

## MULHERES FOTÓGRAFAS E AS DISCUSSÕES SOBRE AS POSSIBILIDADES DOS OLHARES FEMININOS: REFLEXÕES E CONSIDERAÇÕES

**Maria Clara Hallal**

Doutoranda em História (UFPEL)

Mestra em História (UFPEL); Especialista em Literatura Brasileira (PUCRS)

E-mail: [clarahallal@hotmail.com](mailto:clarahallal@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-0842-8998>

### Resumo

Este estudo tem por objetivo investigar as possibilidades do olhar feminino fotográfico. Isto é, se o fato de uma fotógrafa ser ou se identificar como mulher, conduz seu ato de fotografar a determinados assuntos/temas ou especificidades. Para a pesquisa ser efetiva, dividi o artigo em dois momentos: primeiramente apresento a historiografia sobre o feminino na fotografia. Após compreendermos como ocorreu a participação das mulheres no processo de fotografar, será o momento de discutir as questões sobre o olhar feminino – o que seria o termo e a aplicabilidade dele. Para auxiliar na questão, elenco três fotógrafas, a brasileira Nair Benedicto, a polonesa naturalizada brasileira Stefania Bril, e a mexicana Graciela Iturbide. Como resultados, compreendo que uma fotografia não tem gênero. O que ocorre, é que as pessoas possuem especificidades próprias, portanto, cada imagem será originada envolvendo uma série de questões e subjetividades de quem as produziu.

Palavras-chave: Fotografia. Subjetividades. Olhar feminino.

## WOMEN PHOTOGRAPHERS AND THE DISCUSSIONS ABOUT THE POSSIBILITIES OF THE FEMININE PERSPECTIVES: REFLECTIONS AND CONSIDERATIONS

### Abstract

This study aims to investigate the possibilities of the female photographic gaze. That is if the fact that a photographer is or identifies herself as a woman leads her act of photographing to certain subjects/themes or specificities. For the research to be effective, I divided the article into two moments: first, I present the historiography about the feminine in photography. After

understanding how the participation of women in the process of photography occurred, it will be time to discuss the questions about the feminine look - what is the term and its applicability. To assist with the question, I cast three female photographers, the Brazilian Nair Benedicto, the Polish naturalized Brazilian Stefania Bril, and the Mexican Graciela Iturbide. As a result, I understand that a photograph has no gender. What occurs, is that people have their specificities, therefore, each image will originate involving a series of issues and subjectivities of those who produced them.

Keywords: Photography. Subjectivities. Feminine perspective

### **Preâmbulos sobre fotografias e mulheres**

O foco deste estudo é aprofundar questões sobre as possibilidades de existir um olhar feminino nas fotografias feitas por mulheres. Se pensarmos em fotografias específicas de homens ou mulheres, por vezes, pode marginalizar ou diminuir o espaço da mulher na sua profissão, visto que pode condicionar certos temas e assuntos como específicos do feminino. Logo, este artigo objetiva investigar as possibilidades do olhar feminino fotográfico, se realmente o fato de uma pessoa ser mulher faz suas fotografias serem de determinada maneira ou especificidades.

Primeiramente, é necessário entendermos a participação feminina na fotografia, especialmente seus espaços de atuação ao longo do século XX, para, depois, discutirmos o que seria esse olhar feminino e se é possível compreender que o ato de fotografar varia conforme o gênero por trás da câmera. Portanto, faz-se necessário novos descobrimentos e análises sobre a participação feminina na fotografia.

Dentro de um vasto repertório de fotógrafas que registraram o Brasil e o mundo, selecionei três profissionais. Essa escolha foi realizada com base em critérios como relevância profissional e as suas influências na História da Fotografia moderna. Tais triagens foram feitas a partir de trabalhos de estudiosas(os) da fotografia, que, ao longo dos anos, salientaram uma gama de fotógrafas e suas relevâncias.

Além desses autores/autoras, me amparo em outros especialistas como Helouise Costa e Erika Zerwes (2020); Mauad (2020); Maria Beatriz Coelho (2006) e Gonzalo Quijada (2003) que, ao longo de seus trabalhos, explanam uma série de fotógrafas do século XX. A partir dessa listagem que, sobressai-se em centenas, talvez, milhares de profissionais, selecionei três fotógrafas por entender que foram pioneiras em suas propostas, e seus registros fotográficos

são inovadores. Outrossim, apresento as escolhidas: a polonesa naturalizada brasileira Stefania Bril, a brasileira Nair Benedicto, e a mexicana Graciela Iturbide.

Para isso, dividi o artigo em dois momentos, primeiramente teorizo sobre a participação feminina na fotografia, especialmente o fato das mulheres fotógrafas terem tido menos visibilidade que os homens. Após, discuto a questão do olhar feminino, se ele realmente existe, se as mulheres possuem direções e “gostos” diferentes dos seus colegas fotógrafos, ou de outros gêneros. Para agregar a discussão, diálogo essas questões com o trabalho das três fotógrafas: a polonesa naturalizada brasileira, Stefania Bril, a brasileira Nair Benedicto, e a mexicana Graciela Iturbide. Finalizo com as considerações finais, momento em que retomo o objetivo inicial e desenvolvo as últimas considerações em torno das possibilidades do olhar feminino na fotografia.

### **Participação feminina na fotografia**

Pensar o ato de fotografar por mulheres, é também conjecturar, primeiramente, os espaços de atuação dessas profissionais, se são os mesmos para o feminino e o masculino. Sobre a presença feminina nas artes, especialmente na fotografia, a historiografia nos mostra que, até o início do século XX, via-se mais as mulheres nos bastidores da fotografia, trabalhando em retoques e colorização das cópias, por exemplo. Mas, a pesquisadora Helouise Costa em estudo recente, indica a existência de mulheres fotógrafas, desde fins do século XIX e início do seguinte, pelo menos. É o caso das profissionais brasileiras Gioconda Rizzo, Hermínia Nogueira Borges e a alemã, Ingeborg de Beausacq, que fotografavam as cidades e o povo brasileiro (COSTA, 2020).

Portanto, sabe-se que as mulheres tiveram participação ativa no mercado fotográfico desde o século XIX (COSTA; ZERWES, 2020). Mas, mesmo assim, não obtiveram o reconhecimento devido. Mesmo na atualidade, os estudos envolvendo gênero na fotografia ainda são incipientes, aquém do que a temática comporta. Somente nas últimas décadas é que surgiram trabalhos sobre a atuação feminina no mercado fotográfico, e mesmo assim em poucos países (COSTA; ZERWES, 2020). Logo, a pesquisadora Erika Zerwes levantou dados que, indicam, com o surgimento do 1º Colóquio Latino-Americano, realizado no México, em 1978, se consolidou a ideia de que houve uma fotografia latino-americana. Isto é, que a América Latina não somente

importou fotografias/os e modos de fotografar estrangeiros, mas, criou seu próprio repertório visual (ZERWES, 2017).

Ainda na década de 1970, a pesquisadora Linda Nochlin se sobressaiu no seu célebre artigo francês, que, somente em 2016, foi traduzido para o Brasil. Logo, já no título “Por que não houve grandes mulheres artistas”, já sugere que serão discutidas questões porque não houve participações femininas nas artes. Contudo, a autora surpreende ao afirmar que a questão não é exatamente essa, mas, sim que, ao menos até início do século XX, se poucas artistas estavam em evidência, é porque as demandas e expectativas para as mulheres em tal período foram outras – eram incentivadas aos cuidados do lar e maternidade.

Portanto, ainda mencionando Linda Nochlin, alguns registros indicam que houve, sim, algumas mulheres artistas do período elencado, contudo, faltam olhares e estudos que abordem a questão. Para a autora, a solução deveria vir de um ou mais grupos articulados de mulheres, determinado a mostrar e experienciar a arte feminista ou feminina. Mas, segundo ela, isso ainda não aconteceu (NOCHLIN, 2016).

A presença ou, melhor dizendo, ausência, das mulheres na historiografia das artes visuais é um fenômeno a ser estudado. Pois, é necessário compreender que as mulheres sempre estiveram presentes nas artes, porém, conforme Michele Perrot explícita, é recorrente o fato de as mulheres serem silenciadas ou parecerem invisíveis: “há uma espécie de silêncio das fontes” (PERROT, 2007, p.17). Portanto, não é por falta de registros que esses estudos não avançam – ou, ao menos, não prosseguem como deveriam –, uma vez que existe uma invisibilidade ideológica.

Na mesma conjectura, Joana Maria Pedro entende que é necessário querer a presença feminina nos documentos, olhando e fazendo novas perguntas a esses materiais (PEDRO, 2005). Ainda, Ana Paula Simioni e Maria de Lourdes Eleutério compreendem que: “Longe portanto de serem receptáculos apáticos, os arquivos são ao mesmo tempo produtos e produtores de hierarquizações sociais” (SIMIONI; ELEUTÉRIO, 2018, p. 21).

Logo, há motivos dos arquivos compostos por fontes femininas ou feitos por mulheres não serem amplamente divulgados, ou aquém do que deveriam, em detrimento dos documentos produzidos por homens. E os fatos elencados levam a compreender que a fotografia, principalmente no século XIX e no início do século XX, era pensada sob a hegemonia

masculina. Isso se deu por causa da figura do "fotógrafo aventureiro", e também pelos equipamentos, que eram pesados e grandes, dessa forma, atribuindo o ofício aos homens. Para as mulheres, era dado o papel do retoque final. Além disso, elas ficaram responsáveis pelas formas de embelezar o cenário. A participação feminina na fotografia, em escala mundial, especialmente até início do século XX, parece que é invisível. Algumas mulheres sobressaíram, mas se trata de um número muito pequeno de profissionais, quando comparado aos fotógrafos homens que obtiveram sucesso (QUIJADA, 2003).

Mas, os espaços de salvaguardas só começaram a modificar suas diretrizes, isto é, evidenciar suas fontes produzidas por mulheres ou tendo elas como tema principal, a partir do advento do feminismo, especialmente a partir da segunda onda (1960-1980) (VASSALO, 2018). Portanto, os espaços de pesquisa abriram novas possibilidades de fontes, e claro, pesquisadoras (es) começaram a perceber a necessidade de compreender histórias produzidas por mulheres – especialmente documentos que ainda não tinham sido estudados.

Ao pensarmos no feminino e masculino nas artes, é preciso elencar o patriarcado. A respeito deste assunto, Gerda Lerner nos auxilia a refletir, ao afirmar que, primeiramente, é necessário estudar a História das Mulheres para haver a emancipação feminina. Até pouco tempo atrás quem escrevia a história eram os homens, que relataram pouco sobre o papel das mulheres no transcurso histórico. Apenas no século XX, e para um pequeno grupo de mulheres, é que questões como o acesso a educação global e equidade passaram a ser pauta desse grupo (LERNER, 2019).

Ainda nos anos 1980, a historiadora Joan Scott já discutia que as construções sociais estão intrinsicamente ligadas às diferenças sexuais (SCOTT, 1995). Portanto, isso nos leva a entender que a exploração das mulheres estabeleceu-se pela diferença sexual, e somente através dela, isto é, discutindo essas questões, é que teremos soluções para a questão.

Para o patriarcado ser abolido, ou ao menos desconstruído, isto é, o sistema social em que a cultura, sociedade e estruturas favoreçam aos homens, Gerda Lerner nos mostra que é necessário que as mudanças legais (leis para assegurar direitos das mulheres) estejam interligadas "a uma extensão revolução cultural" (LERNER, 2019, p. 358). Pensando no caso de fotógrafas mulheres, é necessário compreender que essas diferenças sexuais, em muitos casos, causaram desvantagens à elas. Pois, não eram todos lugares que poderiam acessar –

especialmente até metade do século XX - , e ainda, corriam e correm perigos e estão mais sujeitas a violações e violências, dependendo do ambiente em que se inserem.

Diante do exposto, faz-se necessário pesquisar sobre as possíveis existências do olhar feminino. Se pelo fato de uma fotógrafa ser uma mulher, ela tem olhares e direções de trabalho diferentes do que o sexo masculino, por exemplo.

### **Conjurações e possibilidades do Olhar feminino**

Após a contextualização da participação feminina na fotografia, faz-se necessário entendermos o que seria o olhar feminino, e se tal situação realmente ocorreu e acontece em fotografias feitas por mulheres. A pesquisadora Abigail Godeau (2015) compreende que, no período entre guerras, era mais usual a participação feminina no ramo fotográfico, e era especialmente comum essas profissionais retratam o que seria o ideal da Nova Mulher (GODEAU, 2015).

A Nova Mulher é um conceito que começou a ser difundido em fins do século XIX e se estendeu para 1930 e até mais. Elizabeth Otto e Vanessa Rocco afirmam que existem vários exemplos e definições do que significava a “Nova Mulher”. Desde aventureira, sufragista, revolucionária política (especialmente durante os registros da Guerra Civil Espanhola). O que as une ou as características inerentes é o desejo da rejeição ao papel tradicional da mulher. A independência feminina provocava medo e tensões. A Nova Mulher, muitas vezes, era representada como vampira/ sedutora e selvagem. Ela representava a liberdade, a mulher como “dona de si”, mas, também, vítima de sua própria sexualidade (OTTO; ROCCO, 2011).

As mesmas pesquisadoras, continuam explanando ao entenderem que existiam várias representações do Nova Mulher: heroína, aventureira, superando os homens em seu próprio habitat (aviadora Amelia Earhart), mulher fatal. Mas a mais comum era a imagem de uma jovem mulher independente, se sustentando, cabelos cortados e curtos. Hábitos que antes eram destinados aos homens de todas as classes e também as mulheres de classes populares e trabalhadoras, como fumar, ter um emprego, beber, ter relações sexuais fora do casamento, também, começaram a surgir para as Novas Mulheres das classes média e superiores (OTTO; ROCCO, 2011).

Esse período de liberdade para as mulheres estendeu-se até a República de Weimar<sup>1</sup>, até que o fascismo, nazismo, a 2ª Guerra Mundial diminuiu, ao menos temporariamente, os avanços que vieram com o modernismo, a Nova Mulher, e a inserção feminina nos novos meios de comunicação (propaganda e publicidade). Retomando a autora Abigail Godeau, ela afirma que não são em todas as fotografias que observamos as manifestações das diferenças entre gênero e sexo das mulheres fotógrafas. Isto é mais visto nos autorretratos. A autora levanta questionamentos se o trabalho de mulheres fotógrafas do início do século XX possui diferenças de sexo e gênero? Isto é, seus trabalhos são “diferentes” por serem feitos por mulheres? (GODEAU, 2015).

Nesse sentido, Abigail Godeau entende que, em fotojornalismo ou reportagens, de forma geral, muitos trabalhos não distinguem quem os produziu. A maior diferença seria ao analisarmos os autorretratos que explicitamente aludem a identidade de gênero. Como exemplos, temos as artistas: Gertrud Arnadt (1903-2000), Marta Astfalck-Vietz (1901-1994) Marianne Brandt (1893-1993) (fotomontagens), Hanna Hoch (1889-1978) (fotomontagens), Grete Ster (1904 – 1999) (pós-guerra), Elisabeth Hase (1905-1991) e Ilse Bing (1889 – 1998) (GODEAU, 2015). Essas artistas utilizaram-se de seus rostos para evidenciar algumas ideias e percepções do feminino. Portanto, na temática dos autorretratos, podemos afirmar que o gênero influi na toma de decisões de ângulos, objetos, acessórios e poses das imagens.

Pensando de forma geral, os propósitos dos autorretratos são diferentes para homens e mulheres. Possivelmente, somente, no nu feminino, seria legítimo dizer que talvez haja projeção ou identificação das autoras com as suas fotografias.

A autora Ana Maria Mauad entende que, o olhar feminino pode ser encontrado “[...] na experiência histórica de tornar-se mulher e de atuar como mulher no mundo social que esse olhar se forja”(MAUAD, 2020, p. 50). Logo, para a pesquisadora, o interessante é entendermos que mais do que “[...]um olhar que seja marcadamente definido pelo gênero como condição biológica, há que se procurar na constituição histórica do sujeito o seu olhar” (MAUAD, 2020,

---

<sup>1</sup> Após o fim da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha, então derrotada pelos países vencedores do conflito, sofreu uma série de revés, principalmente após o Tratado de Versalhes, que consistiu em um acordo de paz assinado, obrigatoriamente, pela Alemanha, em 28 de junho de 1919. Entre as cláusulas, constava a perda de territórios da Alsácia-Lorena (retomada pela França), a redução do exército e o pagamento aos países que elaboraram o tratado (Rússia, Grã-Bretanha e França) da quantia aproximada de 269 milhões de marcos. Como consequência, a Alemanha estava entrando em colapso e falência. Para emergir, o Império Alemão foi substituído pela forma republicana, que foi denominada de República de Weimar (HOBSBAWN, 1995).

p.50). Por conseguinte, possivelmente, se formos pensar e definir um olhar feminino específico, podemos estar enclausurando a produção dessas mulheres.

Contribuindo com a discussão, Linda Nochlin afirma que as experiências de artistas homens e mulheres são diferentes. Questão que nos remete diretamente a categoria de gênero, e ao entendimento de Judith Butler que o gênero é constituído de vários atos. E os vários atos transformam os corpos em gêneros. E esse existe apesar dos atores que o interpretam, mas precisa deles para continuar a ser inserido na realidade para prosseguir a existir e ser atualizado (BUTLER, 2019). Portanto, pode-se compreender que é interessante para certos grupos, a perpetuação dos gêneros.

Retomando os pensamentos de Linda Nochlin, ela compreende que se houvesse um grupo articulado de mulheres, determinado a mostrar e experienciar a arte feminista ou feminina, seria bom. Mas isso ainda não aconteceu. Além disso, a mesma autora entende que, para ela, não existe um olhar feminino, a questão primordial é que as experiências para os sexos são diferentes (NOCHLIN, 2016).

Além da questão da experiência, temos que levar em consideração que o aparelho fotográfico pode ser um meio de resistência contra a opressão, seja patriarcal, social, colonial e política. Logo, se formos pensar em um olhar feminino para as imagens, temos que questionar os regimes de poder e de visualidade das/nas artes.

Compreendo que o fazer artístico é permeado de distintas hegemonias e elementos: cisgênero, heterossexual, brancas, europeias, questões de classe, corpo etc. Ao pensarmos em todas as esferas – livros; exposições de arte; fotografia; cinema etc., tudo o que não for o “ideal” homem, cis e branco, não é muito valorizado. Logo, é possível que uma série de situações sociais vai fazer com que seja mais difícil para as mulheres produzirem arte. Em concordância a isso, a artista pesquisadora Griselda Pollock afirma: “O critério da grandeza já era definido pelo masculino”(POLLOCK,1988, p.2). Portanto, por exemplo, a palavra gênio, adjetivo endereçado aos grandes artistas/produtores de arte já é um dispositivo masculino, especialmente nas artes e crítica artística.

Para avançarmos na discussão sobre o olhar feminino, trago as fotografias selecionadas para pensarmos essas questões. A primeira que elenco é Stefania Bril<sup>2</sup>. Ela nasceu na Polônia em 1922, e sua família era de origem judaica. Para fugir das perseguições antissemitas, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial<sup>3</sup>, sua família peregrinou por vários locais da Polônia e da Ucrânia.

Em 1945, já com o fim da Guerra, conheceu Casemiro Bril, judeu e único membro de sua família a sobreviver ao nazismo. Dois meses após o início do namoro, casaram-se. No ano seguinte, Stefânia retomou sua identidade judaica e o casal se mudou para a Bélgica para fugir do antissemitismo, que continuava crescente. Em 1950, com o início da Guerra Fria e a crescente ameaça à paz mundial, o casal decidiu emigrar para o Brasil. Apesar das restrições impostas pelo governo brasileiro para pessoas de origem judaica ingressarem no país, o casal conseguiu o visto e estabeleceu residência em São Paulo (GUARDANI, 2011).

No Brasil, Stefânia trabalhou por alguns anos em uma empresa farmacêutica, até que, em 1953, nasceu sua primeira filha, e então se juntou a Casemiro e passaram a trabalhar juntos em uma empresa petroquímica. Bril, como química, publicou diversos artigos em revistas internacionais. Em 1955, adquiriu a nacionalidade brasileira e, em 1960, nasceu sua segunda filha.

Como a própria Stefânia Bril afirma em seu livro “Notas: vinte e nove mestres da fotografia” (1984), seu interesse pela fotografia ocorre após seu desligamento da empresa e a criação de uma estufa e o cultivo de tulipas, onde registrava visualmente a progressão das flores. Em 1969, encorajada pela sua família, ingressou na Enfoco<sup>4</sup>, escola de fotografia, na cidade de São Paulo e, em 1970, apresentou sua primeira exposição individual no Clube Hípico de Santo Amaro. Assim, até 1978 dedicou-se, exclusivamente, a fotografar e exibir seus trabalhos em mostras individuais e coletivas pelo Brasil e no exterior, inclusive em uma exposição, denominada *Brésil des brésiliens*, de grande sucesso de crítica, em Paris (França), no Centro Georges Pompidou.

---

<sup>2</sup> Em relação a vida de Stefânia Bril, ver mais em: <https://ims.com.br/2019/08/06/stefania-bril-cronologia/> Acesso em: 21/01/2020

<sup>3</sup> Foi um conflito bélico que envolveu mais de setenta nações, formando os grupos dos Aliados e as Potências do Eixo. Teve início em 1939 e se estendeu até 1945.

<sup>4</sup> Foi fundada em 1968 e além de aulas de fotografia, a escola promovia intensas atividades culturais.

O ingresso de Bril na fotografia ocorreu paralelamente a intensas mudanças do regime social fotográfico no Brasil. Em 1960, a fotografia no país começou a ser utilizada como instrumento de denúncia de desigualdades sociais. No caso de Bril, expôs em suas fotografias, situações de vulnerabilidade social e a miséria, por exemplo. Porém, a partir da instauração do Ato Institucional N° 5<sup>5</sup>, durante a ditadura civil-militar, a liberdade de expressão foi polida no país e isso se refletiu nos registros visuais das(os) fotógrafas(os) que trabalhavam no país. Como Mauad (2010) declarou, só a partir do final da década de 1970, com o início do processo de redemocratização, é que obras artísticas, no cinema, pintura e fotografias, chegaram ao grande público. Em 1992, Stefania Bril faleceu em São Paulo, deixando um expressivo legado artístico.

Nair Benedicto<sup>6</sup> é a única brasileiro do grupo de fotógrafas analisadas nesse artigo. Nasceu em 1940, em São Paulo. Formou-se em Comunicação pela Universidade de São Paulo, em 1972, e no mesmo ano iniciou sua carreira profissional. No mesmo período foi presa pela Ditadura Civil-Militar brasileira em decorrência da sua militância junto à Ação Libertadora Nacional (ALN). Após o período de reclusão, sua produção fotográfica voltou-se, ainda mais, para temáticas sociais – como a questão das mulheres, menores em situação de rua e a realidade das classes minoritárias.

No fim dos anos 1970, ao lado de Juca Martins, Delfim Martins e Ricardo Malta, Nair Benedicto funda a Agência F4 de Fotojornalismo. Na década de 1980, patrocinada pela UNICEF, a fotógrafa dedica-se a realização de documentários e séries fotográficas sobre as condições de vida de mulheres e crianças na América Latina. Em 1991, com Stefania Bril, Marcos Santilli, Rubens Fernandes Júnior e Fausto Chermont e outros, cria o Núcleo dos Amigos da Fotografia - NAFoto, associação promotora do evento Mês Internacional de Fotografia de São Paulo, do qual foi coordenadora geral entre 1991 e 1995. Atualmente ainda exerce a fotografia e tem seu trabalho exposto no Brasil e exterior.

---

<sup>5</sup> O Ato Institucional nº 5 dava poderes ao presidente (General Arthur da Costa e Silva) para cassar mandatos eletivos, suspender direitos políticos habeas corpus em crimes contra a segurança nacional, legislar por decreto e julgar crimes políticos em tribunais militares. A partir dele, o general-presidente estava autorizado a fechar o Congresso Nacional, assumindo por completo as funções legislativas. Dados: <https://www.metropoles.com/brasil/entenda-o-que-foi-o-ai-5-e-as-consequencias-dele-para-o-pais> Acesso: 20/01/2020

<sup>6</sup> Biografia obtida através dos seguintes endereços eletrônicos: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Nair%20Benedicto/>. <https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto>. Acesso em: 20/12/2022.

Além da própria trajetória das fotógrafas, é importante também trazer seus pensamentos, o que elas entendem como o olhar feminino. Nesse sentido, ainda em 1978, a fotógrafa e crítica de arte polonesa radicada no Brasil desde 1950, Stefania Bril (1922-1992) estabelecia que, para ela, o que talvez diferenciava os trabalhos de mulheres fotógrafas eram os temas. Mas, o estilo independe do sexo, importa mais as relações tempo/espço (BRIL, 1978). Ainda para Bril, a questão primordial é a (o) profissional ter respeito pela (pelo) seu fotografada (o) (BRIL, 1978).

A brasileira Nair Benedicto (1940) foi a primeira mulher a registrar as manifestações durante o período ditatorial no Brasil, em entrevista à revista *Zum*, para a pesquisadora Erika Zerwes, menciona que: “O olhar da mulher é diferente porque nossa vida é diferente. Acho que o olhar feminino obrigatoriamente traz um universo que não é o universo masculino, é mais amplo, da vida mesmo”(ZERWES; BENEDICTO, 2019). Outra fotógrafa que discute explicitamente a questão do possível olhar feminino, é a mexicana Graciela Iturbide (1942). Ela começou na fotografia depois de já estar casada e com filhos. Já participou de exposições em museus e instituições como: MoMA (Nova York), o Centro Georges Pompidou (Paris), o Museu J. Paul Getty (Los Angeles) e o Museu Victoria & Albert (Londres) (CABRERA, 2020).

A última fotógrafa apresentada é a mexicana Graciela Iturbide<sup>7</sup>. Nasceu em 1942, na Cidade do México. Em 1969, começou os seus estudos audiovisuais, no Centro Universitário de Estudos Cinematográficos na Universidade Autônoma do México. A princípio viu-se atraída pelo cinema. Em meados dos anos 1970, começou a trabalhar como assistente do fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, e juntos, viajaram pelo México para registrar a cultura mexicana. No fim da mesma década, a fotógrafa foi patrocinada pelo Arquivo Etnográfico do Instituto Nacional Indigenista, do México, para documentar a população indígena do país.

Dentro da temática indígena, possivelmente o seu trabalho mais reconhecido é quando ela se dedicou a registrar a cultura indígena Zapoteca. Logo que desembarcou na região de Oaxaca, no sul mexicano, descobriu uma sociedade matriarcal, constituída de mulheres emancipadas e politizadas (BRANDES, 2008). Atualmente, Graciela Iturbide é uma das mais influentes fotógrafas latino-americanas, e se dedica a registrar as culturas mexicanas.

Em uma entrevista concedida à revista *Zum*, Graciela Iturbide comenta que, mais do que um olhar feminino para as sociedades mexicanas que registra, especialmente as mulheres

---

<sup>7</sup> Biografia baseada no site da própria fotógrafa. Disponível em: <http://www.graciela.iturbide.org/>. Acesso em: 20/12/2022.

zapotecas, ela tenciona registrar um aprofundamento das particularidades mexicanas. Nesse sentido, a fotógrafa entende que seu olhar transpassa a fronteira do feminino, ou, não se restringe, simplesmente, ao olhar de uma fotógrafa perante um outro grupo de mulheres. Mas, especificamente em relação às zapotecas, ela morou na casa delas, participou das suas vidas cotidianas. Portanto, ela esteve lado a lado dessas mulheres (HARAZIM; ITURBIDE, 2015).

Para exemplificar melhor o trabalho das três fotógrafas (Stefania Bril, Nair Benedicto e Graciela Iturbide, apresento algumas das suas fotografias. Eis abaixo:

**Fotografia 1:** “Descanso em branco e preto”, 1973, São Paulo.



Fonte: Fotógrafa: Stefânia Bril. Acervo: Instituto Moreira Salles.

**Fotografia 2:** Mulheres trabalhando no sisal, Bahia, 1983.



Fonte: Fotógrafa. Nair Benedicto. Acervo: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra20188/mulheres-no-sisal>  
Acesso em: 20/12/2022.

**Fotografia 3:** Nuestra Señora de las Iguanas, Juchitán, México, 1979.



Fonte: Fotógrafa: Graciela Iturbide. [Acervo: http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/01-2/](http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/01-2/) Acesso em: 20/12/2022.

Os trabalhos de Stefania Bril, Nair Benedicto e Graciela Iturbide fazem imbricação com as palavras de Joel Meyerowitz, quando o autor menciona que um retrato preserva um instante,” [...] mas é a conexão entre o fotógrafo e o fotografado naquele momento que faz com que sintamos vontade de olhar para este retrato de novo e de novo (MEYEROWITZ, 2018, p. 29). Ainda para dialogar com o trabalho das fotógrafas, trago as palavras de Ronaldo Entler que compreende que a fotografia é passível de ser transmutada pelo olhar de quem a faz e a vê (ENTLER, 2007). Portanto, observando as trajetórias das profissionais citadas, compreendo que, para elas, o espaço da fotografia poderia ser envolvido pelo seu olhar feminino, contudo, o que sobressai no seus trabalhos, é a interação entre a profissional e as mulheres que registraram, pois, através do diálogo, interação, é que suas imagens foram constituídas.

Ao pensarmos na possibilidade de um olhar feminino para as fotografias, é necessário entender que a fotografia, de forma geral, é atravessada por muitas subjetividades, tanto de quem produz como quem a observa. Portanto, as imagens não são criadas a partir da neutralidade, há sempre um desejo e controle por trás do ato de fotografar (EGGERS, 2020). Em diálogo com o

entendimento que a fotografia não é neutra, e pode ser considerada um ator naquela cena histórica, trago às palavras de W. T. Mitchell:

[...] Las imágenes nos son simplemente un tipo de signo particular, sino [...] una presencia o personaje dotado de estatus legendario, una historia que acompaña a y participa de las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución de criaturas “hechas a imagen” de su creador, a criaturas que se producen a sí mismas y a su mundo a su propia imagen (MITCHELL, 2016, p. 31).

Logo, Mitchell (2016) compreende que as imagens não são imparciais, sempre indicam algo além da superfície. Além disso, para o autor, devemos notar as individualidades das imagens, pois, os significados variam conforme o contexto apresentado. Portanto, é preciso entender que criar fotografias é narrar um ponto de vista, a partir de um determinado lugar, pensamento, ações e subjetividades. Ainda, ao pensarmos nas possibilidades do olhar feminino na fotografia, é necessário entender as nuances e atores sociais envolvidos no processo de feitura dessas imagens.

### **Considerações Finais**

No momento, retorno ao objetivo inicial do trabalho, que é: investigar as possibilidades do olhar feminino fotográfico, ou se ele não é mais uma das construções mitológicas em torno do ser mulher e fotografar. Após as discussões em torno dos referenciais teóricos e das possibilidades do que seria um olhar feminino, compreendo, primeiramente, que o gênero masculino criou oportunidades para que, preferencialmente, o seu próprio grupo realizasse os trabalhos e fosse reconhecido por ele.

Portanto, ao longo da historiografia sobre a fotografia feminina, especialmente do fim do século XIX e início do XX, temos mais referenciais de fotógrafos do que profissionais mulheres. Contudo, isso deve-se ao fato de poucas oportunidades e falta de reconhecimento para elas, e não a ausência de fotógrafas.

Entrelaçado a essas questões ou até devido a isso, tem-se, por vezes, um mito que as mulheres possuem um olhar específico, por sua condição e identificação sexual. Contudo, após a discussão historiográfica apresentada, entrelaçada com as falas e amostra de trabalhos das três fotógrafas, compreendo que existem mulheres e não somente um tipo/modo de se apresentar e

viver como tal. Ainda, os temas que as mulheres conseguem fotografar dizem respeito às suas limitações, especialmente se formos pensar até a metade do século XX.

Além disso, temos que pensar o público de fotografias feitas por mulheres. Primeiramente, os temas escolhidos por essas fotógrafas são dos mais diversos possíveis. Contudo, compreendo que, alguns assuntos, como fotografias de nu feminino, por exemplo, podem ser mais inclinados para outras mulheres. Ao menos na questão da profissional escolhida para realizar esse ato. Além do mais, tem-se, praticamente, na totalidade autorretratos realizados por fotógrafas. Logo, são questões pertinentes a serem pensadas. Mas, entendo, que são a serem pensadas do ponto de vista do público receptor dessas imagens. Pois, primeiramente, mulheres escolhem outras do mesmo sexo para realizarem os seus ensaios nus, devido a falta de intimidade e receios que possam surgir se um fotógrafo for escolhido para tal ato. E, os autorretratos femininos podem ter mais relação com liberdade com o próprio corpo do que questão puramente de gênero.

Finalizando, uma fotografia não tem gênero. Portanto, não há um olhar feminino. Existem tantos olhares como indivíduos e experiências. Obviamente que, as mulheres fotógrafas, por estarem inseridas em uma categoria discriminada durante muito tempo, e que ainda o são em muitos lugares e fazeres, são mais capazes de perceber e mostrar as opressões.

### Referências Bibliográficas

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: 03/02/2022.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). **Pensamento Feminista: Conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019.

BRANDES, Stanley. Graciela Iturbide as Anthropological Photographer. **Visual Anthropology Review**, Volume 24, p. 95 – 102, 2008. Disponível em: [doi:10.1111/j.1548-7458.2008.00007.x](https://doi.org/10.1111/j.1548-7458.2008.00007.x). Acesso em: 14/04/2022.

CABRERA, Delfina. Confined Weathers: Graciela Iturbide and Mario Bellatin's The Bathroom of Frida Kahlo/Demerol without Expiration Date. In: HOLZHEY, Cristoph; WEDEMEYER, Arnd. **Weathering: Ecologies of Exposure**. Berlin: ICI Berlin Press, 2020. Disponível em: [https://doi.org/10.37050/ci-17\\_15](https://doi.org/10.37050/ci-17_15). Acesso em: 10/04/2022.

COELHO, Maria Beatriz. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia hist.**, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, June 2006, p. 79-99. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/MRFHKVTqFf3dwD54w9JSNXb/?lang=pt>. Acesso em 20/08/2020

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

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

COSTA, Helouise. No limite da invisibilidade: mulheres fotógrafas no Brasil na primeira metade do século XX. In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (orgs.). **Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2020.

EGGERS, Tuane Maitê. Descolonizando narrativas sobre mulheres: a fotografia como potência. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte, [S. l.]**, v. 2, n. 2, p. 470–503, 2020. DOI: 10.22456/2596-0911.104554. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/index.php/philia/article/view/104554>. Acesso em: 27/08/2022.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

GUARDANI, Mariana. Fotógrafos estrangeiros na cidade: Werner Haberkorn, Hildegard Rosenthal e Alice Brill. In: LANNA, Anna Lucia et al. **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo: Alameda, 2011.

GODEAU, Abigail Solomon. Nouvelle Femmes et photographie de la Nouvelle Vision dans le creuset de la modernité. **Magazine Jeu de Paume**, Paris, 21/10/2005. Disponível em: <http://lemagazine.jeudepaume.org/2015/10/abigail-solomon-godeau-nouvelles-femmes-et->

[photographie-de-la-nouvelle-vision-dans-le-creuset-de-la-modernite-fr](#). Acesso em: 30/01/2022.

HARAZIM, Dorrit; ITURBIDE, Graciela. Pássaro solitário. **Revista ZUM**. São Paulo, vol. 9, n. 2, p. 39-55. out. 2015. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-9/passaro-solitario/>. Acesso em: 02/04/2022.

LEBART, Luce; ROBERT, Marie. **Une une histoire mondiale des femmes photographes**. Paris, França: Textuel, 2021.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens**. São Paulo: Cultrix, 2019.

MAUAD, Ana Maria. A UNE somos nós, nossa força e nossa voz... experiências fotográficas e os sentidos da história no século XX. **Discursos fotográficos**, Londrina, v.6, n.8, p.169-193, jan./jun. 2010.

MAUAD, Ana Maria. Por seus olhos nos vemos: Genevieve Naylor, fotografia e gênero nos tempos de Boa Vizinhança (1941-1942). In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (orgs.). **Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2020.

MEYEROWITZ, Joel. **Olhar!** Descobrindo a fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

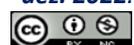
MITCHELL, W. T. **Iconologia**. Imagen, Texto, ideologia. Buenos Aires: Intelectual, 2016.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** São Paulo: Editora Aurora, 2016.

OTTO, Elizabeth; ROCCO, Vanessa (Ed.). **The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s**. Ann Arbor: MI, University of Michigan Press, 2011. Disponível em: <http://quod.lib.umich.edu/d/dcbooks/9475509.0001.001/1:1/--new-womaninternational>. Acesso em: 10/02/2021.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História [online]**. vol.24, n.1, pp.77-98, 2005. Disponível em:

*Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura, São Cristóvão, v. 16, n. 31, jul. - dez. 2022. ISSN: 1982 -193X*



[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010190742005000100004&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010190742005000100004&lng=en&nrm=iso). Acesso em 10/05/2021.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: femininity and the histories of art**. London: Routledge, 1988.

QUIJADA, Gonzalo Leiva. Mujeres y fotografía: la visibilidad de lo femenino. **Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas**, Nº. 36, p. 138-149, 2003. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7009788>. Acesso em: 10/03/2020

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. *Educação & Realidade*. Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul-dez/1995.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 19-27, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p19-27>. Acesso em: 20/09/2022.

VASSALLO, Jaqueline. Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 80-94, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p80-94>. Acesso em: 22/09/2022.

ZERWES, Erika. A mulher moderna como fotógrafa na guerra: Margaret Michaelis e Kati Horna. **Cad. Pagu** [online]. 2017, n.51, e175112. Epub Nov 09, 2017. ISSN 1809-4449.

ZERWES, ERIKA. Humanismo e política: fotografia e gênero entre a Europa e a América Latina. In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (orgs.). **Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2020.

Recebido em 22- 09- 2022

Revisado em 12 - 12 - 2022

Aprovado em 16 - 01 - 2023