto Alkmim, Miquita, esposa do fotógrafo. Acervo Instituto Moreira Salles.

uma criança pequena que mal se vê na margem direita da foto². Essa imagem dá conta do tipo de trabalho realizado por muitas mulheres nos bastidores dos estúdios fotográficos durante o século XIX e parte do século XX.

2. Do lado oposto, da cena vê-se uma menina negra, descalça e maltrapilha, executando a mesma função de dar sustentação ao painel pintado. Infelizmente não há informações disponíveis sobre a sua identidade.

Desde os primórdios da fotografia, as mulheres foram valorizadas por determinadas habilidades que lhes seriam inerentes e as tornavam aptas para o trabalho nos bastidores da fotografia. Entre essas atividades estavam a preparação do cenário da pose, ajustes na indumentária dos retratados e trabalhos de laboratório ou foto-acabamento, tais como revelação, retoque, colorização e montagem de fotos em cartões no caso de *cartes-de-visite*, vistas estereoscópicas e afins³. Era como se essas atividades constituíssem uma espécie de extensão do trabalho doméstico, considerado feminino por natureza. Nesse contexto era comum que esposas e filhas de fotógrafos trabalhassem como assistentes de seus maridos e/ou progenitores, chegando até mesmo a assumir o gerenciamento dos negócios após a morte destes⁴. Dois dos exemplos mais remotos são o de Constance Talbot, esposa de William Henry Fox Talbot, e Geneviève Élisabeth Disdéri, esposa de André-Adolphe-Eugène Disdéri. A primeira colaborava na produção de cópias fotográficas em papel, a partir dos negativos de seu marido e chegou a realizar experiências de reprodução de textos por meio do uso de substâncias fotossensíveis⁵. Já a segunda foi sócia do marido em um estúdio em Brest, que gerenciou sozinha durante um período, antes de abrir o seu próprio estabelecimento em Paris. Dedicou-se principalmente à produção de retratos, paisagens e fotos de arquitetura⁶.

As fábricas de papel albuminado, implantadas no final do século 19, são um bom exemplo da ampliação do mercado de trabalho para as mulheres no campo da fotografia e das funções atribuídas a elas. Tendo como matéria prima a clara de ovo, a produção desse tipo de papel envolvia um processo trabalhoso que ia desde a quebra dos ovos, passando pela separação das claras e preparação da emulsão, até o enxague, a secagem em varais e a embalagem do produto final⁷.

3. A maior parte das informações compiladas neste parágrafo, e no seguinte, encontram-se em: FITZPATRICK, Orla. "Women photographers". In: HANNAVY, John (ed.). *Encyclopedia of Nineteenth Century-Photography*. New York/London: Routledge, 2008, p.1503-1507.
4. Este foi o caso de Elvira Pastore, esposa de Vincenzo Pastore, que atuou como assistente do marido nos trabalhos de laboratório e após a morte deste conseguiu manter o estúdio em funcionamento por algum tempo. Cf: BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua, A trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2016.
5. Cf: Roger Taylor & Larry J. Schaaf. *Impressed by Light: British Photographs from Paper Negatives, 1840-1860*. New York: Metropolitan Museum of Art, 2007.
6. A George Eastman House possui um conjunto de cerca de 30 fotografias de Geneviève Élisabeth Disdéri. Cf: <https://collections.eastman.org/people/17319/objects/list;jsessionid=D7AACF4A0530AC2D598D6D4B422FEAB7?page=1> <acesso em 10/08/2017>.
7. Ilustrações de manuais de fotografia do período mostram a existência de mão de obra exclusivamente feminina nesse tipo de negócio. Cf: Eder, J.M. and Wentzel F., *Ausführliches Handbuch der Photographie*, Book IV, Part 1, Halle (1928), p. 86-93.

Não por acaso essas fábricas priorizavam a contratação de mulheres que seriam, segundo se supunha, mais afeitas a esse tipo de manipulação do que os homens. Além disso, não se pode desconsiderar o fato de que a mão de obra feminina era muito mais barata, tornando-a ainda mais vantajosa.

A presença maciça das mulheres nos bastidores da fotografia, na virada do século 19, fica patente também na indústria fotográfica emergente, como mostram os registros das fábricas da Kodak, não só nos Estados Unidos, como também em outros países. As mulheres aparecem em grande número na fabricação de papéis, no trabalho de laboratório e retoque de fotografias, bem como nas linhas de montagem dos equipamentos fotográficos⁸. Diante disso talvez seja possível reinterpretarmos o famoso slogan da companhia - "Você aperta o botão e nós fazemos o resto" - na medida em que as trabalhadoras mulheres eram, em grande medida, as responsáveis por cuidar do "resto", ou seja, do trabalho invisível de revelação e impressão que fazia com que as cópias fotográficas chegassem nas mãos dos consumidores⁹.

*

As principais narrativas sobre a história da fotografia no Brasil caracterizam a primeira metade do século XX pela ausência de mulheres fotógrafas, diferentemente do que indicam as pesquisas que vêm sendo realizadas sobre o tema¹⁰. Contrariando esse quadro buscaremos acompanhar a trajetória de quatro

8. Cf: <https://www.bl.uk/collection-guides/kodak-historical-collection>; <http://ourtownstory.co.uk/iamtimbo/gallery/424/kodak-factory-harrow-london-c-1900s> <acesso em 30/08/2017>. É possível encontrar também anúncios da Kodak, publicados na imprensa, direcionados especificamente à contratação de mulheres, assim como cursos para a formação de mão de obra feminina para a chamada fotografia aplicada. Cf: BOUQUERET, Christian. Les femmes photographes de la Nouvelle Vision em France, 1920-1940. Paris: Marval, 1998, p.16.
9. Não se pode generalizar, uma vez que trabalhadores homens também atuavam nos bastidores da fotografia. De qualquer modo este é um dado nunca levado em consideração.
10. No Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro são referidas algumas mulheres atuantes na primeira metade do século 20: Maria Izabel da Rocha; Antônia de Freitas Silva; Fanny Volk. Cf: Kossoy, Boris. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002. Em sua pesquisa Carla Ibrahim levanta o nome de inúmeras fotógrafas atuantes no estado de São Paulo, entre as quais Elvira Pinzutti; Sophia Pretzel; Edith Hoffmann; Irmãs Lenthe (Irene e Adrienne) e Eva Hori. Três outros estudos abordam as trajetórias de Fanny Paul Volk, Judith Munk (assistente e sócia de Klagsbrunn) e Gertrudes Altschul. Cabe citar ainda as fotógrafas Dulce Carneiro, Alice Kanji e Barbara Mors, que atuaram no no Foto Cine Clube Bandeirante. Cf: IBRAHIM, XX. Campinas (SP), Unicamp, 2005 (Dissertação de mestrado); SIMÃO, Giovana Terezinha. Fanny Paul Volk: pioneira da fotografia de estúdio em Curitiba. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2010 (Dissertação de mestrado); LISSOVSKY, Maurício e MELLO, Márcia (org.). A fotografia de Kurt Klagsbrunn no Brasil nos anos 1940. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013; KUPFER, Paula. Gertrudes Altschul and the Foto Cine Clube Bandeirante: Modern

mulheres que atuaram no eixo Rio de Janeiro-São Paulo, em diferentes segmentos da fotografia, tendo sido muito bem-sucedidas em suas atividades. Por meio dos exemplos de Gioconda Rizzo, Hermínia Nogueira Borges, Ingeborg de Beausacq e Mary Zilda Grassia Sereno, pretende-se analisar os modos de inserção das mulheres no campo da fotografia no período e investigar as possíveis causas da invisibilidade a que foram submetidas. Apresentaremos, primeiramente, uma breve biografia de cada uma delas para, em seguida, propormos uma análise comparativa de suas trajetórias, tomando como referência o modo como se inseriram no campo da fotografia e atuaram enquanto fotógrafas¹¹.

Gioconda Rizzo (1897-2004)¹²

Gioconda Rizzo era filha do fotógrafo imigrante italiano, Michelle Rizzo, que abriu o seu primeiro estúdio no centro de São Paulo em 1892. Gioconda nasceu em 1897 e ainda criança passou a frequentar o estúdio do pai. A familiaridade que adquiriu com os bastidores da fotografia fez com que se tornasse assistente de Michelle, auxiliando na preparação do cenário e da pose, no laboratório e nas atividades de retoque e colorização de cópias. Ela começa a praticar fotografia por volta dos 14 anos e conta ter recebido total apoio do pai que abriu um estúdio fotográfico para ela no centro da cidade de São Paulo, em 1914, batizado de *Photo Femina*. A proposta era que ela atendesse a um nicho de mercado específico, constituído por mulheres e crianças que, devido aos costumes da época, não podiam frequentar os estúdios de fotógrafos homens sem um acompanhante do sexo masculino.

Photography and Femininity in 1950's. New York: City University of New York, Cuny Hunter College, 2016.

11. Em meio a tantos nomes de mulheres fotógrafas, citados na bibliografia, nos chama atenção o fato de que Hildegard Rosenthal e Alice Brill são consideradas, ainda hoje, pioneiras nas narrativas sobre a história da fotografia no Brasil, como se não tivesse existido outras mulheres fotógrafas antes delas. A formação universitária, a sobrevalorização da fotografia como arte e a desvalorização da fotografia como ofício podem justificar esse fenômeno. Além disso, o vínculo de ambas com o repertório da fotografia moderna as diferencia ainda mais, pois possibilita que suas imagens sejam consideradas como autorais. Não podemos desconsiderar, ainda, que Rosenthal e Brill inseriram-se em nosso meio através do circuito das artes, o que teria facilitado o reconhecimento de suas competências nesse âmbito.
12. A maioria das informações sobre Gioconda Rizzo foram obtidas na dissertação de Carla Ibrahim, já citada, bem como em matérias e entrevistas publicadas na imprensa ou veiculadas no Youtube. Cf: BRIL, Stefania. O real e a representação nos retratos de Gioconda. OESP, 30/04/1982; Paixão pela fotografia mantém-se aos 101 anos; Família possui uma tradição vanguardista. OESP, 14/08/1998, p.z6-z7 (Seu Bairro, Jardins/Sul).

Apesar da proposta inovadora, o Femina teve vida breve. Segundo a própria Gioconda, o seu irmão mais velho notou que o local estava sendo frequentado por cortesãs e convenceu Michelli Rizzo a fechá-lo em 1916. A partir de então ela volta a trabalhar como assistente no estúdio do pai permanecendo nesta atividade até 1929¹³. Mais tarde passaria a atuar como profissional autônoma fazendo trabalhos por encomenda em sua própria residência, atividade que desenvolveu até a década de 1960. Em abril de 1982, a Galeria Fotóptica realizou a exposição *Gioconda Rizzo - Fotografias de 1916 a 1926*, com curadoria de Rosely Nakagawa, onde foram apresentadas imagens e objetos do acervo da família¹⁴.

Hermínia Nogueira Borges (1894-1989)¹⁵

Hermínia Nogueira Borges nasceu em 1894, numa família de classe média da zona sul do Rio de Janeiro, tendo estudado pintura, desenho e música. Em 1918, casou-se com o advogado e fotógrafo amador João Nogueira Borges. É ele quem a introduz na fotografia, segundo os princípios da estética pictorialista. Em 1923 os dois fundam o Photo Club Brasileiro que funciona, num primeiro momento, na residência do casal, sendo ele o presidente e ela a secretária geral. O clube congregou uma elite de profissionais liberais e empresários da cidade do Rio de Janeiro que praticavam a fotografia como *hobby*, tendo como principal referência o pictorialismo francês. Segundo consta, Hermínia teria sido a única mulher atuante no clube. Ela teve uma atividade intensa não apenas como fotógrafa, mas também na organização de eventos sociais, salões e exposições.

Uma análise da produção de Hermínia Nogueira Borges nos permite observar o abandono paulatino do pictorialismo e a adesão a uma fotografia de características mais arrojadas, tanto no que diz respeito aos temas e à técnica, quanto aos enquadramentos. Os fotografos do Photo Clube Brasileiro conquistaram espaço na imprensa periódica da época e as fotografias de Hermínia Nogueira Borges estavam entre as mais divulgadas. No ano de 1928 ela recebeu menção honrosa no primeiro concurso de fotografia da revista *O Cruzeiro* e no

13. OESP 14/04/1982, p.19.

14. Fotografia, destaque entre as mostras da semana. "São 20 fotografias em papel e 15 em porcelana - técnica em que a fotógrafa foi pioneira - além de algumas fotos coloridas à óleo". OESP, 13/04/1982, p.23.

15. As principais fontes de pesquisa sobre o trabalho de Hermínia são: FUNARTE/Mostra de Fotografia. Hermínia de Mello Nogueira Borges. Fotografias das décadas de 1920 a 1940. Rio de Janeiro, Funarte/Núcleo de Fotografia, 1981; MELLO, Teresa Bandeira de. Arte e fotografia: o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998. Destaca-se, ainda, o acervo da fotógrafa que encontra-se no MAM RJ.

ano seguinte foi contemplada com o segundo lugar na terceira edição do evento¹⁶. Hermínia atuou durante três décadas como fotógrafa e parou de fotografar em 1953. Três décadas mais tarde, em 1982, a Funarte organizou uma exposição de suas fotografias, o que abriu caminho para que ela doasse o seu acervo ao MAM RJ, em 1987¹⁷.

Ingeborg de Beausacq (1910-2003)¹⁸

Ingeborg nasceu na Alemanha em 1910, onde cursou faculdade de jornalismo e depois de medicina, não tendo terminado nenhuma das duas. Embora não fosse judia, opunha-se ao nazismo, o que a levou a sair da Alemanha. No início dos anos 1930, transfere-se para a capital francesa, onde dedica-se ao aprendizado da fotografia, trabalhando como assistente em um estúdio durante alguns meses¹⁹. Pouco tempo depois conhece o empresário Jean de Beausacq que, ao ver a guerra se aproximando, toma a decisão de mudar-se para o Brasil, convidando-a para juntar-se a ele. Ingeborg chega ao Rio de Janeiro em 1939, onde se casa com Jean que possuía o título de conde. O casamento desfaz-se rapidamente, mas ela mantém o sobrenome de casada que iria utilizar pelo resto da vida.

Em sua biografia, Ingeborg conta que após a separação precisou trabalhar para se manter, o que a levou a recorrer à fotografia. Na tentativa de encontrar clientes pediu ajuda a uma senhora, que conhecera no navio a caminho do Brasil, e que iria apresentá-la ao círculo de mulheres ligadas aos políticos do Estado Novo. A partir daí a sua carreira como fotógrafa ganha um grande impulso. Depois

16. Cf. "O nosso primeiro concurso de fotografia". *O Cruzeiro*, 15/12/1928, p.31-33; Figuras "Figuras Típicas Nacionais. Terceiro concurso de photographia de *O Cruzeiro*". *O Cruzeiro*, 09/03/1929, p.25-27. Hermínia publicou algumas de suas fotografias na capa da *Revista da Semana*. Cf. 26/01/1936; 30/10/1937. Para mais informações sobre a sua participação na imprensa Cf. MELLO, op. cit.

17. Cf. FUNARTE/Mostra de Fotografia, op. cit. Hermínia doou o seu acervo de fotos ao MAM RJ, alguns cadernos em que colecionou recortes de matérias publicadas na imprensa sobre o seu trabalho e as atividades do clube, além do material que guardou do Photo Club Brasileiro.

18. As informações sobre Ingeborg, compiladas nesse artigo, foram obtidas em notícias publicadas na imprensa carioca e em sua biografia. Cf. AUGRIS, Lena (org.). *The Singular Life of Countess Ingeborg de Beausacq. Photographer and Explorer*. Lulu.com, 2014; Inauguração do studio de Beausacq. Um acontecimento de grande repercussão artístico-social. *Diário Carioca*, 20/10/1940.

19. Segundo ela, era comum que alguém interessado em aprender fotografia se oferecesse para trabalhar como assistente em um estúdio comercial, mediante pagamento ao fotógrafo, como foi o seu caso.

de obter sucesso fotografando clientes em suas residências, ela abre um estúdio comercial e se especializa em fotografar mulheres da alta sociedade, publicando seus retratos em jornais e revistas, tais como *Carioca* e *Sombra*²⁰. O resultado desse trabalho é apresentado, em 1941, em uma casa de chá em Copacabana e, no ano seguinte, em uma exposição individual realizada na Associação Brasileira de Imprensa (Figura 2)²¹. É possível encontrar, também, imagens que produziu para editorias de moda e publicidade em diferentes periódicos²².



Figura 2. Herbert Morse discursa na abertura da exposição de Ingeborg de Beausacq na Associação Brasileira de Imprensa, RJ, 1942. A fotógrafa aparece à sua esquerda de vestido estampado. Acervo Kurt Klagsbrunn.

20. Ver também: Residências cariocas - Tetrá de Teffe. *O Cruzeiro*, 15/03/1941, p.56-57.

21. A exposição de arte fotográfica da Condessa Beausacq. *A Manhã*, 14/12/1941; Exposição Inge de Beausacq na Associação Brasileira de Imprensa. *A Manhã*, 24/11/1942. Consta que os valores arrecadados com a venda das fotos na ABI foram doados para os trabalhos assistenciais da primeira dama Darcy Vargas.

22. Dentre elas destacam-se a *Revista da Semana*, *Sombra* e *Carioca*. Cf. Urca. *Sombra*, fev-mar. 1941; *Arte e Beleza*, Idem. Neste exemplar da revista encontramos diversas propagandas ilustradas com fotos de Ingeborg: loja de roupas femininas Mayfair; Banco Industrial Brasileiro e Casa Sloper. Há também um anúncio do estúdio Photo Beausacq em funcionamento na Rua Barata Ribeiro em Copacabana.

Já a reportagem “Imagens da infância” aponta para um mercado de trabalho que se formou especificamente em torno das mulheres fotógrafas. Tratava-se da demanda por registros espontâneos de crianças tomados quase sempre em suas residências durante brincadeiras ou atividades cotidianas²³. Além da maior familiaridade das mulheres com o universo infantil, elas tinham acesso facilitado às residências de classe média, e alta, pelo simples fato de serem mulheres. Essa condição fez surgir um modo de fotografar crianças, caracterizado pela espontaneidade, em contraste com as fotografias posadas e artificiais típicas dos estúdios²⁴.

A partir do posicionamento oficial do Brasil contra o Eixo, os alemães passaram a ser mal vistos no país, o que iria afetar o cotidiano de Ingeborg de Beausacq no Rio de Janeiro. Ela muda-se, então, para São Paulo, onde permanece entre 1945 e 1946. Nessa ocasião conhece Flávio de Carvalho que lhe apresenta a diversas personalidades do ambiente intelectual e artístico local. Na capital paulista, expõe o seu trabalho na Livraria Jaraguá²⁵. Ao final da guerra tenta voltar para a França, mas não obtém o visto. Após inúmeros esforços, Ingeborg acaba conseguindo o apoio do adido cultural norte-americano, Carleton Sprague Smith, para imigrar para os Estados Unidos, o que fez, em 1948²⁶, não sem antes destruir todo o acervo de fotos que produziu no Brasil.

23. Imagens da infância, retratos infantis. *Revista da Semana*, 15/08/1942.

24. Alguns anos mais tarde, Alice Brill também iria se dedicar a esse nicho de mercado, produzindo álbuns com fotografias de crianças, comissionados por suas famílias. Cf. *O mundo de Alice Brill*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2005.

25. Virtuose da fotografia. *Folha da Manhã*, 04/10/1944; Inaugurada ontem na Livraria Jaraguá a exposição da Sra. Inge de Beausacq. *Correio Paulistano*, 07/10/1944.

26. Nos Estados Unidos, Ingeborg seguiu carreira como fotógrafa de moda e algum tempo depois passou a comercializar a arte produzida por comunidades nativas da Nova Guiné, onde viveu por dois anos no final da década de 1950. No acervo do Brooklyn Museum há diversas peças doadas por ela. Há registros, ainda, de que ela retornou mais tarde ao Brasil para atuar como fotojornalista e também para adquirir peças de arte popular. Cf. Ingeborg de Beausacq no Rio. *Sombra*, dez. 1953, p.52-53.

Cf: <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/search?keyword=ingeborg+de+Beausacq&type=objects&limit=12&offset=24> <acesso em agosto de 2017>.

Mary Zilda Grassia Sereno (1909-1998)²⁷

Mary Zilda Grassia Sereno parece ter sido a primeira mulher fotojornalista profissional a atuar no Brasil²⁸. Ela nasceu em 1909 no Rio de Janeiro e começou a trabalhar como enfermeira por volta de 1919. Em meados dos anos 1930 é contratada pelo hospital Graffée Guinle, no Rio de Janeiro, como técnica em imagens, onde aprende a revelar e ampliar fotografias e a trabalhar com raio-x. Nesse período começa a fotografar. Em 1939, logo após um forte terremoto no Chile, Sereno viaja para aquele país como profissional voluntária da área de saúde para atender as vítimas. Na capital chilena dedica-se a documentar a situação local e decide atuar como fotojornalista²⁹.

De volta ao Brasil, Mary Zilda tenta conseguir emprego em jornais do Rio de Janeiro, sem sucesso. Embora tenha publicado algumas fotos no jornal *O Globo*, afirma não ter sido contratada por ser mulher³⁰. Em busca de oportunidades profissionais, transfere-se para a capital paulista, onde, depois de receber inúmeras negativas, acaba sendo admitida por um jornal de viés comunista, intitulado *Hoje*, para o qual fotografou principalmente greves, piquetes e reuniões sindicais. A partir daí começa a trabalhar sistematicamente para a imprensa, passando a assinar como Maria Zilda. Chamada também de D. Meire, pelos colegas de profissão, atuou em inúmeros periódicos como *A Época*, *O Esporte*, *A Hora*, *O Dia*, *O Tempo*, *A Gazeta*, *A Gazeta Esportiva*³¹ e *Vida Doméstica*, além

27. A maior parte das informações aqui reunidas foram extraídas do depoimento de Mary Zilda ao programa de história oral do MIS SP e de reportagens publicadas na imprensa. Cf: Mari Zilda Grassia Sereno. Depoimento, MIS SP, 25/06/1981; Mulher, fotógrafa, pioneira: Mary Sereno. OESP, 13/03/1981; 72 anos, primeira repórter fotográfica do Brasil. OESP, 13/03/1981; Foto Mulher. *Jornal da Tarde*, 02/08/1982; Fotógrafas brasileiras. *Iris Foto* n. 348, maio 1982, p.20; Perfil - A primeira repórter fotográfica do Brasil. São Paulo, Unidade, maio, 1992 (Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Estado de São Paulo).
28. Em depoimento ao MIS SP ela conta ter sido a primeira mulher fotojornalista sindicalizada no estado de São Paulo.
29. É preciso ressaltar que as datas relativas à trajetória de Mary Zilda não são precisas, sendo até mesmo contraditórias se tomarmos como base as entrevistas e matérias sobre ela publicadas na imprensa e o depoimento que gravou para o MIS SP. Algumas fontes afirmam que antes de viajar para o Chile ela já teria oferecido fotos para serem publicadas no jornal *O Globo*.
30. Foto Mulher. *Jornal da Tarde*, 02/08/1982. Em entrevista a Thyago Nogueira, por ocasião da exposição "Claudia Andujar, no lugar do outro", no Instituto Moreira Salles, no Rio de Janeiro, Andujar contou ter sido recusada como fotógrafa para trabalhar na revista *O Cruzeiro* pelo mesmo motivo.
31. Cf: Comemorado em Campinas o Dia do repórter fotográfico. *A Gazeta Esportiva*, 8/09/1955, p.28. Notícia sobre jantar comemorativo que contou com homenagem a Mary Zilda como "a mulher repórter fotógrafo".

de colaborar com o *Grupo Folha*. Segundo conta, ela mesma revelava os seus filmes e os copiava nos laboratórios dos jornais (Figura 3)³².



Figura 3. Fotografia não identificada. Jockey Club, RJ, 1950. Acervo Kurt Klagsbrunn. (Trata-se, possivelmente, de Mary Zilda Grassia Sereno. Atribuição feita por comparação com outros retratos da fotógrafa de diferentes épocas, mas que ainda necessita de confirmação).

Mary Zilda fotografou para diversas editorias, desde política até cotidiano, mas gostava especialmente de futebol. Ela rememora com orgulho que era a única fotógrafa atuante nos gramados do estádio do Pacaembu na época em que trabalhou para a *Gazeta Esportiva*. Ela foi também a única fotógrafa escalada para cobrir a Copa do Mundo de 1950, tendo sido vaiada, estrondosamente, ao entrar em campo no Maracanã pelo fato de ser mulher³³. Zilda esteve ligada à

32. O fotógrafo Kurt Klagsbrunn, imigrante austríaco que se fixou no Rio de Janeiro, produziu retratos de muitos de seus colegas de profissão, como Jean Manzon, José Medeiros, entre outros. Chama atenção o fato de ter registrado também diversas mulheres fotógrafas atuantes nas décadas de 1940 e 1950, como Ingeborg de Beausacq e Judith Munk, além de outras não identificadas em seu acervo. Cf: Lisovsky e Mello, op. cit.; COSTA, Helouise e MARÇAL, Joaquim. Kurt Klagsbrunn: faces da cultura, retratos de um tempo. São Paulo: Fiesp, 2019.
33. Fotógrafas brasileiras, op. cit.

imprensa até 1976. Depois disso passou a trabalhar na Assessoria de Imprensa da Prefeitura de São Paulo, onde permaneceu até se aposentar. Em 1981, o Sesc Carmo, em São Paulo, realizou uma exposição de suas fotografias: "(...) as fotos revelam aspectos da cidade de São Paulo das décadas de 40, 50 e 60, retratos de políticos da atualidade e de personagens ligados ao futebol"³⁴. Foram quase 40 anos de atividades, difíceis de serem mapeadas, tendo em vista que a maioria das fotos publicadas nos jornais não eram creditadas no período.

As trajetórias de vida das quatro mulheres fotógrafas aqui apresentadas ainda estão por ser melhor investigadas. No entanto, mesmo ciente dessa limitação, irei me valer das informações reunidas ao longo desse texto e das reflexões do antropólogo Gilberto Velho para tentar compreender as condições concretas de inserção dessas mulheres no campo da fotografia no Brasil na primeira metade do século 20. Velho apresenta os conceitos de projeto e campo de possibilidades no livro em que trata do que ele denominou de "antropologia das sociedades complexas"³⁵. Segundo ele, projeto seria "a conduta organizada para atingir finalidades específicas", ao passo que campo de possibilidades se afirma como uma "dimensão sociocultural, espaço para formulação e implementação de projetos". Ainda de acordo com o autor, esses conceitos podem contribuir para a análise de biografias e trajetórias individuais "sem esvaziá-las arbitrariamente de suas peculiaridades e singularidades"³⁶.

As trajetórias de Hermínia Nogueira Borges, Gioconda Rizzo, Ingeborg de Beausacq e Mary Zilda Grassia Sereno nos mostram que cada uma delas, a seu modo, adotou determinadas condutas com a finalidade específica de atuarem como fotógrafas. Nesse sentido podemos considerar que todas elas estabeleceram um projeto em relação à fotografia de acordo com o campo de possibilidades dado por suas condições materiais imediatas e pelo potencial de suas redes de sociabilidade. Faremos, a seguir, um exercício de identificação e interpretação de tais elementos.

Nos últimos anos Gioconda Rizzo vem ganhando reconhecimento como tendo sido a primeira mulher no país a possuir um estúdio fotográfico próprio. Tal feito, no entanto, deve ser devidamente contextualizado, na medida em que o *Photo Femina* parece ter sido resultado do investimento, feito por seu pai, com o objetivo de ampliar o mercado de trabalho de sua própria empresa familiar.

34. Não foi possível localizar informações a respeito da exposição nos arquivos do Sesc. Cf: Fotografia. Cf: Fotografia. OESP, 10/03/1981, p.24.

35. VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2ª edição, 1999.

36. Idem, p.40.

Na ocasião, ela tinha apenas 17 anos e, embora tenha assumido efetivamente a função de fotógrafa, não gozava de autonomia para tomar decisões relativas ao estúdio, como ficou evidente por ocasião de seu fechamento. Na verdade, mesmo no novo estúdio ela continuou atuando como assistente do pai, com a diferença de ter sido instalada em um local adaptado para receber um segmento específico da clientela. Além disso, assumiu a condição de fotógrafa sob a tutela de sua mãe porque além de ser mulher era menor de idade.

Após o fechamento do estúdio de Michelli Rizzo, em 1929, Gioconda passa a trabalhar com a fotografia de maneira autônoma. Devido, provavelmente, às dificuldades de abrir um estúdio para si, ela passa a atuar como prestadora de serviços, trabalhando em sua própria residência. Para isso contou com o fato de ter se tornado conhecida no meio, ao longo dos anos, por sua habilidade no fino trabalho de retoque, acabamento e aplicação de técnicas raras³⁷. Ela se casou, teve filhos e ficou viúva sem nunca ter parado de trabalhar. Os proventos obtidos de seu ofício foram fundamentais para o sustento de sua família. Gioconda Rizzo recolheu-se ao espaço doméstico, onde criou condições de desenvolver seu trabalho em torno da fotografia, reconhecido por suas qualidades artesanais.

Hermínia Nogueira Borges, como vimos, chegou à fotografia por intermédio do marido, fotógrafo amador que a introduziu nas técnicas pictorialistas da então chamada fotografia artística. Por meio do fotoclubismo ela construiu para si uma identidade social e artística sólida valendo-se de sua condição de secretária do Photo Clube Brasileiro e da intensa sociabilidade característica desse meio. Hermínia materializou um projeto pessoal, enquanto fotógrafa, ao aplicar os conhecimentos que possuía de pintura à produção de suas imagens. Tal estratégia lhe permitiu alcançar o reconhecimento de seus pares, como demonstram as inúmeras premiações que obteve nos salões fotoclubistas e as críticas favoráveis que frequentemente recebia, não apenas em função de suas habilidades técnicas, mas também de suas opções estéticas e da sofisticação de seu repertório temático³⁸. Hermínia chegou, inclusive, a participar do júri dos

37. A fotografia em porcelana foi uma das técnicas na qual se especializou (era utilizada comumente em louças, jóias, caixas e túmulos), assim como na colorização de fotografias à óleo.

38. "Hermínia Nogueira Borges (...) apresenta um conjunto que bem atesta a grande cultura artística da autora e justifica plenamente os títulos que possui". Cf: Uma visita ao Photo Clube Brasileiro. 11º Salão Anual de Fotografia. *Gazeta de Notícias*, 27/12/1935, p.8; "Um painel que logo à primeira vista nos chamou a atenção foi o central, em que se acham expostas as provas de Mme. Herminia Nogueira Borges, *Hors-Concours* do FCB, cujos méritos artísticos não só na fotografia como na pintura, tornam-se desnecessários enaltecer. (...) Madame

concursos do clube³⁹. Apesar de ter conseguido desenvolver uma carreira própria no fotoclubismo, Hermínia abandonou a fotografia após a morte do marido. Tal atitude parece indicar que a parceria estabelecida entre o casal foi o que lhe garantiu o apoio e a estabilidade necessária para que pudesse desenvolver seu potencial artístico e manter-se atuante.

A necessidade de garantir a própria subsistência por meio da fotografia, em um país desconhecido, durante a Segunda Guerra Mundial, levou Ingeborg de Beausacq a criar um personagem para si. Ela soube dar corpo à figura de uma fotógrafa autodidata, sofisticada e sensível. Em uma de suas entrevistas ela afirma que nunca havia aprendido a fotografar, mas quando precisou “pedir à câmera o pão de cada dia” decidiu que seria uma grande fotógrafa⁴⁰. É por meio da autodeterminação desse personagem que ela consegue acesso à alta sociedade carioca para dar vazão a seu projeto. Inge, como também era chamada, valeu-se de sua beleza, do sobrenome do ex-marido e do título de condessa, bem como de sua ligação com a cultura francesa, acentuada pelo fato de se comunicar sempre em francês.

Em termos de comportamento, Beausacq rompeu com as convenções da época ao se manter casada durante apenas alguns meses, o que não foi impedimento para que se estabelecesse como fotógrafa profissional de sucesso devido, principalmente, à sua capacidade de tecer uma ampla rede de relações. Chama atenção a crítica elogiosa que recebeu de Manuel Bandeira por ocasião de sua exposição de retratos no West Point⁴¹. No período que passou em São Paulo, Ingeborg teve um relacionamento amoroso conturbado com Flávio de Carvalho, segundo conta em sua biografia. A proximidade com o artista lhe rendeu contatos importantes na capital paulista. Restam dúvidas sobre a sua decisão de destruir as fotos que produziu no Brasil, antes de sua partida para Nova York. Tal ação pode ser atribuída a questões pessoais que são da ordem do imponderável, no entanto, não podemos esquecer que esse tipo de atitude não é raro em se tratando de mulheres criadoras⁴².

Hermínia como nos anos anteriores se destaca: é artista que não se limita a um único gênero. (...) Não podemos deixar de registrar que a artista acompanha com interesse a evolução das artes gráficas, pois isto provou com o seu trabalho “Prôa” que é uma obra bem moderna”. O Photo Club Brasileiro e o 11º Salão de Fotografia. *Beira-Mar*, 28/12/1935.

39. Photo Club Brasileiro - concurso mensal. *Beira-Mar*, 25/01/1936, p.2.

40. Imagens da infância, retratos infantis. *Revista da Semana*, 15/08/1942.

41. Manuel Bandeira elogia a precisão e a graça dos retratos fotográficos da baronesa de Beausacq. *A Manhã*, 31/12/1941.

42. Segundo depoimento de Dorothea Rosenthal, sua mãe, Hildegard Rosenthal, descartou parte de seu arquivo referente às primeiras reportagens que realizou no Brasil, quando ainda

Dentre as fotógrafas, cujas trajetórias de vida estão sendo aqui analisadas, Mary Zilda Sereno talvez seja a que enfrentou as maiores dificuldades para levar a cabo o seu projeto ligado à fotografia. Enquanto Gioconda e Hermínia foram iniciadas por intermédio do pai e do marido, respectivamente, e Ingeborg soube construir uma rede de apoios bastante eficaz, Zilda precisou superar diversos obstáculos para se tornar fotógrafa. Diferentemente das demais, foi autodidata e precisou criar estratégias para acessar e conseguir manter-se no fotojornalismo que era, então, um ambiente eminentemente masculino e, segundo ela, bastante competitivo. Embora afirme nunca ter sofrido discriminação, há indícios, em várias de suas entrevistas, de que precisou fazer concessões para poder trabalhar.

Eu sempre fui uma mulher humilde, eu sempre soube qual era o meu lugar, por isso sempre fui respeitada por todos os meus colegas, que me ajudaram, me ensinaram e me abriram espaço⁴³.

Essa atitude pode ser entendida como submissão aos homens, mas talvez possamos arriscar interpretá-la como uma estratégia de utilizar em benefício próprio certas convenções de gênero. Mary Zilda conta que muitas vezes assumia desconhecer certos aspectos técnicos da fotografia, colocando-se como aprendiz dos colegas. Desse modo, valia-se de uma certa etiqueta, segundo a qual os homens devem ser gentis com as mulheres e condescendentes com suas limitações físicas e intelectuais. Com isso Zilda conseguia preencher lacunas de sua formação autodidata e obter ajuda para realizar tarefas difíceis criando, assim, um ambiente colaborativo em torno de si⁴⁴. Em suma, ela se valia do caráter excepcional de sua presença como mulher, no âmbito do fotojornalismo, para conquistar um espaço próprio, no que parece ter prosperado, haja vista sua carreira longa na profissão.

*

não havia recebido reconhecimento como fotógrafa. Cf. ZARATTINI, Mônica. Livro reúne material inédito sobre Hildegard Rosenthal. Folha de S. Paulo, 06/05/2015.

43. Fotógrafas brasileiras. *Iris Foto* n. 348, maio 1982, p.20.

44. Embora não tenha sido possível realizar um levantamento extensivo das reportagens realizadas por Zilda, algumas foram particularmente arriscadas, ou ao menos desafiadoras, como o registro de um incêndio na Estação da Luz, em 1947, que fez do topo de uma escada Magirus do Corpo de Bombeiros para o jornal *A Gazeta* ou a reportagem sobre a violenta rebelião de presos da Ilha Anchieta, em 1953 (Idem).

Ao longo do ano de 1955, mais precisamente entre 28 de janeiro e 07 de outubro⁴⁵, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma série de reportagens mensais com o tema "A Mulher e o Trabalho". A proposta era fazer um mapeamento das atividades profissionais exercidas pelas mulheres paulistas que trabalhavam "(...) quer para garantir a própria subsistência ou a dos seus, quer colaborando com o marido no equilíbrio difícil da economia doméstica"⁴⁶. Ao longo de nove meses apresentaram-se aos leitores inúmeras mulheres no exercício das mais diversas profissões ou atividades, entre as quais frentistas, balconistas, caixas, floristas, tecelãs, aeromoças, manequins, atrizes, secretárias, professoras, bibliotecárias, taquígrafas, telefonistas, farmacêuticas, nutrizes, enfermeiras, médicas e obstetras. Dentre tantas opções a fotografia surge como uma espécie de promessa não realizada.

Com o aperfeiçoamento rápido da técnica fotográfica nestes últimos anos (...) novas possibilidades de trabalho foram abertas para a mulher neste vasto campo. E, embora ainda ela não tenha sabido explorar convenientemente o novo setor de atividades leves e promissoras, uma vez que ainda é reduzido o número das que a ela se dedicam, prevemos para muito breve maior penetração feminina no mister, quer (...) entregues a revelações e cópias, quer fotografando em estúdios ou residências, quer empunhando o flash no setor tipicamente jornalístico. E ela, e o povo se convencerão de que esta é uma profissão como outra qualquer, que exige, além da técnica, bom-gosto, senso artístico e boa dose de cultura, se a pessoa pretende elevar-se acima da mediocridade do profissional que apenas bate chapas. Por isso, já existem, entre nós, moças de nível universitário que abraçaram a profissão de repórter fotográfico, e já outras que lhes seguem o exemplo, frequentando cursos especializados de arte fotográfica. Assim, a mulher vence mais uma vez a barreira do preconceito social⁴⁷.

45. A Mulher e o Trabalho. Uma nova profissão feminina - A de "frentista". OESP, 28/01/1955; A Mulher e o Trabalho. A mulher na imprensa. OESP, 07/10/1955.
46. A Mulher e o Trabalho. Uma nova profissão feminina - A de "frentista". OESP, 28/01/1955.
47. A Mulher e o Trabalho. Na arte fotográfica. OESP, 19/08/1955, p.37. Já na matéria sobre a imprensa vemos o seguinte comentário: "Já não constitui ineditismo entre nós a presença da mulher nas redações, nas oficinas e nos laboratórios fotográficos dos jornais". Cf. OESP, 07/10/1955, p.41.

A matéria não aborda a arte fotográfica, como sugere o seu título, mas apenas a existência de jovens mulheres trabalhando nas lojas de materiais fotográficos no centro da cidade de São Paulo que, segundo o autor, estariam muito satisfeitas com sua opção profissional. Junto ao texto aparecem retratos das mulheres consideradas como exemplos: "Maria da Glória é uma das que trabalha na revisão de filmes"; "Ana Dias há três anos dedica-se à técnica fotográfica num dos estúdios do centro"; "Marianne Alves da Silva e Maria Ildefonso de Sousa, empregadas em grande loja no centro, trabalham na seção fotográfica fazendo cortes de cópias" e "Clara Tomasi desempenha a tarefa de verificar falhas, perfurações e outros defeitos eventualmente existentes nos filmes já utilizados"⁴⁸. Sintomaticamente a matéria não nomeia nenhuma fotógrafa, mesmo quando se refere à existência de mulheres com formação universitária que estariam atuando como repórteres fotográficas⁴⁹. As mulheres fotógrafas que efetivamente atuavam no período são lançadas ao anonimato, o que apenas contribui para reiterar que o lugar da mulher deveria ser nos bastidores da fotografia. O texto termina prevendo o crescimento da participação de mulheres na área, por se tratar "de campo promissor de trabalho, e, relativamente inexplorado".

*

Ao chegar no final desse ensaio nos propomos a retomar o conceito de campo de possibilidades, anteriormente mencionado. O percurso aqui traçado deixa claro que não havia, *a priori*, um "espaço propício à formulação e implementação de projetos" ligados à fotografia para as mulheres na primeira metade do século 20. Como vimos, cada uma das quatro fotógrafas abordadas precisou construir seus projetos em negociação constante com determinados agentes, fossem eles membros de suas famílias, integrantes de fotoclubes, personalidades da alta sociedade, profissionais já estabelecidos ou, até mesmo, potenciais concorrentes. Além disso, é preciso levar em conta a legislação relativa às mulheres. O Código Civil brasileiro datado de 1916, vigente no período, tinha um viés explicitamente patriarcal. As mulheres não tinham autonomia para decidir estudar ou trabalhar,

48. Vale lembrar que Hildegard Rosenthal trabalhou na Kosmos Foto, na Rua São Bento, coordenando os trabalhos no laboratório fotográfico, tão logo chegou ao Brasil.
49. Hildegard Rosenthal e Alice Brill eram as duas fotógrafas da época que se encaixavam em tal perfil. Rosenthal havia, inclusive, colaborado com o Suplemento de Rotogravura do OESP na década de 1940 e parou de fotografar em 1947. Além delas há referência a Lygia Herrera Arruda, contratada como repórter fotográfica do OESP na segunda metade da década de 1950. Não foi possível, no entanto, descobrir reportagens que tenha realizado e nem mesmo dados básicos a respeito de sua biografia, exceto seu casamento com um funcionário do jornal em 1961. Cf. A Mulher e o Trabalho. A mulher na imprensa. OESP, 07/10/1955; Casamentos. OESP, 29/12/1961, p. 27.

sendo dependentes do pai, quando menores de idade ou solteiras, e do marido após o casamento⁵⁰.

As trajetórias de Gioconda Rizzo, Hermínia Nogueira Borges, Ingeborg de Beausacq e Mary Zilda Grassia Sereno nos ensinam que as mulheres participaram ativamente da construção de um campo profissional e artístico para a fotografia no Brasil. O fato da maioria de suas imagens ter se perdido, talvez para sempre, assim como seus arquivos, não significa que suas trajetórias de vida devam ser mantidas na invisibilidade. A fotografia foi para elas uma poderosa ferramenta de inserção social, liberdade pessoal e/ou autonomia financeira. E isso não é pouco, ainda mais porque suas histórias nos ajudam a refletir sobre os mecanismos de poder que determinam as desigualdades de oportunidades entre homens e mulheres no campo da fotografia. Desigualdades essas que, ainda hoje, estão longe de serem superadas.

Lola Álvarez Bravo: la fotografía y el proyecto educativo en México 1934-1937

DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN

Una buena parte del trabajo de fotografía documental de Dolores Martínez de Álvarez Bravo, mejor conocida como Lola, permanece a la fecha desconocido y sin identificar.¹ El problema para asignar autoría a las muchas fotografías que ilustraron las páginas de las revistas y publicaciones oficiales es la falta de reconocimiento autoral por parte de las revistas. En ese mar de imágenes, sin embargo, algunas pueden recuperarse por un proceso particular que inicia con la observación cuidadosa de los fotomontajes de Lola. Por eso, empezaremos por dos de ellos. En el primero, conocido como "El sueño de los pobres" (1935), un pequeño niño duerme sobre un tablón, mientras sobre él un mecanismo arroja monedas gigantes (Figura 1).

En el segundo, sin título, publicado en julio de 1938, podemos ver, *grosso modo*, un ensamble de cuerpos de trabajadores y elementos vinculados al desarrollo industrial, el sistema carretero, las presas y el ferrocarril, en suma, la productividad y la modernización del país, que sirven de marco a un artículo en la revista *Mexican Art and Life* que se pregunta cómo los Estados Unidos podrían ayudar a México en el marco de las campañas de desprestigio del país que siguieron a la expropiación petrolera de marzo de ese año (Figura 2).

50. "As mulheres, especialmente as casadas, eram consideradas incapazes, com direitos civis incompletos. O marido era o chefe da sociedade conjugal e o casamento tido como indissolúvel. Havia apenas o desquite que deixava a mulher estigmatizada". Cf. MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. A mulher casada no código civil de 1916. Ou, mais do mesmo. Textos de História, vol. 12, vol. 1/2, 2004, p. 127-144. Essa situação só veio a se modificar com a Constituição de 1988 que resultou na atualização do Código Civil em 2002.

1. Los libros sobre la obra de Lola no son pocos. Refiero aquí algunos de los que considero más interesantes: FERRER, Elizabeth. *Lola Álvarez Bravo*. México: Fondo de Cultura Económica/Turner, 2006; FUNDACIÓN CULTURAL TELEVISIVA. *Lola Álvarez Bravo fotografías selectas 1934-1985*. Catálogo de exposición en el Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C. 29 de octubre 1992-31 enero 1993, México: Fundación Cultural Televisa, A.C., 1992. Con un texto muy lúcido de la crítica de arte Raquel Tibol. OLES, James (coord.). *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo/Editorial RM, 2012.