> Descolonizando narrativas sobre mulheres: a fotografia como potência

> Decolonizing narratives on women: photography as power

por Tuane Maitê Eggers

Mestranda em Poéticas Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). E-mail: tueggers@gmail.com. ORCID: 0000-0003-3885-8486.

Resumo

As narrativas sobre mulheres, mesmo dentro dos estudos feministas, podem ser entendidas como normativas e colonizadoras, especialmente quando se dão a partir de um olhar ocidental sobre as *mulheres do terceiro mundo*. A partir da análise do pensamento da autora indiana Chandra Talpade Mohanty, este artigo busca relacionar seu discurso com exemplos de mulheres fotógrafas que buscaram desconstruir essa estrutura hierárquica do olhar, como Claudia Andujar, Graciela Iturbide, Nair Benedicto e Susan Meiselas, além das reflexões da artista interdisciplinar Grada Kilomba, em diálogo com outros autores do campo da imagem. A fotografia pode ser considerada, assim, uma ferramenta de escrita de novas narrativas de resistência.

Palavras-chave: Feminismo. Fotografia. Mulheres fotógrafas.

Abstract

Narratives about women, even within feminist studies, can be understood as normative and colonizing, especially when they are done from a western perspective on *third world women*. Based on the analysis of the thought of Indian author Chandra Talpade Mohanty, this article seeks to relate her discourse to examples of female photographers who sought to deconstruct this hierarchical structure of the gaze, such as Claudia Andujar, Graciela Iturbide, Nair Benedicto and Susan Meiselas, in addition to the reflections of the interdisciplinary artist Grada Kilomba, in dialogue with other authors in the field of image. Photography can thus be considered a tool for writing new narratives of resistance.

Keywords: Feminism. Photography. Women photographers.

> Artigo recebido em 20.06.2020 e aceito em 13.10.2020.

A relação entre “Mulher” (uma composição cultural e ideológica do outro construída através de discursos representativos diversos – científicos, literários, jurídicos, linguísticos, cinematográficos, etc) – e “mulheres” (reais, sujeitos materiais de suas próprias histórias coletivas) é uma das questões centrais que os estudos feministas procuram abordar¹.

Chandra Mohanty

1. Introdução

Ao escrever sobre mulheres, é preciso considerar um emaranhado de complexidades inerentes a suas vidas (como classe, raça, religião e cultura), especialmente quando essa escrita se dá sob uma perspectiva que está *acima* na hierarquia social de um sistema capitalista, como é o caso da divisão mundial generalista considerada por *primeiro* e *terceiro* mundos. Esse é o foco do trabalho da autora Chandra Talpade Mohanty (nascida na Índia, em 1955). Teórica feminista pós-colonial e transnacional, ativista e socióloga, Mohanty é professora emérita de estudos sobre mulheres e estudos de gênero. Em 1975, formou-se com honras na Universidade de Delhi, na Índia. Atualmente, é professora de Ciências Humanas na Universidade de Syracuse, nos Estados Unidos.

Em seu livro *Feminism without borders: decolonizing theory, practicing solidarity*, publicado em 2003, ainda sem tradução no Brasil, Mohanty traz algumas críticas a todas as formas de generalização comumente utilizadas por

¹ “The relationship between “Woman” (a cultural and ideological composite other constructed through diverse representational discourses - scientific, literary, juridical, linguistic, cinematic, etc.) and “women” (real, material subjects of their collective histories) is one of the central questions the practice of feminist scholarship seeks to address.”

Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 19, tradução minha.

olhos ocidentais em relação aos estudos sobre as *mulheres do terceiro mundo*. Conforme a autora, as feministas do *primeiro mundo* produzem teoria feminista considerando apenas como referência a sua realidade, tornando-a universal, não levando em conta as experiências e subjetividades das mulheres em diferentes contingências. Para ela, essa perspectiva pode ser perigosa, no sentido de reforçar alguns estereótipos que poderiam ser evitados nos estudos feministas.

As mulheres são constituídas como mulheres através da interação complexa entre classe, cultura, religião e outras instituições e estruturas ideológicas. Elas não são “mulheres” – um grupo coerente – apenas com base em um sistema econômico ou uma política específica. Tais comparações transculturais redutivas resultam na colonização das especificidades da existência cotidiana e nas complexidades de interesses políticos que mulheres de diferentes classes e culturas sociais representam e mobilizam².

De acordo com Mohanty, as visões ocidentais sobre as *mulheres do terceiro mundo* como um grupo ou categoria as definem, automaticamente, ora como religiosas, orientadas para a família, legalmente não sofisticadas, analfabetas, domésticas e, por vezes, revolucionárias (nesse caso, somente quando o seu país está em um estado de guerra e elas são obrigadas a lutar). Para ela, as mulheres não devem sempre ser consideradas apenas como vítimas passivas e submissas de seu contexto, mas agentes sociais com impacto direto em suas respectivas realidades.

A autora explica que, geralmente, as relações de poder são consideradas

² “Women are constituted as women through the complex interaction between class, culture, religion, and other ideological institutions and frameworks. They are not ‘women’ - a coherent group - solely on the basis of a particular economic system or policy. Such reductive cross-cultural comparisons result in the colonization of the specifics of daily existence and the complexities of political interests that women of different social classes and cultures represent and mobilize.” Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 30, tradução minha.

em termos binários, e com uma fonte unilateral de poder – entre opressor e oprimido – e, essa concepção binária seria insuficiente no entendimento das complexas dinâmicas sociais. Nesse sentido, considerar somente duas possibilidades faria com que qualquer mudança nessa estrutura (composta por somente dois polos de força) gerasse uma nova forma de opressão. Mohanty considera que esse problema está presente na própria representação das feministas do *terceiro mundo* pelos olhos ocidentais, oriunda de um movimento colonialista, em que essas mulheres nunca poderiam se elevar acima do seu status de *objeto de estudo*, estando fadadas a um lugar estereotipado de opressão.

Seguindo a linha de pensamento de Mohanty, podemos considerar que o mesmo cuidado é necessário também no campo da arte e, principalmente, na área da fotografia, em que o contato é direto entre quem capta e quem é captado pela imagem. No campo do fotojornalismo, acreditava-se que a fotografia era uma forma neutra e impessoal de retratar a realidade, sendo ela, talvez, a única forma de provar algo em sua própria naturalidade. No entanto, hoje sabemos que a fotografia é, assim como qualquer outra forma de expressão, atravessada por muitas subjetividades no olhar de quem vê. Um enquadramento fotográfico é sempre uma forma de delimitar importâncias, de apontar um ângulo, de sugerir uma mirada para determinada situação. Por que escolher uma imagem e não outra? O que motiva nossas escolhas?

Como explica o historiador e teórico da fotografia André Rouillé (nascido na França, em 1948), em seu livro *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, a fotografia não apenas mostra ou adere às coisas, mas sim designa corpos, coisas, estado de coisas e também exprime eventos, sentidos. “É devido à enorme capacidade de designar e exprimir que a fotografia e as mídias

conseguem criar o evento a partir do que acontece de mais banal”³. Nenhuma imagem é criada a partir da neutralidade: há sempre um controle sobre as margens e os limites da fotografia. Quem fotografa determina o que deve ou não ser visto e, nesse sentido, seleciona a quem esse empoderamento deve ser dado.

O ato de fotografar, para a escritora Susan Sontag (nascida nos Estados Unidos, em 1933), “é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento — e, portanto, ao poder”⁴. Ao apropriar-se do outro, o fazer fotográfico poderia ser considerado um ato, inclusive, violento, já que fotografar alguém é ver essa pessoa de uma forma que ela mesma nunca poderia se ver. Assim, a autora propõe pensar a fotografia como uma maneira de transformar as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos.⁵

Nesse sentido, Sontag pressupõe uma ideia de *poder* que se forma a partir da captura de imagens que revelam mundos que não estão ao acesso de todos. Portanto, o fotógrafo também estaria nesse lugar de ser um *portador* de mundos visíveis para uns e invisíveis para outros. A noção de que as fotografias são testemunhas da dissolução implacável do tempo, de um passado que já foi e que nunca mais poderá retornar (ideia que também é ressaltada por Roland Barthes, em *A câmara clara*),⁶ torna o fotógrafo um tipo de *guardião* de seus eventos, colaborando na soma desse poder.

Nesse contexto, a autora Ariella Azoulay (nascida em Israel, em 1962) propõe um pensamento descolonial sobre o fazer fotográfico. Em seu livro

³ André Rouillé, *A fotografia entre documento e arte contemporânea*, 2009, p. 207.

⁴ Susan Sontag, *Sobre fotografia*, 2004, p. 14.

⁵ *Ibidem*, p. 25.

⁶ Roland Barthes, *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, 1984.

intitulado *O contrato civil da fotografia*, a teórica desloca as origens da fotografia do domínio da tecnologia para o corpo político dos usuários, com o objetivo de reconstruir uma história potencial da fotografia a partir de suas práticas. Para ela, é essencial questionar as formações políticas que permitiram a institucionalização da ideia de que certas práticas usadas como parte de campanhas imperiais amplas e violentas não estão diretamente relacionadas com essa violência, de modo que se pode narrá-la de uma perspectiva externa.⁷

O imperialismo nos leva a considerar como certas e irreversíveis suas estruturas de violência e injustiça, estruturas baseadas em divisões raciais. Essas divisões determinam a posição das pessoas no mundo, como elas se identificam e se reconhecem, o que podem ser, fazer e ter, o tipo de tratamento a que serão expostas e como o que é feito a elas é percebido como uma parte normal à ordem das coisas ou uma injustiça que deve ser corrigida. Essas divisões estão gravadas nas tecnologias com as quais lidamos, portanto, rejeitá-las requer um compromisso proativo com o desaprendizado⁸.

Azoulay propõe que devemos buscar interromper nossa participação semiautomática na fotografia e praticá-la somente de acordo com o compromisso de reparar um mundo danificado pelo imperialismo. É preciso muita atenção para evitar generalizações e a imposição de uma normatividade no campo da imagem.

No campo dos estudos sobre subjetividades na construção da imagem,

⁷ Ariella Azoulay, “Desaprendendo as origens da fotografia”, 2019, s. p.

⁸ “El imperialismo nos empuja a dar por hechas e irreversibles sus estructuras de violencia e injusticia, estructuras que se basan en divisiones raciales. Estas divisiones determinan la posición en el mundo de las personas, cómo estas se identifican y reconocen, qué se les permite ser, hacer y tener, el tipo de trato al que estarán expuestas y cómo lo que se les hace se percibe como una parte normal del orden de las cosas o una injusticia que hay que corregir. Estas divisiones están grabadas en las tecnologías que manejamos; así pues, rechazarlas exige un compromiso proactivo para desaprender.”

Ariella Azoulay, “Diálogo entre Carles Guerra e Ariella Aïsha Azoulay, Correspondencias”, 2020, s. p., tradução minha.

podemos lembrar da pesquisadora Laura Mulvey (nascida no Reino Unido, em 1941). Em seu artigo *Prazer visual e cinema narrativo*, escrito em 1973 e publicado pela primeira vez em 1975, ela critica o cinema tido como *mainstream* de destinar às personagens femininas o papel de objeto do olhar, em oposição ao lugar do sujeito espectador, ocupado, na maioria das vezes, por uma figura masculina. Em seus estudos, ela propõe reflexões sobre a noção da mulher como imagem e do homem como dono do olhar, criticando uma certa *masculinização* do olhar na experiência do cinema. De acordo com Mulvey, em muitos filmes, as personagens femininas parecem ter um lugar destinado a ser visto como um objeto (do desejo sexual) e não como sujeito. A imagem feminina teria apenas a função de satisfazer o prazer visual masculino. A pesquisadora baseia-se na teoria psicanalítica para trazer à tona os mecanismos utilizados pelo inconsciente da sociedade patriarcal, que ajudam a estruturar a forma do cinema.

A mulher existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa a uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo-as sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa a seu lugar como portadora de significado e não produtora de significado⁹.

No âmbito da fotografia, podemos analisar como exemplos de uma mudança de perspectiva do olhar o trabalho desenvolvido por algumas mulheres, como as brasileiras Claudia Andujar e Nair Benedicto, a mexicana Graciela Iturbide e a norte-americana Susan Meiselas. Elas experimentaram tentativas de quebrar esses padrões de hierarquia em seus trabalhos, justamente para se colocar ao lado, e não acima, das mulheres fotografadas. O ato fotográfico diz muito sobre aquela que fotografa. A relação da captura fotográfica talvez

⁹ Laura Mulvey, “Prazer visual e cinema narrativo”, 1983, p. 438.

mantenha-se a mesma, em um sentido *hierárquico* de quem capta e quem é captada. No entanto, a relação existente para além do ato também diz muito sobre a atmosfera da imagem. Olhar é ao mesmo tempo ser olhada. É revelar algo de si nessa mirada.

2. Fotografar é contar histórias

A fotógrafa Nair Benedicto (nascida em São Paulo, em 1940) esteve entre as primeiras mulheres que participaram de manifestações na década de 1970, durante o período da ditadura, no Brasil. Jovem, estudante, casada e com três filhos, ela foi presa e torturada. Passou nove meses na prisão, sendo que nos dois primeiros meses esteve incomunicável. Dividiu cela, inclusive, com a ex-presidente Dilma Rousseff. O motivo real da prisão é desconhecido até hoje, mas todos os indícios apontam para censura. Ela fundou, em 1979, em São Paulo, a agência F/4 de Fotojornalismo, uma das pioneiras do país.

Graduada em Rádio e Televisão e impedida de trabalhar em qualquer emissora por seus *antecedentes criminais*, em plena vigência do Ato Inconstitucional Número Cinco (AI-5), Nair percebeu a fotografia como uma ferramenta. Ao fotografar e denunciar as manifestações culturais e desigualdades sociais, ela modificou com sensibilidade a visão que se tinha das classes minoritárias, colocando em foco as posições das mulheres nesse contexto. Em entrevista para a historiadora Erika Zerwes, publicada na Revista ZUM, a fotógrafa Nair Benedicto afirma:

O olhar da mulher é diferente porque nossa vida é diferente. Quando cobrimos um assunto, notamos alguns detalhes que os homens às vezes não notam. Nas greves do ABC paulista, entre 1978 e 1981, por exemplo,

fiz a foto de uma mulher amamentando uma criança na porta de uma fábrica. Acho que o olhar feminino obrigatoriamente traz um universo que não é o universo masculino, é mais amplo, da vida mesmo. E quando a gente fotografa uma mulher, podemos nos enxergar na outra. Eu vejo isso¹⁰.

O trabalho de Nair Benedicto é reconhecido, justamente, por retratar lutas sociais. Povos indígenas, movimento dos sem-terra, comunidades caiçaras e rurais, mulheres e crianças são algumas das personagens frequentes em seu trabalho de fotografia, e ao longo de sua trajetória de quase quarenta anos. Uma dessas imagens (Figura 1) é a captura de uma manifestação cultural de mulheres em um importante contexto da luta pela reforma agrária no Brasil, o Movimento Sem Terra (MST), na Zona da Mata de Pernambuco, em 2012. A imagem dessas mulheres do *terceiro mundo* demonstra seu protagonismo no contexto das lutas sociais, conforme sugerido por Chandra Mohanty, abordando ainda a importância de manter as tradições da cultura popular no Brasil.

Podemos observar que a imagem é repleta de cores e é preenchida pela presença dessas mulheres, vestidas com as tradicionais estampas floridas de chita. Há uma sensação de movimento, como se houvesse um resquício de um momento de dança, e um sorriso é evidente no rosto da mulher que ocupa o lado direito da fotografia. A inconfundível bandeira do MST, com sua cor vermelha, tem destaque ao fundo da imagem, deixando claro o contexto em que o momento foi captado.

¹⁰ Nair Benedicto e Erika Zerwes, “Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto”, 2018, s. p.

Figura 1

Nair Benedicto, *Manifestação de cultura tradicional em área do MST, na Zona da Mata de Pernambuco*, 2012.

Mesmo em uma situação de aparente pobreza e simplicidade, a fotografia de Nair Benedicto retrata mulheres em sua alegria e plenitude, protagonistas de suas próprias histórias. Ela ressalta que deseja guardar a mágica que se estabelece no encontro com as pessoas. “Estar diante do mundo e deixar que ele interfira no meu olhar. É essa sensação que provoca em mim o desejo de compartilhar o que vi e vivi”¹¹. Nesse sentido, podemos lembrar da bióloga e filósofa Donna Haraway (nascida nos Estados Unidos, em 1944).

Como 'poemas', que são locais de produção literária onde a linguagem também é um ator independente de intenções e autores, corpos como objetos de conhecimento são nós geradores semióticos materiais. Suas

¹¹ Biba Fonseca, “Nair Benedicto e a realidade falsamente camuflada 'Por Debaixo do Pano'”, 2015, s. p.

fronteiras se materializam na interação social. Os limites são traçados por práticas de mapeamento; 'Objetos' não pré-existem como tais. Objetos são projetos de fronteira. Mas as fronteiras mudam de dentro; os limites são muito complicados. O que as fronteiras contêm provisoriamente permanece gerador, produtivo de sentidos e corpos. Situar (avistar) limites é uma prática arriscada¹².

Outra imagem potente de Nair Benedicto no sentido de mostrar a liberdade que pode existir na existência (e resistência) das mulheres no contexto do *terceiro mundo* é uma de suas imagens mais conhecidas, intitulada *Tesão no Forró do Mário Zan*, de 1978. Essa imagem (Figura 2) foi feita no contexto de um projeto pessoal que abordava a segregação e a discriminação contra nordestinos que vivem em São Paulo. Nair descobriu que os imigrantes nordestinos frequentavam a Praça da Árvore para receber sua correspondência. Foi até lá e fotografou a reunião, mas seu desejo era também fotografar algo fora do cotidiano. Perguntou a quem estava no local o que eles faziam para se divertir, e a resposta foi uma ida ao forró.

A imagem monocromática traz em seu centro, preenchendo quase todo o enquadramento, a cena que deve ser vista: um casal abraçado, provavelmente em meio a uma dança, em que o homem beija o pescoço de uma mulher. Enquanto recebe o beijo, a expressão dela é de prazer e de firmeza. Ela parece estar certa da sua vontade de estar exatamente onde está. Na imagem que captou no forró do Mário Zan, Nair registrou a mulher como protagonista de seu próprio desejo.

¹² "Like 'poems', which are sites of literary production where language too is an actor independent of intentions and authors, bodies as objects of knowledge are material-semiotic generative nodes. Their boundaries materialize in social interaction. Boundaries are drawn by mapping practices; 'objects' do not pre-exist as such. Objects are boundary projects. But boundaries shift from within; boundaries are very tricky. What boundaries provisionally contain remains generative, productive of meanings and bodies. Siting (sighting) boundaries is a risky practice." Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", 1988, p. 595, tradução minha.

Figura 2

Nair Benedicto, *Teseo no Forró do Mário Zan*, 1978.

O trabalho de Nair Benedicto fala sobre a liberdade dos corpos femininos e a sua busca é por imagens de pessoas que desafiam a hipocrisia e a discriminação. Na mesma entrevista para Erika Zerwes, a fotógrafa é questionada se as imagens mais ousadas costumam ser feitas por fotógrafas mulheres. Ela responde que o seu desejo não se trata de ser ousada a ponto de chocar as pessoas, mas sim no sentido de dizer “veja bem o que você está deixando de perceber”¹³.

Muitas pessoas fazem isso. Vão à zona, pegam uma puta, fazem uma puta. Muitas vezes pedem para elas fazerem coisas, e muitas vezes elas fazem. Acho isso errado, para mim isso não é ousadia. Foto ousada pra mim é aquela que consegue dizer coisas, com humor inclusive. O Brasil tem

¹³ Nair Benedicto e Erika Zerwes, “Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto”, 2018, s. p.

muitas fotografias maravilhosas. Eu acho que fazer política não é defender um partido, é defender um modo de vida, uma forma de ver a mulher, uma forma de ser mulher. Não importa se estou fotografando índio, se estou fotografando operário, ou se estou fotografando puta. O que importa é o que eu penso, como eu me coloco como mulher. Então eu acho que ainda fica um pouco restrito, nesse aspecto. Tem gente que acha que sou politizada demais. Dizem que politizo tudo. Mas não sou eu que politizo, a vida que é politizada¹⁴.

Ainda na mesma entrevista, a fotógrafa afirma que “quando me perguntam se sou feminista, respondo que é impossível não ser”¹⁵.

Em seu livro, Chandra Mohanty também fala sobre a importância do protagonismo das mulheres em narrar suas próprias histórias. “Pois o conhecimento, o próprio ato de conhecer, está relacionado ao poder da autodefinição. Essa definição de conhecimento é central para projetos pedagógicos de áreas como estudos de mulheres, estudos de negros e etnia”¹⁶. A autora defende a escrita como resistência, com narrativas orientadas para histórias de vida. A prática de lembrar e de reescrever a história como um espaço de luta e de contestação sobre a própria realidade.

Nesse sentido, lembro das reflexões propostas pela escritora, psicóloga e artista interdisciplinar Grada Kilomba (nascida em Portugal, em 1968), descendente de angolanos, portugueses e são-tomenses. Seu trabalho aborda dimensões interligadas de textos, performance, encenação e vídeo como crítica ao próprio sistema artístico e instituições acadêmicas. A partir do gesto de

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ “For knowledge, the very act of knowing, is related to the power of self-definition. This definition of knowledge is central to the pedagogical projects of fields such as women’s studies, black studies, and ethnic studies.”

Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 195, tradução minha.

descolonização do pensamento, a artista salta do texto à performance, dando voz, imagem e corpo a seus escritos, questionando a lógica colonial que permeia o mundo.

Qual conhecimento é reconhecido como tal? E qual conhecimento não o é? Qual conhecimento tem feito parte das agendas e currículos oficiais? E qual conhecimento não faz parte de tais currículos? A quem pertence este conhecimento? Quem é reconhecido(a) como alguém que tem conhecimento? E quem não é? Quem pode ensinar conhecimento? Quem pode produzir conhecimento? Quem pode performá-lo? E quem não pode?¹⁷

A hora é de repensar narrativas, de dar luz a outros ângulos possíveis. As histórias unificadoras, generalizadoras e opressoras já não nos servem mais. Mohanty destaca, assim, a importância de buscar novas histórias a serem contadas. “Uma das tarefas da análise feminista é descobrir histórias alternativas e não idênticas que desafiam e perturbam a localização espacial e temporal de uma história hegemônica”¹⁸. Trago mais uma citação de Grada Kilomba para complementar o pensamento.

Descolonizar o conhecimento significa criar novas configurações de conhecimento e de poder. Então, se minhas palavras parecem preocupadas demais em narrar posições e subjetividade como parte do discurso, vale a pena lembrar que a teoria não é universal nem neutra, mas sempre localizada em algum lugar e sempre escrita por alguém, e que este alguém tem uma história¹⁹.

Lembro também do trabalho de outra fotógrafa feminista que buscou colocar as

¹⁷ Grada Kilomba, “Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba”, 2018, p. 4.

¹⁸ “One of the tasks of feminist analysis is uncovering alternative, nonidentical histories that challenge and disrupt the spatial and temporal location of a hegemonic history.” Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 116, tradução minha.

¹⁹ Grada Kilomba, “Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba”, 2018, p. 8.

mulheres no centro de suas histórias. Graciela Iturbide (nascida no México, em 1942) é a filha mais velha de 13 irmãos, no contexto de uma família rica. Ela foi educada de maneira severa pelas freiras de um colégio interno, criada para se casar e tornar-se mãe. Mesmo seu pai sendo um fotógrafo amador, ninguém a incentivou a seguir uma carreira artística.

Já casada, interessou-se por cinema e, nesses estudos, conheceu o fotógrafo mexicano Don Manuel Álvarez Bravo. Ela deixou o cinema para ser fotógrafa, uma decisão de ordem prática, já que era mais acessível e facilitava o trabalho solitário, uma atitude impensável no cinema. No final de 1969, Don Manuel convidou Graciela Iturbide para ser sua assistente. Depois de um ano de trabalho, a fotógrafa seguiu sua própria autonomia criativa.

Ao longo de uma década, entre 1979 e 1989, Graciela retratou as mulheres da cultura zapoteca em Juchitán, em Oaxaca, no México. O projeto aconteceu por meio de um convite do artista Francisco Toledo. Nesse lugar, a cultura tradicional está baseada no matriarcado, sendo as mulheres responsáveis por gerenciar as finanças da família. Com essas imagens, em 1989, publicou o livro *Juchitán de las Mujeres*.

Uma de suas obras mais conhecidas é intitulada *Nossa Senhora das Iguanas* (Figura 3), na qual retrata, em preto e branco, Zobeida Diaz, uma curiosa comerciante com forte presença em sua comunidade. No dia em que Graciela fez seu famoso retrato, Zobeida caminhava pelo mercado com suas iguanas na cabeça para vendê-las. Seu rosto transmite seriedade e segurança, com um olhar que ultrapassa a câmera e que dá força ao retrato, mirando para cima. A curiosidade é que o olhar das iguanas também vai na mesma direção.

Figura 3

Graciela Iturbide, *Nossa Senhora das Iguanas*, 1979.

A imagem captada por Graciela habita um espaço entre o humano e o animal, criando um ser quase mitológico. A obra tornou-se um ícone da fotografia mexicana, sendo ressignificada e reinventada em outras técnicas artísticas, tornando-se, inclusive, inspiração para um monumento na entrada da cidade, devido ao seu forte simbolismo para a cultura matriarcal de Juchitán.²⁰

O projeto de Graciela buscou retratar mulheres de seu próprio país. No entanto, ela ocupava ali um lugar de uma mulher de origem rica, com acesso a tantas oportunidades desconhecidas para as mulheres de Juchitán. Na ocasião, a fotógrafa deparou-se com um México rural, distante em muitos aspectos da grande capital que conhecia. Mas ela se conectou imediatamente com as mulheres fotografadas, tornando-se amiga e, muitas vezes, cúmplice de suas histórias.

O conhecimento nunca é unilateral, e a fotografia é também uma ferramenta de aprendizado. Uma abertura ao encontro e tudo o que ele pode ofertar. As fotografias de Graciela Iturbide são de uma intimidade incomparável. Ela se afastou da fotografia etnográfica para olhar as mulheres de Juchitán a partir de um relacionamento pessoal, deixando de lado qualquer tentativa de normalização. Podemos, novamente, lembrar de Ariella Azoulay, que propõe pensar o encontro como um espaço possível para a fotógrafa e a fotografada realizarem um novo acordo social, em um lugar livre da influência do estado soberano.²¹

Em matéria publicada na Revista ZUM, a fotógrafa Graciela Iturbide comenta que, com a série *Juchitán de las Mujeres*, descobriu o mundo das

²⁰ Cuartoscuro, “Zobeida Díaz, nuestra señora de las iguanas”, 2019, s. p.

²¹ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, 2008.

mulheres retratadas, morou em suas casas e elas lhe deram acesso às suas vidas cotidianas e às suas tradições. “Não apenas permitiram que eu as fotografasse como tomaram a iniciativa de me mostrar coisas. Passei a descrever Juchitán através dos olhos delas e ao mesmo tempo dos meus”²².

Iturbide comenta sobre a fotografia como sendo sempre uma interpretação da realidade, uma reconstrução do real de acordo com as emoções e os conhecimentos de quem fotografa. “Sem a câmera você vê o mundo de um jeito. Através das lentes você sintetiza o que você é e o que aprendeu. No fundo você está sempre fazendo o seu próprio retrato. Está interpretando”²³. Em entrevista concedida ao jornal El País, o repórter Manuel Morales comenta que nos retratos dos povos indígenas feitos por Graciela, sobretudo retratos de mulheres, há sempre um desejo de mostrá-las com dignidade e não como algo exótico. A fotógrafa responde:

Eu quero considerar as pessoas com o respeito que elas merecem, não fotografar a pobreza por pobreza. Isso nunca me interessou, eu odeio isso. Eu gosto de ter cumplicidade com elas e tento dar-lhes dignidade. Temos muito a aprender com elas, elas pertencem à nossa cultura. Porém, a fotografia é subjetiva, as imagens das mulheres que tirei de Juchitán são meu Juchitán [uma de suas obras mais famosas]. Não é como quando pessoas vêm de fora para ver “o exótico”²⁴.

Podemos lembrar das reflexões propostas por Mohanty no sentido do cuidado necessário ao contar histórias sobre o outro, para evitar qualquer tipo de

²² Graciela Iturbide e Dorrit Harazim, “Pássaro solitário”, 2016, s. p.

²³ *Ibidem*.

²⁴ “Es que quiero tomar a la gente con el respeto que merecen, no fotografiar la pobreza porque sí. Eso nunca me ha interesado, lo odio. Me gusta tener complicidad con ellos y trato de que tengan dignidad. De ellos tenemos mucho que aprender, pertenecen a nuestra cultura. Sin embargo, la fotografía es subjetiva, las imágenes de las mujeres que tomé de Juchitán es mí Juchitán [uno de sus trabajos más famosos]. No es como cuando vienen de fuera a ver ‘lo exótico’.” Manuel Morales, “Una fotografía nunca cambiará el mundo”, 2018, s. p.

generalização.²⁵ A fotografia é tanto sobre quem fotografa quanto sobre quem é fotografado. Mas, ao eternizar uma imagem do outro, eternizamos também uma ideia. O que encanta no trabalho de Graciela Iturbide é o fato de que essas imagens foram feitas, justamente, não apenas sobre o outro, mas ao lado dele – no caso, ao lado delas, ouvindo atentamente as mulheres de Juchitán. Nesse sentido, Mohanty cita Elsa Barkley e seus estudos sobre mulheres afro-americanas. “Trata-se também de acreditar na possibilidade de uma variedade de experiências, uma variedade de maneiras de entender o mundo, uma variedade de estruturas de operação, sem impor consciente ou inconscientemente uma noção da norma”²⁶.

Com essa mesma prática de trabalho na fotografia, podemos lembrar também da norte-americana Susan Meiselas (nascida nos Estados Unidos, em 1948). Em sua conhecida série *Strippers de Festivais*, Meiselas documentou mulheres *strippers* trabalhando em festivais nos Estados Unidos, entre 1972 e 1975. Ainda que não seja um olhar ocidental sobre *mulheres do terceiro mundo*, do qual fala Mohanty, podemos fazer a analogia com um olhar sobre mulheres que trabalham em uma considerada *subprofissão*.

Conforme explica a antropóloga Gayle Rubin (nascida em 1949, nos Estados Unidos), conhecida por seu ativismo e teorias sobre políticas de sexo e gênero, há algumas práticas sexuais mais aceitas e outras negadas e silenciadas

²⁵ Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 30.

²⁶ “It is also about coming to believe in the possibility of a variety of experiences, a variety of ways of understanding the world, a variety of frameworks of operation, without imposing consciously or unconsciously a notion of the norm.”

Elsa Barkley apud Chandra Mohanty, *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*, 2003, p. 201, tradução minha.

pela sociedade, principalmente em países que operam sob pressões religiosas de qualquer crença. A autora define um sistema de hierarquias dos atos sexuais, em que aqueles praticados dentro do casamento, heterossexuais e reprodutivos estão no topo da pirâmide. Enquanto isso, ocupando a camada mais baixa da pirâmide, estão profissionais do sexo, como prostitutas ou modelos pornô, que desestabilizam o ideal de ordem imposta pela religião. Para ela, a escala da pirâmide se reflete, de forma geral, em todos os âmbitos da sociedade.

[...] indivíduos cujo comportamento é classificado alto na hierarquia são recompensados com certificado de saúde mental, respeito, legalidade, mobilidade social e física, suporte institucional e benefícios materiais. Na medida em que os comportamentos sexuais ou ocupações descem na escala, os indivíduos que as praticam estão sujeitos à presunção de insanidade mental, desrespeito, criminalidade, mobilidade social e física restrita, perda do apoio institucional e sanções econômicas. Estigma extremo e punitivo mantém alguns comportamentos sexuais com status baixo e é uma efetiva sanção àqueles que se engajam neles. A intensidade do estigma tem raízes nas tradições religiosas ocidentais. Mas, a maior parte do conteúdo contemporâneo deriva do pensamento médico e psiquiátrico²⁷.

Assim, um trabalho fotográfico sobre mulheres *strippers* poderia manifestar um possível viés hierarquizante e normativo. No entanto, o registro de Meiselas traz muito cuidado, no sentido de que as imagens, antes de serem publicadas, passaram pela avaliação das próprias mulheres fotografadas, para que elas mesmas aprovassem as fotografias com as quais se identificavam.

Acho que dar mais voz às mulheres foi muito importante para fazer a série com as *strippers*, de ouvir o que elas pensam sobre si mesmas e não o que outras pessoas projetam sobre elas. E isso foi realmente muito importante

²⁷ Gayle Rubin, “Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade”, 1984/2012, p. 16. Foi utilizada como referência a tradução livre ao português deste artigo. No entanto, a versão original pode ser encontrada em: RUBIN, Gayle. Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality. In: VANCE, Carole S. *Pleasure and Danger: Exploring Female Sexuality*. Boston: Routledge and Kegan Paul, 1984, p. 267-319.

quando fiz meu trabalho sobre mulheres vítimas de violência doméstica em que tive que escutar muito silenciosamente a história de mulheres que tiveram suas vidas completamente interrompidas²⁸.

Em uma das imagens da série de Meiselas (Figura 4), podemos observar um retrato monocromático com uma figura central, em que é visível a força e determinação da mulher retratada. Com firmeza, ela decide o que deve e o que não deve ser mostrado de seu corpo, cruzando os braços sobre a região de seu peito. Seu olhar potente é quase como uma arma apontada para quem a olha.

Aquilo que por uma perspectiva hierárquica e normativa poderia ser visto como degradante, pode ser visto também como um ato de liberdade e de potência feminina. A proposição de Meiselas é sempre estar aberta e disposta aos encontros.

[...] acho que os fotógrafos precisam descobrir qual é a motivação deles por trás das câmeras, se a conexão é real e ou se ele está ali só porque acredita que essa dor precisa ser registrada para um outro tipo de propósito. Realmente tento achar uma conexão com o que está acontecendo do outro lado da lente. Existem questões de acesso, claro, às vezes alguém está controlando o seu acesso a um certo lugar, porém é importante que as pessoas queiram que você esteja ali. Você precisa estar aberto a um encontro. Porque não é fácil. Esse tipo de encontro pode afetar você também, você está ali também, afinal. Estar presente em um lugar define quem você é em diversas formas²⁹.

Em entrevista para a revista *Vice*, a fotógrafa é questionada sobre o constante *olhar feminino* com que os trabalhos feitos por mulheres são rotulados. Nesse caso, tratava-se de “um olhar feminino sobre a guerra”. Meiselas responde que é uma questão difícil de classificar qual seria este *olhar feminino*. No entanto, diz que essa questão talvez não coubesse na série *Carnival Strippers*, pois acredita que seria muito mais difícil para um homem se infiltrar dia e noite

²⁸ Susan Meiselas, *Site da artista*, 2020.

²⁹ Marie Declercq, “‘É muito perturbador ser humano hoje em dia’: Susan Meiselas”, 2019, s. p.

nos camarins dessas mulheres por vários anos, como Meiselas fez ao viajar com elas. Mas, ela afirma que acredita que há um tipo de troca de poder envolvida quando olha para homens olhando para mulheres.

Figura 4

Susan Meiselas, *Strippers de Festivals*, 1976.

Claro que você é quem você é, você é definida a partir de suas próprias experiências, de ser ignorada, de não ser levada a sério como fazem com outras pessoas, isso te gera motivações diferentes e te faz ver coisas diferentes. Sempre acho essa questão difícil. Porém, quando estou fazendo a curadoria de histórias que encontrei, como fiz com as do Curdistão, definitivamente acabo evidenciando histórias femininas. E são histórias fortes, como a de Margaret George que foi uma guerrilheira assíria e cristã que se juntou aos curdos nos anos 1960. Ou pequenas histórias, que também são importantes, como o relacionamento entre uma mulher inglesa cujo marido liderava as tropas inglesas na região da Mesopotâmia com as mulheres locais. Quando você está fazendo esse tipo de curadoria, pode destacar essas diferenças. Já quando você está fotografando, está filtrando intuitivamente e intencionalmente o que está ali³⁰.

Podemos retomar as reflexões de Laura Mulvey e seus estudos sobre a subjetividade na construção da imagem feminina produzida no contexto do cinema hollywoodiano como um produto da predominância do olhar masculino, sempre como um objeto passivo do olhar.³¹ Há um eco de desconforto quando se invertem os lugares, e a zona de conforto pode ser facilmente quebrada quando resolvemos não silenciar certos temas. Nesse sentido, Grada Kilomba diz:

Existe um medo apreensivo de que, se o/a colonizado/a falar, o/a colonizador/a terá que ouvir e seria forçado/a a entrar em uma confrontação desconfortável com as verdades do 'Outro'. Verdades que supostamente não deveriam ser ditas, ouvidas e que "deveriam" ser mantidas "em silêncio como segredos". Gosto muito dessa expressão, "mantidas em silêncio como segredos", pois ela anuncia o momento em que alguém está prestes a revelar algo que se presume não ser permitido dizer (o que se presume ser um segredo). Segredos como a escravidão. Segredos como o colonialismo. Segredos como o racismo³².

Percebo que muitas esferas estão relacionadas ao que Chandra Mohanty classifica como *mulheres do terceiro mundo*, conforme a narrativa generalista abordada em seus escritos. As mulheres também são os povos negros, os povos

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Laura Mulvey, "Prazer visual e cinema narrativo", 1983.

³² Grada Kilomba, "Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba", 2018, p. 2.

indígenas, as tantas constelações que são constantemente minorizadas por uma narrativa globalizante generalista. E quando penso na luta indígena no Brasil, lembro imediatamente do trabalho da fotógrafa Claudia Andujar (nascida na Suíça, em 1931).

Ativista criada na Hungria e naturalizada brasileira, ela se dedica, desde os anos 1970, à defesa do povo indígena Yanomami. Seu pai, judeu, foi morto em um campo de concentração. Após ter sido testemunha do quase extermínio de um povo, a fotógrafa dedicou-se a colaborar com o reconhecimento e sobrevivência de outro, sendo uma importante aliada na luta dessa etnia. Na época, o povo estava em situação ainda mais crítica, com comunidades inteiras sendo dizimadas, em decorrência de abertura de estradas e da invasão por garimpeiros de suas terras, na região entre Venezuela e os estados de Roraima e Amazonas, no Brasil.

Seu primeiro contato com a etnia foi quando realizou um trabalho para a revista *Realidade*, colocando a luta dos Yanomami e a aldeia Catrimani na capa da revista, com a imagem de uma mulher dando rosto à reportagem especial sobre as ameaças contra o povo. O encontro mudou a sua vida. Nos próximos anos, a fotógrafa voltou inúmeras vezes ao território para documentar aquela cultura e constituir a sua série *A luta Yanomami*, que recebeu, em dezembro de 2019, uma mostra no IMS Paulista – o Instituto Moreira Salles, em São Paulo.

Durante os anos de registros, a fotógrafa teve a oportunidade de aprofundar-se na rotina, acompanhar viagens, festas e expedições de caça. Além disso, Claudia participou também das festas *reahu*, as complexas cerimônias funerárias e de aliança intercomunitária, marcadas por ritos específicos e pela fartura de comida. Suas imagens foram somadas a experimentos fotográficos

com luzes, que trazem um universo espiritual do momento em que foram captadas. Claudia dedicou-se a interpretar aquele universo com imagens, e não com palavras, como faziam a antropologia e o jornalismo, oferecendo uma nova camada de significados.

Seu olhar foi, provavelmente, movido por curiosidade e encanto. No entanto, suas imagens demonstram uma simplicidade que só poderia ser resultado de uma cumplicidade de sua vivência cotidiana com aquele povo. Ela constata que se sente à vontade no mundo Yanomami. “Este mundo ajuda a me compreender e a aceitar o outro mundo em que me criei. Os dois mundos estão se juntando, num grande abraço. É, para mim, um mundo só”³³.

Na imagem em que Claudia registra a limpeza da ave mutum (Figura 5), uma atividade comum na cultura Yanomami, podemos observar duas figuras centrais, Candinha e Mariazinha Korihana thëri, segurando as asas do animal, com o objetivo de coletar suas penas. A imagem monocromática é documental mas, ao mesmo tempo, carrega também uma atmosfera de sonho. A parte superior é caracterizada por um desfoque que dá um tom onírico para a cena. Enquanto a personagem localizada ao lado esquerdo (provavelmente Candinha) está concentrada na limpeza, Mariazinha, ao centro, mira diretamente a câmera de Andujar, deixando-se captar pelo seu olhar.

³³ Marina Terra, “A Luta Yanomami, de Claudia Andujar, chega a Paris”, 2020, s. p.

Figura 5

Claudia Andujar, *Candinha e Mariazinha Korihana thëri limpam mutum, cujas penas são usadas para emplumar flecha*, 1974.

Em suas longas temporadas convivendo com as tribos, o envolvimento de Claudia ultrapassou os registros artísticos e históricos, sendo ampliado também nas lutas por saúde, por terras e até mesmo pelo reconhecimento desses povos na luta por seus direitos. A fotógrafa foi uma das responsáveis por conseguir a demarcação oficial do território Yanomami no Brasil. Ao longo do tempo, a aproximação com a etnia também a fez propor que eles próprios representassem seu universo, levando papéis e canetas hidrográficas, para dar início a um projeto de desenho de mitos e cenas do cotidiano na aldeia.

Compreender as complexidades das interações entre classes, culturas, religiões e outras estruturas sem um viés comparativo reduutivo é essencial para

contar novas histórias, sem que elas sirvam ao mesmo poder instituído que desejam combater. Com base nas reflexões de Chandra Mohanty sobre um olhar para o *terceiro mundo*, a mirada de Claudia Andujar sobre o povo Yanomami poderia soar como uma narrativa unificadora globalizante, se atentarmos para seu lugar de fala de uma mulher branca, nascida na Europa, direcionada a um povo tido como desconhecido, originário e *exótico*. No entanto, sua sensibilidade e sua abertura para compreender as peculiaridades de uma etnia fizeram de suas imagens uma potente estratégia, justamente, para descolonizar um pensamento. “Estou ligada ao índio, à terra, à luta primária. Tudo isso me comove profundamente. Tudo parece essencial. Talvez sempre procurei a resposta à razão da vida nessa essencialidade. E fui levada para lá, na mata amazônica, por isso. Foi instintivo. À procura de me encontrar”³⁴.

Essa declaração faz perceber que o ato fotográfico representa não apenas de uma relação de mediação do olhar feita por um equipamento capaz de captar um instante, mas principalmente uma relação entre quem vê e quem é olhado. E essa relação nunca é unilateral: o que é olhado diz muito sobre quem enquadra. Como explica Haraway,

os “olhos” disponibilizados nas ciências tecnológicas modernas destroem qualquer ideia de visão passiva; esses dispositivos protéticos nos mostram que todos os olhos, incluindo os nossos próprios olhos orgânicos, são sistemas perceptivos ativos, baseados em traduções e maneiras específicas de ver, isto é, modos de vida. Não há fotografia não mediada ou câmera obscura passiva em relatos científicos de corpos e máquinas; existem apenas possibilidades visuais altamente específicas, cada uma com uma forma parcial, ativa e maravilhosamente detalhada de organizar mundos. Todas essas imagens do mundo não deveriam ser alegorias de infinita mobilidade e intercambialidade, mas de elaborada especificidade e diferença e do cuidado amoroso que as pessoas podem ter para aprender a

³⁴ Instituto Socioambiental, “Exposição no IMS apresenta obra de Claudia Andujar dedicada aos Yanomami”, 2018, s. p.

ver fielmente do ponto de vista do outro, mesmo quando o outro é nossa própria máquina. Isso não é distância alienante; essa é uma alegoria possível para as versões feministas de objetividade. Compreender como esses sistemas visuais funcionam, técnica, social e psiquicamente, deve ser uma forma de incorporar a objetividade feminista³⁵.

No entanto, é necessário perceber que o desejo de que absolutamente tudo seja mostrado também pode ser um ato violento. A reflexão sobre esse cuidado é proposta por Azoulay, no sentido de que estender *o direito de ver* pode perpetuar mais uma violência: “a de rejeitar que os objetos não são universais, que eles têm diferentes funções e variados modos e graus de visibilidade e acesso em suas comunidades”³⁶. Assim, a autora complementa: “Se o princípio de que nem tudo deveria ser visto por todos fosse respeitado, a existência de um direito universal de ver seria uma fraude total”³⁷, explicando que quando a fotografia surgiu, ela acelerou e forneceu ainda mais oportunidades de tornar *os outros e seus mundos* disponíveis para poucos, referindo-se a uma prática de pilhagem imperialista e colonizadora.

Se os estudos feministas atravessam também a fotografia e a utilizam como ferramenta para abordar questões relacionadas a gênero, o cuidado

³⁵ “The ‘eyes’ made available in modern technological sciences shatter any idea of passive vision; these prosthetic devices show us that all eyes, including our own organic ones, are active perceptual systems, building on translations and specific ways of seeing, that is, ways of life. There is no unmediated photograph or passive camera obscura in scientific accounts of bodies and machines; there are only highly specific visual possibilities, each with a wonderfully detailed, active, partial way of organizing worlds. All these pictures of the world should not be allegories of infinite mobility and interchangeability but of elaborate specificity and difference and the loving care people might take to learn how to see faithfully from another’s point of view, even when the other is our own machine. That’s not alienating distance; that’s a possible allegory for feminist versions of objectivity. Understanding how these visual systems work, technically, socially, and psychically, ought to be a way of embodying feminist objectivity.”

Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, 1988, p. 583, tradução minha.

³⁶ Ariella Azoulay, “Desaprendendo as origens da fotografia”, 2019, s. p.

³⁷ *Ibidem*.

alertado por Chandra Mohanty em retratar o considerado *diferente* do que é tido como *normal* é extremamente necessário para desconstruir a ideia de uma realidade universal do ponto de vista de quem registra, não levando em conta as experiências e subjetividades das mulheres em cada contexto social. Nesse sentido, ao que parece, as reflexões de Grada Kilomba e o trabalho de Claudia Andujar, Graciela Iturbide, Nair Benedicto e Susan Meiselas mostram a possibilidade de um olhar atento de mulheres em relação a outras mulheres, em todas as formas possíveis de criação e de contação de histórias, mesmo que em contextos totalmente diversos entre si. Como observou Claudia Andujar, a fotografia pode ser uma forma de comunicação. “Não era para ser profissional, era uma forma de comunicação com os outros e comigo”³⁸. O registro fotográfico é também uma conversa entre mulheres.

3. Considerações finais

Enquanto pudermos contar histórias, ainda teremos ferramentas para evitar a imposição de narrativas hegemônicas sobre nossas vidas e nossos corpos. É preciso reescrever a história que foi imposta sobre as mulheres. É preciso encontrar meios de lançar luz às narrativas escondidas, esquecidas, silenciadas. Como citou a artista interdisciplinar Grada Kilomba, é preciso falar sobre alguns segredos. O segredo da escravidão, do racismo, do colonialismo, da exploração de mulheres – mas também, e sobretudo, das mulheres como protagonistas de suas lutas e histórias.

Em um mundo feito por imagens, a fotografia é hoje uma potente

³⁸ Revista Trip, “Claudia Andujar: A fotógrafa que revelou um povo”, 2013, s. p.

ferramenta para trabalharmos com a luz. No entanto, também nesse campo, é preciso estarmos atentas a todas às formas de generalização, sobretudo dentro dos estudos feministas, ao contar histórias sobre mulheres. Lançar luz sobre algo é uma tentativa de mostrar sua importância. A fotografia é uma forma de testemunhar existências, mas é importante, sobretudo, observar o viés que é eternizado nessa imagem. O enquadramento que se dá na fotografia nos diz o que e como ela deve ser olhada. Fotografar é sempre criar narrativas a partir de um determinado lugar, uma subjetividade, um determinado ponto de vista.

No entanto, é preciso estar atenta também ao fato de que nem todas as coisas querem ser vistas, e é preciso respeitar esse desejo. De modo contrário, lançar luz sobre elas seria uma forma de violência. Como explica Ariella Azoulay, “às vezes temos que inventar o que está faltando, outras vezes temos que nos conter ou desistir de mostrar o que está aí e outras vezes temos que fazer greve e nos recusar a ser o veículo pelo qual as imagens fazem alguns grupos sempre serem vistos como suspeitos, criminosos ou desdenháveis”³⁹.

Por meio do olhar de Chandra Mohanty, que analisa as comuns generalizações feitas por estudos feministas ocidentais sobre as *mulheres do terceiro mundo*, podemos pensar no trabalho cuidadoso feito por fotógrafas como as brasileiras Claudia Andujar e Nair Benedicto, a mexicana Graciela Iturbide e a norte-americana Susan Meiselas. Com suas câmeras em punho, antes de captar suas imagens, elas fizeram questão de olhar nos olhos de todas as

³⁹ “A veces tenemos que inventar lo que falta, otras veces debemos contenernos o renunciar a mostrar lo que hay y otras veces tenemos que declararnos en huelga y negarnos a ser el vehículo a través del cual las imágenes hacen que algunos grupos aparezcan siempre como sospechosos, delincuentes o desdenables.”

Ariella Azoulay, “Diálogo entre Carles Guerra e Ariella Aïsha Azoulay. Correspondencias”, 2020, s. p., tradução minha.

mulheres fotografadas com um olhar de cumplicidade, de companheirismo em suas lutas e de abertura ao aprendizado. Isso se reflete na fotografia. Quando contemplamos a obra dessas mulheres, sentimos a verdade que existiu no momento em que as imagens foram captadas. Seus olhares delicados configuram exemplos de que é possível, ao contar histórias sobre mulheres, não estar acima delas, mas ao seu lado.

Referências

- AZOULAY, Ariella. Desaprendendo as origens da fotografia. *ZUM Revista de Fotografia*, n. 17, 29 out. 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-17/desaprendendo-origens-fotografia>. Acesso em: 2 out. 2020.
- AZOULAY, Ariella. Diálogo entre Carles Guerra e Ariella Aïsha Azoulay. Correspondencias. *Fundació Foto Colectania*, 2020. Disponível em: <http://correspondencias.fotocolectania.org>. Acesso em: 2 out. 2020.
- AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Nova Iorque: Zone Books, 2008.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENEDICTO, Nair; ZERWES, Erika. Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto. *Revista ZUM*, 9 out. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto>. Acesso em: 3 dez. 2019.

CUARTOSCURO. Zobeida Díaz, nuestra señora de las iguanas. *Corta Mortaja*, 17 abr. 2019. Disponível em: <http://cortamortaja.com.mx/arte-cultura-istmo/cultura-istmo/8447-zobeida-diaz-nuestra-senora-de-las-iguanas>. Acesso em: 2 out. 2020.

DECLERCQ, Marie. "É muito perturbador ser humano hoje em dia": Susan Meiselas. *Revista Vice*, 15 out. 2019. Disponível em: https://www.vice.com/pt_br/article/wjw7bb/e-muito-perturbador-ser-humano-hoje-em-dia-susan-meiselas. Acesso em: 18 jun. 2020.

FONSECA, Biba. Nair Benedicto e a realidade falsamente camuflada 'Por Debaixo do Pano'. *São Paulo São*, 30 out. 2015. Disponível em: <https://saopaulosao.com.br/conteudos/recomendados/871-nair-benedicto-e-a-realidade-falsamente-camuflada-por-debaixo-do-pano.html>. Acesso em: 18 jun. 2020.

HARAWAY, Donna. Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, v. 14, n. 3, 1988, p. 575–599. Disponível em: <https://philpapers.org/archive/harskt.pdf>. Acesso em: 7 out. 2020.

INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL. Exposição no IMS apresenta obra de Claudia Andujar dedicada aos Yanomami. 12 dez. 2018. Disponível em: <https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/exposicao-no-ims-apresenta-obra-de-claudia-andujar-dedicada-aos-yanomami>. Acesso em: 19 jun. 2020.

ITURBIDE, Graciela; HARAZIM, Dorrit. Pássaro solitário. *Revista ZUM*, n. 9, 8 mar. 2016. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-9/passaro-solitario>. Acesso em: 18 jun. 2020.

KILOMBA, Grada. Descolonizando o conhecimento: uma palestra-performance de Grada Kilomba. Tradução: Jéssica Oliveira. 2018. Disponível em: <https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf>. Acesso em: 18 jun. 2020.

MOHANTY, Chandra Talpade. *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham; Londres: Duke University Press, 2003.

MORALES, Manuel. “Una fotografía nunca cambiará el mundo”. *El País*, 18 jul. 2018. Disponível em: https://elpais.com/cultura/2018/05/31/actualidad/1527720200_801578.html. Acesso em: 19 jun. 2020.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.) *A Experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

REVISTA TRIP. Claudia Andujar: A fotógrafa que revelou um povo. 2013. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/homenageados/2013/claudia-andujar>. Acesso em: 19 jun. 2020.

ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: SENAC, 2009.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo: notas para uma teoria radical das políticas da sexualidade. Tradução: Felipe Bruno Martins Fernandes. Revisão: Miriam Pillar Grossi, 1984/2012. Disponível em:

<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1229>. Acesso em: 6 de outubro de 2020.

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

SUSAN MEISELAS. Site da artista. Disponível em:

<https://www.susanmeiselas.com>. Acesso em: 3 dez. 2019.

TERRA, Marina. A Luta Yanomami, de Claudia Andujar, chega a Paris. *Instituto Socioambiental*, 28 jan. 2020. Disponível em:

<https://www.socioambiental.org/pt-br/noticias-socioambientais/a-luta-yanomami-de-claudia-andujar-chega-a-paris>. Acesso em: 19 jun. 2020.

Referência para citação deste artigo

EGGERS, Tuane Maitê. Descolonizando narrativas sobre mulheres: a fotografia como potência. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 2, número 2, p. 470 – 503, novembro de 2020.