



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares

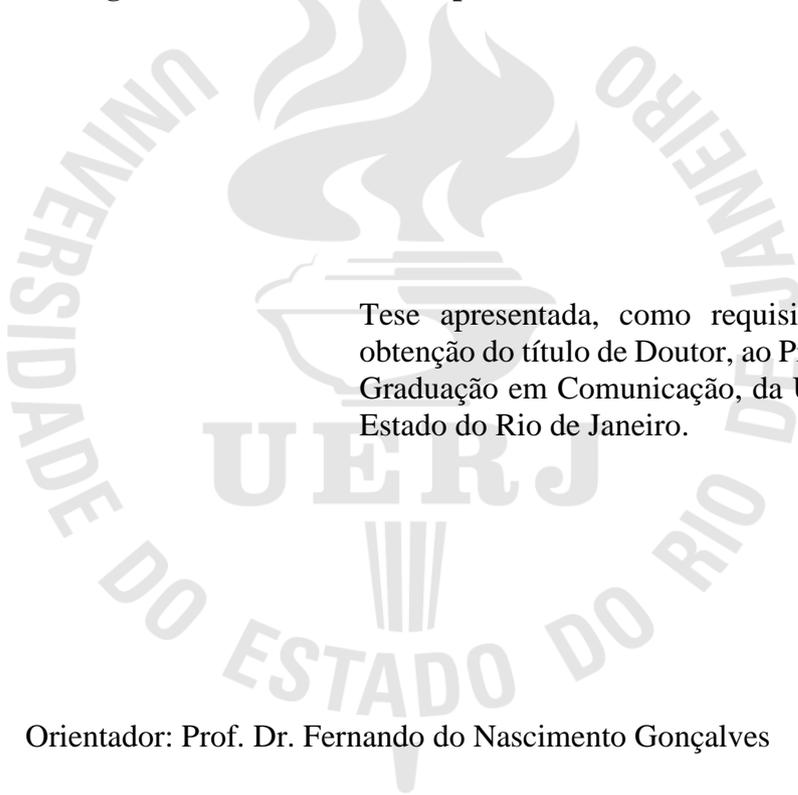
**Autorretratos de fotógrafas brasileiras contemporâneas e atravessamentos
feministas**

Rio de Janeiro

2023

Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares

Autorretratos de fotógrafas brasileiras contemporâneas e atravessamentos feministas



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves

Rio de Janeiro

2023

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

S676

Soares, Maria Thereza Gomes de Figueiredo
Autorretratos de fotógrafas brasileiras contemporâneas e atravessamentos
feministas / Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares. – 2023.
148 f.

Orientador: Fernando do Nascimento Gonçalves.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1. Fotografia - Brasil - Teses. 2. Feminismo - Teses. 3. Fotógrafas - Brasil -
Teses. 4. Violência contra a mulher - Teses. 5. Autorretratos - Teses. I.
Gonçalves, Fernando do Nascimento. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Faculdade de Comunicação Social. III. Título.

ml

CDU 77(81)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Maria Thereza Gomes de Figueiredo Soares

Autorretratos de fotógrafas brasileiras contemporâneas e atravessamentos feministas

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 26 de abril de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Fernando Gonçalves do Nascimento (Orientador)

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof. Dr. Leandro Pimentel Abreu

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof. Dr. Diego Paleólogo Assunção

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof.^a Dr.^a. Maria Teresa Bastos

Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Prof.^a Dr.^a. Jane Cleide de Sousa Maciel

Universidade Federal do Maranhão – UFMA

Rio de Janeiro

2023

El patriarcado es un juez
Que nos juzga por nacer
Y nuestro castigo
Es la violencia que no ves
El patriarcado es un juez
Que nos juzga por nacer
Y nuestro castigo
Es la violencia que ya ves
Es femicidio
Impunidad para mi asesino
Es la desaparición
Es la violación
(Las Tesis, *Un Violador en tu Camino*)

Violência por todo mundo
A todo minuto
Por todas nós
Por essa voz que só quer paz
Por todo luto nunca é demais
Desrespeitada, ignorada, assediada, explorada
Mutilada, destrutada, reprimida, explorada
Mas a luz não se apaga
Digo o que sinto
Ninguém me cala
(Ana Cañas – *Respeita*)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Teresinha e Manuel Octávio, que estiveram sempre junto a mim, e que partiram cedo desta breve jornada. À minha irmã, Prof. Ma. Denise, meu cunhado Prof. Dr. James, meus amados sobrinhos João Octávio e Gabriela, meu irmão Octávio e minha cunhada Prof.^a Dr.^a Izabelle.

Aos meus familiares, que estão sempre ao meu lado nessa minha caminhada. Em especial, minha tia Prof.^a Dr.^a Eliana Moura, pela doação de diversos livros que muito me auxiliaram para desenvolver essa tese.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fernando Gonçalves, por ter abraçado carinhosamente o projeto e pela gentileza, amabilidade e disponibilidade sempre presentes neste processo.

Às Profs.^a Drs.^a Jane Maciel e Maria Teresa Bastos pelas valiosas considerações.

Aos meus amigos de doutorado: Hugo, Mariana, Rodrigo, Tatiana, Thalita, Renata e Yana, pelas conversas e apoio nessa jornada. Aos amigos Tássia, Bruna, Asmyne, Marília, Jamys, Diogo, Amarina e todos que comigo estiveram me dando seu amor.

Às fotógrafas e artistas incríveis que muito batalharam para estar presentes na história da arte e que me inspiraram a realizar esta pesquisa. E às pesquisadoras que estão trazendo à baila mais fotógrafas incríveis. Em especial, agradeço à querida e talentosa Patricia Goúvea que doou diversos livros fundamentais para essa pesquisa, e à Fernanda Magalhães que me cedeu imagens e textos essenciais para o desenvolvimento do seu estudo de caso.

Às mulheres vítimas de todo e qualquer tipo de violência. A todas as mulheres.

RESUMO

SOARES, Maria Thereza Gomes de Figueiredo. *Autorretratos de fotógrafas brasileiras contemporâneas e atravessamentos feministas*. 2023. 144f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A presente pesquisa aborda o fenômeno dos autorretratos produzidos por mulheres fotógrafas contemporâneas brasileiras que discutem temáticas de violência contra a mulher. O objetivo é analisar esses autorretratos relacionando-os com as pautas feministas, uma vez que a principal característica dessas produções é discutir direitos e questões caras às mulheres, particularmente as violências às quais todas são suscetíveis até hoje no Brasil. Para tanto, elaborou-se um breve panorama histórico dos três temas centrais da pesquisa (autorretrato, fotógrafas brasileiras e feminismo) para melhor compreender como esse fenômeno ganha força no cenário da fotografia como questão política, sobretudo a partir do século XXI, embora já se faça presente desde o século XIX. Desta forma, a pesquisa percorre a história do autorretrato na pintura e, posteriormente, da fotografia, buscando observar 1) as formas de inserção e também a invisibilidade das mulheres no cenário das fotografias europeia, estado-unidense e brasileira; 2) os ativismos feministas do século XX que buscaram denunciar e reverter lógicas de opressão e de violência contra as mulheres; e 3) as formas como algumas das atuais agendas do feminismo se relacionam com autorretratos produzidos por fotógrafas brasileiras contemporâneas. Metodologicamente, a pesquisa realizou estudos de caso das obras das fotógrafas Chris Bierrenbach, Fernanda Magalhães e Sunshine Castro, buscando investigar o tratamento de temas e as estratégias visuais e narrativas empregadas em seus trabalhos. A análises empíricas permitiram perceber como procedimentos recorrentes como o uso da encenação, da fabulação, da imagem associada à palavra e da apropriação de imagens e imaginários midiáticos (elementos poéticos e políticos característicos da fotografia na arte contemporânea), se agenciam com as agendas feministas sem torna-los necessariamente uma fotografia “feminista”, embora essas imagens estejam invariavelmente atravessados pelas problemáticas e pelas lutas das mulheres, deste e de outros tempos.

Palavras-chave: Fotógrafas brasileiras; Autorretrato; Feminismo; Violência.

ABSTRACT

SOARES, Maria Thereza Gomes de Figueiredo. *Self-portraits of Contemporary Brazilian Photographers and feminists crossings*. 2023. 144f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This present research approaches the self-portrait phenomenon made by contemporary Brazilian photographers women that debate violence against women thematic. The aim is to analyse these self-portraits and relate then to feminist agenda, since the main characteristic from those productions is debating rights and important issues to women particularly violence to whose all then are susceptible to the day in Brazil. Therefore, it was elaborated a brief historical panorama of those tree central research's objectives: (self-portrait, women Brazilian photographers and feminism) to better understand how this phenomenon increases in photography scenery as a political issue mainly from 21st Century, although it is already present since 19th Century. Thus, the research goes through the painting portrait history and posteriorly photograph's history, seeking to observe: 1) ways to insertion and also women's invisibility in European photography scenery, American and Brazilian; 2) the feminists artivisms in 20th Century fetched to report and to revert logics of oppression and violence against women; and 3) the ways how some of current agenda of feminism relates to self-portrait made by Brazilian women photographers. Methodologically, the research accomplished case studies of works from photographers such as Cris Bierrenbach, Fernanda Magalhães and Sunshine Castro, seeking to investigate the theme treatments and visual strategies and narratives applied in them works. The empirical analyses allowed to realised how current procedures such as the use of fabulation from associated image to words and from image appropriation and media imaginary (poetical and political elements particulars of photography in contemporary art) activates itself to feminist agenda without necessarily turn then to "feminist" photography, although those images are invariably transverse by problematics and women's struggles, to this days and other times.

Keywords: Brazilian women photographers; Self-portrait; Feminism; Violence.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Autorretrato de Peter Parler, <i>O Moço</i> (1379-1386).....	17
Imagem 2 – Detalhe da pintura <i>Os esposais de Arnolfini</i> , Jan van Eyke, 1434.....	17
Imagem 3 – <i>Prudence</i> , Giotto, 1306.....	20
Imagem 4 – <i>Autorretrato de Marcia</i> (1355-1359)	24
Imagem 5 – Autorretrato de Sofonisba Anguissola, <i>A partida de xadrez</i> , 1555.....	25
Imagem 6 – Autorretrato de Sofonisba Anguissola, <i>Bernardino Campi pintando Sofonisba Anguissola</i> , 1550	26
Imagem 7 – Autorretrato de Lavinia Fontana com pequenas estátuas	27
Imagem 8 – Autorretrato de Elizabeth Vigée-Lebrun, 1782	28
Imagem 9 – As duas Fridas, Frida Kahlo (sem data)	29
Imagem 10 – A coluna quebrada, Frida Kahlo (sem data).....	30
Imagem 11 – <i>Branded</i> , Jenny Saville, 1992.....	30
Imagem 12 – <i>Autorretrato como um homem afogado</i> , Hippolyte Bayard, 1840.....	32
Imagem 13 – <i>Minha sobrinha Julia Jackson</i> , Julia Margaret Cameron, 1867.....	33
Imagem 14 – Autorretrato de Hannah Maynard, 1887.....	35
Imagem 15 – Autorretrato de Frances Benjamin Johnston, 1896.	36
Imagem 16 – Autorretrato de Imogen Cunningham, 1906.....	45
Imagem 17 – Autorretrato de Imogen Cunninhgam, 1933.....	45
Imagem 18 – Autorretrato de Imogen Cunninhgam, 1974.....	46
Imagem 19 – Autorretrato de Ilse Bing, 1936	46
Imagem 20 – Autorretrato com câmara, Margaret Bourke-White, 1933	47
Imagem 21 – Self-portrait pregnant, N.Y.C., Diane Arbus (1945)	47
Imagem 22 - Autorretrato de Vivian Maier.....	48
Imagem 23 - Autorretrato de Imogen Cunningham (1937).....	48
Imagem 24 - Autorretrato de Vivian Maier (1953)	49
Imagem 25 - Autorretrato de Imogen Cunningham (1961).....	49
Imagem 26 - Autorretrato de Vivian Maier (1971)	49
Imagem 27 - Jane and Alice and de Imogem (1940).....	49
Imagem 28 - Autorretrato de Vivian Maier.....	50
Imagem 29 - Autorretrato de Imogen	50
Imagem 30 - Autorretrato de Claude Cahun, 1928	51
Imagem 31 - Autorretrato de Francesca Woodman, 1977/1978	52

Imagem 32 - Autorretrato de Francesca Woodman 1, 1976.....	53
Imagem 33 – Autorretrato de Francesca Woodman 2, 1976.....	53
Imagem 33 - <i>Untitled Film Still #21</i> , Cindy Sherman, 1978.....	54
Imagem 35 - <i>Intra-Venus Series</i> , Hannah Wilke, 1992.....	55
Imagem 36 - <i>S.O.S. Starification Object Series</i> , Hannah Wilke, 1974	56
Imagem 37 - Capa de revista, Barbara Kruger (1992).....	59
Imagem 38 - Obra <i>Knowledge is Power</i> , Barbara Kruger (1989)	60
Imagem 39 - Ina Loewenberg <i>Dual self-portrait</i> , 1993	61
Imagem 40 – Cartaz do <i>Metropolitam Museum of Art</i> (MET) de Nova Iorque, 1989	64
Imagem 41 – Cartaz do Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2017	64
Imagem 42 - Conjunto de pinturas de diversos artistas em que mulheres são representadas nuas em diversas ocasiões.....	65
Imagem 43 - <i>No estúdio</i> , Marie Bashkirtseff, 1881	65
Imagem 44 – Fotógrafas Brasileiras, 2016	67
Imagem 45 – Autorretrato de Gioconda Rizzo, 1913.....	70
Imagem 46 – Auto-retrato/Fotomática, Christina Schildknecht.....	74
Imagem 47 – Detalhe de Auto-retrato/Fotomática	74
Imagem 48 – Detalhe de Auto-retrato/Fotomática	75
Imagem 49 – Autorretrato de Nan Goldin, <i>Nan um mês após ter sido espancada</i> , 1984	79
Imagem 50 – Autorretrato de Nan Goldin, <i>Nan e Brian na cama</i> , 1983.....	80
Imagem 51 – Nan Goldin, <i>I'll be your mirror</i> (sem data)	80
Imagem 52 – Série Fenda, Patricia Gouvêa (2003-2006).....	91
Imagem 53 – Autorretrato <i>Incômodo</i> , Leli Baldiserra (Coletivo Nítida), 2018.....	94
Imagem 54 – Autorretratos <i>Alívio</i> , Leli Baldiserra (Coletivo Nítida), 2018.....	95
Imagem 55 – série Autorretrato, <i>A carne que habito</i> , Ursula Jahn, 2015	95
Imagem 56 – Autorretrato, <i>Ousa, ousa e ousa mais</i> , Maria Ribeiro, 2023	96
Imagem 57 – Autorretrato, <i>Silêncio(s) do feminino</i> , Marcela Tiboni (2016).....	97
Imagem 58 – Auto-retrato, Cris Bierrenbach (2003).....	99
Imagem 59 – <i>Outdoors</i> , Cris Bierrenbach (2004)	101
Imagem 60 – <i>Identidade</i> , Cris Bierrenbach (2003)	102
Imagem 61 – <i>Sem Nome</i> , Cris Bierrenbach (2003)	104
Imagem 62 – Série <i>Retratos íntimos</i> , Cris Bierrenbach, 2003	107
Imagem 62 – série <i>Fired</i> , de Cris Bierrenbach (2013)	109
Imagem 64 – <i>O violino de Ingres</i> , Man Ray	111

Imagem 65 – <i>My man Ray</i> , Cris Bierrenbach.....	111
Imagem 66 – Série <i>Autorretrato no Rio de Janeiro</i> (1993).....	114
Imagem 67 – Expografia da série <i>Autorretrato no Rio de Janeiro</i> (1993).....	115
Imagem 68 – <i>Gorda 3</i> , Fernanda Magalhães (1999).....	117
Imagem 69 – <i>Gorda 17</i> , Fernanda Magalhães (1999).....	118
Imagem 70 – <i>Nêga sim, sua não</i> . Sunshine Santos (2018).....	120
Imagem 71 – <i>Meu nome não é mãe</i> . Sunshine Santos (2018).....	122
Imagem 72 – <i>Descolonize-se</i> , Sunshine Castro (2020)	124
Imagem 73 – Série <i>Busca</i> , Sunshine Castro (2020).....	125
Imagem 74 – Trecho do vídeo <i>Busca</i> , Sunshine Castro (2020)	125
Imagem 75 – Série <i>Asfixia</i> , Sunshine Castro (2020)	127
Imagem 76 – <i>Escrava-Crioula</i>	128
Imagem 77 – <i>Escrava de Ganho Vendedora</i>	128

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 AUTORRETRATO NA HISTÓRIA DA ARTE: um breve panorama	16
1.1 Marcos iniciais das mulheres autorretratas na pintura	22
1.2 Presença das mulheres nos primeiros tempos da fotografia	31
1.3 Ressonâncias entre mulheres fotógrafas e as primeiras pautas feministas	39
2 AUTORRETRATOS FEMININOS E FEMINISMOS NO SÉCULO XX	44
2.1 Autorretratos femininos na fotografia moderna e os avanços dos direitos das mulheres	44
2.2 Artivismos feministas: modernidade e contemporaneidade	62
2.3 E as fotógrafas brasileiras?	68
2.4 Cindy Sherman e Nan Goldin e a virada na fotografia moderna	76
3 AUTORRETRATO COMO ESTRATÉGIA POÉTICA E POLÍTICA EM FOTÓGRAFAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS	82
3.1 Fotografia na arte contemporânea	82
3.2 Diálogos entre fotógrafas brasileiras contemporâneas e as pautas feministas atuais	91
3.3 Estudos de caso	97
3.3.1 Cris Bierrenbach	97
3.3.2 Fernanda Magalhães	112
3.3.3 Sunshine Castro	119
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	132
<u>REFERÊNCIAS</u>	135

INTRODUÇÃO

O presente estudo surgiu a partir do desejo de desdobramento e ampliação da pesquisa inicial formulada no artigo *Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira*, publicado em 2018, cuja soma da relação entre fotógrafas brasileiras, autorretratos e feminismo se apresentou como resultado imprevisto, revelando-se um fenômeno que se destaca na contemporaneidade. Dito isso, busca-se debruçar sobre a história da fotografia brasileira como referencial, de forma a dar a ver as fotógrafas brasileiras tantas vezes invisibilizadas no meio fotográfico. É na falta de visibilidade que acomete mulheres fotógrafas de forma geral que se faz urgente relacionar essa falta, mas também suas produções atuais com pautas do feminismo, uma vez que esse fato não ocorre exclusivamente no campo das artes, mas em diversos aspectos da vida das mulheres historicamente.

De certa forma, é possível dizer que a forte presença do autorretrato fotográfico em galerias, livros, museus e exposições é um fenômeno pós-selfie do início do século XXI. Esse acontecimento pode ser observado pela soma afluyente de exposições, artistas especializados nesse gênero e publicações crescentes que têm sido publicizadas desde o início deste século. Essa pesquisa não leva em consideração a feitura de selfies digitais que circulam nas redes sociais. De acordo com Frances Borzello (2016, p. 231), a selfie é o autorretrato democratizado, não havendo necessariamente nelas uma produção e habilidade artísticas. O que vai interessar a este estudo é o autorretrato fotográfico agenciado com poéticas visuais e políticas em diálogo com questões femininas e agendas feministas.

O autorretrato é um gênero que sempre permeou a História da Arte, surgindo na pintura e que, aos poucos, foi aparecendo também na fotografia. Nos primórdios serviu como exercício de aperfeiçoamento de técnicas, com auxílio do espelho, e posteriormente, como forma de revelar ao público o rosto de quem está por trás das obras, ou seja, desvelar, dar visibilidade de si para os outros. Nomes memoráveis se relacionam ao autorretrato posado tais como o da pintora mexicana Frida Kahlo e os dos pintores holandeses Rembrandt e Van Gogh, por exemplo. Com intuito de investigar o tema do autorretrato, centra-se na autorrepresentação fotográfica de mulheres artistas para este estudo, como este fenômeno surge e vai se desenvolvendo em nossa história recente, particularmente a partir do século XIX.

Juntamente com a questão dos autorretratos na história da arte, surge a questão das mulheres artistas e de sua presença: mas afinal, quem são as mulheres artistas? Por que não são vistas e reconhecidas? Por que os meios e as histórias da arte e da fotografia são até hoje eminentemente masculinos? Esses temas estão cada vez mais em voga hoje e têm produzido

interessantes repercussões na produção de autorretratos feitos por fotógrafas brasileiras contemporâneas, que vêm também alcançando uma crescente visibilidade e importância no cenário da arte contemporânea. Chama a atenção nessas obras uma constante discussão sobre as representações do corpo feminino, sobre violências e exclusões relacionadas principalmente às questões de gênero (mas também de raça e classe), o que as aproxima muito das pautas feministas atuais. São essas relações de atravessamento entre arte, corpo, violência e feminismos, mediadas pelas imagens, o que nos faz pensar que esses autorretratos constituem um importante fenômeno de estudo para o campo da comunicação e da fotografia. Estaria o apagamento histórico que exclui as artistas mulheres relacionado à crescente presença e atual valorização das mulheres fotógrafas na fotografia contemporânea brasileira? Esse apagamento que se conecta com as lutas das mulheres por direitos e com a violência estaria relacionado à presença das temáticas nos autorretratos dessas fotógrafas? Seriam esses autorretratos uma forma de ativismo feminista?

A proposta dessa pesquisa é unir esses dois temas a partir de um breve panorama da produção de autorretratos feitos por mulheres, cronologicamente, do século XIX ao XXI, com ênfase na produção contemporânea de fotógrafas brasileiras. O estudo dessa produção contemporânea será feito por meio do estudo de caso de obras das artistas Cris Bierrenbach, Sunshine Santos e Fernanda Magalhães. A escolha dessas artistas para compor o corpus de análise da tese deve-se ao fato de suas produções se apoiarem fortemente em autorretratos, embora não exclusivamente, por realizarem discussões sobre violências de gênero e por ressoarem com frequência pautas feministas da atualidade. Contudo, deseja-se mostrar como os autorretratos feitos por artistas brasileiras contemporâneas como expressão e levantamento de questões sobre o feminino não surge no presente e tem uma longa história, feita tanto de apagamentos quanto de lutas.

Para tanto, a tese se estrutura da seguinte forma: no primeiro capítulo, se descreve um breve panorama histórico acerca do autorretrato na pintura, centralizando o foco nas mulheres pintoras pioneiras, seus contextos e modo como essas mulheres ficaram invisíveis na História da Arte, como visto nos estudos de Ernst Gombrich (1999), Elisabetta Gigante (2012), Frances Borzello (2016) e James Hall (2014). Não obstante, para que haja a invisibilidade das mulheres nas artes, será destacado como a História da Arte ocidental sempre teve como características o patriarcalismo, a branquitude, a heteronormatividade nomeadamente cristã e eurocêntrica.

Ainda neste capítulo, é feito um percurso introdutório da presença das mulheres nos primeiros momentos da fotografia na Europa e como a figura masculina, notadamente a

patriarcal, ainda é o possibilitador desta presença, seja marital/paternal/fraternal. Aqui interessa observar também a presença de mulheres que, de certa forma, fogem a essa regra, como Julia Margaret Cameron, cuja primeira câmera lhe foi presenteada pela filha, e que realizou registros fortemente influenciada pelos Pré-Rafaelitas, e os padrões femininos impostos revistos pela ousadia do autorretrato icônico de Frances Benjamin Johnston. Nesse percurso, o aparecimento das mulheres na história da fotografia é identificado através de publicações de Juliet Hacking (2012), William Johnson, Mark Rice, Carla Williams (2011), James Hall (2014), e Naomi Roseblum (2010). O último subitem deste capítulo tratará das primeiras pautas do feminismo não só com as sufragistas, mas com os demais adventos dessa agenda e algumas de suas relações com a produção de autorretratos no século XIX, recorrendo-se às pesquisas de Helena Vieira (2020), Heloisa Buarque de Hollanda (2018, 2019), Carla Cristina Garcia (2015) e Dominique Fougeyrollas-Schwebel (2009).

No capítulo seguinte, a atenção centra-se no século XX e como se dão os autorretratos femininos no contexto da fotografia moderna e na transição para a arte contemporânea e a relação entre esses e os registros de performances artísticas da segunda metade do século, de artistas como Yoko Ono, nos Estados Unidos, e Anna Maria Maiolino, no Brasil. A performance como estratégia de linguagem e forma expressiva é uma das chaves de virada das temáticas presentes dos autorretratamentos femininos neste período, fortemente centradas no corpo. Reflexões sobre a fotografia encenada serão acionadas aqui como alicerces para uma melhor compreensão dessas produções e servirão também empregadas nas análises dos estudos de caso que são expostos no capítulo final, tendo como base as visões de autores como Michel Poivert (2016), Maria Teresa Bastos (2014) e da dupla Osmar Gonçalves e Isabelle Morais (2019).

Logo após a discussão sobre o autorretratamento fotográfico na arte moderna, se faz importante destacar o papel do ativismo como motor propulsor de investigação e publicização da quase ausência das mulheres nos grandes centros expositores de artes em países como Brasil, Índia, Estados Unidos e nos países europeus. Ver-se-á, assim, ainda nesse capítulo, o surgimento em Nova Iorque, nos anos de 1980, do coletivo de ativistas *Guerrilla Girls*¹ (ou Garotas de Guerrilha²), formado por artistas anônimas que foram umas das pioneiras em denunciar a pouca presença de artistas mulheres em acervos desses centros e, também a objetificação do corpo feminino na arte e nos acervos das instituições.

¹ *Guerrilla Girls*: www.guerrillagirls.com. Acesso em: 22 maio 2022.

² Tradução da autora.

Seguidamente, se adentra na investigação sobre as fotógrafas brasileiras nesse período, desde nomes como Gioconda Rizzo, considerada a primeira grande fotógrafa brasileira, passando por dezenas de nomes que vão se inserindo na história da fotografia no Brasil. Para tanto, se recorre aos pesquisadores Boris Kossoy (2002), Diógenes Moura (2012) e Ângela Magalhães e Nadia Peregrino (1989, 2004), dupla de pesquisadoras da fotografia pioneira na abordagem do tema das mulheres fotógrafas brasileiras da década de 1980.

Encerrando o segundo capítulo, dois nomes exponenciais colocam o autorretrato fotográfico feminino em voga na arte nos Estados Unidos, com fortes críticas sociais como parte da linguagem visual de suas obras: as encenações de arquétipos femininos de Cindy Sherman e os diários documentais de violência doméstica de Nan Goldin, conduzindo o autorretrato fotográfico na arte para novos caminhos. As trajetórias, características e contextos destas fotógrafas são observados a partir de escritas dos autores Charlotte Cotton (2013), Darryl Pinckney (2020), Boris Friedwald (2018), Naomi Roseblum (2010), Cindy Sherman e Laura Mulveyz (2019) e Fernando Gonçalves, Débora Gauziski e Grécia Falcão (2012).

No terceiro e último capítulo desta tese é abordado como os autorretratos se estruturam a partir de processos políticos e poéticos na arte e na fotografia contemporâneas. Para isso, recorre-se a Ronaldo Entler (2009), Giorgio Agamben (2009), Fernando Gonçalves (2018) e Michel Poivert (2015). Especificamente na fotografia contemporânea brasileira, serão referência autores como Victa de Carvalho, Antonio Fatorelli, Leandro Pimentel (2015, 2018), André Rouillé (2009), além dos já mencionados Cotton e Poivert. Após, se contextualiza o autorretrato contemporâneo, recorrendo-se a Susan Bright (2010), Max Houghton e Fiona Rogers (2017), Fábio Salun (2019), Joana Mazza e Milton Guran (2011), Érika Zerwes e Helouise Costa (2020) e Yara Schreiber Dines (2021). Os diálogos com as discussões sobre feminismo e as pautas atuais, inclusive decoloniais, se fazem com auxílio de pensadoras como bell hooks (2019), Angela Davis (2017), Caroline Torres (2021), Olívia Perez e Arlene Ricoldi (2018), além de teóricas já mencionadas como Hollanda (2018, 2019) e Garcia (2015).

Como parte das análises empíricas será utilizado como já mencionado, o estudo de caso de fotógrafas artistas brasileiras. São três os casos analisados, sendo o primeiro o da artista paulista Cris Bierrenbach, com numerosas obras, tais como: *Auto-retrato* (2003), *Outdoors* (2004), *Identidade* (2003), *Sem nome* (2003), *Retratos íntimos* (2003), *Fired* (2013) e *My man Ray* (2015); seguida pela artista paranaense Fernanda Magalhães com retratos das séries *Autorretrato no Rio de Janeiro* (1993) e um recorte da série *A representação da mulher gorda na fotografia* (1999); e, por fim, a maranhense Sunshine Castro, com as obras *Busca* (2020) e *Asfixia* (2020).

Nas obras dessas fotógrafas interessa analisar a presença de trabalhos cujas temáticas versam sobre a violência doméstica, violência psicológica, a invisibilidade e exclusão da mulher negra na sociedade, racismo, racismo religioso e a gordofobia. A premissa que norteia a tese é que a produção desses autorretratos constitui um fenômeno cultural, comunicativo e político, que trata de questões caras às mulheres e que ressoam algumas das atuais pautas feministas, permitindo entender o porquê da forte presença de produção de autorretratos fotográficos feito por mulheres artistas, particularmente brasileiras, no cenário da fotografia contemporânea.

1 AUTORRETRATO NA HISTÓRIA DA ARTE: um breve panorama

O retrato, segundo a autora italiana Elisabetta Gigante (2012), não trata de uma representação de um sujeito cuja verossimilhança está evidente sempre. Esse tipo de retratação foi evoluindo ao longo dos séculos, tendo início em tipos relacionados a mitos e lendas, o que não remete a uma semelhança da pessoa com a tela, uma vez que está baseado em histórias escritas e orais, e não em fisionomias reais. Cronologicamente, os retratos vão adquirir função de lembrança daqueles que já se foram ou que não estão presentes - inclusive a arte funerária (cujas funções residem na celebração e na memória), assim como para os cristãos e as imagens religiosas. Walter Benjamin (2012) em seu clássico ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, afirma que o retrato foi um dos primeiros temas da fotografia e que a importância desse gênero residia no rosto, pois era na face que se centrava a lembrança da pessoa falecida ou mesmo da pessoa amada.

Já o autorretrato é entendido como um subgênero do retrato nas histórias da arte e da fotografia. Gigante (2012) situa que a aparição do retrato de si não ocorre antes do século XV e não encontra nem legitimação nem difusão no século seguinte. Os artistas, quando queriam se colocar nas telas, pintavam a si como detalhes, a exemplo de *As meninas*, de Diego Velázquez, em que o pintor aparece na tela pintando a cena tal qual somos convidados a vê-la, ao nos depararmos com a obra. Segundo esta autora,

O termo autorretrato não entra em uso até o século XIX, refletia o novo interesse pela relação entre o indivíduo e seu ser interior. Até então, significativamente, as fórmulas pelas quais se designa o autorretrato eram “retrato de X feito por ele mesmo”, “feito de sua própria mão” ou “pintado por ele mesmo”. (GIGANTE, 2012, p. 274, tradução nossa)³.

Em *A história da arte*, de Ernst Gombrich (1999), a primeira menção ao autorretrato aparece no capítulo que trata dos cortesãos e burgueses no século XIV, com a obra de Peter Parler *O Moço*, que data de 1379-1386, e está localizada na cidade de Praga, conforme Imagem 1.

³ Le terme “autoportrait”, qui n’entra en usage qu’au XIXe siècle, reflétait l’intérêt nouveau pour l’apport entre l’individu et son moi intérieur. Jusqu’alors, significativement, les formules par lesquelles on désignait l’autoportrait étaient “portrait de X fait pour lui-même”, “fait de sa main”, ou “peint par lui-même”.

Imagem 1 – Autorretrato de Peter Parler, *O Moço* (1379-1386)



Fonte: livro *A história da arte*, de Ernst Gombrich (1999, p. 214)

Segundo Gombrich (1999), esse busto e outros, que se encontram na Catedral de Praga, são representações de benfeitores religiosos, e este especificamente seria o primeiro e autêntico autorretrato de um artista. Em seguida, o professor lista o autorretrato de Jan Van Eyck, a quem é atribuída invenção da pintura a óleo, cuja técnica é bastante aperfeiçoada por ele. No seu mais reconhecido trabalho, *Os esposais dos Arnolfini*, de 1434 (Imagem 2), é possível ver que o pintor se mostrava presente num detalhe muito diminuto da obra: o reflexo do espelho.

Imagem 2 – Detalhe da pintura *Os esposais de Arnolfini*, Jan van Eyke, 1434



Fonte: Portal InfoEscola (2022)

Essa informação foi deduzida a partir da inscrição em que se lê “Jan van Eyke esteve aqui” (GOMBRICH, 1999, p. 243), e logo abaixo, é possível observar os reflexos do casal e de uma terceira pessoa de frente para eles, o que denota a posição do pintor.

Após um hiato no século XVI na pesquisa de Gombrich (1999), o próximo pintor que o autor lista como exemplo de produtor de autorretratos é o artista barroco Peter Paul Rubens, nascido em Flandres. O pintor realizou alguns exemplos desse tipo de pintura. Em seguida, no mesmo século, Gombrich elenca o autorretrato do pintor holandês Rembrandt – outro artista cujos exemplos desse subgênero de pintura se expressam em várias obras. Depois, soma-se a essa lista Gustave Coubert. A pesquisa salta para a primeira metade do século XX, quando mostra seu último exemplo de autorretrato, o de René Magritte. Dessa forma, pode-se observar que a narrativa da história da arte é masculina: escrita por homens e cujos artistas também são homens.

São poucos os estudos exclusivos sobre o tema do autorretrato. Uma das obras essenciais é o livro *The self-portrait: a cultural history* (2014), do historiador inglês James Hall. Em seu texto, ele observa que apesar de os grandes museus europeus e estado-unidenses possuírem diversas obras de grandes mestres retratistas e seus autorretratos, os gêneros considerados mais nobres para os colecionadores de suas épocas eram aqueles de significados religiosos, os seus retratos encomendados, as paisagens e, raramente, as naturezas-mortas.

James Hall (2014) reuniu um panorama para a história do autorretrato, fortemente centrado na história da arte europeia. O pesquisador inicia o trajeto temporal a partir do período medieval até dias atuais, nos quais ele destaca as *selfies* onipresentes na nossa cultura. Entre as particularidades que se elencam no sentido de caracterizar os autorretratos, Hall (2014) vai entender o autorretrato como a imagem do rosto da pessoa que está se retratando, com ou sem adereços, alegorias e similaridade com seu rosto. É percebido como gênero estritamente ligado ao campo das artes visuais, uma vez que deriva da palavra retrato – gênero que advém da pintura.

Na Europa, segundo o autor, o fenômeno de colecionismo e veneração deste gênero foram evidenciados no século XVI (HALL, 2014). Porém, anteriormente ao “início” do autorretrato como gênero pictórico, já existia esse tipo de expressão artística. É no período da Renascença que se tornou corriqueiro o lema “Todo pintor pinta a si mesmo” (HALL, 2014, p. 9). Isso significava que os rostos poderiam parecer familiares, quando o artista deveria pintar grupos ou figuras aos quais não tinha acesso ou tempo para feitura da obra, por isso recorria a si mesmo como modelo facial de personagem. Também recorria à memória própria e a ideais imagéticos que tangenciam a mitologia.

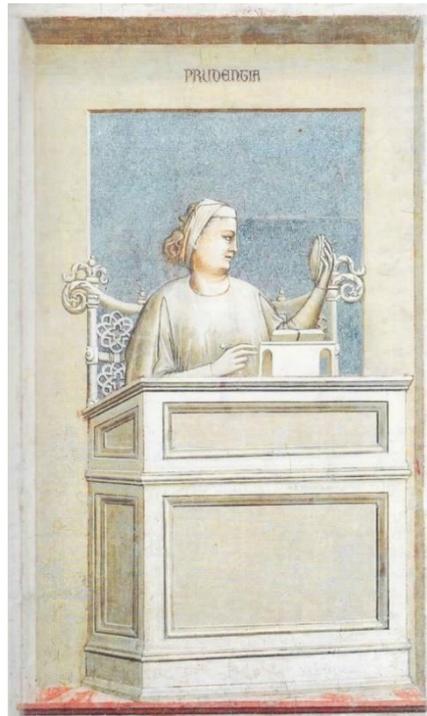
O estudioso delinea aspectos que fundamentam o que considera como autorretrato ao longo dos séculos, mesmo sendo impossível determinar com precisão o marco de qualquer gênero pictórico. Para Hall (2014), um traço que marca o “início” do autorretrato se relaciona com a transformação do pensamento que vem moldando a sociedade, sendo este o nascimento do individualismo. Ele destaca o Mandílo da imagem de Edessa - Mesopotâmia, uma peça em linho que exhibe o rosto de Cristo, história surgida em torno do século VI, cuja origem remonta a um pedido de cura feito pelo então rei de Edessa, Abgar. A relíquia foi subtraída após a invasão de Constantinopla. Em seguida, neste mesmo entendimento de registros longínquos, surge o Sudário ou véu de Verônica, que pode se classificado como autorretrato, pois seria o registro da face de Jesus Cristo em tecido (tanto o Mandílo quanto o Santo Sudário possuem uma particularidade técnica no que diz respeito ao registro em si, que não fora feito pelas mãos de Jesus Cristo, mas sim pela impressão de sua face em ambos os tecidos).

Na Idade Média, os artistas pertenciam ao mais alto status social. Alguns livros que datam deste período foram preservados ao longo de séculos, em bibliotecas. Os exemplares eram luxuosos, produzidos por freiras e monges entre outros funcionários monasteriais, em conjunto com outros profissionais indispensáveis: escribas e artistas. Nessa ocasião, foram observadas a existência de modelos de livros com capas pictóricas e a associação entre imagem e textos, reunidas numa só obra. Um exemplo é remetido à obra de arte datada de 1257, sendo o terceiro volume de livro *Historia Anglorum*, publicado pelo monge inglês Matthew Paris (historiador e artista, cujo talento se dava tanto na pintura quanto no uso do metal). A capa deste volume representa o próprio monge aos pés da Virgem Maria. A técnica utilizada por Paris foi tinta sobre pergaminho, de título *Self-portrait Worshipping Christ*, que enfatiza o dever de louvor e humildade frente à divindade cristã. Somam-se a esta imagem, os autorretratamentos de Hildebertus, em *Self-portrait with his assistant Everwinus*, e o do padre Rufillus of Weissenau, *Self-portrait Illuminating the initial R*.

Para Hall (2014, p. 8), o autorretrato ganha importância na Idade Média, uma vez que está intrinsecamente relacionado à devoção cristã, como meio de salvação individual. Nas artes, ele indica que os valores identitários eram mais associados por escalas, gestos e posições do que pelas verossimilhanças faciais. Naquele momento, as autoimagens de personalidades importantes eram representadas de forma encenada (em maior escala devido ao seu status), em um tipo de modelo que retoma o gênero do retrato: posicionamentos central e frontal (HALL, 2014, p. 17). Não há características definitivas nesse percurso, mas pode-se afirmar que são diversificada, e, também, não se faz obrigatória a representação corporal da ou do artista, levando em conta algo que transmita a relação espiritual com o divino (HALL, 2014, p. 19-20).

A Renascença marca uma nova era, com técnicas mais apuradas, com o advento da pintura a óleo, que alcançou texturas e brilhos notórios em obras figurativas. O espelho e o autorretrato se destacam nesse período, como é o caso do afresco *Prudence* (1306), pintado por Giotto e centrado na figura humana que se vê refletida no espelho, segurando-o em uma das mãos, e na outra, uma caneta, conforme Imagem 3. Hall revela ainda que Michelangelo se representou ao se registrar na pintura da icônica Capela Sistina (HALL, 2014, p. 11-12).

Imagem 3 – *Prudence*, Giotto, 1306



Fonte: livro *The self-portrait: a cultural history*, de James Hall (2014, p. 39)

Todavia algumas obras seminais desse gênero imagético derivaram da memória e da imaginação. O autor nota que alguns artistas criavam um personagem que interpretavam apenas para este fim ou se utilizavam de memórias, referências imagéticas, mitologias e da criatividade imaginativa (HALL, 2014). Não é exclusivamente um registro de semelhanças precisas, observando que, para realização desse tipo de imagem, utilizou-se e recorreu-se ao espelho. Este objeto teve sua própria trajetória, a qual não se faz urgente abordar, mas que influencia diretamente nos resultados, devido às melhorias tecnológicas ou materiais.

Na pintura, os autorretratos foram estudados sob diferentes aspectos, como formais (imagem frontal, perfil, oblíqua, de costa, de ponta-cabeça, entre outros), quantitativo (quantas pessoas são retratadas dentro de um autorretrato), multinarrativas; modos de feitura, exposição, publicação e falsificação; aspectos considerados inerentes ao fazer artístico (todo artista se

autorretrata, é sempre realista, sério, passivo), mas leva-se em consideração que enquanto estilo pode ser associado ao humor, como caricatura.

A linha do tempo estabelecida por James Hall ao longo de seu estudo parte da Antiguidade, percorrendo a Idade Média, Renascença, e os movimentos entrelaçados até a Modernidade e Contemporaneidade.

Hall (2014) aponta para o autorretrato como não sendo passível de ser enumerado devido à grande quantidade de obras realizadas, e à produção em vários tempos e países. Ele destaca que o autorretratamento deslocou-se de lugares de exibição, tais como igrejas, ateliês, palácios, universidades, galerias, museus e molduras (HALL, 2014, p. 7). Eram estas obras as que primeiro apresentavam uma exposição individual dos artistas, pois era neste tipo de imagem que se podia reconhecer quem era o artista fisicamente. Era seu rosto como registro fiel e legítimo de suas obras, mesmo que não intencionalmente. Também, alguns artistas de maior renome (majoritariamente os mestres consagrados da pintura europeia) se estabeleceram no cânone das artes como tendo um conjunto específico de autorretratos, o qual se exhibe em importantes museus, galerias ou exposições. É importante destacar que são todos homens cisgêneros, a exemplo de Van Gogh, Rembrandt, Coubert, entre outros.

Se faz urgente pensar as razões de o porquê o gênero visual que esteve presente em toda história da arte só estar em ascensão no século XXI, sobretudo sob a ótica das mulheres. Tal questionamento, como veremos, parece relacionar-se com a terceira e quarta ondas do feminismo, que problematiza, entre outras questões, o fato de os autorretratos vistos e lidos na literatura da arte serem essencialmente masculinos. É importante observar, partindo do viés “autorretrato feminino”, como a arte ocidental atual está voltando seu olhar para o passado, na busca de desvelar as mulheres atrás dos quadros, revelando que sempre houve mulheres artistas e que suas obras e nomes pertencem à História da Arte.

O que se conclui neste breve panorama é que, indubitavelmente, o gênero do autorretrato ganha fôlego ao longo dos séculos na arte pictórica ocidental assim como se veem produções diversificadas, marcadamente pela pluralização dos modos de dar-se a ver, com técnicas cada vez mais apuradas e estéticas que contestam o mimetismo no fazer da autoimagem. A seguir, nota-se como o autorretrato tem sido um tema recorrente entre as artistas mulheres.

1.1 Marcos iniciais das mulheres autorretratistas na pintura

A historiadora social de arte Frances Borzello (2016) reuniu relevantes dados que abrangem cinco séculos de autorrepresentação de mulheres nas artes visuais, cuja pesquisa tem como marco inicial o século XVI e conclui sua obra com considerações sobre a contemporaneidade e o feminismo como a chave de leitura para o entendimento da produção atual. Recorre-se nesta tese a essa pesquisadora como pedra fundamental para compreensão da história das mulheres no autorretrato, sendo o livro *Seeing ourselves: women's self-portraits* a ferramenta de apoio ao entendimento para esse tema ainda em curso de reconhecimento.

Nessa obra, a autora destaca o valioso e impreterível papel das historiadoras de arte feministas (que serão citadas no decorrer desta tese) que constituíram importantes referências para o desenvolvimento da pesquisa de Borzello, a exemplo de Linda Nochlin, com seu artigo *Why have there been no great women artists*, publicado em 1971. Outra pesquisadora importante neste campo, Filipa Lowndes Vicente (2018), em recente artigo publicado sobre Nochlin, afirma que os progressos do pensamento feminista foram decisivos para mudanças paradigmáticas e nas próprias Ciências Humanas, impactando diretamente no que tange ao papel da mulher em todas suas esferas, assim como de maneira indireta, afetando as mulheres e suas autoconsciências. Vicente (2018) questiona ainda o porquê personagens, temas e problematizações são sempre vistos só por um ângulo que não o do feminino, assumindo que, de fato, as mulheres artistas não foram colecionadas, estudadas, citadas, reconhecidas, exibidas.

Esta tese pretende mostrar que o pensamento feminista pode se tornar o grande motor propulsor do descortinamento do papel histórico da mulher na sociedade, inclusive no campo das artes visuais. E é sintomático que seja por meio dos autorretratos que se dê a materialização de muitos dos discursos e dos questionamentos feministas. É a partir da autorreflexão, por conseguinte, da autorreferenciação, que se seguirá a lógica da visibilidade das mulheres unilateralmente escrita por pesquisadoras. Outro dado de grande relevância é o fato de que as datas de lançamentos dessas publicações, como se observa, são majoritariamente oriundas da segunda metade do século XX, logo após o surgimento da segunda onda feminista, por volta dos anos de 1960, ocorrida nos Estados Unidos, cujo lema fora cunhado por Carol Hanisch: “O pessoal é político”.

Borzello (2016) aponta que, ao iniciar sua pesquisa, pouco se estudava sobre autorretrato, mas ao longo do período entre sua primeira publicação, datada de 1998 e a aqui referenciada, surgiram pesquisas que demonstraram que esse gênero deveria ser seriamente considerado enquanto objeto a ser estudado. Isso confirma mais um fator que demonstra o

silenciamento das artistas visuais ao longo de séculos na história da arte ocidental na literatura especializada anterior a esse período. Borzello ainda destaca que: “[...] apesar da inclusão de poucos exemplos de obras de mulheres, a ideia de autorretratos femininos merecer reconhecimento como uma categoria própria continua a atrair menos atenção [...]”⁴ (BORZELLO, 2016, p. 7-8, tradução nossa). Para a pesquisadora, esse gênero pictórico foi desenvolvido por diferentes motivos. Ela ainda nota que essas autorretratações não são meramente figurativas no sentido apenas de mostrar os rostos das pintoras ao se verem refletidas em espelhos, mas sim são elementos de linguagem em camadas, partindo da ideia superficial de mera verossimilhança até questões próprias de cada artista, tais como estilo, contexto, intuito e, o mais importante, suas crenças pessoais e culturais.

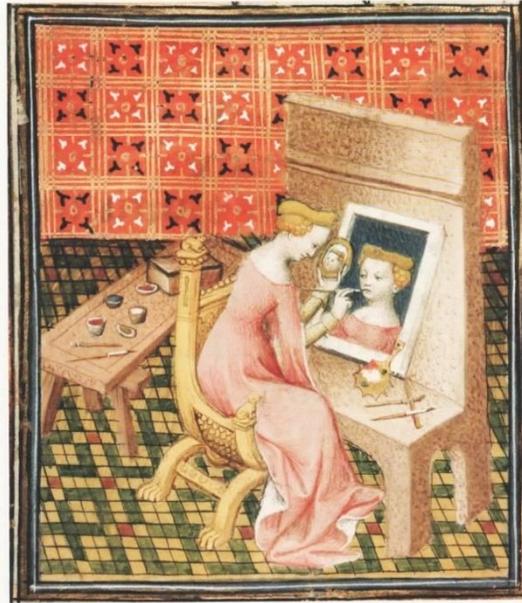
Para Borzello (2016), há diferença clara entre esse tipo de pintura realizada por artistas homens e mulheres. Mesmo acompanhando tendências dos períodos históricos nas temáticas das pinturas, as mulheres sempre se representavam com menos aspectos elaborados do que aos homens, portanto produzindo imagens menos dramatizadas. A historiadora assume seu ponto de vista analisando que as artistas traduziam, na maior parte das vezes, algum aspecto autobiográfico, acrescentando que: “O espectador do autorretrato lê o vocabulário da pose, gesto, expressão facial e acessórios e os compara com as ideias de sua era [...]”⁵ (BORZELLO, 2016, p. 7-8, tradução nossa).

O primeiro autorretrato que a historiadora aponta em seu livro é uma ilustração e não se trata de uma pintura de cunho próprio, mas sim da representação de outrem. No caso uma mulher chamada Marcia é a representação do ato de ver-se a si mesma, de estar consciente do gesto de autorreflexão. A ilustração data de 1355-1359 e foi encomendada por Giovanni Boccaccio para o livro intitulado *De mulieribus claris*, sobre biografias de mulheres famosas, tal qual a tradução do latim – língua que o famoso autor de *Decameron* elegeu.

⁴ But despite the inclusion of a few examples of work by women, the idea that female self-portraiture deserves recognition as a category in its own right continues to attract less attention.

⁵ The viewer of a self-portrait reads the vocabulary of pose, gesture, facial expression and accessories and checks it against the ideas of its era.

Imagem 4 – *Autorretrato de Marcia* (1355-1359)



Fonte: livro *Seeing ourselves: women's self-portraits* de Frances Borzello (2016, p. 23)

Entre os pontos elencados sobre as razões para a invisibilidade das mulheres artistas na história da arte ocidental, o primeiro sugere que as autorrepresentações sempre foram exemplificadas por homens, o que se subentende que sejam sempre perfis heteronormativos e cisgêneros, o que é apontado por Borzello pela aparição de diversos autorretratos do pintor alemão Albrecht Dürer, na virada do século XV para o XVI, assim como por Rembrandt nos Países Baixos. E é nesse período que se destaca a pintora italiana Sofonisba Anguissola.

Segundo a historiadora de arte brasileira Isabel Hargrave (2010, p. 211), a pintora renascentista italiana veio de uma pequena família aristocrática, formada por seis irmãs e um irmão, em que três de suas irmãs também pintavam, sendo elas Lucia, Europa e Ana Maria. Essa informação remete a outra importante associação que vai se mostrar presente ao longo de alguns séculos da história das mulheres na arte em geral, não só as visuais: o peso que a família de estrutura patriarcal e provida de recursos tem no acesso de mulheres aos estudos artísticos e na definição de quais poderão, de fato, trabalhar com o ofício e por ele serem reconhecidas. Sofonisba Anguissola foi aluna de Bernardino Campi, assim como Lucia e sua outra irmã, Elena, que posteriormente abandonou a pintura para ingressar na vida religiosa. Mais uma informação notória traz luz para a problemática do reconhecimento dessas artistas:

A produção da mais velha ao longo deste primeiro período de educação artística na Itália muitas vezes se confunde com a obra de suas irmãs. Como pintoras mulheres na segunda metade do século XVI, por mais que chegassem a se destacar em qualidade artística, elas tinham que se restringir a alguns gêneros específicos como: pintura religiosa (que Sofonisba chegou a realizar, mas cujas obras ainda não receberam nenhum estudo atento que permita consolidar a atribuição), naturezas mortas (das

quais uma grande representante feminina um pouco posterior a Sofonisba é a pintora milanesa Fede Galizia) ou a pintura de retratos. É neste último gênero que tanto Sofonisba quanto suas irmãs se concentraram. A restrição do campo de ação dessas pintoras vai mais além: elas precisavam praticar sua arte, e antes de serem reconhecidas, atuaram no âmbito familiar que as rodeava, onde realizaram retratos de suas irmãs, do irmão e dos pais, além de diversos autorretratos. A dificuldade de atribuição e separação entre as obras das irmãs se agrava: encontramos também a complicação de identificar as modelos retratadas. (HARGRAVE, 2010, p. 211).

Sofonisba realizou diversos autorretratos em sua juventude, mas é um quadro retratando uma partida de xadrez (*A partida de xadrez, retrato em grupo de suas irmãs*, 1555), que é apontado como sua mais reconhecida obra. Hargrave (2010) destaca que a inscrição dessa tela revela o sistema social ao qual a artista estava inserida, profundamente arraigado em valores morais patriarcais, inscrição esta traduzida livremente pela pesquisadora como “Sofonisba Anguissola, virgem, filha de Amilcare, a partir de efigie do real, pinta três irmãs suas e serva, 1555”⁶ (HARGRAVE, 2010, p. 212). A identificação como filha de Amilcare é recorrente em algumas inscrições, assim como o fato de ser virgem.

Imagem 5 – Autorretrato de Sofonisba Anguissola, *A partida de xadrez*, 1555



Fonte: Isabel Hargrave. Óleo sobre tela. National Museum of Poland (2010)

O trabalho de Anguissola é datado e assinado, o que facilita seu reconhecimento, e segundo Hargrave, o seu primeiro autorretrato data de 1554. Novamente, na inscrição da tela é mencionado que a pintora era “uma mulher virgem”:

[...] exibindo as páginas escritas de um livro em que se lê “Sophonisba Anguissola virgo seipsam fecit 1554” (Sofonisba Anguissola, virgem, fez a si mesma em 1554). A artista não se mostra como uma pintora na pose nem em qualquer atributo. Ao contrário, o único objeto que ela mostra é um livro, o que demonstra sua educação literária. Apenas na inscrição é que a modelo revela seu posto de pintora. (HARGRAVE, 2010, p. 214).

⁶ ‘Sophonisba Anguissola virgo Amilcaris filia ex vera effigie tres suas sorores et ancilam pinxit MDLV’.

Tal inscrição não apenas reitera o sentido e o valor construídos pelo termo (como um símbolo de pureza), como também atrela sua importância à figura da mulher (ética, religiosa, que preza pela família, submissa, obediente e de boa educação e procedência - o exato “oposto” de Eva: pecadora, que seduz e que manteve relações com Adão)

Os autorretratos de Anguissola não são sempre representações de si. Por vezes, a artista se utilizava de outra mulher para que pousasse tocando um instrumento condizente com seu status social. A exemplo de exímios outros pintores contemporâneos a ela, Anguissola tinha certa projeção entre diversos membros importantes da corte espanhola. Entre os intelectuais que a admiravam, Hargrave destaca o célebre pintor barroco Antoon van Dyck, que a retratou com idade avançada e saúde debilitada, em 1564.

Imagem 6 – Autorretrato de Sofonisba Anguissola, *Bernardino Campi pintando Sofonisba Anguissola*, 1550



Fonte: livro *Seeing ourselves: women's self-portraits* – Frances Borzello (2016, p. 50)

Outra artista renascentista que se destacou foi a bolonhesa Lavinia Fontana, filha do pintor Prospero Fontana, e cuja obra traz outros exemplos de autorrepresentação.

Imagem 7 – Autorretrato de Lavinia Fontana com pequenas estátuas



1579, Óleo sobre cobre, 15,7 cm de diâmetro. Domínio público.
Fonte: blog *Alberti's Window – An Art History Blog* (2021)

Entre as razões para feitura de imagens de si mesmo – seja por artistas homens ou mulheres, Borzello (2016, p. 28) elenca que os autores buscavam presentear pessoas nobres, a exemplo de Anguissola, que teve uma de suas obras autorreferenciadas ofertada ao então recém coroado rei espanhol Filipe III, como sinal de respeito. Outras obras contêm mensagens pessoais para familiares. Eram exercícios para exemplificar diversidade de poses, emoções e gestos em retratos, na ausência de modelos (como é citado o exemplo de Rembrandt) ou mesmo peças de autopromoção. Nesse último caso, um exemplo vindo de outra artista é um exercício de primazia e de imitação da obra do famoso pintor barroco Peter Paul Rubens, que foi realizada pela artista Elizabeth Vigée-Lebrun, aceita como membro da Academia Francesa. Essas telas serviam como portfólio para possíveis clientes.

Imagem 8 – Autorretrato de Elizabeth Vigée-Lebrun, 1782



Fonte: livro *Seeing ourselves: women's self-portraits* – Frances Borzello (2016, p. 84)

Borzello (2016, p. 28, tradução nossa) nota um dado que diz respeito somente à produção feminina nos autorretratos: “[...] a satisfação da curiosidade dos colecionadores [...]”⁷. Ainda, a autora enfatiza que, no século XVIII, era corriqueira a feitura de gravuras de autorretratos femininos usados como sobrecapa de livros, pois mostravam os rostos das artistas por trás de seus ofícios. Esse dado traz a importância que esse gesto tinha para essas pintoras, uma vez que eram reconhecidas pela sua arte, não apenas pelo simples fato de serem mulheres.

Seguindo a lógica da representação feminina como símbolo da vaidade, cuja representação é uma modelo frequentemente se olhando num espelho, os autorretratos das artistas eram vistos como “[...] a personificação do vício da vaidade⁸ [...]” (BORZELLO, 2016, p. 28, tradução nossa).

Outrossim, a historiadora toca no cerne da questão do lugar das mulheres nesse contexto, ao questionar: “O que é um artista? Se a resposta fosse simplesmente um praticante de arte, mulheres artistas não teriam problemas. Mas na história que está registrada, o artista é sempre considerado um homem. Uma artista é exceção, uma mulher-prodígio.”⁹ (BORZELLO, 2016, p. 30, tradução nossa). O campo das artes se mostra de forma clara como meio masculino, em que somente homens podiam frequentar escolas e academias de artes e tinham poder

⁷ [...] to satisfy collectors' curiosity.

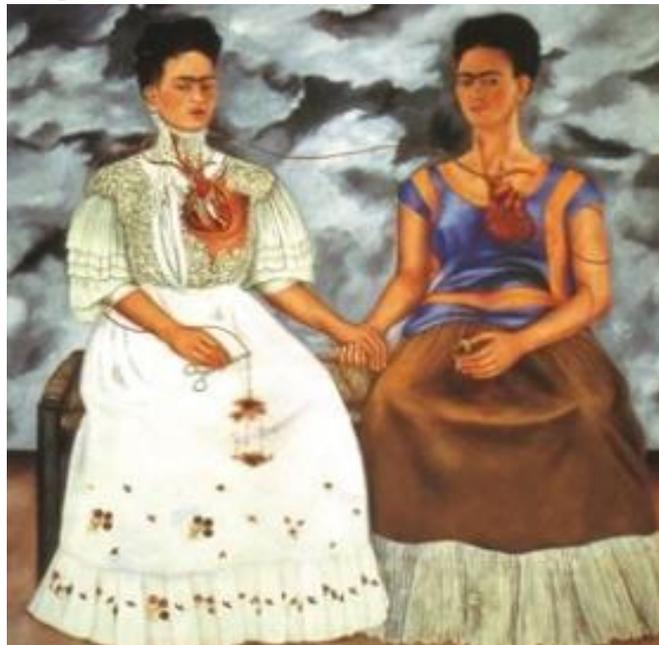
⁸ The personification of the vice of vanity.

⁹ What is an artist? If the answer was simply a practitioner of art, women artists would have no problems. But from recorded history, the artist is always assumed to be male. A female artist is an exception, a prodigy.

aquisitivo para movimentar essa cadeia, assim como liberdade para viajar, entre outros benefícios e competências que lhes eram conferidos, mas que raramente eram concedidos às mulheres. Para a autora, o grande problema para mulheres durante a Idade Média, por exemplo, era o que o simbolismo do “ser mulher” atribuía a elas uma imagem de obediência, pureza, servilidade, passividade, amorosidade, maternidade, esposa, devassidão, castidade, beleza – entre muitas outras que lhes foram (e ainda são) impostas culturalmente por aparelhos ideológicos sobretudo religiosos, que legitimam ideais de matrimônio e, por consequente, restrição de direitos: acesso à educação, autonomia econômica, liberdade, uso de seu corpo, posse de propriedade, entre outros (BORZELLO, 2016).

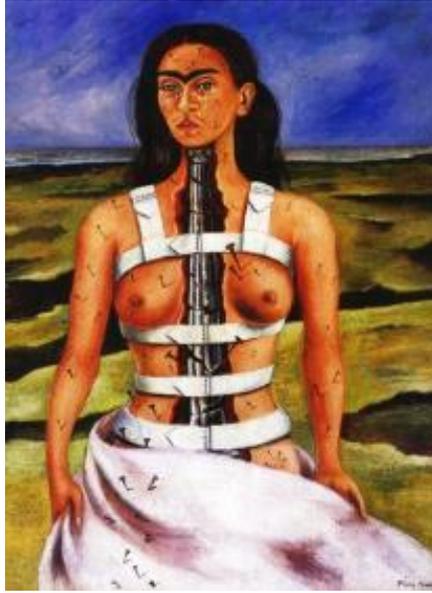
A partir de estudos da pesquisadora Elisabetta Gigante (2011, p. 276) nota-se que, apesar de pouco visíveis e reconhecidas, as mulheres pintoras deixaram um número elevado de autorretratos e que tais obras serviam como material de demonstração de seus talentos. Eram bastante apreciadas por colecionadores por duas razões: pelo seu estilo e por ser o retrato de uma mulher ilustre. O maior exemplo que se pode destacar é o da pintora mexicana Frida Kahlo.

Imagem 9 – As duas Fridas, Frida Kahlo (sem data)



Fonte: Frida Kahlo Foudation (2022)

Imagem 10 – A coluna quebrada, Frida Kahlo (sem data)



Fonte: Frida Kahlo Foudation (2022)

Aproximando-se mais do período atual, outra artista que questiona padrões socialmente impostos às mulheres é Jenny Saville,. No caso a própria pele da artista está gravada com algumas palavras, tais como delicada e pequena – como cita Borzello (p 205) “não são meramente irônicas, mas levanta questões mais complexas”, mais especificamente sobre cirurgias de lipoaspiração. A imagem abaixo faz parte de uma série em que a artista se autorretrata nua provoca questionamentos sobre ideais de beleza feminina ao representar-se acima do peso, cabelos quase raspados, em um ângulo em que enfatiza sua região abdominal, nos encarando.

Imagem 11 – *Branded*, Jenny Saville, 1992



Fonte: Site de leilões Christie's (2011)

Visto que os autorretratos surgem na pintura tal qual os demais gêneros pictóricos, estes são apropriados pela fotografia desde seu início, com diferentes funções ao longo dos tempos. A pesquisadora Margarida Medeiros (2000) sugere que o fascínio pela autorrepresentação aumentou na passagem do retrato sob forma de pintura para o advento da mesma no novo suporte, a fotografia. Para isso, se faz necessário observar os primórdios da história da fotografia e como se deu a inserção do autorretrato, sobretudo pelas mulheres.

1.2 Presença das mulheres nos primeiros tempos da fotografia

A fotografia surgiu na primeira metade do século XIX, trazendo curiosidades e preconceitos por sua capacidade de verossimilhança por meio da reprodução técnica do objeto retratado, em oposição à pintura (considerada a grande arte que “criava” um objeto). Aos poucos, com o passar dos anos, a fotografia buscou seu caminho de valor artístico dentro das artes visuais, como pontua a pesquisadora Annateresa Fabris (2011, p. 7):

A fotografia, por sua vez, ao longo do século XIX, procurou, frequentemente, escamotear suas qualidades fundamentais, ora estruturando modelos compositivos devedores dos gêneros pictóricos, ora utilizando recursos técnicos que permitiam reconduzir seus trabalhos a uma “artisticidade” que lhe fazia falta, se pensada as categorias estéticas convencionais.

Fabris (2011) explica, ainda, que a fotografia sugeriu vários desafios à já habitual prática artística. A inovação visual da imagem fotográfica entra em choque com seu “gesto fotográfico”: enquanto o gesto do pintor é sua pincelada única (em um processo lento de produção de imagem), a fotografia é um botão disparado pela mão do seu operador (em um processo imediato de produção de imagem). Ou seja, enquanto um quadro nunca será reproduzido exatamente como seu original, a arte técnica pode ser reproduzida de forma igual, infinitas vezes e de maneira mais rápida. Fabris (2011) nota que um dos caminhos que a fotografia buscará para adentrar o panteão das artes é sua simulação da pintura:

Os fotógrafos partidários da fotografia de “alta qualidade artística” enveredam francamente pelo caminho da alegoria, da imitação da pintura holandesa e inglesa, das expressões contemporâneas, compondo naturezas-mortas, cenas de gênero e religiosas e buscando inspirações em poemas e figuras literárias, lendárias e heroicas. (FABRIS, 2011, p. 18).

O primeiro autorretrato da história da fotografia, segundo Susan Bright (2010), intitulado “Autorretrato como um homem afogado”, é de autoria de Hippolyte Bayard e tem relação direta com a patente da fotografia pertencer a Louis Daguerre,- reconhecido notoriamente pelo governo francês como o “descobridor da fotografia”. No autorretrato, Bayard

se propôs a revelar seu estado de espírito (como uma fabulação) após a falta de reconhecimento de seus inventos perante a aclamação de Daguerre.

Imagem 12 – *Autorretrato como um homem afogado*, Hippolyte Bayard, 1840



Fonte: livro *Autophocus: the self-portrait in contemporary photography*, de Susan Bright (2010, p. 8)

Este fato foi repercutido, por exemplo, em obras da famosa fotógrafa Julia Margaret Cameron, que começou tardiamente na fotografia, aos 48 anos. Segundo o pesquisador Boris Friedewald (2018), diferente de muitas mulheres do seu tempo (que ingressavam no meio com permissão de seus pais ou maridos¹⁰), Cameron adentrou esse mundo graças a sua filha que lhe presenteou com uma câmera, quando sua mãe atravessava uma forte crise de depressão. Sem saber fotografar, foi se aventurando e montou um laboratório de revelação e um estúdio improvisados no porão e na estufa de sua casa, respectivamente. De passatempo a uma profunda paixão, Cameron perseverou na fotografia com mais seriedade, rejeitando as fotos meramente ordinárias para se aprofundar em questões artísticas. Na sua primeira exibição solo (feito

¹⁰ O acesso restrito à câmera fotográfica em seus primórdios, devido ao seu alto custo, estava exclusivamente sob domínio de homens no mercado de trabalho, uma vez que o posicionamento masculino no sistema patriarcal então vigente se destinava a ser o controlador e provedor da economia doméstica. Portanto a porta de entrada para as mulheres ingressarem na fotografia era a permissão concedida pelos seus parentes masculinos diretos: pai, marido ou irmão.

raríssimo para uma mulher de sua época), suas imagens estiveram à venda e tinham direitos autorais preservados – o que ressalta seu caráter de respeito no meio artístico.

Apesar de fotografar paisagens e arquitetura, foi no retrato que se sobressaiu. Algumas de suas obras são consideradas, como aponta Friedewald (2018), uma elegia aos Pré-Rafaelitas, dos quais ela era conhecida de alguns membros. As características que o grupo trazia em suas pinturas, Cameron praticava em suas imagens: vestidos simples, ar melancólico e cabelos soltos.

Imagem 13 – *Minha sobrinha Julia Jackson*, Julia Margaret Cameron, 1867



Fonte: *Women photographers: from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman* (FRIEDEWALD, 2018, p. 53)

Naomi Rosenblum (2010) destaca que o interesse pelo gênero fotográfico era majoritariamente das mulheres na Europa, pois era um trabalho que tinha um bom retorno financeiro. Ela afirma que ao final do século XIX havia uma grande procura por retratos de mães e filhos de classe média, por isso se tornou uma oportunidade de trabalho cujos estúdios optavam por contratar mulheres, mesmo que não fossem operar as câmeras, fazendo com que as clientes se sentissem mais à vontade com elas do que na presença de fotógrafos homens, o que resultou em uma busca dos donos de estúdios por fotógrafas nessa época. Outro dado relevante que Rosenblum (2010) aponta é a exigência de clientes mulheres que desejavam retratos individuais feitos pelas fotógrafas, pois se tratavam de clientes atentas aos estúdios e seus fundos infinitos e adereços sempre iguais e antiquados (nos estúdios de fotógrafos

homens). Logo, buscavam inovações com poses, luzes e efeitos, pois eram vistos como símbolos de status. Desse modo, fotógrafas profissionais se diferenciaram no mercado de trabalho dos homens assim que passaram a fotografar seus clientes em suas casas, uma vez que não era comum essa prática realizada por fotógrafos homens, que continuavam com seus estúdios.

As mulheres se sentiam mais à vontade na presença de outras mulheres, no caso, das fotógrafas, para realizarem seus retratos - o que ficou marcadamente relacionado às fotógrafas nesse período. Essas profissionais receberam crédito por possuírem algum tipo de intuição, talento especial feminino, tato com os clientes, delicadeza na composição, entre outras características que conectaram essas mulheres a estereótipos e que, até os dias atuais, podem ser associadas a elas, mesmo que não haja relação. Essas definições do estereótipo também são confirmadas pela pesquisadora Frances Borzello (2016), que afirma que o século XIX foi de grandes mudanças para as mulheres artistas. A autora assegura que as mulheres sempre estiveram buscando equidade e cita que na metade desse século houve um novo avanço feminista que ocasionou a entrada das mulheres nas escolas europeias de Belas Artes (BORZELLO, 2016).

Segundo Naomi Rosenblum (2010), desde o seu surgimento, em 1839, as mulheres estiveram ativamente envolvidas com a fotografia, utilizando-se dela para seu sustento e como forma de expressão artística. A autora cita o fato de terem sido pesquisadores homens que selecionaram o que deveria ser lembrado enquanto grandes fotografias (feitas por outros homens), e isso gerou o apagamento das mulheres fotógrafas. Ela destaca que mulheres nunca são mencionadas quando se trata de cientistas que antecederam o surgimento da fotografia¹¹. Deve-se frisar que, desde o início da história da fotografia, as mulheres foram invisibilizadas e, como aponta Roseblum (2010), graças a pesquisas recentes, muitas dessas artistas puderam ser descobertas.

Em plena era vitoriana, na Inglaterra, cujos costumes eram rigorosos, a fotografia não passava de um passatempo para mulheres de classe média. Por isso muitas das fotos produzidas por mulheres amadoras são registros de momentos familiares, vistas de paisagens, e construções arquitetônicas. Outro dado importante, que também irá refletir no Brasil, é a comercialização da fotografia. As mulheres entravam no mercado de trabalho desse campo artístico juntamente com alguma figura masculina de sua família: pai ou marido. Esse é o caso

¹¹ Roseblum elenca exemplos a partir de Huang Lü, chinesa, que colocou lentes na câmera escura no início do séc. XIX, e a pintora alemã - Friederike von Wunsch, que anunciou um processo de feitura de imagens com materiais fotossensíveis no início do ano de 1839.

da fotógrafa Hannah Maynard, que, juntamente com seu marido, manteve negócios familiares no Canadá. Porém é justamente Hannah a figura principal da empreitada: abriu o estúdio, apreendeu o ofício e ensinou-o ao marido.

Imagem 14 – Autorretrato de Hannah Maynard, 1887.



Fonte: Livro *A history of women photographers* (2010, p. 47).

As duas interpretações para a Imagem 14 atribuídas pela autora sobre as sobreposições são: ou feitas pelo mero divertimento ou seriam representações ligadas às questões de religiosidade da artista. É possível atribuir algumas novas chaves de leitura para essa imagem. E pode ser vista como uma espécie de semicírculo, uma vez que Maynard posa de perfil direito, muda de posição três vezes e posa, também, de perfil esquerdo. Ambas as poses perfiladas estão nos limites da imagem, mas sem expressar movimento - seria esse o intuito da foto? - Isto pode sugerir que a fotógrafa queria demonstrar ângulos diferentes do seu rosto. Ou ainda pode ser um exemplo de produto para seus clientes consumirem. É inegável que há experimentalismo nesse processo. Porém, como se sabe, apenas as práticas de intervenção ou de montagens com negativos feitas pelos pictorialistas homens, como Oscar Rejlander e Henry Peach Robinson, são mencionadas na história da fotografia e na do próprio pictorialismo.

Outro destaque que merece ser feito nesta pesquisa se refere ao autorretrato de Frances Benjamin Johnston, feito em 1896, ao qual Roseblum (2010, p. 55) se refere como uma “nova mulher”.

Imagem 15 – Autorretrato de Frances Benjamin Johnston, 1896.



Fonte: livro *A history of women photographers* (ROSEBLUM, 2010, p. 54).

É uma fotografia muito ousada para seu tempo, uma vez que vemos uma mulher sentada com pernas cruzadas de forma que pode ser interpretada como autopoder - uma mulher empoderada, autoconfiante, arrojada e independente, mostrando suas panturrilhas e anágua. É uma imagem que põe em xeque os papéis de gênero, que ficará marcadamente associada a outra fotógrafa no século XX, Claude Cahun. Johnston assume, assim, um papel visionário, usando sua voz enquanto fotógrafa famosa para dar vazão às questões do papel da mulher na sociedade e suas regras, assim como questiona papéis de gênero, criando sujeitos, antecipando pautas que hoje são imprescindíveis. Nesse autorretrato, ela não representa poses de mulheres fotografadas em ambientes íntimos, como mãe ou esposa, tal qual era o costume do período, pois é na pose que reside seu ato de encenação em que passa sua mensagem de questionamento de papel social feminino.

Johnston é considerada uma das primeiras fotojornalistas estado-unidenses. Abriu seu estúdio em 1894 na capital do país, tendo fotografado diversos temas, inclusive figuras políticas. Estava ciente de seu papel político como pioneira, importando-se com outras mulheres poderiam conseguir o mesmo êxito. A artista ganhou o prêmio mais importante na Exposição Universal de Paris em 1900, com a série audaciosa de estudantes negros e indígenas em formação profissionalizante. Seus trabalhos sobre as comunidades negras estado-unidenses

reverberaram, posteriormente, nas imagens da fotógrafa de Portland (Oregon) Carrie Mae Weems, segundo consta em seu verbete no site do MoMA¹².

A autoapresentação de Johnston como um corpo poderoso de mulher pode ser compreendida em um contexto em que o corpo da mulher sofre diversas influências culturais, sociais, políticas e econômicas. Segundo Sudo e Luz (2010, p. 105):

Na transição do século XVIII para o XIX, surge uma nova configuração do humano. O olhar do homem sobre o homem não é mais sobre si, mas sobre um objeto de si. O seu corpo se evidencia, é apenas um corpo destituído de alma, disposto para a ciência ou para a arte. É ainda na passagem destes dois séculos que a antropometria tem sua origem, como nos lembram Urla e Swedlund (2000). Esta se legitima enquanto uma técnica da ciência que se ocupa com as medidas dos corpos, pretendendo medir, comparar e interpretar a variabilidade em diferentes partes do corpo humano, como a craniometria e a anatomia comparada. A antropometria considerava o corpo como um espelho de características morais, raciais e sexuais. O que se pretendia, através de métodos que elaborassem a medida de um corpo tomado como padrão, a partir de dados coletados com as técnicas elaboradas por áreas como a antropologia física, anatomistas e médicos, era estabelecer medidas para todo o corpo que possibilitariam uma comparação sistemática entre as diferentes raças, nacionalidades e sexos. À antropometria era creditado o poder de determinar cientificamente as diferenças entre o normal e o desviante.

O corpo da mulher, no campo das artes, serve ainda como modelo seja para si própria (nos autorretratos) seja para o olhar masculino dos pintores diversos que ficaram reconhecidos.

Em *História da beleza*, de Umberto Eco (2004), nota-se que há uma quebra de paradigmas em relação à busca da beleza pelos artistas. No caso do movimento impressionista, há uma necessidade de desenvolver e aperfeiçoar problemas pictóricos, e “[...] o simbolismo começa, a partir de então, a dar vida a novas técnicas de contato com a realidade: a busca da Beleza abandona o céu e leva o artista a mergulhar no vivo da matéria.” (ECO, 2004, p. 359). Esse período que antecede o primeiro levante feminista é um momento atravessado pelo crescimento da burguesia, pelo fortalecimento do capitalismo, pelo surgimento do Art Nouveau e Art Déco e pela grande virada da arte moderna, com o advento das vanguardas provocativas nas artes visuais, do *ready mades* de Marcel Duchamp, interpelando o papel da arte e dos espaços a ela destinados.

Em 1907, Pablo Picasso pinta *Les Femmes d'Alger*, na desconstrução da beleza meramente ilustrativa, para a beleza técnica, em contraposição aos cânones.

A arte já não se propõe a fornecer uma imagem da Beleza natural nem quer proporcionar o pacificado prazer da contemplação de formas harmônicas. Ao contrário, deseja ensinar a interpretar o mundo com olhos diversos, a usufruir do retorno a modelos arcaicos ou exóticos, ao universo do sonho ou das fantasias dos

¹² Disponível em: <https://www.moma.org/artists/7851>. Acesso em: 22 maio 2022.

doentes mentais, às visões sugeridas pela droga, à descoberta da matéria, à reproposição desvairada de objetos de uso em contextos improváveis [...], às pulsões do inconsciente. (ECO, 2004, p. 415-417).

Como será visto ao longo da tese, o uso dos corpos pelas artistas em autorretratos terão diversos significados. O corpo passa a ser a tela e o gesto do artista, o botão de disparo da câmera. E a chave de transformação se dará na mudança do século.

Já a presença das fotógrafas no Brasil, como será visto mais adiante, apresenta algumas lacunas na historiografia. A história da fotografia do Brasil é pouco estudada, resumida a escassas publicações e a determinados artistas os quais vivem em contextos regionais de maior investimento cultural e em períodos isolados. A quase inexistência de estudos sobre as fotógrafas brasileiras constitui uma outra faceta do problema do apagamento feminino nas artes, como observa Amélia Siegel Corrêa:

A contribuição das mulheres na formação de um campo da fotografia no Brasil tem sido alvo de diversas pesquisas [...]. estas investigações caminham tanto no sentido de ‘recuperar’ da vala do esquecimento e inclui-las na historiografia, adensando a compreensão sobre a profissionalização da profissão, como também lançam luz sobre as condições sociais nas quais estas mulheres produziram suas obras, os constrangimentos que sofreram, as estratégias e as particularidades de seus trabalhos. É interessante notar que o apagamento histórico derivou também, em certos casos, de uma baixa autoestima feminina em relação às suas produções [...]. (CORRÊA *apud* ZERWES; COSTA, 2021, p. 250).

Esse apagamento foi também empiricamente percebido através de um levantamento bibliográfico sobre a presença das mulheres na fotografia realizado por Soares, Feitosa e Ferreira Junior (2018). O mapeamento partiu da análise de dois livros de referência sobre a história da fotografia no país. O primeiro é o *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)*, de autoria do professor Boris Kossoy. O que se averiguou nessa obra foi a presença de apenas quatro mulheres que fizeram parte desse estudo - Algumas esposas e outras filhas dos empresários donos de laboratórios. Os pesquisadores citam a pesquisa da socióloga Amélia Siegel Corrêa, que aponta a relevante reflexão sobre os poucos nomes femininos. Corrêa assinala uma das possíveis razões para tal: tratavam-se de empresas familiares, nas quais os parentes (ela se refere ao casal Volk, mas que se amplia ao caso de Maria Izabel da Rocha) assumiam a tarefa conjuntamente, mas só cabia a autoria do registro fotográfico ao homem. A autora nota o caso de este não ser um fato exclusivo do campo da fotografia, mas das artes em geral. Ainda no contexto das artes plásticas em relação à Academia e Salões de Artes, Corrêa (2014, p. 3) discorre: “[...] eram frequentemente consideradas amadoras, [...], e que representa uma tradução da crença de uma inferioridade feminina corrente na época, negando-se a elas o pertencimento à categoria artística [...]”. A

opacidade das mulheres nas Artes Visuais, assim como em outras áreas, foi construída e alicerçada por discursos que demarcavam os espaços públicos como masculinos. Transgredir esses espaços desencadeava conflitos que colocavam em xeque suas habilidades artísticas:

As mulheres, apesar de tudo, pintaram, esculpiram, eram fotógrafas nos diferentes movimentos de vanguarda, mas sempre ameaçadas por um duplo perigo: o de ser acusadas de seguidoras ou imitadoras fiéis de seus companheiros do sexo masculino, por um lado, e por outro, o de ser rechaçadas por se atreverem a inovar quando não lhes correspondiam por sua condição feminina [...]” (TRIGUEROS, 2008, p. 27-28 *apud* SOARES; FEITOSA; FERREIRA JUNIOR, 2018, p. 4-5).

É inegável que há lacunas na historiografia da fotografia brasileira. Portanto, neste período do século XX, é incipiente o reconhecimento da participação das artistas no país.

Passa-se, a seguir, a um breve histórico dos primeiros movimentos feministas, a fim de contextualizar a situação da mulher e suas lutas nos séculos XIX e XX, de forma a melhor compreender as condições de possibilidade da inserção das mulheres no campo da fotografia e da pintura nesses períodos.

1.3 Ressonâncias entre mulheres fotógrafas e as primeiras pautas feministas

O feminismo, termo novamente em voga, é um movimento social articulado a questões políticas, econômicas, culturais, ideológicas e filosóficas. Para Carla Cristina Garcia (2015), as primeiras questões se relacionam com matrizes religiosas cristãs, judaicas e mitológicas como fator propagador de desigualdade que se perpetuaram ao longo da história das sociedades, cujas divindades Eva e Pandora, segundo essa pesquisadora, tiveram “papel basilar”: “[...] o de demonstrar que a curiosidade feminina é a causa das desgraças humanas e da expulsão dos homens do Paraíso [...]” (GARCIA, 2015, p. 12).

Essa denominação de feminismo surge, por volta de 1911, nos Estados Unidos com conotações de lutas de certos direitos iguais, juntamente com o sufrágio. Para Garcia (2015, p. 14):

[...] o feminismo pode ser definido como a tomada de consciência das mulheres como coletivo humano, de opressão, dominação e exploração de que foram e são objeto por parte do coletivo de homens no seio do patriarcado sob suas diferentes fases históricas, que as move em busca de liberdade de seu sexo e de todas as transformações da sociedade que sejam necessárias para este fim.

Os primórdios do feminismo – ou seja, a primeira onda – são compostos por várias ações pontuais, como manifestações publicizadas que ocorreram ainda no século XIX, mas sempre voltadas às mulheres brancas heterossexuais cisgêneros e à opressão da dona de casa

burguesa. O que se consolidou foi que as primeiras feministas foram sinalizadas como as sufragistas – mulheres que lutavam pelo direito ao voto, na Inglaterra. Porém essa onda foi uma junção de vários atos ativistas, como aponta Helena Vieira (2022), que destaca que, antes mesmo do surgimento das sufragistas, outras mulheres ativistas e instrumentos já reivindicavam direitos das mulheres, como a francesa Olympe de Gouges e a Declaração dos Direitos das Mulheres e da Cidadã.

Segundo a pensadora feminista francesa e diretora da coleção *Bibliothèque du Féminisme*, Dominique Fougeyrollas-Schwebel, em *Dicionário crítico do feminismo* (2009, p. 145), os movimentos feministas são sequenciados através da figura das “ondas”. A primeira onda é considerada aquela da segunda metade do século XIX até início do século XX – os movimentos pela luta do direito ao voto estado-unidense que se estendeu para países europeus. A segunda, que ficou denominada “neofeminismo” e cobre um pequeno período que abarca a segunda metade da década de 1960 até o início da década de 1970, buscou o reconhecimento da luta antipatriarcalista e teve algumas pautas a “autonomização da sexualidade feminina” e a opção por não ter filhos com a inovação da pílula anticoncepcional. A autora destaca que há um apagão entre esses dois recortes temporais que não pode ser ignorado, tampouco entendido como oposição entre os ideais ou mesmo a ausência de lutas. Ainda assim é importante frisar que:

Os movimentos feministas devem ser distinguidos dos movimentos populares de mulheres, que não expõem frontalmente a exigência de direitos específicos das mulheres (o serviço de Direitos da Mulheres na França propõe a noção de “direitos próprios” em contraponto à oposição “específico” que corresponde a “mulher”, *versus* “universal” que corresponde a “homem”). Todavia, alguns movimentos que lutam politicamente pela igualdade entre homens e mulheres, as mulheres socialistas da 2ª e depois da 3ª Internacionais, rejeitaram, a qualificação “feminista” porque a seus olhos está marcada pelos fundamentos burgueses das reivindicações de direitos. (FOUGEYROLLAS-SCHEBEL *apud* HIRATA *et al.*, 2009, p. 144).

Na história dos primórdios do feminismo no Brasil e suas possíveis correlações às primeiras duas ondas, a pesquisadora Constância Lima Duarte (*apud* BUARQUE DE HOLANDA, 2019, p. 26) afirma que:

Longe de serem estanques, tais momentos conservam uma movimentação natural sem seu interior, de fluxo e refluxo, e costumam, por isso, ser comparados a ondas, que começam difusas e imperceptíveis e, aos poucos (ou de repente), se avolumam em direção ao clímax – o instante de maior envergadura, para então refluir numa fase de aparente calma, e novamente recomeçar.

Duarte, em seu texto *Feminismo: uma história a ser contada*, publicado no livro *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (2019), ainda aponta que um dos primeiros movimentos em prol da luta das mulheres no país foi o direito à alfabetização, cuja

legislação sobre o tema que concede a reivindicação deste direito da mesma data de 1827. Neste período, muitas mulheres ocupavam-se de trabalhos domésticos. As que tiveram acesso à educação de qualidade muitas vezes tomaram esse caminho de difícil acesso e fizeram com que, aos poucos, outras mulheres conseguissem chegar a esse lugar, ao abrirem escolas e lançarem livros. Isso, como nota a autora, deve ser levado em consideração como um contramovimento e uma decisão de empoderamento. Ela destaca o papel diferenciado da potiguar Nísia Floresta Brasileira Augusta, que morou em diferentes capitais brasileiras e na Europa e que se tornou uma das pioneiras a publicar matérias em grandes jornais. O destaque maior é a publicação de seu livro *Direito das mulheres e injustiça dos homens*, em 1832, inspirado em outras autoras que trataram de temas das relações de trabalhos e mulheres, e “[...] deve, ainda sim, ser considerado um texto fundante do feminismo brasileiro [...]” (DUARTE, 2019, p. 28).

A seguinte observação que Duarte estabelece sobre esse marco inicial também vai reverberar, até certo ponto, na questão das fotógrafas brasileiras e seus percursos históricos, das fotógrafas imigrantes, que foram as pioneiras na fotografia no Brasil: “E aqui está a marca diferenciadora desse momento histórico: o nosso primeiro momento feminista, mais que todos os outros, vem de fora, não nasce entre nós [...]” (DUARTE, 2019, p. 29).

O segundo momento importante da história do feminismo no Brasil é datado pela autora por volta de 1870 “[...] e se caracteriza principalmente pelo espantoso número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, editados no Rio de Janeiro e em outros pontos do país [...]” (DUARTE, 2019, p. 31). São listadas várias iniciativas até o marco do terceiro momento, que é o início do século XX, quando

[...] já inicia com uma movimentação inédita de mulheres mais ou menos organizadas, que clamam alto pelo direito ao voto, ao curso superior e à ampliação do campo de trabalho, pois queriam não apenas ser professoras, mas também trabalhar no comércio, nas repartições, nos hospitais e indústrias. (DUARTE, 2019, p. 35).

A pesquisadora brasileira Branca Moreira Alves, em seu artigo *A luta das sufragistas*, publicado no mesmo livro organizado por Heloisa Buarque de Hollanda, situa que a luta feminista brasileira tem o marco seminal no movimento conservador das sufragistas dos Estados Unidos. Alves (2019, p. 49-50) destaca que no século XVII, antes de se tornar um movimento organizado, esse levante já havia se tornado motivo de preocupação, sobretudo na figura de Anne Hutchinson, que era uma “pregadora protestante estabelecida na colônia de Massachusetts, fiel fervorosa”. Tendo iniciado na pregação em 1635 atraído muitas mulheres e sendo considerada ousada, “[...] falando em público, e ainda mais para audiências mistas, era coisa impensável, contrária aos bons costumes, que estabeleciam a exigência de modéstia e

recato. Anne foi perseguida e expulsa [...]” (ALVES, 2019, p. 49-50). Alves destaca ainda as líderes abolicionistas, que se juntaram aos homens em busca de seus direitos na metade do século XIX: “A libertação do negro passou a ser ligada à libertação da mulher e as associações feministas abolicionistas se tornaram verdadeiros ensaios para a futura organização do movimento pelos direitos da mulher.” (ALVES, 2019, p. 50).

Branca Moreira Alves (2019) afirma que discursar em público era inadequado para as mulheres. Isso ressalta o caráter de não ter voz mesmo durante a Convenção Antiescravagista Internacional, ocorrida em Londres, em 1840, pois era proibido às mulheres falarem publicamente nesses eventos. Por conta disso, decidiram constituir uma convenção de direitos femininos (ALVES, 2019, p. 50). Passados oito anos ocorreu a primeira reunião, que resultou no desejo emancipatório das mulheres, deixando de ser vontades isoladas para tornar-se um anseio coletivo pela luta sufragista.

Alguns anos depois, surgem outras líderes tais como Susan B. Anthony, Antoinette Brown e Lucy Stone. Anthony juntamente com Stanton vão criar, no ano de 1868, na cidade de Nova Iorque, a Associação Nacional da Mulher¹³.

Em paralelo, outro grupo é criado, de forma mista (homens e mulheres), considerado mais radical: a Associação Americana do Sufrágio Feminino¹⁴, tendo como diretoria Lucy Stone, Julia Ward Howe e Henry Beecher. Em 1890, as duas associações se uniram e se tornaram a NAWSA¹⁵, cuja tradução é Associação Nacional Americana do Sufrágio da Mulher. Outras organizações foram criadas, sendo uma a União Política das Mulheres¹⁶, em 1907, mais uma vez encabeçada por Elizabeth Cady Stanton e por Harriet Stanton Blatch, e outra o Partido das Mulheres, em 1913, fundada por Alice Paul, sendo esse o único grupo que trabalhou arduamente pela emenda constitucional do direito ao voto, realizando várias ações, tais como marchas em frente ao Congresso americano. As mulheres sofreram agressões de pedestres, tendo seus cartazes rasgados, pois eram vistos com maus olhos face à democracia do país. E mais:

Logo a polícia passou a controlar as marchas e repetiram-se nos Estado Unidos as cenas já vistas na Inglaterra: prisões ilegais, maus-tratos, greves de fome seguidas de tortura de alimentação forçada. Em pouco tempo também as americanas, assim como as inglesas, tinham suas mártires.

[...]

Em menos de um ano após o início da repressão, as autoridades se deram por vencidas e libertaram todas as sufragistas ainda presas. (ALVES, 2019, p. 52).

¹³ National Woman Association.

¹⁴ American Woman Suffrage Association.

¹⁵ National American Woman Suffrage Association (NAWSA).

¹⁶ Women's Political Union.

A 19ª Emenda Constitucional foi sancionada dando direito à mulher ao voto (desde que acima de 21 anos), por uma votação acirrada, ganha por apenas um voto a mais.

Sobre as sufragistas no Brasil:

Dentre os costumes trazidos da Europa e implantados no Novo Mundo estava a manutenção do status inferior da mulher: de um lado, a mulher branca, membro dominado da classe dominante, cuja castidade era condição essencial para cumprir sua função procriadora; de outro a mulher negra, indígena ou mestiça, explorada como braço escravo e objeto sexual. (ALVES, 2019, p. 54).

É nesse contexto limitado que se faz uma assimilação possível entre mulheres, autorretratos e feminismo nesses primeiros momentos, uma vez que se observa quase que simultaneamente a inserção desses três temas na história, de modo geral e de forma generalista. Observa-se que, a fotografia “nasce” em 1826 (registro da “primeira” fotografia feita por Niépce). Em 1887 Hannah Maynard faz seu autorretrato e, em meados do século XX as mulheres conseguem, enfim, ter direito ao voto, graças ao movimento das sufragistas. Aos poucos as mulheres tiveram acesso à fotografia por meio da concessão de seus maridos, pais e/ou irmãos, proprietários de estúdios e lojas de materiais, que permitiam a elas entrarem neste meio amplamente masculino.

No próximo capítulo serão abordados os autorretratos no século XX, com ênfase nas fotógrafas brasileiras e estrangeiras, suas temáticas, a inserção do autorretrato na fotografia feminina e a encenação performática como parte da linguagem, o ativismo das Guerrillas Girls, o lugar que vem sendo ocupado pelas mulheres na fotografia brasileira e as pioneiras no autorretrato documental (Nan Goldin) e encenado (Cindy Sherman).

2 AUTORRETRATOS FEMININOS E FEMINISMOS NO SÉCULO XX

2.1 Autorretratos femininos na fotografia moderna e os avanços dos direitos das mulheres

Na virada do século XIX, mais precisamente em 1897, a já mencionada Frances Benjamin Johnston, fotógrafa consolidada, publica um artigo intitulado *What a Woman can do with a camera*¹⁷, no *Ladies' Home Journal*. É sintomático o crescente interesse das mulheres pela fotografia, uma vez que temos a voz de uma fotógrafa convocando e incentivando mulheres que buscam carreiras artísticas. Para Johnston (1897), as mulheres são especialmente designadas para exercer a fotografia. Ela elenca vários atributos para o perfil profissional dessa mulher que deseja se tornar fotógrafa:

[...] deve ter bom senso, paciência ilimitada para seguir em frente com infindáveis falhas, tato igualmente ilimitado, bom gosto, um olho rápido, um talento para detalhes e um gênio para o trabalho duro. Além disso, ela precisa de treinamento, experiência, algum capital e um campo para explorar. [...] embora para uma mulher enérgica e ambiciosa mesmo com oportunidades comuns o sucesso é sempre possível, e trabalho duro, inteligente e consciente raramente falha em desenvolver pequenos começos em grandes resultados. (JOHNSTON, 1897, p. 1).

No que tange ao advento da fotografia, umas das pioneiras fotógrafas a se autorretratar foi Imogen Cunningham, que realizou alguns autorregistros (cerca de 54 imagens), mesmo não sendo dedicada a esse tipo de fotografia como forma de expressão principal e comercial. Cunningham, nascida em 1883, foi uma fotógrafa que ficou reconhecida por sua série de close-ups de temática botânica, como foi o caso de “Flor de Magnólia”, de 1925. Porém, durante sua carreira, a artista fez, pontualmente, autoimagens. Os autorretratos de Cunningham, assim os de demais fotógrafas como Diane Arbus grávida podem ser interpretados como experimentações, documentação da vida, álbum de recordação ou mesmo para divulgar a si e seu equipamento fotográfico.

¹⁷ O que uma mulher pode fazer com uma câmera. (tradução da autora).

Imagem 16 – Autorretrato de Imogen Cunningham, 1906



Fonte: site Imogen Cunningham (2022)

Imagem 17 – Autorretrato de Imogen Cunningham, 1933



Fonte: site National Portrait Gallery (2022)

Observa-se que há uma forte função política do autorretrato, uma vez que a câmera, o instrumento de trabalho e de poder, passa a aparecer no reflexo do espelho. A presença da

câmera marca o lugar de fotógrafa profissional, de forma a se verem empoderadas, lutando pelos seus espaços e reconhecimento.

Imagem 18 – Autorretrato de Imogen Cunningham, 1974



Fonte: site Imogen Cunningham (2022)

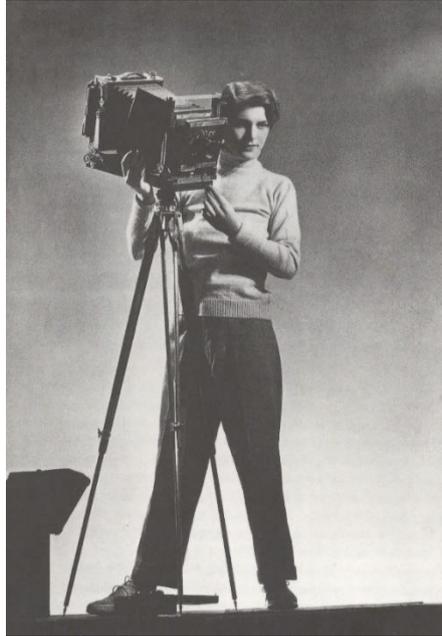
Outras fotógrafas renomadas como Ilse Bing (Imagem 19) e Margaret Bourke-White (Imagem 20) também fizeram autorretratos, mas não dedicaram suas carreiras a esse gênero. O que se nota ao ver essas imagens é o fato de essas artistas darem seus rostos para suas assinaturas, para suas obras e serem rostos de mulheres que fotografam num meio predominantemente masculino.

Imagem 19 – Autorretrato de Ilse Bing, 1936



Fonte: livro *Seeing ourselves: women's self-portraits*, de Frances Borzello (2016, p. 158)

Imagem 20 – Autorretrato com câmera, Margaret Bourke-White, 1933



Fonte: livro *Seeing ourselves: women's self-portraits*, de Frances Borzello (2016, p. 152)

A célebre fotógrafa Diane Arbus é vista se fotografando com o equipamento aparente em um contexto íntimo, mostrando sua barriga de gravidez utilizando um espelho – quase sempre presente nas feições de autorregistros.

Imagem 21 – Self-portrait pregnant, N.Y.C., Diane Arbus (1945)



Fonte: site National Portrait Gallery (2023)

Diane Arbus foi uma fotógrafa à frente de seu tempo, pois ousava em seus temas polêmicos. Não diferente, ousou ao posar seminua e grávida em um autorretrato. É a personificação de autoempoderamento, pode-se arriscar a dizer. São duas as afirmações que a artista expõe: a de ser fotógrafa, com sua câmera aparente, e a de ser mulher. Novamente, é a marcação desse lugar sendo preenchido por mulheres. É uma antecipação de pautas feministas posteriores, da segunda onda, de forma a mostrar que as lutas estavam crescendo e tomando força.

Outro nome de uma fotógrafa, nesse caso amadora, que não era especialista no gênero de autorrepresentação tal qual Cunningham, mas realizou dezenas de autorregistros foi a estado-unidense Vivian Maier. Maier, nascida em 1926, foi revelada ao mundo por meio de um documentário e site de criação de John Maloof em 2013. Maloof participou de um leilão no qual deu um lance em lotes de itens pessoais de Maier, obtendo, desta forma, acesso a inúmeros filmes não revelados e fotografias de autoria desta fotógrafa amadora (sobretudo retratando nas ruas de Nova Iorque) e cuja sua profissão era a de babá. Exímia fotógrafa, nunca mostrou aos seus amigos e familiares sua versão artística, tendo sido mantida em sua privacidade até sua morte.

Há, sem dúvidas, uma ponte que liga o trabalho de Cunningham e Maier esteticamente, mas não podemos aferir se houve algum conhecimento de Vivian Maier acerca do trabalho da outra fotógrafa. Devido ao ineditismo das imagens de Maier, se pode afirmar que Cunningham não obteve acesso a elas.

Imagem 22 - Autorretrato de Vivian Maier



Fonte: site Vivian Maier Photography

Imagem 23 - Autorretrato de Imogen Cunningham (1937)



Fonte: site Imogen Cunningham

Imagem 24 - Autorretrato de Vivian Maier (1953) **Imagem 25 - Autorretrato de Imogen Cunningham (1961)**



Fonte: site Vivian Maier Photography



Fonte: site Imogen Cunningham

Imagem 26 - Autorretrato de Vivian Maier (1971) **Imagem 27 - Jane and Alice and de Imogen (1940)**



Fonte: site Vivian Maier Photography



Fonte: site Imogen Cunningham

Imagem 28 - Autorretrato de Vivian Maier no espelho (1955)



Fonte: site Vivian Maier Photography

Imagem 29 - Autorretrato de Imogen Cunningham no espelho (1934)



Fonte: site Imogen Cunningham

O conjunto de imagens acima (Imagem 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 e 29) demonstram o que se poderia chamar de alicerces dos autorretratos na fotografia: desde o artista se registrar no espelho mostrando seu equipamento (tal qual o início do gênero foi se construindo na pintura, a partir do auxílio do espelho) até o uso da sombra silhuetada sobre o chão como forma de autorregistro sem definição de cores, roupas e expressões faciais. A presença do interesse em ser a própria modelo e ser dirigida por si mesmo, o se dar a ver como um espelho e a curiosidade nata dos autorretratistas.

Pode-se observar como no início do século XX já é possível ver o autorretrato ganhando força e uma maior participação das mulheres na fotografia, embora essa presença não seja evidenciada na historiografia oficial. Outro apagamento importante nesse sentido é o da fotógrafa francesa Claude Cahun, atuante nas primeiras décadas do século XX.

Algumas décadas depois do surgimento da fotografia, uma fotógrafa francesa chamada Claude Cahun surge com autoimagens que já são vanguardas para seu período por suas colocações acerca de questões de identidade de gênero. Em 1928, por exemplo, ela realiza o seguinte registro:

Imagem 30 - Autorretrato de Claude Cahun, 1928



Fonte: livro *Women Photographers: from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman* (2018, p. 47)

Cahun nasceu com o nome de registro de Lucy Schwob, mas adotou o Claude Cahun artisticamente. Claude é um nome próprio francês que é usado por ambos os gêneros. Cahun questiona papéis sociais se vestindo fora dos padrões, com cortes de cabelos não convencionais para a época e performando de forma a não esclarecer qual sua identidade de gênero, o que hoje é compreendido como não-binário ou mesmo *queer*.

Hall (2014, p. 243) diz que, para além de fotógrafa, Cahun também era escultora e escritora. Trabalhou no período entre guerras e boa parte do seu acervo foi destruído pelos nazistas quando ela própria foi presa. Ela era judia, de forte posicionamento político de esquerda e transgressora. O autor aponta para o fato de o trabalho dela só ter sido descoberto nos últimos 20 anos. Cahun participou do movimento essencialmente masculino, o surrealismo, e continuou fazendo autorretratos até sua morte, em 1954.

Pelo uso constante de máscaras em suas imagens, inclusive tendo se dedicado a uma série específica sobre o tema, além dos usos de adereços e maquiagens, Hall considera Cahun como uma predecessora de Cindy Sherman.

Outra referência relevante ao autorretrato na fotografia é a artista estado-unidense Francesca Woodman. A atuação de artistas como Woodman no final dos anos 1970, período da arte da performance, desenvolvida no contexto da arte conceitual e da body art, marca uma

virada de chave na expressão artística do autorretrato fotográfico, em que se parte para a ênfase na encenação, na fotomontagem e na fabulação como parte da linguagem visual e da poética fotográficas.

Segundo Boris Friedewald (2018), Woodman nasceu e cresceu em um lar de artistas, e ganhou sua primeira câmera no seu aniversário de 13 anos, presenteada pelo seu pai. O autor aponta que seu mundo (que se estende às suas fotografias) não era rodeado de cores, mas visto em preto e branco e cujas imagens eram feitas sempre situadas de seu ambiente particular. Francesca admirava os surrealistas e os fotógrafos Duane Michals e Deborah Turville.

Friedewald (2018) observa que o tema central da artista era ela própria, que se fotografava performando e causando uma certa estranheza nas imagens por ela produzidas: às vezes fundindo-se ao próprio quarto ou pairando com leveza, se utilizando, por vezes, do obturador em velocidade lenta. Após sua morte prematura, deixou um legado de cerca de 800 imagens.

Imagem 31 - Autorretrato de Francesca Woodman, 1977/1978



Fonte: site da galeria Mendes Wood DM (2022)

Imagem 32 - Autorretrato de Francesca Woodman 1, 1976



Fonte: site da galeria Mendes Wood DM (2022)

Imagem 33 – Autorretrato de Francesca Woodman 2, 1976



Fonte: site da galeria Mendes Wood DM (2022)

Em Imagem 30, pode-se observar um duo de fotos de Woodman que falam diretamente de dores físicas, e há uma possível relação entre elas e a influência dos movimentos em voga como a body art e a arte conceitual, típicas dos anos 1970. São autorretratos em que a artista não mostra seu rosto, mas mostra seu dorso sendo maltratado de alguma forma pelos objetos. Não se trata da identidade da artista, mas sim do seu corpo, um corpo sofrendo.

Seguindo a cronologia, volta-se a atenção para a década de 1970, quando surgem, em destaque, os autorregistros de Andy Warhol e os questionamentos de videoarte e sua relação narcisista observada por Rosalind Krauss. Segundo aponta James Hall (2014), os artistas

centram sua atenção nas performances de seus corpos exclusivamente. Também na década de 1970 surge o nome mais exponencial da fotografia de autorretratismo feminino: Cindy Sherman nome artístico de Cynthia Morris Sherman. Friedewald (2018) nota que Sherman já performava de certa forma, ainda criança, ao vestir-se com roupas da sua avó para brincar de personagens que assistia na televisão. Aos 10 anos, seu pai lhe presenteou com uma câmera fotográfica. Em 1975, ao realizar seu primeiro curso de fotografia, ela deu início a sua série fotográfica *Untitled*, composta por 23 autorretratos igualando-se à sua idade de 23 anos.

Sherman não é considerada por muitos como autorretratista pela sua total descaracterização pessoal e pelo uso de acessórios, próteses, maquiagens, perucas e figurinos que a artista adota para performar arquétipos de mulheres.

Friedewald (2018) observa ainda que entre os anos de 1977 e 1980, ela realiza sua célebre série *Untitled Film Stills*, em que performa estereótipos de filmes B e *noir* das décadas de 1940 e 1950 e na qual ela quis traduzir em uma imagem uma narrativa concisa em formato de fotografia still, ou seja, fotografia de cenas cinematográficas (usadas para divulgação do filme). Ao todo, realizou 69 imagens em preto e branco.

Imagem 34 - *Untitled Film Still #21*, Cindy Sherman, 1978



Fonte: Museum of Modern Art (MoMA) (2022)

Friedewald (2018) aponta para as características intrinsecamente feministas das obras de Sherman, uma vez que elas se opõem aos padrões de beleza, comportamentais e sociais vigentes e se compreende socialmente como poder e sexo.

Em 1981, outro nome importante que surge na cena estado-unidense é o da fotógrafa Nan Goldin e seu diário autorretratado, *A balada da dependência sexual*¹⁸. Diferentemente de Sherman, essa série de diário pessoal inclui alguns registros dos abusos sofridos por Goldin e cometidos pelo seu antigo parceiro, além do seu círculo de amizade e do uso de drogas. Sherman e Goldin serão abordadas em profundidade posteriormente.

Borzello (2016, p. 201) elenca algumas artistas que se destacam nesse gênero imagético, a exemplo de Hannah Wilke, que fez fotografias suas no processo em que atravessava um câncer terminal, como a imagem da série *Intra-Venus*. Na Série *S.O.S. Starification Object Series*, iniciada em 1974, ela utilizou chiclete mastigado realocando-os em seu corpo e fazendo referências às escaras corporais realizadas em rituais de alguns povos africanos, mas também ao corpo feminino sendo o receptáculo do prazer do corpo masculino.

Imagem 35 - *Intra-Venus Series*, Hannah Wilke, 1992



Fonte: Frances Borzello (2016, p. 204)

¹⁸ The Ballad of Sexual Dependency.

Imagem 36 - S.O.S. Starification Object Series, Hannah Wilke, 1974



Fonte: Frances Borzello (2016, p. 204)

Para James Hall (2014), o autorretrato no século XX tem sido produzido de muitas formas, mas uma das características mais relevantes reside na tendência de suprimir ou conciliar o rosto e a cabeça – definições clássicas do autorretrato até então. Ainda aponta que acessórios como máscaras e outros adornos que interfiram no rosto/cabeça são marcas registradas desse período, como evidenciado nas obras de Sherman. Outro detalhe que o autor nota é que agora os autorretratos passam a ser feitos de corpo inteiro, e/ou nus, mostrando partes do corpo do/da artista. Segundo Hall, é no final do século XX que se vê surgir o fotógrafo que irá se dedicar a produzir apenas obras de autorretrato. Hall também destaca que há interesse mercadológico nos autorretratos, cujo ápice foi alcançado com Van Gogh, um dos artistas mais famosos de todos os tempos e que produziu diversos autorregistros, que inclusive o celebrizaram.

Se faz relevante aqui citar aspectos da segunda onda do feminismo como avanços nos direitos das mulheres, que repercutiram em seus modos de fotografar e fotografar a si.

A “segunda onda” do feminismo também conhecida como Movimento de Libertação das Mulheres, é considerada mais radical do que a primeira. Alguns “marcos” desse momento entre a década de 1940 e a de 1980 são o lançamento do livro *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, que questiona o papel social da mulher e suas atribuições a

comercialização da pílula anticoncepcional em 1960; o lançamento de outro livro marcante desse período, *Mística feminina* (1963), de Betty Friedan, que questiona as atribuições das donas de casa insatisfeitas.

No ano de 1975, a ONU optou pelo dia 8 de março para torná-lo o Dia Internacional da Luta pelos Direitos das Mulheres. No Brasil, a pauta girava em torno da violência doméstica. Em 1979, ocorre o Primeiro Congresso da Mulher Paulista, que resultou em políticas públicas para mulheres. Um marco importante nessa luta ocorreu em 1983, quando Maria da Penha Fernandes sofreu duas tentativas de feminicídio. Essas pautas vão surgir na fotografia de autorretrato de fotógrafas brasileiras somente a partir da formação da terceira onda, como o caso de Cris Bierrenbach e algumas de suas obras.

Sob o lema “o pessoal é político”, foi na segunda onda, surgida no pós-Segunda Guerra Mundial, que as mulheres questionaram padrões de beleza em concursos estadunidenses, a diferenciação entre gênero e sexualidade, e, por consequência, os papéis de gênero, dominação patriarcal, opressão, gravidez, aborto, direito ao corpo, além de pautas trabalhistas, civis e políticas. Acontece, também, a revolução sexual, com a emancipação das mulheres. Essas questões são assimiláveis fortemente com as obras de Sherman e Goldin entre outras fotógrafas já citadas ao longo desta pesquisa. Leva-se em consideração que o ativismo artístico que traz essas questões do feminismo para o campo da arte se deu como registro de performances, que começaram a ganhar força nesse meio por volta dos anos de 1970.

Para Dominique Fougeyrollas-Schwebel (2009, p. 146), o feminismo dos anos 1970 pode ser visto como uma extensão do movimento da contracultura da década anterior e foi caracterizado por “[...] grupos não mistos, negando aos homens o direito de falar em nome das mulheres [...]”. Fougeyrollas-Schwebel (2009, p. 147) diz:

Três correntes no seio do movimento se opõem quanto à definição da opressão das mulheres e suas estratégias políticas: feminismo radical, socialista e liberal. Segundo abordagens mais detalhadas, ocorrem distinções entre feministas marxistas, ou socialistas, libertárias, radicais, lésbicas, materialistas ou essencialistas.

O retrato de si mesmo que se leva em consideração dentro das pautas feministas na fotografia são aquelas de registro de performances, uma vez que ainda não há autorretratos que trabalhem explicitamente a violência contra a mulher, salvo os de Goldin. Um exemplo de performance que pode ser levado em consideração é a realizada por Yoko Ono, intitulada *Cut Piece*, de 1964. Nela a artista se posiciona inerte, sobre um palco, e o público tem ao seu alcance apenas uma tesoura e interage com a artista cortando-lhe a roupa, mas acaba por machucá-la, tornando-se assim uma forte imagem de fotografia de registro de si mesma com teor feminista

de pauta de violência contra mulher. O público era orientado a cortar um pedaço de tecido, mas com o decorrer da performance, o público vai libertando-se das ações tímidas para as mais agressivas, violando a artista. Segundo Eliane Ribeiro (2020, p. 01):

São auto-evidentes as correlações com aspectos ligados à misoginia, machismo, violência, violação sexual, poder, exploração do corpo levada ao seu limite, passividade, desamparo, impotência, espanto, fragilidade, crueldade, sadismo. Não foi diferente da vida real. Todos os aspectos atribuídos à performance foram igualmente visualizados na nossa tragédia particular, que se repete a cada dia em milhares de lares brasileiros. A violência física seguida pela indissociável violência moral.

Também é nessa fase que surge o termo *Sisterhood* ou Sororidade, porém é nesse mesmo momento que o movimento se encontra numa encruzilhada entre as diferenças de raça, classe, estado civil e sexualidade.

A maneira como as mulheres se relacionariam com o próprio corpo mudaria completamente, de modo que engravidar não seria uma consequência desagradável da prática sexual obrigatória no matrimônio, mas poderia ser algo independente disso. Por influência dessa grande mudança a respeito do relacionamento da mulher com o próprio corpo é que se percebe que a segunda onda se distingue como fase de luta pelos direitos reprodutivos e das discussões sobre liberdade sexual (SILVA, 2019, p. 13).

Na arte do século XX já é possível identificar discursos feministas, principalmente com os corpos das próprias artistas como suporte, sobretudo as performers. Marina Abramović e sua performance *Rhythm 0* é um exemplo bastante significativo da violência contra a mulher. Nessa performance Abramović fiava imóvel diante de dezenas de objetos que podiam ser usados. Os resultados foram sua roupa cortada, um revólver apontado para a cabeça da artista, ela machucada, entre outros. Dois outros exemplos que merecem ser mencionados são o da artista Gina Pale, que, em sua obra *Ação de transferência* (1968), a performer utiliza objetos cortantes contra seu próprio corpo, machucando-o seja enfiando espinhos de uma rosa, seja cortando a mão com uma lâmina de barbear; e o da artista francesa Orlan, que se submeteu a “cirurgia estética para inscrever em sua carne fragmentos de pintura clássica”, resultando em obras como *Primeira operação-cirurgia performance* (1990) e *Reencarnação de Santa Orlan* (1990-1995) (TORRES, 2020, p. 172-1977). Vale lembrar que outras importantes artistas do cenário internacional abriram caminhos, como é o caso de Frida Kahlo, Judy Chicago, Yoko Ono, Barbara Kruguer, entre outras. Aqui no Brasil, Anna Maria Maiolino é um nome de destaque na performance com temática também de violência e silenciamento.

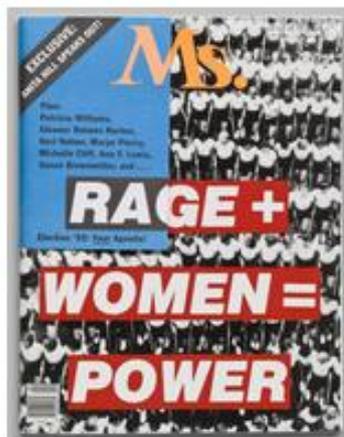
Portanto o que se nota é o fenômeno de representação de alguns tipos de violências por meio dos autorretratos de mulheres, que usam seus corpos como ferramenta e suporte para

o discurso denunciativo e reflexivo sobre o tema. O fenômeno também foi observado em outras artistas em tempos análogos e anacrônicos, de forma que ressoam não intencionalmente, mas como prova de que o assunto permeia o subconsciente coletivo feminino.

Em artigo das pesquisadoras espanholas Ana Muñoz-Muñoz e María Barbaño González-Moreno (2014), observa-se que se confirma a escassa quantidade de mulheres na História da Arte. As autoras apontam como uma das pioneiras a multiartista australiana Valie Export, nascida em 1940, cujos meios artísticos para se expressar eram escultura, fotografia, performance e vídeo. É considerada uma das artistas mais importantes das décadas de 1960 e 1970. Em 1969, realizou a performance *Genital Panic* em Munique, como forma de propor ao público reflexões sobre a consciência feminina sobre seu próprio corpo. E é por meio do corpo feminino, tão explorado midiaticamente, tão exposto em falsos estilos de vidas personificadas por meio da superexposição das mídias sociais e cuja “[...] a falta de identidade que sofrem as pessoas através do consumismo, somos o que compramos, como manifesta Barbara Kruger em uma de suas obras, *Eu compro logo existo* (1987) [...]”¹⁹ (MUÑOZ-MUÑOZ; GONZÁLEZ-MORENO, 2014, p. 44, tradução nossa).

Barbara Kruger é referência inegável na arte feminista, como mostra a imagem abaixo, capa da revista *Ms.* de 1992, na qual se lê que a soma da raiva e da mulher é igual a poder. A mulher se empodera no momento em que se revolta com as diferenças de gênero, logo reforçada pelo retrato em Imagem 38, que mostra uma mulher com as palavras “Saber é poder” sobre sua face. As palavras capitais são sua marca registrada. Suas obras são sempre acompanhadas por esses textos sobre imagens.

Imagem 37 - Capa de revista, Barbara Kruger (1992)



Fonte: site do MoMA (2023)

¹⁹ es la falta de identidad que sufren las personas a través del consumismo, somos lo que compramos, como manifiesta Barbara Kruger en una de sus obras, *I shop therefore I am* (1987).

Imagem 38 - Obra *Knowledge is Power*, Barbara Kruger (1989)



Fonte: site Artnet.com (2023)

Apesar de não trabalhar a fotografia enquanto autorretrato, é a experimentação de Kruger e de outras artistas feministas como Judy Chicago e Miriam Schapiro, que vai influenciar diretamente o feminismo na fotografia.

Retomando o pensamento de Ana Muñoz-Muñoz e María Barbaño González-Moreno (2014), o feminismo trabalha diretamente com as experiências vividas pelas mulheres, em seus corpos, e suas consequências de conviverem num sistema patriarcal, e foi na fotografia e na performance que elas encontraram seu meio de expressão nas artes. A fotografia, primeiramente, serviu como registro das efemeridades das performances como forma de manter viva a memória, dessa forma sendo acessível em tempos posteriores: “A arte e a fotografia se desvincularam neste ponto da necessidade da beleza tendo como principal objetivo chamar a atenção sobre problemas político-sociais de outro modo silenciados [...]”²⁰ (MUÑOZ-MUÑOZ; GONZÁLEZ-MORENO, 2014, p. 46, tradução nossa).

A fotografia “feminista” que ora se inicia traz consigo as primeiras reflexões sobre o lugar em que a mulher ocupa no mundo, em meio a sistemas opressores. Essa “nova” fotografia vem também sob forma de autorretrato, como os exemplos citados por Ana Muñoz-Muñoz e María Barbaño González-Moreno e que devem ser nomeados individualmente: Boryana D. Rossa, Katy Grannan, Neeta Madahar, Cass Bird’s, Zineb Sedira, Laurie Simmons, Tomoko Sawada, Lili Almog, Nanon Floyd, Joanne Leonard, Angela Jiménez, Meghan Boody e Dotty Attie. As duas autoras deram ênfase a algumas artistas já citadas: Judy Chicago (primeira artista reconhecida como feminista), Hannah Wilke, Martha Rosler, Ana Mendieta, Nan Goldin, Cindy Sherman e Esther Ferrer.

²⁰ El arte y la fotografía se desvinculan en este punto de la necesidad de belleza, teniendo como principal objetivo llamar la atención sobre problemas político-sociales de otro modo silenciados.

Outra pensadora que auxilia a situar as fotógrafas feministas é uma das precursoras neste campo de pesquisa, Ina Loewenberg (1999), em seu breve texto *Reflections on self-portraiture in photography*. Ao começar seu texto, logo a pesquisadora faz um trocadilho pertinente: "Women have been so frequently used as subjects (for which we can read "objects") in the arts, including photography [...]"²¹ (LOEWENBERG, 1999, p. 399), situando esse papel objetificado que coube à mulher no meio. Porém Loewenberg destaca que é na feitura da autorretratação que as mulheres encontraram o caminho para terem controle sobre suas imagens e seus modos de representação. A autora vai destacar Nan Goldin e Cindy Sherman como principais exemplos disso.

Ressalta-se que a própria Ina Loewenberg começou seus autorretratos na idade de 60 anos, dado que vai na contramão dos exemplos aqui nesta tese listados. Sendo assim, vai confrontar o que hoje se denomina etarismo, ou seja, discriminação geracional e preconceito com pessoas mais velhas.

Imagem 39 - Ina Loewenberg *Dual self-portrait*, 1993



Fonte: Ina Loewenberg (1999)

Desse modo, entende-se que as fotógrafas feministas seminais se resumem a uma quantidade pequena de artistas, uma vez que o processo vem se construindo ao longo dos anos, influenciado pelas reflexões feministas de seus tempos. Mas faz-se necessário compreender as

²¹ Mulheres têm sido tão frequentemente usadas como sujeitos (no qual podemos ler como "objetos" nas artes, incluindo a fotografia (LOEWENBERG, 1999, p. 399, tradução nossa).

motivações que levam fotógrafas do mundo todo a se fotografarem e como esse papel de controle de imagem tem sido usado em discursos mais recentes, sobretudo feministas, e de quais formas dão-se a ver.

A voz feminista do segundo levante é responsável pelo caráter mais politizado do movimento, trazendo à tona questões sobre as vozes das mulheres negras, descentralizando o núcleo europeu e estado-unidense, tendo alcançado, inclusive, o Brasil. Há a necessidade de continuar batalhando pela equidade de direitos (está presente em todas as ondas), assim como a liberdade sexual e o direito de controle de natalidade. Outra pauta pleiteava a individualidade de cada mulher e a não mais relação de felicidade vinculada a casamentos e maternidade, somada à luta contra a discriminação no ambiente de trabalho.

Tendo a segunda onda feminista ocorrido entre as décadas de 1960 e 1980, vê-se no próximo item um importante movimento que fala abertamente da discriminação das mulheres artistas, com o grupo de ativistas artistas *Guerrilla Girls*.

O Artivismo, neologismo que junta arte e ativismo, tem sido responsável por tentar dar conta de várias inquietações que surgem a partir da segunda onda feminista, sobretudo nos Estados Unidos, quando o grupo *Guerrilla Girls* começa a investigar os grandes centros de arte e a participação das mulheres, seja como artistas, seja enquanto representações femininas.

2.2 Artivismos feministas: modernidade e contemporaneidade

“A linguagem da história e da crítica da arte nem sequer reconhecia as mulheres para que pudesse negá-las”, cita o teórico de arte contemporânea Michael Archer (2019, p. 125). Essa emblemática frase revela o motivo por detrás da invisibilidade das mulheres na História da Arte, mas que teve uma mudança drástica graças à era da arte contemporânea que se uniu involuntariamente com o crescimento e fortalecimento do feminismo do pós-Segunda Guerra Mundial.

É assim que desde o final dos anos 1960 vemos surgir, principalmente nos Estados Unidos, grupos de mulheres artistas vinculados aos movimentos sociais, sobretudo feministas. Um dos primeiros foi o coletivo *WAR – Women Artistics in Revolution*. Em tentativas de equidade, na verdade, se revelaram separatistas, uma vez que dedicavam espaço, prêmios, publicações, oportunidades apenas para e pelas mulheres.

Em 1971, o Conselho de Artistas Mulheres de Los Angeles já realizava levantamento da presença das mulheres artistas em exposições coletivas e individuais. Durante a pesquisa dez anos anteriores à divulgação do resultado, chegou-se à soma de apenas 4% de

mulheres em exposições coletivas e apenas uma em individual. Contudo: “Reconheceu-se, ao mesmo tempo, que certos elementos da arte da cultura recentes tinham aberto o caminho para o engajamento da arte na consciência feminista [...]” (ARCHER, 2019, p. 125). Esses dois momentos de questionamentos das mulheres nas artes abrem portas para outro coletivo também novaiorquino que está na ativa até hoje questionando os mesmos locais e as mesmas demandas, o *Guerrilla Girls*.

O grupo autointitulado *Guerrilla Girls* é um coletivo de artistas feministas ativistas criado nos Estados Unidos, em 1985. O nome do coletivo, que une a palavra “guerrilha” em espanhol e “garotas” em inglês, já denota uma abertura e aproximação entre a população estadunidense dita anglo-saxã e aquela imigrante de países latinos.

O *Guerrilla Girls* é denominado um grupo artista, ou seja, que promove o ativismo através da arte. A nítida proposta desse coletivo é interpelar o sistema das artes estadunidense em seu alto patamar, no caso, os maiores museus e galerias do país. Essas ativistas anunciam, em sua página oficial²², que o simbolismo do uso de máscara de animais representa o anonimato onipresente (as mulheres, anônimas, estão em todos os lugares), assim como uma manifestação de um certo “recurso visual ultrajante” (GUERRILA GIRLS, 2021, p. 1) como forma de apontar preconceitos sexistas, raciais e étnicos sofridos pelas artistas, além de levar os debates de questões para além da arte, englobando a política, a cultura pop e o cinema. Destaca-se o que se entende como a principal proposta do grupo:

Acreditamos em um feminismo interseccional, que combate a discriminação e apoia os direitos humanos de todas as pessoas e de todos os gêneros. Destruímos a ideia de uma narrativa dominante ao revelar o que está subjacente, o subtexto, o que é negligenciado e o que é totalmente injusto.²³ (GUERRILA GIRLS, 2021, p. 1, tradução nossa).

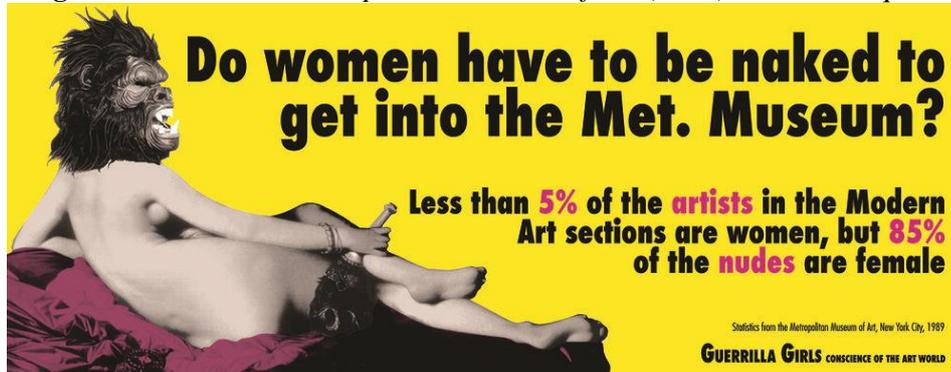
O grupo fez um importante levantamento acerca da representação de mulheres nas pinturas, assim como da quantidade de mulheres artistas que compunham os acervos de grandes centros de artes, sobretudo nos Estados Unidos. Nas imagens abaixo, estão dois dos cartazes que são colocados nas cidades onde se encontram os museus em questão. Nele vê-se a clara referência à obra *A Odalisca*, de Ingres, usando a marca registrada do grupo: a máscara de gorila. No primeiro cartaz, que faz parte do primeiro levante do coletivo (sempre formado por artistas anônimas), lê-se “As mulheres têm que estar nuas para estarem no Museu MET?”, e

²² Guerrillagrils.com.

²³ We believe in an intersectional feminism that fights discrimination and supports human rights for all people and all genders. We undermine the idea of a mainstream narrative by revealing the understory, the subtext, the overlooked, and the downright unfair.

abaixo: “Menos de 5% dos artistas da seção de Arte Moderna são mulheres, mas 85% dos nus são femininos.” (GUERRILLA GIRLS, 2021, p. 1, tradução da autora)

Imagem 40 – Cartaz do *Metropolitam Museum of Art* (MET) de Nova Iorque, 1989



Fonte: site do coletivo (2022)

Imagem 41 – Cartaz do Museu de Arte de São Paulo (MASP), 2017



Fonte: Site do coletivo (2022)

A exemplo desta problemática, as *Guerrilla Girls* apontam dados que mostram que muitas representações versam sobre: mulheres nuas e torturadas; nuas e assassinadas; nuas na guerra; estupro; assediadas; à venda; mortas sexualizadas; almoçando nuas; nuas com animais; nuas com amigos e apenas relaxando nuas²⁴. Abaixo, na Imagem 41, exemplos utilizados pelo grupo para demonstrar algumas dessas categorias:

²⁴ Categorias e exemplos disponíveis em: <https://www.themalegraze.com/gg/flesh-through-the-ages>, também de autoria das Guerrilla Girls.

Imagem 42 - Conjunto de pinturas de diversos artistas em que mulheres são representadas nuas em diversas ocasiões



Fonte: site Male Graze (2022)

Quando se fala em invisibilidade de mulheres artistas, trata-se da ausência e supressão às quais foram submetidas pelos *merchants*, curadores, museus, galerias e demais segmentos do mercado das artes, mesmo estando presentes ao longa da história, a exemplo da Imagem 42 em que se vê o ateliê de uma mulher pintora com várias alunas.

Imagem 43 - *No estúdio*, Marie Bashkirtseff, 1881



Fonte: site Hyperallergic (2018)

Essa é uma imagem histórica que provoca esse questionamento do lugar das mulheres na História da Arte. Nessa pesquisa estão sendo apontados ao longo do texto outros dados sobre pintoras e fotógrafas que foram suprimidas, cujos trabalhos se centravam no autorretrato.

Um fenômeno recente relativo às recentes lutas feministas que merece ser destacado é o uso das redes sociais digitais, a exemplo do Facebook e do Instagram, como suportes para ativismos em rede. Ciberativismo já era uma pauta feminista no final dos anos 1990, e, com a popularização da internet e, por consequência, das redes sociais digitais, nas artes visuais, sobretudo na fotografia, as mulheres se apoderam desses novos mecanismos para ampliar suas atuações. Junto a isso, o feminismo da quarta onda também se apropria desse momento tecnológico para articulações e ações.

Também no Brasil é possível observar tais articulações e usos no campo da própria fotografia. No ano de 2016, dois importantes coletivos feministas foram criados e reverberaram suas ações em vários estados do Brasil, sendo eles o *YVY - Mulheres da Imagem* e o *Fotógrafas Brasileiras*, atingindo centenas de mulheres profissionais da imagem, além de outros que surgiram anteriormente, como o *7ete Fotografia* e o *Nítida*, e, posteriormente, o *Mamana, Negras [Foto]grafias*, entre outros.

Destaca-se o grupo *Fotógrafas Brasileiras*, que continua ativo pelo *Facebook* e conta com 3 mil participantes. Esse grupo surgiu do interesse da fotojornalista Wania Corredo em registrar as fotógrafas cariocas em uma só foto. Porém, no dia do registro, apareceram 138 profissionais e amadoras que resultou na Imagem 44, abaixo – um marco para o grupo devido ao alto número de mulheres presentes. Desta forma, criou-se uma rede de interação entre elas, nas quais são possíveis trocas de informações, experiências, auxílios e imagens.

Imagem 44 – Fotógrafas Brasileiras, 2016



Fonte: Facebook do grupo Fotógrafas Brasileiras (2022)

Apesar do grande volume de fotografias feitas hoje no Brasil e no mundo, uma vez que se pode observar a quantidade de produção por meio das mídias, concursos e festivais, não se tem dado devida atenção ao fenômeno do aumento de registros com discurso de forte teor feminista feito pelas fotógrafas, sobretudo na produção contemporânea brasileira. Por se tratar de um tema em voga e cuja produção está crescente, faz-se necessário aprofundar esse assunto, que, aos poucos, tem contado com estudos pontuais.

Andrea Nelson (2021) fala sobre as novas mulheres atrás das câmeras, cita que elas avançaram no campo técnico e destaca que há apenas 20 anos os historiadores e curadores têm voltado suas atenções para as fotógrafas. Para as historiadoras de arte feministas Mary Garrard e Norma Broude, nesta mesma publicação esses avanços na área técnica não são o combate da dominação dos homens e das eventuais entradas das mulheres, mas sim a participação delas em quaisquer níveis, seja como criadoras, patrocinadoras, espectadora e, por fim, “Ao invés de reclamarem a história das mulheres, nós iremos precisar rescrever a história dos homens [...]” (GARRARD; BROUDE, 2021, p. 17).

O feminismo tem se configurado, ao longo dos anos, como discurso ativista que retoma sua força e encontra nas redes digitais sociais o espaço para o diálogo e compartilhamento, assim como a fotografia, e, por consequência, a fotografia feminista. A participação das fotógrafas pode ser ainda raramente notada na sociedade, porém, com o

advento da quarta onda do feminismo, ocorrem inéditos fenômenos de visibilidade das obras, narrativas e a legitimação dessas artistas.

No texto *Performers são, antes de tudo, complicadores sociais* (2018), de Duda Kuhnert²⁵, sobre o feminismo nas artes, a pesquisadora aponta que, entre artistas:

[...] se autonear feminista ficou confortável apenas no início da década de 2010, especialmente a partir de 2015, quando o ativismo feminista ganhou grande visibilidade e a palavra das mulheres se impôs estrategicamente no campo das artes e das letras. (KUHNER, 2018, p. 75).

É nesse contexto que Kuhnert vai observar que o uso de autorrepresentação tendo o próprio corpo como plataforma por meio da performance vai ganhar espaço nas redes digitais e nas ruas.

O mesmo é percebido por Fiona Rogers e Mark Houghton, ao analisar a plataforma de mulheres fotógrafas *Firecrackers*. Em *Firecrackers: female photographers now* (2017), os autores observam que a iniciativa nasceu da frustração pela falta de representatividade de grandes fotógrafas. *Firecrackers* é uma plataforma online²⁶ e cujo nome representa as explosões individuais das artistas (bombinhas/ fogos de artifício) e das suas marcas deixadas nessa alta indústria competitiva. Serve como *hub* na promoção de trabalhos, um espaço de apoio de desenvolvimento e trocas entre artistas e fotógrafas profissionais, como um coletivo de suporte entre elas.

Observa-se com isso que os feminismos contemporâneos têm tido papel preponderante na união das mulheres fotógrafas e os coletivos em rede sociais digitais auxiliam na conexão de saberes e trocas entre elas, embora não necessariamente todas as fotógrafas e suas obras tenham caráter feminista ou ativista. De toda forma, com o objetivo de diminuir a lacuna da presença de fotógrafas na historiografia oficial brasileira, a seguir tratar-se-á das primeiras fotógrafas brasileiras, inclusive as pioneiras estrangeiras que conseguiram se posicionar nesse acirrado meio masculino, como Maureen Bissiliat, Alice Brill, Claudia Andujar, entre outras.

2.3 E as fotógrafas brasileiras?

No livro *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, das curadoras Angela Magalhães e Nadja Peregrino (2004) reúnem um apanhado de 450 fotografias

²⁵ Ensaio integrante do livro *Explosão feminista*, de Heloisa Buarque de Holanda.

²⁶ Disponível em: <https://fire-cracker.org/>. Acesso em: 19 mar. 2023.

de diversos fotógrafos brasileiros como instrumento importante para a pesquisa sobre a fotografia nacional desde o século XIX até os primeiros anos do século XXI.

As pesquisadoras destacam duas artistas que trabalham com autorretrato, a carioca Ruth Lifschits e a paranaense Fernanda Magalhães. Nesse livro são listados três movimentos estéticos (realismo, pictorialismo e modernismo) no recorte cronológico que abrange os séculos XIX, XX e os primórdios do XXI. Logo, seguindo esta lógica temporal, o primeiro pode ser lido como “espelho da memória”: “Isso pôde ser visto na produção de retratos e paisagem natural e urbana que estavam sintonizadas com o espírito positivista do século XIX e a aspiração pela construção de uma sociedade moderna no início do século XX.” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 15). Já o segundo movimento, pictorialista, denota a forte influência advinda da pintura, “[...] que por sua vez esteve identificada com os paradigmas estéticos do realismo fotográfico [...]” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 16). Por último, o modernismo abarca os movimentos geométricos, a fotomontagem e as influências vanguardistas, tais como concretismo e o neoconcretismo brasileiros (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 16). Também foram levadas em consideração para a compreensão desses movimentos na fotografia moderna nessa periodização as produções em fotojornalismo que não se caracterizam entre os três segmentos.

Apesar deste esforço em contar uma história oficial da fotografia brasileira, percebemos que grandes nomes não se fazem presentes. Foram necessários quase vinte anos para que as lacunas presentes nessa historiografia fossem finalmente atacadas.

Helouise Costa (2020), uma das poucas pesquisadoras da história da fotografia brasileira, em seu livro *Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina*, trata da invisibilidade das mulheres no século XIX, assunto já discutido. No início do século XX, Costa aponta para os nomes de quatro fotógrafas bem-sucedidas no Brasil: Gioconda Rizzo, Mary Zilda Grassia Sereno, Ingeborg de Beausacq e Hermínia Nogueira Borges, algumas das quais produziram autorretratos.

Gioconda Rizzo é considerada a primeira grande fotógrafa brasileira, atuante nas primeiras décadas do século XX. Se familiarizou no campo da fotografia desde a infância, uma vez que seu pai era fotógrafo, tendo, mais tarde, tornando-se sua assistente, aos 14 anos. Atuava em atividades que incluíam colorização e retoques.

Imagem 45 – Autorretrato de Gioconda Rizzo, 1913



Figura 10

Gioconda Rizzo – auto-retrato (1913) ¹⁰

Fonte: *As retratistas de uma época: fotografias de São Paulo na primeira metade do século XX*, de Carla Jacques Ibrahim (2005, p. 35)

Abriu seu primeiro estúdio, o *Photo Femina*, no centro da capital paulista, em 1914, no qual “[...] a proposta era que ela atendesse a um nicho de mercado específico, constituído por mulheres e crianças que, devido aos costumes da época, não podiam frequentar os estúdios de fotógrafos homens sem um acompanhante do sexo masculino [...]” (*Ibid*, p. 57). Com sua verve menos conservadora, Rizzo se propôs a fotografar cortesãs – atividade essa que foi descoberta pelo irmão e que o pai proibiu, encerrando-se assim seu ciclo de proprietária de estúdio. Seguiu carreira como assistente do pai e, posteriormente, trabalhou como autônoma.

A carioca Mary Zilda Grassia Sereno possivelmente foi a primeira fotojornalista do país. Inicia sua carreira trabalhando no setor de revelação e ampliação de Raio-X em um hospital e é nesse período que se interessa pela fotografia. Apesar de ter suas imagens publicadas no jornal *O Globo*, alegou que não havia sido “contratada por ser mulher” (*Ibid*, p. 62). Mudou-se para São Paulo, trabalhou no jornal de oposição *Hoje*. Depois, trabalhou em diversos periódicos, em que atuou nas diferentes editorias: de política à esporte. Por fim, aposentou-se trabalhando na Assessoria de Comunicação da Prefeitura da capital paulista.

Ingeborg de Beausacq era alemã e, fugindo do nazismo, mudou-se para Paris, onde estudou fotografia. Com o avanço da guerra, decidiu mudar-se para o Brasil com o marido, mas

logo se separaram, o que levou a artista a buscar na fotografia seu sustento. Após contato com uma senhora durante uma viagem, é apresentada ao círculo da alta sociedade carioca. O bem-sucedido caminho aberto por meio desse encontro permitiu a Beausacq obter êxito fotografando as famílias nobres em suas casas, o que lhe impulsionou a abrir seu próprio estúdio. Publicou alguns desses retratos na mídia e realizou uma exposição individual na ABI²⁷. Por conta da guerra, sendo malvista no país por ser alemã, muda-se para os Estados Unidos. Destruíu todo seu acervo fotográfico.

Hermínia Nogueira Borges foi introduzida na fotografia pelo seu marido e ambos fundaram o Photo Club Brasileiro, no qual ela era a única mulher atuante. Além de fotografar, era responsável por exposições e eventos sociais. Seus registros foram publicizados por meio de periódicos brasileiros. Hoje seu acervo está no MAM²⁸ do Rio de Janeiro.

Outros importantes três nomes têm sido recorrentes e com estudo em aprofundamento nos dias atuais. São elas: Hildegard Rosenthal, Alice Brill e Stefania Bril.

Amélia Siegel Corrêa (*apud* ZERWES; COSTA, 2021), importante nome na pesquisa de fotógrafas brasileiras, aponta que Hildegard Rosenthal foi “[...] uma das pioneiras do fotojornalismo brasileiro [...]” (*Ibid*, p. 249), já formada em fotografia e com uma carreira iniciada após sua imigração para o Brasil, mais especificamente para São Paulo, vinda da Alemanha, sendo suíça de nascimento. Como destaca Corrêa, “[...] a fotografia encontrava-se em franca expansão no período, embora com pequena participação feminina.” (*Ibid*, p. 249). O interesse de Rosenthal pela fotografia se deu em pleno período de efervescência cultural na Europa, sobretudo na Alemanha, onde viveu, quando a carreira parecia promissora para mulheres. Posteriormente, passou a viver em Paris, com os avanços do nazismo na Alemanha. A pesquisadora ainda nota que quem a tirou do esquecimento foi o artista brasileiro Walter Zanini, que organizou sua primeira retrospectiva, com a qual a artista sobe no patamar de reconhecimento nacional pela sua atuação como fotógrafa na Europa nos anos de 1930 e 1940.

Alice Brill foi uma fotógrafa alemã que chegou ao Brasil com 14 anos e foi influenciada pelo seu pai, tornando-se, assim como ele, uma artista visual e fotógrafa. Estudou artes e filosofia nos Estados Unidos e concentrou-se profissionalmente na fotografia na década de 1950.

Segundo Ricardo Mendes (*apud* ZERWES; COSTA, 2021), em 1950, Stefania Bril, sobrevivente do Gueto de Varsóvia, chega a São Paulo com seu marido. Somente dezenove anos depois de instalada na cidade, e em busca de novos horizontes profissionais, se matricula

²⁷ Associação Brasileira de Imprensa.

²⁸ Museu de Arte Moderna.

em um curso de fotografia. Bril, com quase 50 anos, já na década de 1970 (Mendes observa que há nesse período um *boom* na fotografia, com maior interesse internacional e mais participação de mulheres no meio), realizou exposições individuais e participou de coletivas. Bril também atuou como agente cultural e crítica de artes.

A pesquisadora de fotógrafas brasileiras Yara Schreiber Dines (2021) lista apenas duas fotógrafas de destaque no intervalo dos anos 1910 a 1950 em seu livro *Fotógrafas brasileiras: imagem substantiva*. São elas: Gioconda Rizzo e Hermínia Borges. No intervalo dos anos 1940 a 1960 aparecem na ordem: Alice Brill, Hildegard Rosenthal, Gertrudes Altschul, Alice Kanji e Dulce Carneiro, o que soma apenas cinco artistas.

Esses dados levantados nesses estudos demonstram a escassez de acesso à história das mulheres fotógrafas no Brasil, sobretudo nas primeiras décadas do século XX. Já na segunda metade do século XX, Dines (2021) vai elencar dezenas de fotógrafas no intervalo ao qual nomeou “1960/1970/1980-atualidade”, sendo respectivamente: Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, Dulce Soares, Madalena Schwartz – nomes dos anos 1960; Stefania Bril, Avani Stein, Bia Parreiras, Vania Toledo, Lita Cerqueira, Ella Dürst, Rosa Gauditano, Cynthia Brito, Claudia Ferreira, Jacqueline Joner, Eneida Serrano, Isabel Gouvêa – anos 1970; Elza Lima, Lily Sverner, Vilma Slomp, Claudia Jaguaribe, Renata Castello Branco, Kitty Paranaguá, Eliane Velozo, Lenise Pinheiro, Eliária Andrade, Paula Simas, Rosângela Rennó, Rochelle Costi, Cris Bierrenbach, Monique Cabral, Elaine Eiger, Nana Moraes, Márcia Zoet, Ana Carolina Fernandes, Marlene Bergamo, Paula Sampaio, Ana Araújo, Evelyn Ruman, Anna Kahn, Wania Corredo, Luciana Whitaker, Maristela Colucci, Marcia Xavier, Ana Lucia Mariz - assim somando um expressivo número de 28 fotógrafas, nas décadas de 1960/1970 e 1980 e por fim, o intervalo de 2000 - atualidade: Patricia Gouvêa, Aline Motta, Bárbara Wagner, Bebete Viégas, Sofia Borges, Marcela Bonfim e Helen Salomão, com destaque para o grupo Fotógrafas Brasileiras e a Coletiva Mamana.

Dessa obra destacam-se autorretratos de Jacqueline Joner, Renata Castello Branco, Paula Sampaio, Luciana Whitaker, Patricia Gouvêa, Bebete Viégas, Jacqueline Hoofendy, Tetê Silva, Milla Dantas, Vanessa Ataliba, Nay Jinknss, Bruna Custódio, Jacqueline Lisboa, Mel Coelho e Helen Salomão. A grande maioria desses registros serve apenas para a identificação da fotógrafa, não sendo levada em consideração enquanto obras artísticas, salvo nos casos, por exemplo, de Jacqueline Hoofendy e Patricia Gouvêa. Hoofendy trabalha autorretratos de forma mais profusa e Gouvêa tem uma série dedicada chamada Fenda.

Esse número notável fez com que a FUNARTE realizasse no ano de 1989 a mostra *Mulheres Fotógrafas Anos 80*, com três grandes nomes na curadoria, sendo três mulheres:

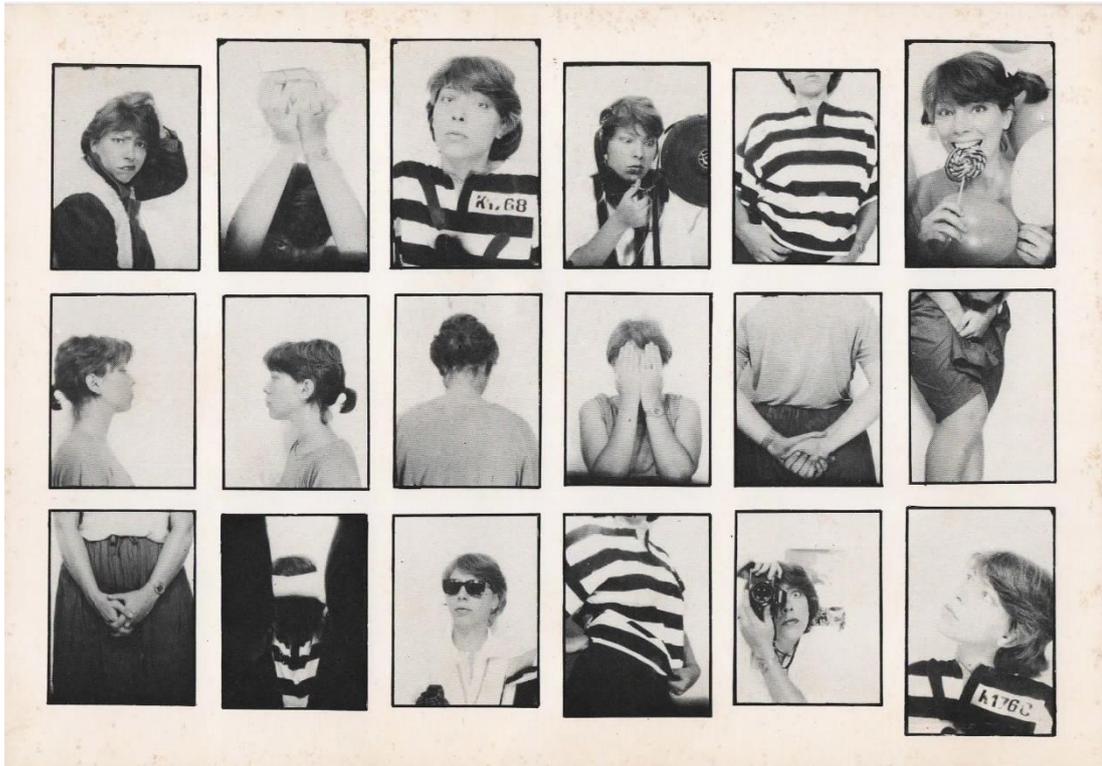
Angela Magalhães, Nadja Peregrino e Rosely Nakagawa. A mostra contou com a participação de 35 fotógrafas originárias e/ou atuantes, em sua maioria, no Sudeste e Sul do país. No catálogo da mostra, algumas dessas artistas deram depoimento e, em outros casos, foram terceiros a falar sobre elas.

Se faz importante destacar os nomes individuais das fotógrafas participantes da mostra, como forma de registrar e dar visibilidade, mais uma vez, a seus nomes: América Cupello, Ana Regina Nogueira, Ana Valadares, Ângela Moares, Beatriz Dantas, Bettina Musatti, Christina Isabel Schildknecht, Cláudia Jaguaribe, Dulce Soares, Elisa Ramos, Ella Dürst, Fátima Zahler D'ávila, Gilda Estellita, Glória Ferreira, Glória Jaffet, Iêda Marques, Isabel Gouvêa, Jacqueline Joner, Janine Decot, Lily Sverner, Lúcia Ishikawa, Lúcia Villar Guanaes, Luiza Venturelli, Malu Dabus Frota, Márcia Ramalho, Mercedes Barros, Rachel Canto, Raquel Fonseca, Regina Alvarez, Regina Martins, Rita Toledo Piza, Rochelle Costi, Sosô Parma, Vera Sayão e Vilma Slomp.

O catálogo traz um cartão postal em dimensões 18,5 cm x 13 cm contendo imagens produzidas por elas, juntamente com um livreto que explica sucintamente os percursos formativos e profissionais de cada uma e o que significam as imagens selecionadas para a exibição.

Destaca-se aqui a única fotógrafa desse grupo que produziu autorretratos e cujas imagens dialogam com essa forma expressiva: a fotógrafa paulista Christina Schildknecht. Em *Auto-retrato / Fotomática* (1987), por exemplo, vemos uma série de autorretratos performáticos em apenas um card, contendo dezoito imagens em posicionamento vertical, com diversas poses corporais da artista: frontais, laterais e posteriores.

Imagem 46 – Auto-retrato/Fotomática, Christina Schildknecht



Fonte: Catálogo da Mostra Mulheres Fotógrafas Anos 80 (1989)

O trabalho é constituído por um conjunto heterogêneo e descontínuo de imagens encenadas, no que diz respeito às posições, temáticas e figurinos/acessórios em quadro. A montagem sugere fragmentação, mas, por vezes, parece criar uma narrativa, como do detalhe do recorte mostrado abaixo, em que se vê “as quatro faces da artista”, num conjunto que apresenta uma certa uniformidade visual e que se diferencia das demais imagens da série.

Imagem 47 – Detalhe de Auto-retrato/Fotomática



Fonte: Catálogo da Mostra Mulheres fotógrafas anos 80 (1989)

No restante das imagens, nota-se a associação clara com as fotografias que são tomadas para registros policiais, uma vez que há a simbologia da camisa listrada em preto e

branco, acompanhada de placa com a numeração do fichamento, e o posicionamento frontal do rosto e de perfil.

Imagem 48 – Detalhe de Auto-retrato/Fotomática



Fonte: Catálogo da Mostra Mulheres fotógrafas anos 80

O texto escrito pela própria Schildknecht (1989, p. 20-21) no catálogo anteriormente mencionado é intitulado *Um breve relato* e ajuda a compreender o significado de suas imagens nesta série:

Meu trabalho resulta da duplicidade de uma busca. Como pareço-me a mim?
 [...] A forma total do corpo pela qual o sujeito antevê numa miragem a maturação de seu poder lhe é dada por uma exterioridade que lhe surge num relevo de estatura que a imobiliza e sobre uma simetria que a inverte. O relevo da subjetividade será sempre marcado por um certo indefinido, por uma certa suspensão. O homem se verá fadado a projetar os fantasmas que fabrica e que o dominam nesta estátua do eu.
 “Eu sou um outro...” Este sujeito maquinará uma identidade ilusória eternamente passível de retalhar-se como nos sonhos ou na pintura de Jerônimo Bosch. A fotografia implica numa ligação inevitavelmente ambígua entre o eu e o mundo. Toda fotografia contém múltiplas significações, ela muito mais esconde que revela na reprodução do real. A fotografia é um segredo do segredo...
 Via-me ver-me.
 Início um auto-retrato onde manipulo minha imagem refletida no vidro (Máquina de retratos – FOTOMÁTICA).
 O inconsciente aflora, tenho medo e passo a esconder meu rosto, meu olhar.
 Transformo-me em partes, sou corpo retalhado e me identifico com o mundo.

Como se vê, o trabalho de Christina Schildknecht traz traços das experimentações feitas com o autorretrato por fotógrafas vinculadas ao período da arte conceitual, da body art e da performance. Antes, porém, de se aprofundar as experimentações com os autorretratos feitos por fotógrafas brasileiras contemporâneas, se faz, a seguir, um breve retorno a duas artistas emblemáticas na produção de imagens encenadas e fabuladas para melhor introduzir como tais procedimentos passam a ser elementos estruturantes da linguagem dos autorretratos na passagem da fotografia moderna para o que conhecemos como fotografia contemporânea. São elas Cindy Sherman e Nan Goldin. Delas interessará observar especificamente suas explorações

da autorreflexividade dos autorretratos como linguagem visual e forma expressiva, que apresentam tanto um cunho documental, quanto ficcional-performático.

2.4 Cindy Sherman e Nan Goldin e a virada na fotografia moderna

Para Charlotte Cotton (2013), há uma mudança na chave de leitura das fotografias após a década de 1970, quando passam a “[...] ser entendidas como processos de codificação e significação cultural [...]” (COTTON, 2013, p. 191), enquanto no modernismo as imagens eram lidas técnica e esteticamente, criando o que a autora se refere como cânones ou panteão. Cotton relaciona toda uma geração de fotógrafos influenciados pelo estruturalismo e pós-estruturalismo, como o pensamento de Roland Barthes e Michel Foucault, quando diz que “[...] o significado de qualquer imagem não está na realização do intento de um autor, nem necessariamente sob seu controle, mas é determinado somente em referência a outras imagens ou sinais [...]” (*Ibid*, p. 191).

Cotton (2013) compreende que fotógrafos contemporâneos produzem imagens que dialogam com nossos imaginários, com outras imagens que temos na memória, sejam nos registros vernaculares, propagandas, filmes, novelas, ciências, pinturas etc., que constituem nosso repertório imagético ou “[...] conhecimento cultural de imagens [...]” (*Ibid*, p. 192). A partir dessa relação estabelecida por Cotton (2013, p. 192), a autora nos remete aos trabalhos de Cindy Sherman, “[...] com sua lúcida invocação de maneirismos icônicos oriundos de cenas de cinema, de fotos de moda, da pornografia e da pintura, é, em muitos aspectos, um exemplo primoroso da fotografia de arte pós-modernista [...]” (*Ibid*, p. 192).

Sobre Sherman, Cotton (2013) nota que a série *Fotogramas de filme sem título*, composta por 69 autoimagens em preto e branco, buscou retratar estéticas cinematográficas dos anos 1950 e 1960, mostrando-nos como um dos aspectos mais surpreendentes dessa série é a facilidade com que cada ‘tipo’ feminino é reconhecível. E ainda observa:

Fotogramas de filme sem título, portanto, é uma demonstração do argumento defendido pela teoria feminista de que a ‘feminilidade’ é uma construção de códigos culturais e não uma qualidade naturalmente inerente ou essencial às mulheres. Tanto a fotógrafa como a modelo das fotos são a própria Cindy Sherman, o que transforma sua série numa perfeita condensação da prática fotográfica pós-modernista: ela é ao mesmo tempo a pessoa que observa e a pessoa observada. (COTTON, 2013, p. 193).

Apesar de Sherman não se considerar autorretratista, ela usa de procedimentos e linguagem do autorretrato, de forma a produzir “um si como outro”. Com elas, a artista problematiza os estereótipos sociais da mulher, tomando como inspiração e referência imagens

dos meios de comunicação de massa (cinema, televisão, publicidade) e das artes plásticas (*pop art*, Renascença). Para encarnar estes diferentes papéis, a artista se caracteriza utilizando como artifício maquiagem, próteses, perucas e diferentes indumentárias.

Boris Friedewald (2018) afirma que Sherman, aos 10 anos, foi presenteada por seu pai com uma câmera Brownie. Ele aponta que as características cinematográficas de *Fotogramas de filme sem título* se baseiam em filmes B ou mesmo filmes *noir*. Ele diz ainda que ela é uma ativa feminista com suas fotos teatralizadas. Afirma também que os personagens em suas séries são o oposto de um retrato de uma mulher clichê, dos ideais de beleza e aparência física convencional estado-unidense. Suas imagens estilizam os estereótipos e apontam para sua naturalização. Desta forma, suas imagens se tornam comentários crítico-sociais sobre a cultura midiática e visual de seu próprio país, os Estados Unidos.

Ao se referir aos anos de 1980, Friedewald cita uma fala de Sherman que diz que muitas mulheres se desviaram da carreira na fotografia porque o meio era dominado pelos homens. Ao se sentir explorada, na metade dos anos 80, já bastante famosa, Sherman decide mudar de imagem e explora um lado mais perturbador. Surge, então, sua série *Disgust Pictures*, que não traz representações dela em si. Trata-se de uma série de fotografia de naturezas-mortas de coisas abjetas, tais como vômitos, seres em decomposição, vísceras, entre outros. Ela passa a retratar o lado avesso do “belo”. Ou seja, como o nome já revela, são “fotografias nojentas”.

Borzello (2016, p. 197, tradução nossa) traz uma fala da fotógrafa que diz: “Eu realmente não acho que os retratos são sobre mim. Talvez sejam sobre eu não querer ser eu mesma e querer ser cada um desses personagens todos. Ou, ao menos, tentar ser eles.”²⁹ Segundo essa autora, Sherman não reconhece seus trabalhos como autorretratos. É na autoimagem que as fotógrafas dialogam com suas questões e preocupações: “[...] essas artistas feministas são diferentes na sua disposição em se colocar em uso a serviço de um argumento mais amplo [...]”³⁰ (BORZELLO, 2016, p. 197, tradução nossa). Para Borzello (2016), o que caracteriza os trabalhos de autoimagem dessa geração é o poder que vem através de suas vozes, pois falam de temas que lhes são muito caros e isso as humaniza.

Essa apresentação de assuntos abstratos através do corpo da artista é a versão feminista personificada e deve ser celebrada como tal. Nosso conhecimento de que o artista reside sob a imagem força a consideração de ideias sobre os papéis que as mulheres desempenham, assim como estereótipos que são projetados nelas pelos

²⁹ I really don't think that [the portraits] are about me. It's maybe about me not wanting to be me and wanting to be all these others characters. Or at least try them on.

³⁰ [...] these feminist artists are different in their willingness to put themselves to use in the service of a wider argument.

outros, experiências familiares para cada mulher, assim como para cada artista feminina que já produziu autorretrato³¹. (BORZELLO, 2016, p. 198, tradução nossa).

Segundo Naomi Rosenblum (2010), os trabalhos seguintes de Sherman, já no final dos anos 1980 e nos anos 1990, abordam temas que vão se diversificando. Em *Retratos Históricos* (1989), ela se utiliza de roupas tanto masculinas quanto femininas, além de partes do corpo humano falsas. Segundo Beth Hilderliter (2014), a série traz imagens caóticas, que se chocam com aquelas de tradicionais catálogos de arte ocidental, nos quais Sherman buscou referências. Rejeita a genialidade do artista e o culto à obra prima, subvertendo assim a hierarquia sistemática em que o homem sempre está acima e a mulher sempre muito abaixo, reforçando o caráter feminista de seus trabalhos.

A artista continua sendo uma grande comentadora social e tem feito imagens com tipos femininos mais velhos, o que mostra uma reflexão sobre seu próprio etarismo, mas também sobre a vida da mulher na terceira idade. Atualmente possui conta no Instagram em que compartilha novas performances e fabulações, com séries usando filtros do aplicativo para produzir distorções digitalmente de sua própria imagem e encenar arquétipos de mulheres mais velhas, doentes, mas preocupadas com sua autoimagem, como uma forma de comentário crítico sobre a autoexposição exacerbada nas redes sociais (GONÇALVES, 2020).

Nan Goldin é outro exemplo de fotógrafa que ganhou notoriedade por seus trabalhos, apesar de não serem estritamente ligados ao autorretrato. Se tornou célebre após seu diário fotográfico. É um ponto de virada do entendimento da fotografia pessoal, uma vez que o que se considerava como íntimo estava ligado ao ambiente familiar e caseiro. Segundo Charlotte Cotton (2013, p. 139),

Sua investigação iniciada há 33 anos e ainda ativa, dos momentos “de família”, de amigos e amantes não só faz a crônica das narrativas de seu círculo pessoal como também estabelece de diversas maneiras o padrão por meio do qual a fotografia íntima e seus criadores são julgados.

Em seu livro intitulado *A balada da dependência sexual*, com cerca de 100 imagens, a artista posa para a câmera no contexto da rotina de seu próprio círculo particular, nos anos 1986, em que são vistos autorretratos de violência cometida pelo seu então namorado. Sobre esse trabalho, Cotton (2013, p. 139) fala:

Nessa altura, Goldin deliberadamente sequenciando suas fotos em temas que conduziam o pensamento do espectador para além dos dados específicos da vida

³¹ This presentation of abstract issues through the artist’s body is a feminist version of personification and should be celebrated as such. Our knowledge that the artist lies beneath the image forces the consideration of ideas about the roles women play, as well as the stereotypes that are projected onto them by others, experiences familiar to every woman, as well as to every female artist who ever produced a self-portrait.

daquelas pessoas, atingindo as narrativas mais gerais da experiência universal. *The Ballad of Sexual Dependency*, por exemplo, era uma contemplação personalizada da natureza dos modelos, seus relacionamentos sexuais, o isolamento social dos homens, a violência doméstica, o abuso de drogas. No livro, o ensaio de Goldin afirma vigorosamente sua necessidade psicológica de fazer fotos das pessoas que ama. Sua descrição do efeito do suicídio de sua irmã (aos 18 anos, quando Nan tinha 2) justifica vividamente a sensação de urgência com que fotografa o que para ela é emocionalmente significativo, como uma estratégia para conservar sua própria versão da história.

Imagem 49 – Autorretrato de Nan Goldin, *Nan um mês após ter sido espancada*, 1984



Fonte: site do MoMA (2022)

Em entrevista para Darryl Pinckney, Nan Goldin descreve os longos anos de projeto de *A balada da dependência sexual*, tendo terminado em 2008, narrando sobre amor, desejo, amigos, solidão, mulheres e homens – todos seus amigos ou namorados. Goldin cita que esse é seu diário íntimo que é permitido às pessoas lerem, cujo total de imagens exibidas nos anos de 2016 e 2017 chegava a 690. A fotógrafa publicou outros livros e, realizou exposições em diversos países, porém são nas imagens de violência doméstica que reside o foco de interesse para essa pesquisa.

Enquanto trabalhava como *go-go dancer* ao se mudar para Nova Iorque, como forma de sustento, ela conheceu Maggie Smith, que ao ver algumas fotos de Goldin, lhe abriu os olhos para notar o quão politizados eram seus trabalhos. Foi essa fala que fez com que Goldin entendesse a análise de Smith sobre violências masculinas e desigualdades de gênero, fazendo com que as portas abrissem e, servindo de estímulo para mais trabalhos sobre esses temas realizados pela fotógrafa.

Goldin considera alguns de seus registros como parte de sua vida e que não lhe diz mais respeito na sua vida atual, assim como ela cita que as pessoas criaram uma imagem dela que não condiz com a forma como ela própria se vê.

O trabalho de Nan Goldin ainda mantém sua característica principal, a transgressão. Ela sentia necessidade de tornar o particular público. Para ela, as pessoas estão mais conservadoras hoje em dia, o que torna as imagens ainda mais impactantes.

Imagem 50 – Autorretrato de Nan Goldin, *Nan e Brian na cama*, 1983



Fonte: site do MoMA (2022)

Outro relevante trabalho de Goldin é a exposição que se tornou livro intitulada *Eu serei seu espelho*, em que também constam autorretratos.

Imagem 51 – Nan Goldin, *I'll be your mirror* (sem data)



Fonte: Pinterest (2023)

Essa série cobriu duas décadas da vida da artista, desde sua mudança de Boston para Nova Iorque, e contém autorretratos dos abusos sofridos pela fotógrafa da série anteriormente mencionada.

Todas as colocações desses diferentes pesquisadores sobre Sherman e Goldin convergem para características imagéticas que são passíveis de serem observadas nas obras das fotógrafas brasileiras da contemporaneidade. Embora não detenham o privilégio das experimentações do autorretrato fotográfico como linguagem visual e forma expressiva, essas duas artistas interessam aqui por representarem o momento em que, como pontuou Cotton, a fotografia já é plenamente reconhecida no campo da arte como forma de codificação e mediação visual da realidade, experimentação estética e política e estratégia para realização de crítica social, que são algumas das características da fotografia contemporânea. Como visto, alguns dos procedimentos e temas utilizados por elas não são inéditos na história do autorretrato, porém dialogam diretamente com essa história, ao mesmo tempo que a impulsiona para novas experimentações e vão influenciar novas fotógrafas, inclusive no Brasil.

Finalmente, Sherman e Goldin também importam aqui por demonstrarem uma espécie de ressonância de pautas e questões que interessam aos movimentos feministas na atualidade, de forma a levar em consideração o que os corpos e subjetividades femininos podem reproduzir, por meio dos autorretratos que promovem os atravessamentos combativos do feminismo, discutindo temas como gordofobia, violência doméstica, feminicídio, entre outros, como veremos no próximo e último capítulo.

3 AUTORRETRATO COMO ESTRATÉGIA POÉTICA E POLÍTICA EM FOTÓGRAFAS BRASILEIRAS CONTEMPORÂNEAS

Neste capítulo pretende-se adentrar no autorretrato contemporâneo, seus usos e funções, assim como analisar o *corpus* dessa pesquisa: as obras das fotógrafas brasileiras contemporâneas Cris Bierrenbach, Fernanda Magalhães e Sunshine Castro. Para isso, serão situados os levantes das terceira e quarta ondas do feminismo como facilitadores de criação e visibilidade de fotógrafas no país.

3.1 Fotografia na arte contemporânea

O termo “contemporâneo” é passível de diversos entendimentos. Para esta pesquisa, recorre-se ao tempo cronológico, visto que o presente estudo se elenca em séculos subsequentes, mas, também, compreende-se a relação entre fotografia, autorretrato e contemporaneidade a partir do ponto de vista de pesquisadores como Ronaldo Entler (2009), Giorgio Agamben (2009), Michael Archer (2019), Fernando Gonçalves (2018), Michel Poivert (2015), Charlotte Cotton (2013) e Susan Brighth (2010), entre outros, que questionam e problematizam o tema.

Ronaldo Entler, logo no início de seu texto para a mostra *A invenção do mundo*, realizada em 2009 em São Paulo, coloca que é difícil explicar o que é fotografia contemporânea. Os questionamentos certamente dão conta da problemática ao que se refere tanto ao que é denominado arte contemporânea, a algo em processo de construção, ao futuro desconexo do termo imposto na passagem do século XX para o século XXI; quanto para a dificuldade de se definir o que se tem feito recentemente. Por fim, concisamente ele afirma que “A fotografia contemporânea é uma postura. Algo que se desdobra em ações diversificadas, mas cujo ponto de partida é a tentativa de se colocar de modo mais consciente e crítico diante do próprio meio.” (ENTLER, 2009, p. 1). O autor reconhece que as mudanças no *modus operandi* da arte ocidental tal qual conhecemos e suas revoluções, que resultaram em atravessamentos e contaminações técnicas, estéticas, reflexivas, derivaram em experiências híbridas, outras linguagens e formas expressivas, entre elas, como visto, a performance, mas também a instalação, o cinema, o vídeo, a internet, entre outros.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (2009) é um outro autor importante para esta discussão. Em seu livro *O que é contemporâneo?*, dialoga com o pensamento do filósofo Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia* e entende que esse autor coloca como

contemporâneo a ideia de que o tempo presente não coincide com o momento atual, mas sim quando é visto a partir de deslocamentos e anacronismos. Contemporâneo, para ele, seria exatamente aquilo que escapa do presente, que permite criar um recuo, inclusive crítico, em relação a ele. Dito isso, Agamben destaca que a contemporaneidade “[...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 59). A conclusão deste teórico consiste em afirmar que contemporâneo:

[...] não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72).

Essas são pistas valiosas para o entendimento que muitos pesquisadores vêm adotando para pensar a noção de contemporaneidade no campo da arte e da fotografia. Um desses autores é o historiador da arte inglês Michael Archer. Archer (2019) tenta resumir a complexidade desse período artístico que estamos atravessando desde os anos 1970 e 1980 como uma profusão de programas, estilos, formas e práticas, que passam não mais necessariamente a se suceder ou a provocar rompimentos, como nos modernismos, mas a coexistir e se hibridizar. Ao voltar-se o olhar para o passado modernista, Archer afirma que os artistas estudavam as vanguardas de modo a reinterpretá-las. Sem dúvida, por volta da década de 1960 há uma profunda mudança nesse campo, com o início da Pop Art (na Europa e nos Estados Unidos), que faz emergir nomes como Andy Warhol e Roy Lichstein. É nesse período que surgem o Minimalismo, a Land Art, o Site Specific, a Assemblage, a Op-Art, a Performance, o Happening, a Body Art, o Conceitualismo, a Arte Povera, a Videoarte, as Instalações e outras formas artísticas com cunho nitidamente autorreflexivo, que ele vê como “pós-moderno”:

Teorias psicanalíticas, filosóficas e outras teorias culturais foram-se tornando cada vez mais importantes no final da década de 70 para a formulação de um pós-modernismo crítico. O trabalho de interpretação dessas teorias deu continuidade ao questionamento da natureza da arte. (ARCHER, 2019, p. 0)

Archer cita como exemplo bastante claro sobre essa interpelação da natureza da arte contemporânea a fotografia, que, na tradição das teorias mais atuais da arte, de Rosalind Krauss a Hal Foster tem servido como forma de fazer avançar o pensamento sobre a representação na arte e também fora dela. Como esses autores, Archer usa o caso do emblemático trabalho do artista conceitual Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras* (1965), que trata de um registro fotográfico de uma cadeira exposta ao lado de uma fotografia desta mesma cadeira e do outro lado um quadro contendo o verbete de dicionário do significado da palavra cadeira. É nessa

obra que Archer levanta a questão sobre o que vale mais: as palavras ou a fotografia? E, ainda, a fotografia é confiável enquanto evidência da coisa?

Como afirma Fernando Gonçalves (2020, p.132), “a discussão contemporânea acerca do documento visual é importante exatamente por essa significação cultural que tende a lhe atribuir um caráter de verdade e de neutralidade, com a qual ele seria revestido de certa autonomia tanto do ponto de vista da arte quanto do da comunicação”. Gonçalves observa que para o historiador francês de fotografia Michel Poivert, essa autonomia viria de um modo de conceber o documento visual como equivalente a seu referente. Se, por um lado, do ponto de vista da informação, essa “neutralidade” entra em crise, como apontou Poivert, por outro lado, do ponto de vista da arte, ela serviria como munição para realizar uma crítica da representação e também para melhor compreender o papel do arquivo nos processos de construção social da memória e da história.

A perspectiva da arte e da comunicação nesses termos vai permitir a Archer fazer uma ponte entre arte e feminismo. É assim que esse autor vai apontar para um dos movimentos que mais causaram impacto no campo das artes: o feminismo. Como anteriormente mencionado, é no ativismo feminista que começa a mudança para dar visibilidade às mulheres artistas, com destaque para Judy Chicago, uma das pioneiras a produzir arte de cunho feminista. E nota que o feminismo dos anos 70 ressurgiu na década seguinte em trabalhos de artistas como Barbara Kruger, Cindy Sherman, Louise Lawler, Sherrie Levine e Jenny Holzer.

Como visto, as experimentações e declinações críticas dessas artistas no campo da imagem repercutiram fortemente na posição ocupada pela fotografia na arte, mudando definitivamente seu estatuto. Sobre essa mudança de estatuto, que foi lentamente sendo lida como uma condição “contemporânea” para a fotografia a partir desse período, um autor que nos auxilia nas reflexões acerca da “fotografia contemporânea” é o historiador da fotografia Michel Poivert (2015).

Em seu texto *A fotografia contemporânea tem uma história?*, Poivert, assim como Entler, aponta para a forma comumente entendida que remete ao que se consolidou como arte contemporânea, sobretudo nas décadas de 1970 e 1980, na qual a fotografia é abarcada no meio da arte, de forma generalizada. É na década de 1980 que se situaria o que o autor denomina de um “[...] regime específico que marca os inícios da fotografia contemporânea [...]” (POIVERT, 2015, p. 139), cujo objeto principal é a contradição da relação de “[...] retorno da pintura *versus* entrada da fotografia [...]” (*Ibid.*, p. 139). Ele destaca que a rigor não há um marco inicial para a fotografia contemporânea e afirma que “[...] estamos diante de sintomas patentes do fim da fotografia contemporânea compreendida como momento de uma história comum à arte e à

fotografia [...]” (*Ibid.*, p. 136) e defende que “[...] é historicizando a fotografia contemporânea que ela será poupada de seu esquecimento [...]” (*Ibid.*, p. 137).

Poivert compreende que a fotografia contemporânea não deve ser lida de forma unilateral, pois vem sendo atravessada por vários experimentos em busca de estéticas diversas, a exemplo da década de 1980, em que se põe em xeque o dispositivo fotográfico, experimentando múltiplas possibilidades mecânicas, físicas e químicas – de forma apolítica, como ressalva o pesquisador. A esse trabalho endógeno, lúdico e intrínseco testado, o autor denomina “experimental”, devido aos resultados inéditos, por vezes delirantes. E sobre essa fotografia que rompe com os paradigmas consolidados até então, Poivert diz:

A serviço de uma poética, por vezes crítica, por vezes onírica, a fotografia experimental desafia o uso da imagem, sonha com uma relação com o real construída sobre a subjetividade, arruína toda uma tradição de uma imagem definida pela sua continuidade descritiva. Os órgãos da poética experimental ressoam ainda, remexem na nossa história retomando os procedimentos originais do que está por vir, com o acento messiânico que tinham os fotogramas da “Idade da luz” de Man Ray. (POIVERT, 2015, p. 140).

Por fim, nesse ensaio, o autor conclui que a fotografia contemporânea não é:

[...] uma “categoria” da arte contemporânea, assim como tampouco se limita a uma única produção casando com os princípios da produção plástica contemporânea qualquer que seja sua diversidade. A pluralidade da fotografia contemporânea faz dela um fenômeno, não uma corrente ou um movimento, mas um momento onde a flutuação de valores da fotografia se encontra na sua amplitude e sob vertentes diversas. (POIVERT, 2015, p. 142).

De fato, a fotografia há décadas vem sendo impactada pelas constantes mudanças culturais, estéticas e tecnológicas (tanto na produção quanto no compartilhamento), desde o advento da fotografia em cores (e o uso das cores vibrantes na década de 1970, e depois a estandardização de imagens coloridas nos anos de 1990), e, também, impulsionada pelo mercado das artes, de acordo com Charlotte Cotton (2013). É nesse momento, como visto, que os artistas se utilizam dos diversos tipos de suportes fotográficos ou mesmo de impressão de imagem para explorá-los. A esse respeito, Cotton nota que os fotógrafos europeus voltam sua atenção para o experimentalismo de vanguarda, enquanto os estado-unidenses buscam o que ela denomina de “fotografia do cotidiano” (COTTON, 2013, p. 13). A autora relaciona o acesso a exposições e publicações como fator determinante do voltar-se o olhar para o passado canônico dos fotógrafos. E ainda:

A influência da História da Arte sobre os fotógrafos artísticos contemporâneos também reflete o atual fascínio da arte contemporânea em geral pelas práticas de vanguarda do começo do século XX, fascínio esse que estimulou uma tendência à reavaliação da linguagem e das ambições da arte modernista. (COTTON, 2013, p. 13).

Dito isso, a pesquisadora francesa cita Moholy-Nagy como exemplo de artista que utilizou diversos meios de produção artísticas tais como cinema, escultura, pintura e o design, e, claro, a fotografia experimental, “[...] no espírito de movimentos artísticos europeus como dadaísmo e o construtivismo russo, além de sintetizar as práticas pluralistas associadas à Bauhaus [...]” (COTTON, 2013, p. 13). Ela destaca que Marcel Duchamp, com influência inegável sobre a arte contemporânea, colaborou com nomes renomados da fotografia, tais como Man Ray e Alfred Stieglitz. André Rouillé amplia essa relação citando os *ready-made* de Duchamp e a fotografia, pois elas: “[...] têm em comum tratar as coisas como materiais, distinguem-se, todavia, por seus modos de ação sobre elas: a fotografia copia, o *ready-made* corta.” (ROUILLÉ, 2009, p. 296). O pesquisador francês ressalta que os *ready-made* não são fotografias, “[...] eles importam os traços mais característicos do processo fotográfico para arte [...]” (ROUILLÉ, 2009, p. 295), ou seja, a fotografia está presente nas produções de Marcel Duchamp sem ser materializadas tal qual conhecemos.

Retomando ao período contemporâneo, Cotton cita que a passagem do modernismo para a contemporaneidade na fotografia está marcada pelas diferentes intenções:

Embora a expressão e a reavaliação da história da fotografia continuem influenciando a fotografia artística contemporânea, a segunda década do século XXI inaugurou uma era de extrema confiança e experimentação dentro desse campo de prática artística. Trata-se de um processo nitidamente diferente daquele que ocorreu na segunda metade do século XX, quando a fotografia foi validada como forma de arte reconhecida e independente por meio de suas analogias estilísticas e críticas com as formas de arte tradicionais, especialmente a pintura. Agora que a identidade da fotografia como arte contemporânea já foi aceita como fato, o cenário está pronto para novos e interessantíssimos caminhos de desenvolvimento. (COTTON, 2013, p. 18-19).

Contextualizando a fotografia contemporânea no Brasil, os pesquisadores Antonio Fatorelli, Leandro Pimentel e Victa de Carvalho, no livro de coletânea de artigos *Midioteca: escritos sobre a fotografia contemporânea brasileira, volume 1* (2015), consideram que esta mantém diálogos com a arte contemporânea brasileira, e vem ganhando espaço no Brasil e no mundo. É possível observar como a fotografia contemporânea brasileira tem experimentado desdobramentos conceituais e técnicos: o trabalho de impressão de retratos em tecidos de Alexandre Sequeira, que permeiam as fabulações e os afetos; as experiências que atravessam a ideia do cinema, como a obra *Pausa* de Ana Vitória Mussi, que isola um fotograma do filme *Asas do desejo* com iluminação invertida exposta em impressão serigráfica sobre acrílico e caixa de luz (PALEÓLOGO, 2015, p. 34-35); o trabalho de atravessamentos de suportes de imagem de Rosângela Rennó, que trabalha com dispositivos maquínicos, como a obra *Experiência de cinema*, na qual a imagem é projetada de forma efêmera sobre uma “tela de

fumaça”, reforçando a ideia de que Rennó é uma “fotógrafa que não fotografa [...]” (BASTOS, 2015, p. 39), e outros diversos trabalhos que são apresentados nessa publicação.

Outro autor que lança luz ao entendimento de fotografia contemporânea é Fernando Gonçalves (2016), que nota a virada que ocorre na década de 1970, quando a fotografia passa a “[...] privilegiar a discussão sobre a imagem e a narrativa como questões de representação e como algo que evoca e alude o real sem, contudo, desejar conter e espelhar sua *verdade* [...]” (GONÇALVES, 2016, p. 134). É o momento em que a fotografia é assumida na arte como uma forma expressiva que permite aos fotógrafos abandonarem os registros cotidianos como um fim em si mesmos para criar metanarrativas que investigam nossos modos de ver e de representar o mundo, de forma a atualizar discussões sobre “[...] as relações entre sociedade e arte, arte e vida e arte e suas instituições.” (*Ibid.*, p. 134). A fotografia teria, assim, na arte, embora de forma não exclusiva, a possibilidade de repensar seus modos de feitura, usos e de circulação na sociedade. O autor também recorre a Poivert para pensar as práticas dos artistas com fotografia na atualidade, considerando o termo fotografia contemporânea:

Para designar não toda a experiência do fotográfico na atualidade, mas majoritariamente no campo da arte. Apesar disso, esta forma de manifestação dialoga com as imagens do cotidiano e da mídia, além das da própria arte, na medida em que realizam uma espécie de inventário e releitura da própria imagem como representação. (GONÇALVES, 2016, p. 132).

Fernando Gonçalves (2018) colabora para essa ponderação sobre o termo notando que a fotografia, do ponto de vista anacrônico, evidencia “[...] a natureza híbrida da imagem como documento e invenção que regula nossas relações com o sensível [...]” (GONÇALVES, 2018, p. 13). O pesquisador ressalta que o caráter híbrido das imagens não é específico da arte contemporânea, sendo anterior a ela, na própria arte, e estando presente também em outros campos, tais como o científico, o histórico, o industrial, entre outros. Desse modo, entende que:

[...] as mediações técnicas e sociais que a imagem sempre realizou passaram a constituir propriamente uma questão central para o entendimento das experiências da imagem na atualidade. Deste modo, mais que uma categoria “nova”, “específica” e “autônoma”, a fotografia contemporânea seria uma forma social e histórica que 1) discutiria tanto o abalo na crença da verdade absoluta do índice, do documento e do testemunhal, nas noções de belo, de gênero e de narrativa quanto os rearranjos desses elementos na atualidade; e 2) produziria outras formas de sentir, de perceber, de comunicar e de nos relacionar com a imagem e através da imagem. (GONÇALVES, 2018, p. 13).

Uma vez balizado o pensamento sobre o que é a “contemporaneidade” da fotografia, parte-se para a discussão do autorretrato no contexto da arte contemporânea, partindo da noção seminal de retrato para melhor entendimento do processo de feitura do

autorretratamento. Os registros fotográficos possuem diversos gêneros. Porém considera-se que é a partir do retrato que se alcança uma melhor compreensão do autorretrato como linguagem e forma expressiva fortemente marcada pela noção de performance.

O retrato é um dos gêneros mais consolidados tanto na pintura quanto na fotografia.

Para Joana Mazza e Milton Guran (2011, p. 7):

O retrato talvez seja a face mais importante da fotografia, como o foi para a pintura durante vários séculos. Isso porque foi o retrato fotográfico que deu um rosto – leia-se uma individualidade – para a população como um todo, já que até então só os mais ricos e poderosos tinham direito a ter sua figura representada, devido ao alto custo da produção de um retrato. A força simbólica e material deste ato foi tão grande que até hoje, no senso comum, a palavra “retrato” é sinônimo de fotografia.

Como destaca a pesquisadora Maria Teresa Bastos (2014), a prática do retrato iniciou-se desde o advento da fotografia e, portanto, “[...] é utilizado com as mais variadas funções e destaca o rosto como local de representação do tempo, dos sentimentos, das máscaras e das ausências [...]” (BASTOS, 2014, p. 01). Bastos nota, também, que na contemporaneidade os artistas vão desconstruindo essa “noção de identidade” para aprofundar-se em expressões para além das subjetividades e dos usos de identificações oficiais, para propor “experiências estéticas”, sobretudo no que tange à performance, que será tratada em profundidade posteriormente.

Susana Dobal (2016, p. 80) discorre acerca do autorretrato na contemporaneidade como uma produção que almeja não um sentimentalismo saudosista, mas sim “[...] como testemunho de uma maneira de estar no mundo que deva dar conta da multiplicidade do sujeito [...]”. A pesquisadora também sugere que o autorretrato e o sujeito (o próprio objeto em si) se entrelaçam atualmente: “O sujeito aqui não está excluído da representação, ele participa da representação na qual ele é seu próprio objeto – primeira quebra da sua identidade, inerente, na verdade, a todo autorretrato [...]” (DOBAL, 2016, p. 80). Outrossim, Dobal afirma que os autorretratos se configuram de formas plurais, inclusive no que tange à identidade do/da fotógrafo/a, uma vez que a individualidade transcende os limites do sujeito de forma a libertar, por vezes “[...] transitórias que vão além das meras mudanças por que passa o artista [...]” (*Ibid.*, p. 82). Ainda no que tange à questão identitária, a autora cita como a fotografia é capaz de registrar essas múltiplas identidades que não são estáticas, nem absolutas, mas sim oscilantes.

Para Susan Bright (2010, p. 9, tradução nossa), quando nos deparamos com um autorretrato não vemos algo de representação individual ou mesmo “[...] um ser existencial interior [...]”³² (BRIGHT, 2019, p. 09), mas sim uma “[...] exibição de um olhar sobre si mesmo,

³² An inner existential being.

autopreservação, autorrevelação e autocriação aberta a qualquer interpretação imposta sobre ela por cada expectador individual [...]”³³ (*Ibid.*, 2010, p. 9, tradução nossa). A autora levanta o questionamento do porquê os autorretratos não desapareceram com o pós-modernismo, mas nota que, ao invés de ser um gênero ultrapassado, ele apenas se reconfigura, evitando características modernistas e abrindo-se a repensar as noções de autoidentidade de modo a dar continuidade a esse gênero fotográfico de forma instigante e fascinante. E destaca: “A consideração crucial em qualquer análise de autorretrato é sua onipresença”³⁴ (*Ibid.*, 2010, p. 9, tradução nossa), visto que se desconhece artistas ou mesmo pessoas comuns que, de posse de uma câmera, não tenha se virado para as lentes para se autorregistrar. Em seguida, Bright cita o *Los Angeles County Museum of Art* (Lacma) como um dos grandes repositórios de autorretratos de fotógrafos, tais como Eadweard Muybridge, Walker Evans, Alfred Stieglitz, Irving Penn, Imogen Cunningham, Robert Mapplethorpe e Cindy Sherman, sendo esses dois últimos, fotógrafos que dedicaram séries inteiras à autorretratação.

Por fim, para Mazza e Guran (2011, p. 7), curadores da mostra *Eu me desdubro em muitos*, sobre o autorretrato contemporâneo:

A autorrepresentação no retrato contemporâneo se impõe num movimento de superação evidenciado nas modalidades de expressões surgidas ao longo do século passado, como a *body art* e a performance. Coloca no centro da obra não apenas o autor como motivo, como sugeria a tradição do autorretrato, mas o revela como instrumento catártico de sua própria expressão.

Observa-se que os textos atuais trazem à tona as reflexões pertinentes ao ato fotográfico do autorretrato como gênero que se consolidou ao longo do tempo, tendo se metamorfoseado, transgredido e sobrelevado.

Como visto anteriormente no caso da artista Ana Maria Maiolino e seus retratos, esses atravessamentos de processos artísticos se deram de formas simples até as mais complexas, seja pelo simples ato de apenas registrar uma performance, sugerindo a forma meramente documental, seja por meio da sua mediação com o mundo e o espectador enquanto obra ficcional.

Para Maria Teresa Bastos (2014), ao relacionar as poses às performances, a pesquisadora nota que é nas décadas de 1980 e 1990 que a pose para o retrato vai dando lugar à performance para os artistas visuais, que “trabalham a partir desta noção de teatralização e encenação de si mesmo e do outro”, e ressalta que é nas redes sociais digitais já mencionadas

³³ Self-regard, self-preservation, self-revelation and self-creation open to any interpretation imposed upon it by each individual viewer.

³⁴ A crucial consideration in any analysis of self-portraiture is its ubiquity.

que reside a confirmação de que pessoas comuns também aderiram à performatividade em detrimento das poses ao realizar suas *selfies*.

Outros autores que auxiliam a pensar a encenação na fotografia são Osmar Gonçalves e Isabelle Freire de Moraes (2019), que trazem a ideia de fabulação como desejo de invenção de mundos e narrativas baseadas na ideia de relacionamento da encenação advinda da influência teatral. A exemplo da Imagem 12, sobre a encenação de afogamento simbólico e encenado de Bayard, os autores destacam que:

Orientando-se de forma contrária à lógica comercial, empregando processo fotográfico e minoritário, assumindo uma postura artística com finalidades estéticas diversas das ligadas à representação mimética, à referencialidade, e usando seu próprio corpo, parcialmente nu, como objeto de uma manifestação política, ele transforma a fotografia. De designação para a expressão. (GONÇALVES; MORAIS, 2019, p. 91).

Essa observação nos leva a associar esta imagem como precursora, enquanto autorretrato, sobre a politização e construção das imagens e as fabulações narrativas que serão alicerces para as análises dos estudos de caso a seguir, uma vez que se trata de fotografias sobre invisibilidades que dialogam com discursos e pautas feministas no que tangem à violência contra a mulher. Nota-se que:

Bayard revela-se presente, constrói relações e se enuncia performativamente. Desloca a fotografia do terreno da fruição para o da intervenção: intenciona questionar, transformar, atingir um objetivo específico. Para isso trabalha simbólica e ritualisticamente suas questões e utiliza a fotografia para se autorrepresentar em um evento ficcional construído e realizado fora da caixa cênica, destinada, tradicionalmente, às encenações. (GONÇALVES; MORAIS, 2019, p. 92).

Com isso, entende-se o lugar reflexivo que o autorretrato vai assumir com frequência na fotografia contemporânea. Este lugar é importante para as análises das produções de autorretratos das fotógrafas brasileiras contemporâneas, particularmente as que se vinculam às pautas feministas atuais. Frances Borzello (2016) relata que a inovação feminista de apresentação de temas abstratos usando seu próprio corpo tornou o autorretrato mais complexo. Artistas contemporâneas são conscientes das possibilidades no campo das artes em que o autorretrato feminino sempre apresentará novas formas de trabalhos expressivas e se juntará às imagens de instalações, videoarte e outros suportes capazes de expressar “as complexidades de ser uma mulher artista” (BORZELLO, 2016, p. 232).

É isso que será abordado no item a seguir, sob o ponto de vista das relações entre feminismo e fotógrafas brasileiras contemporâneas. Portanto, uma vez compreendidos o papel dos feminismos em suas temporalidades, a função dos autorretratos e o entendimento de que há fotógrafas brasileiras, fotógrafas feministas, e luta pelo espaço na historiografia da arte, passa-

se a analisar os três estudos de casos aqui propostos, através das obras de Cris Bierrenbach, Fernanda Magalhães e Sunshine Castro, e suas influências advindas de outras artistas.

3.2 Diálogos entre fotógrafas brasileiras contemporâneas e as pautas feministas atuais

Adentra-se o universo dos autorretratos feministas brasileiros com a série *Fenda* (2003-2006), de Patricia Goúvea, que aborda a questão da invisibilidade. A série de Patrícia Goúvea mostra diversos autorregistros da fotógrafa com corpo despido, mas são nas imagens em que a artista se apresenta de costas para o público, sem que se possa ver seu rosto, de forma sobreposta a um sofá, ao centro da “fenda” do móvel, que reside sua performance de desaparecimento. É uma apresentação quase fantasmagórica, invisível, mas que deixa seu rastro de existência, permanência e memória no mundo.

Imagem 52 – Série *Fenda*, Patricia Goúvea (2003-2006)



Fonte: Site da artista (2023)

A imagem de Gouvêa (Imagem 52) interessa aqui pelo simbolismo dos rastros e das ausências, que vemos também em muitos dos autorretratos de fotógrafas contemporâneas brasileiras que abordam o tema do corpo e das violências contra a mulher, foco da pesquisa. De uma forma geral, observa-se que obras de conteúdos feministas vindos das artistas nacionais contemporâneas pontuam o começo do século XXI, sobretudo a partir dos anos 2010, indo ao encontro de movimentos de visibilização e do levante ocasionados pela quarta onda do

feminismo. Segundo Caroline Torres (2021, s.p.), as mulheres abordam os seguintes temas nessa nova onda:

- a) O afastamento do movimento puramente institucional, da academia, dos órgãos, entidades, organizações e afins, para centrar na sociedade civil, influenciada pela internet;
- b) Horizontalidade (redução de hierarquias), pulverização e maior autonomia para as ativistas;
- c) Com a saída do movimento institucional, a grande mudança passa a voltar a ir para as ruas e, se fortalece com a formação de coletivos e outros grupos, com ajuda da internet;
- d) A interseccionalidade, que vai dialogar com a opressão de gênero e sexualidade, racismo, gordofobia, capacitismo e outros segmentos marginalizados socialmente;
- e) Pluralidade de vertentes e segmentações: vieses políticos diversos e realidades diferentes fazem com que feministas tenham pautas muito diversificadas;
- f) A interseccionalidade abrange mulheres caçaras, ribeirinhas, negras, indígenas, homoafetivas, cis e transgêneros, cruzando com as possibilidades dessas mesmas mulheres sofrerem de outros tipos de opressão, como a LGBTQIA+fobia, gordofobia, racismo, etarismo, sexismo, misoginia, capacitismo, entre outros;
- g) Devido à popularização da internet e das redes sociais, o caráter transnacional tornou o feminismo uma pauta global, pois os eventos e debates podem ser acessados em tempo real.

Para dialogar com os estudos de caso das fotógrafas que compõem o *corpus* da pesquisa, se faz necessário aprofundar quais são os crimes de violência contra mulher. No Brasil, existem dois mecanismos que tipificam esses crimes: a Lei Maria da Penha (sancionada em 2006) e a Lei do Femicídio (sancionada em 2015). O feminicídio é a tentativa ou o fato de assassinar uma mulher pelo fato de ela ser mulher, ou seja, é um crime de gênero. Segundo Rafaela Ramos (2020, p. 1):

Mais de 4.700 feminicídios foram registrados no país durante os cinco anos desde que a lei entrou em vigor, de acordo com dados do Monitor da Violência, uma parceria entre G1, Fórum Brasileiro de Segurança Pública e Núcleo de Estudos da Violência da Universidade de São Paulo (USP). Em 2019, uma mulher foi morta por motivação de gênero a cada sete horas, em média.

Carolina Ferracini (*apud* RAMOS, 2020, p. 1) nota que esse crime ocorre devido ao seguinte fator: “o resultado da falha de todas as formas de prevenção”, e que deve ser necessários todos os esforços no enfrentamento desse tipo de violência, diretamente por meio de políticas públicas. Para Daniela Duque-Estrada (*apud* RAMOS, 2020, p. 1):

O feminicídio envolve dois requisitos: que o homicídio tenha sido praticado por meio de violência doméstica e familiar e que seja impelido pela discriminação ou menosprezo à condição de mulher — ela explica, e ressalta. — Se o crime for cometido em outra relação que não seja essa de poder e submissão contra mulher, ele não é enquadrado como feminicídio.

Um dos mecanismos usados para reconhecer o feminicídio é o Ciclo da Violência, composto por três fases, sendo: 1^a) a irritabilidade do agressor, resultando num aumento de tensão, na qual a mulher tenta acalmá-lo, redundando num estado de tristeza, culpa e medo para ela; 2^a) o ato de violência do agressor, sendo cinco os tipos de violência que pode ser cometida, conforme a Lei Maria da Penha, perante a qual resulta para a mulher a paralisia na hora da reação; e a 3^a) a lua de mel, que ocorre quando o agressor se torna carinhoso, atencioso e arrependido, trazendo presentes para a companheira, até que essa fase acabe e retorna-se à primeira. Vale destacar que esses crimes são cometidos por parceiros afetivos homens ou mulheres lésbicas.

Segundo o Instituto Maria da Penha, os cinco tipos de violência familiar e doméstica contra mulher constam no Capítulo II, artigo 7º, incisos I, II, III, IV e V, da Lei nº 11.340, de 04 de agosto de 2006, comumente conhecida por “Lei Maria da Penha”, e se classificam em: física (espancamento, atirar objetos, sacudir e apertar os braços, estrangulamento ou sufocamento, lesões com objetos cortantes ou perfurantes, ferimentos causados por queimaduras ou armas de fogo e tortura), psicológica (ameaças, constrangimento, humilhação, manipulação, isolamento - proibir estudos e viagens ou conversas com amigos e parentes, vigilância constante, perseguição contumaz, insultos, chantagem, exploração, limitação do direito de ir e vir, ridicularização, tirar a liberdade de crença, distorcer e omitir fatos para deixar a mulher em dúvida sobre sua memória e sanidade - *gaslighting*), sexual (estupro, obrigar a mulher a fazer atos sexuais que causam desconforto ou repulsa, impedir o uso de métodos contraceptivos ou forçar a mulher a abortar, forçar matrimônio, gravidez, prostituição por meio de coação, chantagem, suborno ou manipulação, limitar ou anular o exercício dos direitos sexuais e reprodutivos da mulher), patrimonial (controlar o dinheiro, deixar de pagar pensão alimentícia, destruição de documentos pessoais, furto, extorsão ou dano, estelionato, privar de bens, valores ou recursos econômicos, causar danos propositais a objetos da mulher ou dos quais ela gosta) e moral (acusar a mulher de traição, emitir juízos morais sobre a conduta, fazer

críticas mentirosas, expor a vida íntima, rebaixar a mulher por meio de xingamentos que incidem sobre sua índole e desvalorizar a vítima pelo seu modo de se vestir).

Atentas às pautas feministas, sobretudo as que tangem à violência contra a mulher, diversas fotógrafas vêm desenvolvendo atualmente trabalhos sobre diversos aspectos como os acima listados para lançar luz sobre a temática cruel à comunidade feminina. Porém outros vão falar mais tangencialmente sobre o feminismo. Como um primeiro exemplo, traz-se o díptico de Leli Baldiserra, do coletivo gaúcho Nítida, no qual a artista mostra seu coletor menstrual cheio, assim como o lóbulo de sua orelha com mancha de sangue. Pelo título da obra, *Incômodo e Alívio*, trata de uma questão fisiológica que concerne às mulheres cisgêneros, que traz dor, indisposição e desconforto para muitas mulheres. Porém, há mais do que isso. Nas imagens observa-se que o tom fortemente vermelho dos lábios da artista é o mesmo do sangue do coletor e do lóbulo da orelha, de onde parece ter sido retirado um brinco. Ao colocar num mesmo plano simbólico lábios, lóbulo de orelha e coletor menstrual através do uso do vermelho vivo, a artista associa o fisiológico ao cultural para discutir os padrões de beleza do corpo e o peso das representações desses padrões para a mulher.

Imagem 53 – Autorretrato *Incômodo*, Leli Baldiserra (Coletivo Nítida), 2018



Fonte: Priscilla Ceolin (2019)

Imagem 54 – Autorretratos *Alívio*, Leli Baldiserra (Coletivo Nítida), 2018



Fonte: Priscilla Ceolin (2019)

Já o par de imagens da também gaúcha Ursula Jahn versa sobre a fisiologia como metáfora do corpo feminino como espaço social e político, com imagens que mostram o corpo nu da artista, com desenhos do sistema reprodutor feminino de mulheres cisgênero e textos que apontam para esse espaço como lugar a ser apropriado.

Imagem 55 – série Autorretrato, *A carne que habito*, Ursula Jahn, 2015



Fonte: site da artista (2023)

Imagem 56 – Autorretrato, *Ousa, ousa e ousa mais*, Maria Ribeiro, 2023



Fonte: Instagram da artista (2023)

Outro nome que ganha destaque, principalmente através dos sites de redes sociais, particularmente o Instagram, ao se tratar de fotógrafas feministas é o da artista Maria Ribeiro, que trabalha a temática, mas são raras as imagens de autorretrato, como na imagem acima, em que se lê: “Ousa, ousa e ousa mais”, um imperativo para que as mulheres possam se sentir livres, empoderadas, independentes e seguirem novos caminhos desejados por elas.

Já na temática da violência, a exposição *Silêncio(s) do feminino* (2016) trouxe trabalho de cinco artistas que abordam sob diferentes pontos de vista os sofrimentos das mulheres em distintos contextos. São elas Cris Bierrenbach, Lia Chaia, Beth Moysés, Rosana Paulino e Marcela Tiboni. Os autorretratos de Tiboni versam sobre violências diferentes. Imagem 57, a artista desenhou em seu corpo várias linhas de várias formas. Uma chave de leitura para o trabalho é o da curadora Sandra Tucci. Em entrevista para Camila Eiroa, diz:

Marcela trabalha bem a questão do bullying e da gordofobia, é um trabalho de autoconfiança. Ela usa o corpo como suporte. É interessante notar que ao ver as fotografias, parece que seu corpo está marcado com traços de quem vai fazer alguma cirurgia plástica. Ela ficou surpresa com isso, não era sua intenção. (TUCCI *apud* EIROA, 2016, p. 1).

Imagem 57 – Autorretrato, *Silêncio(s) do feminino*, Marcela Tiboni (2016)



Fonte: Site Revista TPM (2016)

Entre os temas dos quais falam as fotografias feministas, em sua grande maioria observou-se tratar-se mais de retratos e não autorretratos, por meio de mapeamento de produções em redes sociais e sites de exposições. Contudo foi possível localizar muitas artistas que usam essa forma expressiva como forma de realizar discussões que ressoam algumas das pautas feministas, sobretudo a da luta contra a violência, interesse específico desta pesquisa. Assim, para o estudo de caso, foram selecionadas fotografias contemporâneas que abordam temas como feminicídio, violência doméstica, gordofobia, racismo, maternagem e questionamentos de padrões de beleza midiáticos através do autorretrato, que possuem uma produção ampla sobre esses temas e com o uso dessa linguagem.

3.3 Estudos de caso

3.3.1 Cris Bierrenbach

A artista paulista Cristiana Bierrenbach, ou Cris Bierrenbach, é formada em Cinema pela Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. Sua primeira exposição individual ocorreu em 1990, no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Entre os anos de 1989 e 1994, trabalhou como fotojornalista para o grupo Folha. Foi editora da revista *República*, colaboradora de outras revistas, como a *Marie Claire*, *Carta Capital* e *Vogue*, tendo mantido, mais recentemente, suas colaborações em outras revistas, como *Valor Econômico*.

A fotógrafa recebeu o Prêmio Porto Seguro Pesquisas Contemporâneas em São Paulo (por trabalhos em daguerreótipos) em 2004 e, no ano seguinte, lançou seu livro na coleção

Fotoportátil (Cosac Naify). Seu trabalho integra coleções, entre elas a de Gilberto Châteaubriant do MASP/Pirelli e da Maison Européenne de la Photographie, conforme assinala Andréa Brächer (2014) em seu texto *O “Eu” e o “Outro” nos retratos e autorretratos de Cris Bierrenbach*. A artista expõe regularmente no Brasil e no exterior, tendo trabalhos exibidos no Japão, México, Bélgica, Alemanha, Holanda, Estados Unidos, França e Cuba.

A artista é uma das principais referências em autorretratos fotográficos no Brasil. Iniciou-se nesse gênero no ano de 2000. Bierrenbach investe em trabalhos autorais, experimentando técnicas diversas da fotografia, que vão do daguerreótipos a processos alternativos, como o uso de imagens de raio-x. A artista usa também o vídeo e técnicas mais tradicionais de fotografia analógica, além de instalação e da performance. Nesse presente estudo, a produção de autorretratos dessa artista se destaca como referência no gênero, conforme afirmam Diego Paleólogo Assunção e Mônica Torres (2018, p. 70):

Cris Bierrenbach desenvolve autorretratos nos quais seu corpo é o ponto de partida e principal sustentação da materialidade de sua obra. Neste sentido, vale destacar que diversos artistas e fotógrafos contemporâneos têm trabalhado o próprio corpo como topologia, meio e mídia. É o que se pode chamar de Artes do corpo, contextualizando-as junto à arte contemporânea, que se centra mais nas urgências do tempo do que em critérios mais ou puramente estéticos.

Em depoimento à pesquisadora Maria Paula Palhares Fernandes (2014), Bierrenbach afirmou que uma das razões pela qual optou pelo autorretrato foi a escassez de verba para pagar cachês de modelos, tendo ela como seu próprio sujeito/objeto, além de considerar que suas proposições eram desafiadoras para serem interpretadas e dirigidas por outras pessoas.

Mas, como será visto, a artista nem sempre usa a si mesma em seus trabalhos. Eventualmente lança mão de objetos e de outras imagens como metáforas do si performado. Ao fazê-lo, expande poeticamente as possibilidades da autorrepresentação para além do mero registro de si. Neste sentido, essas expansões fazem lembrar os autorretratos do poeta Denis Roche, analisados por Philippe Dubois (1993) no final de *O ato fotográfico e outros ensaios*. Em *Depósitos de saber & de técnica*, Dubois observa como os autorretratos a dois de Roche (dele com uma mulher, D. e F.) surgem como questão de um “duplo redobrado” (DUBOIS, 1993, p. 343). Um duplo que implica um jogo que faz da fotografia um ato-imagem. Um duplo em que o eu nunca remete a um si mesmo, mas a um outro. É esse deslocamento que faz com que no autorretrato haja simultaneamente sujeito e objeto, ou, como aponta ainda Dubois, uma cisão do Sujeito, o que faz do autorretrato uma identidade impossível. É o que torna possível observar autorretratos por sombras, reflexos, espelhos ou disparador automático, mas também

autorretratos a dois, como os de Roche. Ou autorretratos com bonecas ou imagens de raio-x, como os de Bierrenbach.

Apesar de as obras de autorretratos de Bierrenbach, em sua maioria, serem autorrepresentações que performam o si por meio de objetos e de seu próprio corpo (diferentemente de Cindy Sherman, que performa um outro através de si), esse si é sempre deslocado, é sempre um duplo redobrado ou performado, que, no caso, constitui um modo de falar de assuntos relacionados ao universo feminino, como padrões de beleza, objetificação dos corpos femininos, identidade de gênero, violência contra mulher ou questões pessoais. Para analisar Bierrenbach é preciso ter em mente que cada série ou obra singular não orbita o mesmo tema, tendo apenas a autorrepresentação como elo e estratégia comum.

Nesses processos chamam também a atenção as tecnologias da imagem empregadas. A artista trabalha com daguerreótipos, chapas de raio-x, fotografia digital, vídeo e imagens em grandes formatos, sempre explorando efeitos específicos desses meios. As obras de autorretratos dessa fotógrafa trazem fundos neutros, lisos, cujo objeto é o próprio sujeito, ou seja, ela mesma, centralizada, salvo a exceção da série *Auto-retrato*, em que, curiosamente, a despeito do título, a artista opta por fazer essa autorrepresentação usando uma cabeça de boneca.

Em *Auto-retrato*, a artista não se fotografa. Usa cabeças de bonecas como autorreferência. Segundo Andréa Brächer (2014, p. 185), os registros foram realizados em daguerreótipos e são entendidos pela autora como representação do corpo feminino, ora infantilizado, ora idealizado. Logo: “Ao contrário do que poderia se esperar pelo nome da série — esta não é a apresentação da artista — mas sim de todas as mulheres em nossa sociedade atual.”

Imagem 58 – Auto-retrato, Cris Bierrenbach (2003)



Fonte: Andréa Brächer (2014)

Na Imagem 58, realizada desta maneira propositalmente, vê-se um rosto de boneca maquiado, mostrado frontalmente com uma metade iluminada e outra absorvida na escuridão do fundo preto. Vê-se que não se trata de uma boneca dos dias atuais, mas com fortes semelhanças a uma Barbie – boneca essa que se encontra dentro do rígido padrão de beleza midiático, com seu corpo esguio, branco, traços delicados, cabelos loiros e olhos azuis. Brächer (2014) ressalta que o lado escuro da foto serve de espelho para que o observador se veja enquanto olha metade desse rosto perfeito, uma vez que o daguerreótipo possui superfície reflexiva e essa estratégia conta com fundo preto oposto à obra pintada para que o efeito de reflexão se intensifique, expandindo o mostrar o rosto para o outro ver-se na obra. Com isso, a obra propõe uma estratégia de questionamento do enquadramento do feminino em padrões estéticos universalizantes, que contrastam com a realidade de grande parte da população feminina latina e brasileira. Nela vemos claramente a autorrepresentação como deslocamento, como jogo entre o eu e o outro e como jogo do eu como outro.

Outro aspecto presente na obra é sua referência à objetificação. A boneca é um objeto sem vida, um corpo desprovido de alma, artificial. É o simulacro de uma mulher branca cisgênero. É um brinquedo, feito para crianças brincarem, manipularem, fabularem sobre elas. Mas também é um objeto sexualizado, com formas sensuais, que pode ser despido e manipulado novamente. É a materialização da objetificação do corpo feminino.

Mas a artista não deixa de fazer referências mais diretas à objetificação do corpo feminino através também de sua própria imagem. É o que vemos em *Outdoors* (2004), em que Bierrenbach faz uso do nu para produzir uma imagem em grande formato (em uma referência a um painel publicitário) em que aparece encolhida numa caixa. Remete à necessidade de se “encaixar” nos padrões impostos. Outra chave de leitura que essa imagem permite é a forma não orgânica da fotografia, por ser retangular e a pessoa necessitar se contorcer para caber naquele dado espaço. Mas que lugar é esse em que a mulher necessita caber de qualquer jeito?

Sobre este trabalho, a pesquisadora Mônica Torres, nota exatamente que a Imagem 59 se propõe a ser um *outdoor*:

[...] um autorretrato nu, dentro de um espaço apertado, no qual o corpo se retorce para caber – todas as modulações, imposições e exigências que pesam sobre o corpo feminino, da intrusão da medicina às periculosidades da vida doméstica; dos rituais do casamento às hiperexposições publicitárias. (TORRES, 2018, p. 12).

Nessa imagem, Bierrenbach não permite ao observador ver seu rosto, se mostrando lateralmente, quase de costas. Seu corpo é “revelado” na nudez, mas “não revelado” em sua fisionomia. É claramente uma posição incômoda, desconfortável, apertada, inclusive para

incomodar o olhar do espectador. Esse autorretrato é construído na ideia de encaixotamento, acrescentando a ideia de aprisionamento e encolhimento. É o corpo de uma mulher branca, numa caixa também branca, com luz homogênea, exposto para todos os públicos.

Por meio do uso da autorrepresentação, do grande formato e da linguagem de destaque do outdoor, a obra explora a imagem do corpo feminino e o nu enquanto signos que amplificam a posição real e metafórica de desconforto em que ele aparece exposto, tanto no autorretrato, como também, claro, no olhar masculino que regula nosso imaginário coletivo.

Imagem 59 – *Outdoors*, Cris Bierrenbach (2004)



Fonte: Mônica Torres (2018).

A pesquisadora Sabrina Cruz (2007), que versa sobre o consumo de propagandas de cerveja que apelam a imagem mulheres, trata de violência simbólica de gênero:

A violência simbólica de gênero diz respeito aos constrangimentos morais impostos pelas representações sociais de gênero – sobre o masculino e o feminino. Por força da ordem patriarcal que caracteriza a nossa sociedade são comuns as piadas, canções, comerciais, filmes, novelas, etc., que disseminam representações degradantes e constrangedoras das mulheres, a exemplo dos comerciais de televisão ou das revistas, que reforçam a imagem da “mulher objeto”. (CRUZ, 2007, p. 1).

Retomando a obra de Bierrenbach, *Outdoors*, em suma, faz uma crítica a esses processos de objetificação. A artista, ao apresentar seu corpo nu, mostra a exploração midiática sobre o corpo da mulher, desconstruindo o padrão estereotipado feminino destinado ao *male gaze*³⁵ e à busca pelo seu lugar na sociedade opressora.

Ainda na contramão do *male gaze*, outro trabalho que discute a questão da beleza e dos estereótipos, só que explorando mais o viés da questão da identidade de gênero, é o vídeo

³⁵ O *male gaze* é o olhar masculino, a visão do homem sobre sua realidade e, não apenas na sétima arte como também em novelas, propagandas, livros e revistas, o *male gaze* é a perspectiva masculina de uma visão do mundo. E, sucessivamente, a visão masculina sobre uma mulher. (RODRIGUES; 2019, p. 01).

Identidade, um autorretrato performático em movimento que mostra a artista realizando uma espécie de ritual de embelezamento feminino reverso. Neste trabalho, a artista aparece (supostamente nua no torso) novamente de frente para a câmera, de forma centralizada, com um fundo neutro, luz difusa, em um ambiente controlado, no caso um estúdio. As imagens seguem uma sequência em que Cris se maquia e depois corta os cabelos até ficarem quase raspados. As identidades pessoal e feminina são, dessa forma, desconstruídas, “[...] reduzindo sua própria imagem à de sujeito sem identidade e desprovido de feminilidade [...]”, como observou Fernandes (2014, p. 185)

A simbologia dos cabelos compridos é um dos signos que remetem à feminilidade, assim como os cabelos curtos são signos da masculinidade. Na História da Arte, os longos cabelos são signos de voluptuosas mulheres como a Vênus de Botticelli, ou os cabelos escondidos, enigmáticos e proibidos da *Moça com brinco de pérola*. São traços indiciais do poder de beleza e fascínio aos quais os cabelos femininos são referenciados. Os cabelos têm longa trajetória de referencialidade com o feminino, sejam as longas tranças de Rapunzel, sejam os cabelos transformados em cobras de Medusa, e até hoje são explorados fortemente pela publicidade, reforçando esses estereótipos. Paula Mizziara Verlaet, em seu estudo sobre *A mídia e representações visuais de feminilidade e corporeidade*, diz:

O cabelo é um aspecto importante quando se fala de feminilidade, uma vez que é um indicador muito significativo da tradicional figura feminina nas sociedades ocidentais e parece tender a estar muito intimamente associado com sentimentos de feminilidade das mulheres. (VERLAET, 2020, p. 13-14).

Imagem 60 – *Identidade*, Cris Bierrenbach (2003)



Fonte: site Prêmio Pipa (2016)

Em *Identidade*, se observa o ritmo, o fluxo contínuo do movimento, numa gravação em plano-sequência. São imagens de ações quase que separadas por estágios. A sequência de nove imagens acima mostra a artista encarando diretamente o observador (o lugar do espelho). Há uma unidade no conjunto, pois se trata de fragmentos de vídeo. O ritmo é compassado pelas imagens sequenciadas. É possível ver várias etapas do processo de transformação, mas não o todo. Bierrenbach começa aplicando máscara para cílios e, em seguida, batom – elementos cosméticos de feminilidade. A fotógrafa, que trabalhou para revistas de moda e comportamento femininos, que transmitem informações sobre o que está dentro ou fora dos padrões de beleza (a exemplo da *Vogue* e *Marie Claire*), compreende que as maquiagens fazem parte desse universo publicitário e midiático, que as revistas femininas como a *Nova* criaram uma imagem ideal das mulheres bem-sucedidas, sexualmente plenas, independentes e, é claro, lindas³⁶. Mais uma vez, vai na contramão do que dita os padrões normativos de beleza. Pouco a pouco a artista vai cortando seus cabelos, assumindo um “contra fetichismo masculino”. Novamente, é a desconstrução da beleza.

A narrativa completa proposta³⁷ dura 2 minutos e 54 segundos, sem som, em modo acelerado no geral, mas que pontualmente é posto em câmera lenta. Os momentos de ritmo lento (que acontece em questões de poucos segundos) são intercalados com a velocidade rápida, permanecendo em ritmo acelerado na maior parte do tempo. A primeira imagem do vídeo é o espaço vazio. A artista entra pela direita do quadro e parece sentar-se num banco, que não está visível. Ela está com a pele limpa, sem adereços, apenas um arco nos cabelos. Ela aparenta tratar da face nos momentos iniciais, passando seus dedos (com unhas pintadas) pelo rosto, para em seguida, maquiagem nos olhos. Depois, passa para maquiagem na boca. Por volta de um minuto e vinte segundos, a artista começa a mexer nos cabelos, pega uma tesoura e começa a cortá-los. Num primeiro momento, aparentemente, a artista parece estar mudando de corte. Corta franjas e diminui o comprimento dos cabelos. Portanto a segunda metade do vídeo que se segue mostra a fotógrafa terminando de cortar todos os seus fios de cabelo até ficar com a cabeça quase raspada. Nota-se que a artista passa a maior parte do tempo com rosto inexpressivo, salvo momentos em que, com a tensão dos cortes, Bierrenbach muda o semblante para uma face e gestos mais agressivos, e o corte do seu cabelo acaba por ficar falhado. Por fim, ela repete o

³⁶ Esse estereótipo de mulheres bem-sucedidas profissionalmente abarcava, inclusive, o sonho de ser jornalistas de revistas de modas, que seguem exatamente esse padrão, e foi amplamente exemplificado em filmes hollywoodianos, tais como *O diabo veste Prada*, *De repente 30* ou *Como perder uma mulher em 10 dias*. Notoriamente são mulheres brancas, altas, magras, bonitas, inteligentes, jovens, maquiadas, com longos cabelos lisos.

³⁷ Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/identidade-e-performance>. Acesso em: 20 set. 2022.

ritual inicial de tocar a pele do rosto e finaliza o vídeo após demaquilar a face e colocar uma peruca de cabelos curtos e sair pela esquerda do quadro. E o vídeo retoma em *loop*.

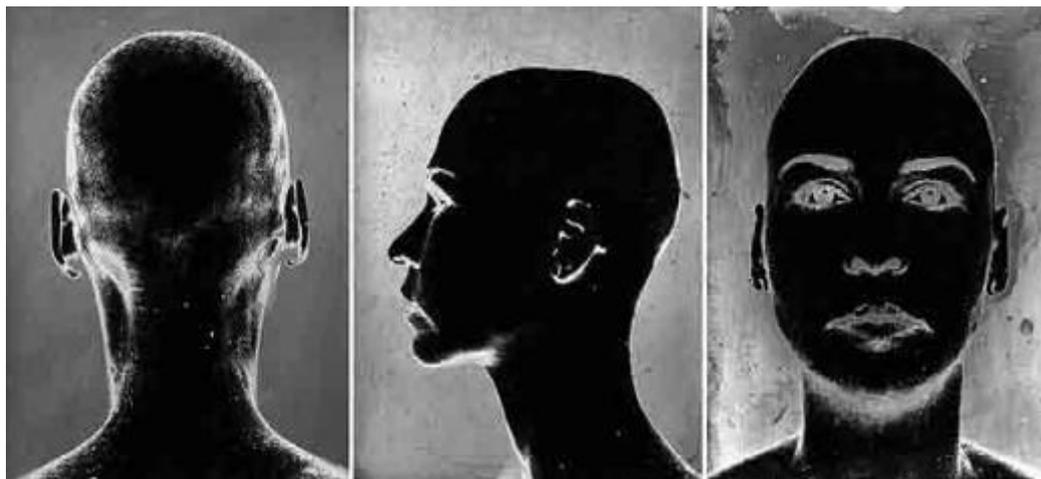
Em uma entrevista para a Rádio Cultura³⁸, Bierrenbach diz que havia pensado em realizar a performance ao vivo, mas que seria complicado devido ao fator psicológico relacionado à perda todo seu cabelo. Ela relata que se machucou bastante no processo, pois não conseguia se ver refletida num pequeno espelho que ela posicionou a dois metros de distância dela. A sensação que a artista buscava ao olhar para o eixo da câmera era que ela estivesse olhando para um espelho (no caso, o observador).

Outro trabalho da artista que explora a questão da identidade feminina é a série *Sem Nome*, em que se vê um tríptico de autorretratos da artista, sem cabelo, sendo uma de costas, uma de perfil e uma de frente, do colo para cima, como uma espécie de retratamentos de fichas policiais em tamanho 3x4 – ou o método Bertillon, como nota Maria Paula Fernandes (2014). O que chama a atenção nesta série é o uso da imagem em negativo, explorando o contraste entre claro e escuro. As imagens aqui não são fotografias reveladas pelo sistema tradicional, mas sim por daguerreótipos negativos (esse processo não condiz com o mecanismo de feitura desse tipo de imagem, uma vez que para realização de daguerreótipos, a imagem é formada por reações físico-químicas³⁹ cujo resultado é a imagem positiva, ou seja, com as cores e formas nas tonalidades similares às do objeto/sujeito. Deve-se lembrar que daguerreótipos não eram suportes usados para autorretrato, mas sim para retratar outrem. O uso do daguerreótipo, segundo Brächer, também tem a função de refletir o observador e fazê-lo participar ativamente da obra. Outro importante dado é que os daguerreótipos tem como questão sua unicidade, não sendo passível de reprodução. É uma imagem exclusiva.

Imagem 61 – *Sem Nome*, Cris Bierrenbach (2003)

³⁸ Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/identidade-e-performance>. Acesso em: 20 set. 2022.

³⁹ Segundo Gabriella Porto, “[...] o funcionamento do daguerreótipo se dá da seguinte maneira: uma placa de prata é sensibilizada com vapor de iodo, assim forma o iodeto de prata sobre a mesma. Depois da formação do iodeto, a placa é exposta à luz por meio de uma câmara escura, por cerca de 25 minutos. O contato com a luz transforma os cristais de iodeto de prata em prata metálica, que forma uma imagem latente, imagem esta que pode ser revelada com o uso do vapor de mercúrio. Depois deste processo então é o momento de promover a fixação da imagem na placa. Isto é possível através da utilização do hipossulfito de sódio. O hipossulfito solubiliza toda a quantidade não reagida de iodeto e depois disto então é só lavar a lâmina e a imagem captada estará fixa na mesma, sob a forma de uma liga brilhante.”



Fonte: Andréa Brächer (2014)

O uso do daguerreótipo “negativado” provoca um novo olhar sobre a primeira fotografia, produzida de forma praticamente artesanal, com sais de prata. É a situação da obra de Bierrenbach na contemporaneidade. É, sem dúvida, uma licença poética ontológica. Traz reflexos prateados no rosto que fazem com que não se tenha certeza da sua identidade. Novamente, uma desconstrução da feminilidade pela falta dos cabelos.

Com esses trabalhos, vemos como as representações do feminino – através dos jogos com a autorrepresentação - acabam por se distanciar completamente dos imaginários do corpo feminino midiático, que reiteram estereótipos de beleza e de uma identidade de gênero idealizada e padronizada. Através desses jogos, seus autorretratos frustram também o fetiche do *male gaze*, com suas imagens em diversos suportes, contrastando, negativando e performando dilemas do feminino, causando estranheza pelas formas e estéticas por eles produzidos.

Mas é talvez na série *Retratos Íntimos* que Cris cause maior estranhamento em seu trabalho. Nela, ela volta a abordar a temática do corpo feminino usando outros elementos que não diretamente sua própria imagem. Desta vez, a artista usa imagens de raio-x de seu próprio corpo (da sua região mais íntima) como forma de autorrepresentação.

A artista afirma que seu processo de criação da série *Retratos Íntimos* surgiu a partir da leitura de *A montanha mágica*, de Thomas Mann, em que são narrados os primeiros usos de aparelho de raio-x na medicina, no final do século XIX (BIERRENBACH, 2017, p. 1). As radiografias são um tipo de registro de imagem que auxilia em exames clínicos, nos quais se pode observar estrutura óssea e órgãos que compõem os corpos. As chapas de raio-x partem de um princípio físico relativamente similar ao da fotografia (registro obtido a partir da sensibilização sobre uma chapa, cujo processo de revelação também era similar enquanto etapas químicas).

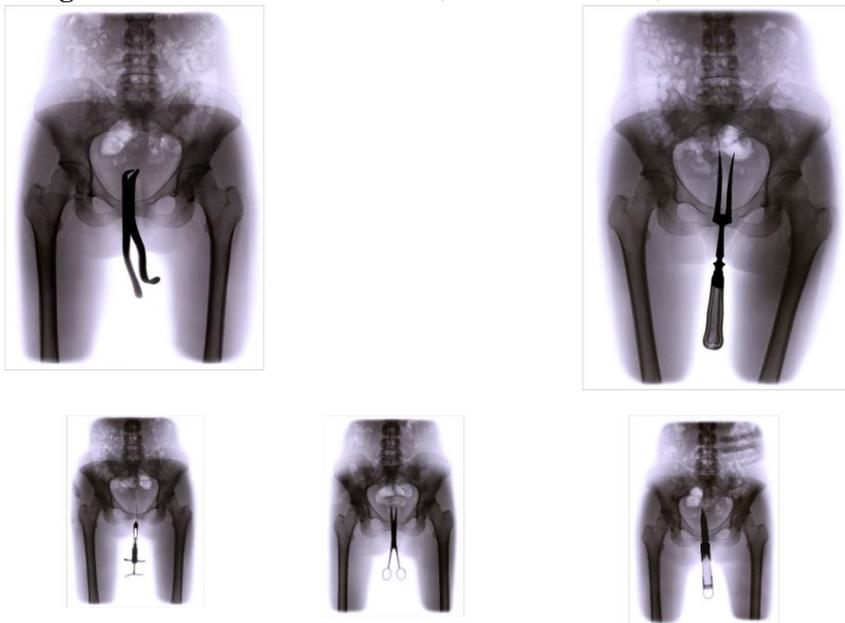
Ao optar por usar raio-x como materialidade de imagem, Bierrenbach se afasta da enunciação clássica da “forma-fotografia”⁴⁰ (FATORELLI, 2013), para dar a ver uma emanção física da ausência e presença do corpo. Ausência do corpo externo e presença do corpo interior.

A artista explicou que não se trata de sobreposição de imagens (objeto radiografado separadamente do seu corpo), mas sim de compreender seu corpo a partir do objeto estranho inserido nele. É importante observar a ordem em que Bierrenbach dispõe as imagens, partindo da simbologia: “o que é estritamente médico até o estritamente doméstico”. Assim sendo, configura-se a ordem: fórceps – seringa – tesoura (fica ao centro, pois pertence aos dois universos) – faca – garfo. A exposição da “intimidade” que propõe uma radiografia, mostrando as entranhas físicas do ser, de sua estrutura corpórea, parece remeter aqui metaforicamente a outras entranhas e estruturas, revelando elementos inusitados e inesperados que se encontram dentro do corpo e do ser.

Na já mencionada entrevista para a Rádio Cultura Brasil, Bierrenbach complementa dizendo que considera a radiografia prima-irmã da fotografia, pois o princípio é o mesmo. Diz que a ideia surgiu desde o momento em que colecionava radiografias ainda sem saber o que fazer com elas, até que um dia precisou fazer um raio-x e, ao ver o resultado, ficou impressionada com a imagem que mostrava o DIU (dispositivo intrauterino) que estava usando, por-que ela não tinha a imagem do objeto em si. Foi então que ela percebeu como algo flutuando em seu corpo – o que não fez sentido para a artista ao se deparar com aquela imagem, causando-lhe grande estranheza. Passou a refletir como são as práticas médicas para mulheres (exames, o que está dentro do corpo, conhecimento sobre o próprio corpo, fisionomia e seus limites). A questão de feitura dessas obras era saber o limite do corpo.

⁴⁰ Para Antonio Fatorelli (2013): [...] a Forma fotografia consolidou, ao longo da história do meio, uma concepção purista e direta da prática fotográfica, exclusivamente voltada à legitimação de certas propriedades formais, como a imagem instantânea, única e sem interferências. Para John Szarkowski (crítico e criador do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York), são cinco as características “inerentes ao meio” e relativas ao “fenômeno único da fotografia” – a coisa em si, o detalhe, o quadro, o tempo e o ponto de tomada (SZARKOWSKI, 1980 *apud* FATORELLI, 2013, p. 88).

Imagem 62 – Série *Retratos íntimos*, Cris Bierrenbach, 2003



Fonte: site da artista (2019)

A artista explica o procedimento realizado para positivar a imagem:

Primeiro eu passei as imagens por um scanner e inveti do negativo para o positivo. Porque na verdade, aquela imagem em negativo de Raio-X é muito etérea. Apresentei de um modo que seria fácil entender a imagem. Pense bem, o médico avalia o Raio-X que tem um fundo preto e uma coisa transparente, vazada, o osso em evidência fica meio irreal. Quando se faz a inversão, você vê o contorno da pessoa. Tenho certeza que se tivesse mostrado a radiografia mesmo, o impacto seria menor. Porque para mim, é muito menos concreto quando vejo a radiografia. Como foi apresentada, a imagem deu uma descolada do universo da medicina. E a fotografia parece de gente mesmo, pois se vê o contorno, como um desenho, e essa visualidade é mais natural. (BIERRENBACH *apud* FERNANDES, 2014, p. 1).

O uso de radiografias positivadas em fotografia em *Retratos íntimos* de Bierrenbach surge como experimentação influenciada pelas experiências de Man Ray, conforme afirma Torres (2014). Man Ray realizou testes para conseguir construir imagens fotográficas em diferentes suportes. Em uma das suas tentativas, ele posicionava objetos sobre o papel fotográfico expondo-os à luz e sensibilizando, gerando imagens únicas as quais ele nomeou *rayographs* – portanto indo na direção oposta àquela da reprodutibilidade técnica, pois dessa forma a imagem era única.

Para Assunção e Torres (2018, p. 70):

Na cena contemporânea, na convergência entre arte, ciência e medicina, uma série de artistas vem incorporando esses tipos de imagem em suas investigações. [...] Compreende-se que esses projetos, além de serem construídos a partir da apropriação das técnicas de visualização do corpo, também têm relação com a questão da dor vivenciada por esses corpos. Os trabalhos de Bierrenbach inscrevem-se nesse contexto, na múltipla presença de discursos e orientações sobre o corpo, política e estética nos meios de comunicação, das artes e da medicina.

A artista explica, em uma palestra gravada e disponibilizada pelo canal do *Youtube Cidade Invertida*⁴¹, que as imagens de raios-x são dela própria e que inseriu os objetos (fórceps, garfo, seringa, tesoura e punhal) em seu canal vaginal. A escolha dos objetos não parece ser gratuita. Todos eles são pontiagudos e agressivos e sugerem corpos perigosos e insólitos dentro do corpo humano. Foram inseridos pela artista para testar seus limites corporais. O raio-x aqui serve para retratar intimidades que nem sempre ficam visíveis aos olhos, como rastros de dor, incômodos e violências.

Naomi Wolf (2019, p. 388) diz que a ideia de que o corpo feminino “[...] tem fronteiras que não devem ser invadidas [...]” é muito recente. E traz uma reflexão que dialoga com essa proposta de invasão e limite do corpo da mulher proposta em *Retratos íntimos*: “[...] será que as mulheres são sexo maleável, inatamente adaptado a ser modelado, cortado e submetido à invasão física? O corpo feminino merece a mesma noção de integridade do corpo masculino?” (WOLF, 2019, p. 388).

É no embate das questões de violência contra as mulheres que residem os temas das séries *Retratos íntimos*, mas também na série *Fired*. Até que ponto a mulher tem, de fato, controle sobre seu corpo, uma vez que o corpo está no mundo, sujeito a diversas ações positivas e negativas? Essas são algumas das questões discutidas por *Fired*, série apresentada por Bierrenbach na já mencionada exposição *Silêncio(s) do Feminino*, juntamente com outras obras que denotam tipos de violência contra mulheres⁴². A série tem nome de duplo sentido: demitido ou disparado. É composta por dez imagens de autorretrato nas quais Bierrenbach, usando uma estratégia próxima a de Cindy Sherman, se vestiu com os uniformes de algumas profissões em seus supostos ambientes de trabalho, encarnando tipos femininos: advogada, chefe de cozinha, comissária de bordo, empregada doméstica, varredora, profissional do sexo, jogadora de futebol, policial, secretária e trabalhadora da saúde.

⁴¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUp098qZLDY>. Acesso em: 29 out. 2022.

⁴² Segundo dados do Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2022, p. 31), o crescimento da violência contra a mulher subiu em números, ameaças, chamados para a polícia e em medidas protetivas. Ainda nesse mesmo levantamento: “O Brasil, que tem uma população que equivale a 2,7% dos habitantes do planeta, respondeu por cerca de 20,5% dos homicídios conhecidos que foram cometidos no planeta em 2020”. Dentro desse percentual 8,7% são assassinatos de mulheres.

Imagem 63 – série *Fired*, de Cris Bierrenbach (2013)



Fonte: Flickr da artista (2021)

Observa-se que todas as imagens são de Bierrenbach, centralizadas, coloridas, próxima a paredes neutras, com luz difusa frontal, exibidas em tamanho real. Todas elas representam mulheres comuns, trabalhadoras, que são retratadas sempre de forma frontal e nas mesmas dimensões, o que garante às representações uma certa homogeneidade visual. Mas o que talvez chame mais a atenção na série é que a imagem de todos os rostos fica obstruída

devido a um disparo de bala na própria imagem (no caso a artista também fez uso de explosivos), que torna os rostos irreconhecíveis.

A estratégica aqui posta pela artista quer universalizar as mulheres como possíveis vítimas de crimes de gênero. São mulheres comuns, trabalhadoras, adultas (mas poderiam ser crianças) que podem ser mães, filhas, avós, netas, vizinhas, primas, tias, esposas, viúvas, negras, indígenas, caiçaras, ribeirinhas, com deficiência, lésbicas etc. Não há o que lhes personifiquem, a não ser o fato de serem mulheres. A identidade aqui é apagada pelo intuito de mostrar que o crime é passível de acontecer com qualquer mulher. Como dito anteriormente, um dos locais do corpo mais atingidos em crimes de feminicídio é justamente o rosto – o elemento de beleza e identidade do ser humano.

No cerne da violência contra a mulher, tipificou-se um crime nominado feminicídio, sobre o qual versa a obra *My Man Ray* (2015), uma releitura que Bierrenbach fez a partir de uma icônica imagem do artista surrealista. A releitura da artista sugere uma das fases já mencionadas do Ciclo da Violência, na qual a mulher apanha de seu (ou sua) companheiro (a).

A icônica fotografia de Man Ray, intitulada *O violino de Ingres* (1924), é sintomática da objetificação do corpo feminino na arte, apresentado nu, de costas para o observador, com uma bela modelo caucasiana. Essa obra faz referência à do pintor neoclássico Jean-Auguste Dominique Ingres, *A odalisca*. Novamente uma mulher branca e bela representada de costas, nua, com o rosto virado para o observador, e cuja função é seduzir (concubina).

O que chama a atenção na fotografia em preto e branco de Man Ray é a associação do violino às curvas do dorso feminino. Apresenta uma mulher de turbante (elemento considerado exótico, ou seja, de uma cultura não estado-unidense ou da Europa Ocidental), com os “ouvidos” (furos-F ou buracos-F) do violino desenhados em preto acima da cintura, sem que possamos ver os braços ou as pernas, visto que a modelo está sentada. O corpo da mulher deveria representar o corpo de um violino, que foi feito para ser tocado. Em 2022, o original dessa fotografia bateu recorde de foto mais cara já vendida em um leilão da famosa casa Christie's, alcançando o montante de US\$ 12,4 milhões. Segundo Darius Himes, chefe internacional do departamento de fotografias da casa, "esta sedutora imagem surrealista é o resultado de um processo único e manipulado à mão de câmara escura." O termo “sedutora imagem” empregado remete diretamente à função sedutora da mulher ali exposta enquanto objeto para o *male gaze*. Darius Himes (2022, p. 01) acrescentou: "O alcance e a influência da imagem, ao mesmo tempo romântica, misteriosa, maliciosa e divertida, captou as mentes de toda a gente durante quase 100 anos. Como trabalho fotográfico, não tem precedentes no

mercado [...]". Himes atribui valores, tais como “romântica” (pureza da mulher), “misteriosa” (exotismo do turbante), “maliciosa” (com intuito mal-intencionado) e “divertida” (de se tocar).

Imagem 64 – *O violino de Ingres*, Man Ray (1924)



Fonte: site CNN Portugal (2022)

Imagem 65 – *My man Ray*, Cris Bierrenbach (2015)



Fonte: Mônica Torres (2018)

De acordo com Soares, Feitosa e Ferreira (2018, p. 12) a imagem produzida por Bierrenbach é:

[...] um simulacro que substitui os “ouvidos” por hematomas (violência), que traduz claramente o intuito, seguido pelo uso do pronome possessivo “my” (meu) e a relação à possessividade e à agressividade masculinas. Essa leitura, do ponto de vista da palavra “ouvidos”, pode também remeter à voz não escutada das mulheres que sofrem agressões e são compulsoriamente silenciadas.

Os hematomas, o rastro da violência, podem estar velados, como no caso de *Retratos íntimos*, e podem ser feminicídios em *My man Ray* e *Fired*. Portanto compreende-se que as obras de Cris Bierrenbach aqui expostas versam sobre o feminino e, pontualmente, sobre violência contra a mulher. A artista usou seu corpo como materialização dos discursos, cujas narrativas de fortes imagens geram impactos para o observador. Suas imagens diferenciadas causam estranheza, inclusive pelos ineditismos das temáticas, pelo afastamento da forma fotografia e pelo modo como dão-se a ver.

O próximo passo nesse estudo é a análise das produções da artista Fernanda Magalhães, cuja proposta é apresentar o corpo feminino nu acima do peso e sua relação com a gordofobia.

3.3.2 Fernanda Magalhães

Maria Fernanda Vilela de Magalhães, ou Fernanda Magalhães, é uma artista múltipla: é professora universitária, performer e fotógrafa nascida em Londrina, Paraná. Assim como muitas das já citadas fotógrafas nesta pesquisa, quem presenteou Magalhães com sua primeira máquina fotográfica (Polaroid) foi seu pai, aos seis anos de idade (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p. 56). Foi membro do Colegiado Setorial das Artes Visuais do MinC (2010-2012). Publicou os livros *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance* (2010) e *A Estalagem das Almas*, em parceria com a escritora Karen Debértolis (2006). Foi coordenadora geral do Projeto *A Expressão Fotográfica e os Cegos* (2002, Londrina, PR). Recebeu o VIII Prêmio Marc Ferrez de Fotografia 1995 Minc/Funarte pelo projeto *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*. Suas obras integram os acervos de instituições como a Maison Européenne de la Photographie, em Paris, França; o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba; a Coleção Joaquim Paiva de Fotografia Contemporânea, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o Acervo do Projeto Armazém, em Florianópolis, SC (MULHERES LUZ, 2023).

A primeira série selecionada para este estudo de caso é *A representação da mulher gorda nua na fotografia* (1995). Segundo o site *Mulheres luz*⁴³ (2023), esse trabalho de Magalhães versa sobre o corpo feminino obeso, fora dos padrões midiáticos. Entre colagens de fragmentos de textos, fotos e jornais, esta série é formada por 28 obras – algumas são autorretratos e outras são corpos de outras mulheres, todos produzidas pela artista. A série se inicia pelo título *Gorda* seguido pela sequência numérica, de modo a ter títulos como *Gorda 1*, *Gorda 2*, e assim consecutivamente. Segundo depoimento de Fernanda Magalhães ao site *Mulheres luz*:

São mulheres gordas e temas pertinentes com as questões abordadas como a sexualidade, a alimentação, a aparência, a maternidade, a amamentação, a gordura e a construção das identidades. Imagens construídas com o objetivo de abordar este assunto tabu, os corpos negados e invisíveis. Abordo as questões do corpo através de um posicionamento político, com a produção de ações, em que estou nua posando para fotografias. Uma ocupação do espaço, um posicionamento, colocar-se presente e visível, discutindo padrões, estéticas e as diversidades. Mulheres Gordas com suas dobras, estrias e cicatrizes que estão fora das normas e tabelas que ditam a normalidade. Invisível, pretendem desvendar-se. Estar nos espaços e atuar, ocupar, ser. São fotografias, resultados de ações performáticas. (MULHERES LUZ, 2023, p. 1).

⁴³ Disponível em: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-representacao-da-mulher-gorda-nua-na-fotografia/#inicio>. Acesso em: 30 out. 2022.

Os trabalhos de cunho feminista de Magalhães estão sempre voltados para a mulher gorda, sendo alguns autorretratos. São combativos aos padrões estéticos publicizados, assim como põem em xeque “[...] as classificações pretensamente científicas e bastante normativas [...]” (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p. 56). Para essas autoras, há um trabalho feito por Magalhães de autoconhecimento por parte da artista, “[...] principalmente pela positivação de elementos de sua subjetividade [...]” (TVARDOVSKAS; RAGO, 2007, p. 56).

Ao mesmo tempo em que se discute o corpo obeso, tem-se levantado questões médicas acerca do Índice de Massa Corporal (IMC) e como esse padrão pode não se adequar a todas as pessoas. Também é colocado, do lado oposto, questionamentos sobre distúrbios como a anorexia. A obesidade hoje é classificada em níveis que vão do 1 ao 3 (obesidade mórbida), todos passíveis de risco de doenças. Portanto o corpo obeso é compreendido como um corpo doente, o que tem sido reforçado com o advento do recente desenvolvimento de cirurgias bariátricas. Para Joana Mazza (2018, p. 01):

Socialmente, o corpo de uma mulher gorda é um corpo negado, excluído de uma normalidade que se ampara em uma compreensão que existe opção em ser gordo ou não. A crença que existe opção em ser gordo vem de uma sequência de negações, desde não fazer dieta, não fazer exercício, não fazer cirurgia bariátrica, não fazer lipoaspiração, além de uma lista interminável de procedimentos cirúrgicos e medicinais possíveis.

O corpo gordo não é apenas o corpo esteticamente fora do padrão, mas é considerado também o corpo sem saúde. A questão da saúde se acentua quando deparamos com a categoria obesidade mórbida, ou seja, uma espécie de anomalia que não se refere apenas à questão física, mas também ao aspecto psíquico-social. Dentro do termo mórbido subentende-se apatia, tristeza, moléstia, fraqueza, entre outros sinônimos lúgubres.

Desta forma, o corpo gordo é um corpo renegado socialmente. Um corpo que não deveria ter o direito de se exercitar ou de comer alimentos tidos como corretos em uma dieta equilibrada.

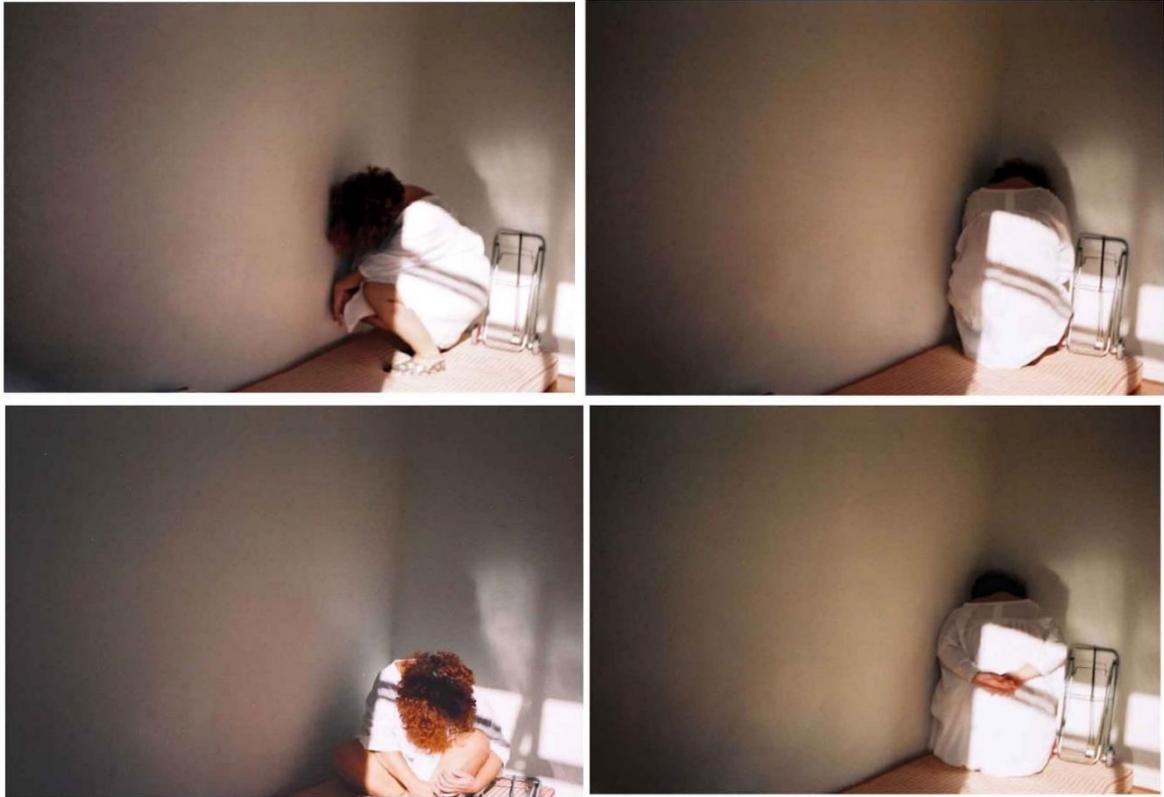
Por outro lado, também se têm outras chaves de leitura. Segundo Tvardovskas e Rago (2007, p. 59), no ano de 1999, Magalhães exibiu a até então inédita:

A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia, uma das nove obras inseridas em um mesmo projeto, também intitulado *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*, iniciado em 1993. Dele fazem parte as obras *Auto Retrato no RJ*; *Auto Retrato, nus no RJ*; *Auto Retrato em PXB*; *A Representação da Mulher Gorda Nua na Fotografia*; *Classificações Científicas da Obesidade*; *Border*; *Auto Retrato no RJ e Carta*; *de viés e Impressões da Memória*. O projeto pretendia pesquisar as representações do corpo das mulheres gordas no imaginário social. Em sua intuição, esse corpo diferente também seria investido de erotismo e desejo, contrariando as imposições sociais de valorização do corpo magro.

As autoras afirmam que, além das discussões sobre preconceito contra a obesidade (o corpo que deve ser evitado, que ninguém deseja para si, nem ver em outros corpos), também

aparentam as dificuldades, exclusões e incertezas da artista. E citam que em *Autorretrato no RJ*, a artista posa para os registros em agonia e triste.

Imagem 66 – Série *Autorretrato no Rio de Janeiro* (1993)



Fonte: Fernanda Magalhães (2023)

No conjunto de fotos acima, a artista está vestida de branco, sem que possamos olhá-la por inteiro. Está sobre um colchão sem lençol, com uma roupa que cobre bastante seu corpo, em um canto, num ambiente frio, de paredes claras, com uma luz natural adentrando por uma janela, em um local que lembra vagamente um hospital psiquiátrico abandonado. Não há o semblante visível, apenas a cabeça cabisbaixa, deixada de canto, quase numa expressão de abandono. Nesses quatro registros, o corpo em agonia é o tema central. Não há rosto, não há um corpo muito definido, apenas a sensação de isolamento, desconforto e dor que a artista quer transmitir. Vemos a artista frontalmente, lateralmente e de costa – uma característica que também aparece na série *A representação da mulher gorda nua na fotografia*. Na expografia, é possível destacar alguns trechos escritos em desabafo pela artista:

Imagem 67 – Expografia da série *Autorretrato no Rio de Janeiro* (1993)



Fonte: Fernanda Magalhães (2023)

Na imagem, é possível ler:

...Rio de Janeiro...
 ...viver nessa cidade...
 ... expostos. Tantos corpos...
 [trecho ilegível]
 ... quarto em conflito, foi como um desabafo
 Nas fotos a sensação de uma camisa de força
 O isolamento aparente e a luz da janela sobre
 minha roupa branca. Eu carregava a culpa deste
 corpo, me sentia inadequada. Regimes, dietas
 agressões ao corpo. A ausência de sexualidade
 A frieza da globalização ...
 (MAGALHÃES, 1993, p. 1).

São quatro imagens que falam de solidão e angústia da mulher cujo corpo dissidente não “pertence” àquele lugar, mas que deixa ver aos observadores das obras sua vulnerabilidade enquanto mulher, sozinha, em outra cidade. Ao falar de sua experiência morando no Rio de Janeiro, cenário de belas praias e novelas com atores e atrizes bonitos (correspondente aos padrões estéticos), a artista se viu em situação desconfortável numa aparente crise emocional ao narrar sua insatisfação e sofrimento ao morar (sendo paranaense) numa cidade em que se preza o culto ao corpo, numa ideia de isolamento social e desolação. É nessa performatividade de tristeza e de dor que explicita a intencionalidade da artista – o beirar a loucura, que usa uma camisa de forças. Desse modo, a gordofobia fica em outro plano que não o do óbvio pertencente às suas obras seguintes, restando, portanto, sua condição de ser mulher qualquer e se sentir sozinha no mundo, que não a acolhe por ser gorda.

Sobre sua série *A representação da mulher gorda nua na fotografia*, o pesquisador Vinicius Kabral Ribeiro cita:

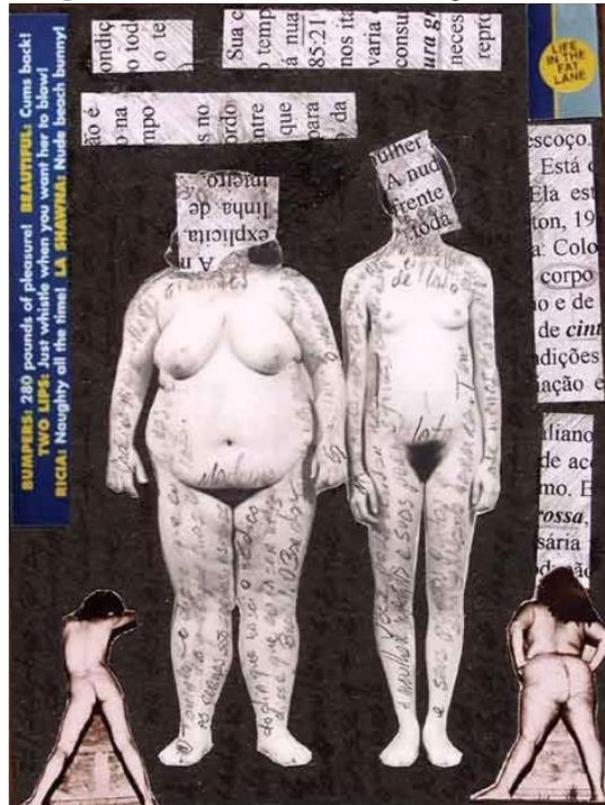
Um indício de como a mulher gorda é percebida no tecido social, pelo saber biomédico e pelos meios de comunicação de massa apenas por sua corporeidade. E, também, a tônica que movimenta a representação do corpo não apenas dirigida às mulheres gordas, mas a todas e todos que vivenciam diariamente alguma insatisfação ou sentimento de não pertencimento em razão de algum atributo físico. (RIBEIRO, 2013, p. 1).

Em um contexto em que se vive, ainda dominado por homens, as mulheres estão sujeitas ao machismo e à misoginia. O ódio e a aversão contra mulheres seriam mais enfáticos com mulheres gordas. O que Magalhães propõe é que esse corpo seja visto em seus detalhes mais íntimos, que confronte. Por outro lado, o corpo obeso também pode ser visto como objeto de fetiche, um corpo meramente objetificado sexualmente. Para Vinicius Kabral Ribeiro (2013, p. 1)

Fernanda Magalhães opera genuinamente o jogo de esconder, em alguns momentos, o rosto que desconhece a nudez, ao mesmo tempo em que descobre em seu corpo a nudez. Se o rosto é a possibilidade de uma nova comunicação erótica, para a artista, eliminá-lo constitui a possibilidade de anular a individualidade e dirigir ao corpo das mulheres gordas nuas outras nuances de erotismo, distantes dos habituais estereótipos e associações com a anormalidade do corpo feminino gordo.

Abaixo, vê-se alguns trabalhos que compõem a série *A representação da mulher gorda nua na fotografia*, formada por autorretratos que discutem as questões aqui apresentadas sobre o corpo gordo, para trabalhar sobre a análise de imagens e a relação com a gordofobia.

Imagem 68 – *Gorda 3*, Fernanda Magalhães (1999)



Fonte: Fernanda Magalhães (2023)

Em *Gorda 3*, realizado com a técnica da fotomontagem, vê-se a junção de corpos femininos magros e gordos recortados e colados a um fundo escuro e sobre os quais é inserida uma série de textos, alguns escritos à mão, outros aparentemente retirados de jornais ou revistas. A fotomontagem é uma técnica mista que incorpora recortes e fragmentos de revistas, jornais e outros materiais com textos ou imagens que são mesclados com fotografias, de forma a transformar-se em obra narrativa de estética singular. É importante ressaltar que há intencionalidade crítica nessa modalidade de procedimento visual. Não à toa há contraste entre corpos esbeltos e gordos, temática que o autorretrato de Magalhães propõe e que remete ao enfrentamento da gordofobia. Dessa forma, a artista busca ressignificar os modos de ver o corpo feminino.

Em *Gorda 3*, Fernanda está à esquerda da imagem, lado a lado com outra mulher, ambas nuas e sem rostos aparentes. É uma provocação para comparar o corpo gordo, tido como feio, e o corpo esguio, considerado belo. Logo abaixo, nos cantos, têm-se fotos de mulheres nuas de costas que reforçam essa interpelação ao público. No canto superior esquerdo lê-se frases em inglês que, acredita-se, foram recortadas de revistas pornográficas sobre mulheres gordas e coladas intencionalmente por Magalhães. No canto superior direito, em um círculo lê-se “Vida na pista gorda”, remetendo a faixas de trânsito. Nessa colagem também se notam os

recortes com palavras-chave: explícita e corpo, o que reforça o caráter sexual da imagem. Não é possível ler as escritas sobre os dois corpos.

Imagem 69 – *Gorda 17*, Fernanda Magalhães (1999)



Fonte: Fernanda Magalhães (2023)

Em *Gorda 17*, outra imagem da mesma série e que usa o mesmo procedimento de montagem de fragmentos, vêem-se duas fotografias coladas, uma sobreposta a outra lateralmente, na qual Magalhães repete a pose e o gesto da modelo que está à direita da foto. Fica mais evidente o reforço das palavras-chave: gordos, mulher gorda, a gorda é, como tautologia e ênfase no desconforto que essas imagens podem causar em alguns. A gordofobia é um neologismo e significa inferiorizar alguém acima do peso. É uma forma de preconceito, porém sem tipificação como crime. Em plena era da harmonização facial, em um dos países em que pessoas mais se submetem às cirurgias plásticas, o corpo de Magalhães se torna um corpo desobediente e dissidente.

Nas imagens 68 e 69, *Gorda 3* e *Gorda 17*, Magalhães furta-se de mostrar seu rosto, deixando explicitamente o corpo em evidência para afrontar o olhar julgador do espectador. São imagens em preto e branco, sem excessos de informações, cuja mensagem é única: o corpo

da mulher gorda nua está vivo, presente e exposto na vida, no cotidiano, nas relações e no mundo.

As estratégias dessa artista buscam dialogar com as mulheres que sofrem com sexismo, misoginia e gordofobia. Assim como no trabalho *Fired*, de Bierrenbach, é uma representação geral de mulheres comuns, sujeitas a diferentes tipos de violência.

3.3.3 Sunshine Castro

Sunshine Cristina de Castro Reis Santos, ou Sunshine Castro, é uma artista nascida em São Luís, Maranhão. Formada em Turismo, se identifica como mulher preta, mãe e nordestina. Tem formação em Fotografia pelo Instituto Federal de Educação do Maranhão (IFMA) (2012) e em Direção em fotografia pela Escola de Cinema do Maranhão – IEMA, (2016). Iniciou-se na fotografia em 2012. Desenvolve trabalhos que investigam subjetividades da população afro-brasileira, principalmente as de mulheres negras, a partir de uma escrita insurgente e de uma produção decolonial. Usa, como suporte, a fotovivência, a videoarte e a instalação, além de atuar como facilitadora de palestras e oficinas. Entre as várias produções no cenário cultural maranhense estão: *Os traços da nossa história* (2014/2015), *Meu nome não é mãe* (2018), *Nêga sim, sua não* (2018) e *Descolonize-se* (2021).

A primeira série escolhida para análise, *Os traços da nossa história* (2014/2015), foi realizada a partir de uma prática durante dois anos em um grupo de fotógrafos que trabalharam sobre a temática do *Black is beautiful*. São delas imagens de meninas e mulheres negras e de um grupo misto de homens e mulheres cis, também negro. Os trabalhos são resultados de pesquisa usando o método da fotoescrivência⁴⁴, com uso de histórias orais que

⁴⁴ Segundo Bispo (2016, p. 41-42), “Então, considera-se que a palavra fotografia surge da junção de dois termos de origem grega, que foto significa luz e grafia é escrita; considera-se ainda que a importância que à vivência exerce sobre o fazer e o perceber humano, o termo (foto)escre(vivência) resume a escrita de si com a luz. Contudo, é importante salientar que o “si” extrapola a noção de um eu individualizado e particularista para dar lugar a um eu coletivo que se constitui pela experiência compartilhada de uma história social, de uma cultura, de uma espiritualidade. Tomamos emprestado do conceito escre(vivência), elaborado pela escritora Conceição Evaristo (2003; 2008), para elaborar a nossa compreensão de (foto)escre(vivência). E nesse sentido, apoiamos-nos nos três eixos fundamentais propostos pela autora: corpo, condição e experiência. O primeiro, da corporeidade, funciona como porto seguro de afirmação dos traços identitários em contraponto aos estereótipos. O segundo eixo concentra na condição do sujeito negro a tomada de consciência étnico-racial. E por fim, o terceiro diz respeito às experiências do sujeito negro no curso histórico-social e na construção de redes de solidariedade. Então, (foto)escre(vivência) constitui-se como uma ferramenta discursiva e refere-se a quem se debruça em compor, apresentar e defender repertórios visuais que possam provocar reflexões acerca da produção fotográfica sobre pessoas negras, tal qual se percebe o ser humano, como o ser-sujeito. Assim sendo, enquanto recurso imagético e além de romper com silêncios e propor mudanças em torno da representação visual, a fotografia permite mobilizar discursos estéticos de ativismo antirracista visual no campo das relações étnico-raciais ao espelhar os diferentes modos de ser, agir e estar no mundo das pessoas negras.”

foram registradas pelo grupo e dos processos pessoais dos retratados sobre a reafirmação de suas raízes, perseverança e afirmação.

A artista trabalha séries em que fotografa outros modelos negros (em sua maioria mulheres) e produz também autorretratos. Suas séries que trabalham com modelos são de forte cunho social, feminista e político: *Nêga sim, sua não* (2018), *Meu nome não é mãe* (2018) e *Descolonize-se* (2020), cujos títulos explicitam suas temáticas.

Nêga sim, sua não é uma série que versa sobre a consciência de ser uma mulher negra na sociedade brasileira e as consequências que as atingem negativamente. Escancara como as mulheres negras sofrem diversos tipos de violências raciais, de gênero e de classe, através de denominações estereotipadas como “mulata exportação” – que reforçam os aspectos de coisificação/objetificação, passando pelos assédios até o feminicídio. As imagens dessa série foram interpretadas pela modelo Nádia D’Cássia e representam simbolicamente a carne do mercado embalada no plástico filme PVC. Remetem, de imediato, ao verso cantado por Elza Soares, que diz: “A carne mais barata do mercado é a carne negra”. Ao serem expostas no Centro Cultural Vale Maranhão, em 2018, as imagens foram dispostas em sacos a vácuo pendurados num varal em ganchos utilizados em açougue. Junto a elas, um letreiro tipicamente utilizado em estabelecimentos de vendas de lanches que mostram dados de violência contra as mulheres negras (doméstica, obstetrícia e feminicídios fatais).

Imagem 70 – *Nêga sim, sua não*. Sunshine Santos (2018)



Fonte: site da artista (2023)

Os trabalhos de Sunshine são marcadamente identitários. Na série *Nêga sim, sua não*, a artista sugere reflexões sobre a objetificação, estereotipação e sexualização dos corpos das mulheres negras, assim como traz em sua exibição algumas estatísticas de violência contra

a mulher negra. Propõe “decodificar o olhar para a mulher negra do Brasil” (2018, p. 01), como diz o título do texto introdutório expográfico, e olhar com outros olhos os efeitos da branquitude e do racismo estrutural, ao se deparar com uma ambientação de açougue e com fotografias da modelo Nádia d’Cássia embalada à vácuo com filme plástico tentando não sufocar e morrer. Segundo o Anuário Brasileiro de Segurança Pública (2022), 62% das vítimas de feminicídio no Brasil são negras. Para as pesquisadoras Mireile Martins e Júlia Moita (2018), o Brasil pós-colonial apresenta poucas alterações no que diz respeito ao preconceito, exclusão e discriminação racial, tendo apenas mudado as formas de praticá-los.

Para a socióloga feminista María Lugones (2008), as mulheres de cor e as mulheres não-brancas sofrem sistematicamente com violências, às quais os homens se mostram indiferentes, sendo estas mulheres vítimas da colonialidade do poder⁴⁵ e da colonialidade de gênero⁴⁶. Uma das pautas mais caras e basilares à quarta onda do feminismo é aquela que diz respeito ao feminismo interseccional que mantém sua atenção voltada para questões de sexo, gênero, raça e classe social, portanto: “As feministas de cor têm frisado aquilo que só é revelado, em termos de dominação e exploração violentas, quando a perspectiva epistemológica se concentra na intersecção dessas categorias.” (LUGONES, 2008, p. 76).

Segundo a filósofa brasileira negra Sueli Carneiro, “[...] o racismo epistêmico tem sido um instrumento operacional que tem contribuído fortemente para a consolidação das hierarquias raciais que são produzidas pelo próprio epistemicídio⁴⁷ [...]” (CARNEIRO, 2005 *apud* MARTINS; MOITA, 2018, p. 8). O que Martins e Moita (2018) observaram é que o racismo epistêmico se tornou responsável pela concretização de campos de saberes elevadamente hierarquizados, portanto vêm sendo construídos os campos “[...] nos quais toda uma racionalidade afrodescendente ou negra é ausente, sub-representação ou estereotipada.” (MARTINS; MOITA, 2018, p. 8).

⁴⁵ Para Fernando Gonçalves (2022, p. 4) “[...] a colonialidade do poder pode ser entendida como um amplo e complexo projeto de dominação baseado na articulação do controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, do conhecimento e da subjetividade [...]”.

⁴⁶ É um conceito definido pela teórica feminista María Lugones (2008). Portanto, “[...] quando o sistema moderno colonial utiliza de estratégias e práticas discursivas para colonizar os nativos (homens e mulheres) está recorrendo a uma dimensão de gênero. Aplica neste sentido, o conceito moderno de colonialidade, pois, termina por controlar condutas, determinar normas para que se tenha bem claro como podem ser homens e mulheres pertencentes a América Latina. Também, perpassa pelo eurocentrismo, pois o sistema colonial determina um padrão, isto é, o homem do ocidente é superior ao homem não ocidental. Tem uma dimensão racial, pois mulheres não brancas, as nativas, são invisibilizadas neste sistema.” (LUGONES *apud* GONÇALES; RIBEIRO, 2018, p. 5).

⁴⁷ Para Boaventura de Sousa Santos, o epistemicídio é mais grave que o genocídio colonial, pois aquele “se pretendeu subalternizar, subordinar, marginalizar, ou ilegalizar práticas e grupos sociais que podiam ameaçar a expansão capitalista ou, durante boa parte do nosso século, a expansão comunista (neste domínio tão moderno quanto a capitalista); e também porque ocorreu tanto no espaço periférico, extra-europeu e extra-norte-americano do sistema mundial, como no espaço central europeu e norte-americano, contra os trabalhadores, os índios, os negros, as mulheres e as minorias em geral (étnicas, religiosas, sexuais).” (Santos, 1995, p. 328).

Outra série que traz à tona um tema delicado é *Meu nome não é mãe* (2018). Nas imagens que compõem a obra, Sunshine dirigiu Yara Mattos, que estava grávida. São fotografias que mostram o corpo seminudo da modelo com tecido semitransparente e outras com desenhos em tinta *neon* sobre o corpo da mesma em subexposição contra fundo homogêneo preto.

Imagem 71 – *Meu nome não é mãe*. Sunshine Santos (2018)



Fonte: site da artista (2023)

Em texto no seu site, a artista rebate novamente estereótipos e violências, sobretudo nessa série em que muito se fala sobre a falácia do “instinto maternal”:

Reafirmar a cristalização da maternagem é uma violência simbólica, é anular a existência sociocultural feminina, sua atuação política e autonomia, fortalecendo o patriarcado opressor que minimiza a responsabilidade paterna em nome de um instinto coesivo que silencia e estereotipa, além de maximizar a dupla moral. Perpetuar a ideologia que a fisiologia sobrepõe à escolha é negar a vivência da diversidade, impossibilitando uma análise coerente sem rótulos e preconceitos onde as mulheres que resolvem não reproduzir o roteiro encantado são estilizadas ou conduzidas a uma maternidade compulsória diante socialização da mesma. (SANTOS, 2018, p. 01).

Entende-se que o termo “patriarcado”, segundo Mirela Marin Morgante e Maria Beatriz Nader (2014), não tem um conceito consensual entre as feministas. De acordo com essas autoras, o conceito advém do teórico Max Weber (2014, p. 1) e: “[...] se refere a um período anterior ao advento do Estado, sendo, portanto, inadequado falar em patriarcalismo nas sociedades capitalistas.” O patriarcalismo para Weber (2014, p. 1) “[...] é um tipo ideal, ou seja,

é um conceito que pode ser utilizado para fazer alusão a qualquer organização social historicamente definida que tenha no patriarca a autoridade central do grupo doméstico [...]”, (MORGANTE, NADER, 2014, p. 01). Porém esses conceitos mais literais não são mais utilizados, dando lugar ao que se pode chamar de patriarcado moderno e patriarcado contemporâneo. Morgante e Nader fizeram um apanhado de autores que refletiram sobre os termos como patriarcado e patriarcalismo, mas o que se pôde observar é que essa definição está, de certa forma, em aberto, pois muito se questiona os vieses pelos quais percorrem. Dito isso:

Lia Zanotta Machado apresenta, todavia, uma alternativa promissora quando se pretende fazer referência ao termo patriarcado na sociedade moderna atual: falar em um patriarcado contemporâneo, o que possibilita situar historicamente patriarcado, considerando as complexas transformações nas relações de gênero da sociedade moderna. Apesar de Machado não advogar por seu uso, ela admite que o conceito seja utilizado em outros estudos feministas desde que seja referido desta maneira – patriarcado contemporâneo – e muito bem definido conceitualmente. Carole Pateman, por seu turno, ao invés de fazer referência ao termo patriarcado contemporâneo, se utiliza do conceito patriarcado moderno contrapondo-o ao argumento patriarcal tradicional e à premissa patriarcal clássica. Para a autora, a história do contrato social colocou em silêncio profundo o contrato sexual, na medida em que “o contrato original é um pacto sexual-social, mas a história do contrato sexual tem sido sufocada” (PATEMAN, 1993: 15). Pateman explica que o patriarcado moderno surgiu com o advento da sociedade civil contratual, ou seja, com o estabelecimento do contrato original. A autora evidencia como os teóricos do contrato social negligenciaram o contrato sexual e implementaram o patriarcado moderno. (MORGANTE; NADER, 2014, p. 8).

Assim como o tema do patriarcado, o epistemicídio é outro tema abordado pela artista sob o viés da afirmação da ancestralidade e das identidades afro-diaspóricas. Na série *Descolonize-se* (2020), a artista dirige a modelo Thayná Pinho numa sequência de dez retratos horizontais em que a modelo negra aparece frontalmente vestindo branco sob um fundo branco num jogo de esconder-se e aparecer com uma máscara branca. Faz referência direta ao processo de pessoas negras que se “embranquecem” e à transgressão de se identificar enquanto pessoas negras.

Imagem 72 – *Descolonize-se*, Sunshine Castro (2020)



Fonte: site da artista (2023)

Sunshine realiza várias séries de autorretratos, sendo eles voltados às questões raciais e feministas. A análise aqui será sobre as séries *Busca* e *Asfixia*. Outras séries de autorretratos de Sunshine são: *Restauro*, *Visagem*, *Despertencimento*, *Tour em mim*, *Desaninho*, *Trânsito* e *Profanasacralidade*.

Outra forma de violência passível de acontecer com pessoas negras é o racismo religioso. O país possui diferentes religiões de matrizes africanas, sendo as mais conhecidas o Candomblé e a Umbanda, que vêm sofrendo ataques físicos e simbólicos com uma frequência cada vez maior no Brasil, mais um exemplo da intolerância à diferença e à diversidade no país. São duas religiões que se mantêm pela história oral e pelos saberes e memórias do corpo (MARTINS, 2021) e que vêm se perpetuando de geração em geração desde o período escravocrata, como no caso do Candomblé.

Sunshine Castro se identifica com uma dessas religiões, o que ressoa na série *Busca* (2020). A série é composta por oito imagens e um vídeo, cuja temática é sua “busca pessoal” dentro da religião do Candomblé. Sobre as questões que a levaram a criar a série, e que são discutidas poeticamente nela, a artista escreve:

O sistema eclesiástico me violentou tanto, que me fez associar fé a dominação
Espiritualidade a anulação.
É como se quem eu sou não coubesse nos dogmas.
Como se não houvesse religiosidade que me permitisse ser livre.
Meu sagrado é ser quem sou, e eu sou transe, alguém que se vê na água e como água.
Eu me vejo em ti e te vejo em mim.
O seu brilho me atrai, me faz mergulhar na profundidade do ser forjado por nós.
A busca do sentido da busca. (SANTOS, 2020, p. 01).

É uma reflexão sobre a opressão que a artista sentiu ao seguir a religião cristã e seu encontro com seu verdadeiro eu no Candomblé, religião afro-brasileira que cultua os orixás. Na série, Sunshine se retrata enquanto Oxum, orixá das águas doces, perceptível pelos elementos icônicos referentes a essa orixá: espelho e amarelo-dourado nos adereços, o que é reafirmado

pela representação da divindade em um quadro em uma das fotografias. Outros elementos são vistos no vídeo da série, que é situado num rio, elemento-chave para reconhecimento de Oxum. Com o nome *Busca*, a artista parece referir-se a uma busca de identidade afrodescendente pelo viés religioso. No Candomblé, cada filho tem um orixá de frente, ou seja, seu pai ou mãe, seu protetor. Para que se saiba qual deles é o de cada indivíduo, é preciso buscar respostas no ifá, ou seja, no jogo de adivinhação dos búzios.

Imagem 73 – Série *Busca*, Sunshine Castro (2020)



Fonte: site da artista (2023)

Imagem 74 – Trecho do vídeo *Busca*, Sunshine Castro (2020)



Fonte: site da artista (2023)

Oxum é também conhecida como Mãe d'água, Rainha das Cachoeiras e dos Rios, Senhora do Ouro, Orixá do Amor. Segundo Hemerly (2018, p. 01):

A orixá representa o poder feminino através do arquétipo da mulher elegante e amorosa, mas também inteligente, determinada, persistente, desinibida e senhora da fertilidade. Esse último aspecto inclusive lhe associa à maternidade, já que é considerada a protetora do feto durante o processo de gestação, além de possuir forte afeição por crianças. Outros aspectos que relacionam-se com ela são a riqueza, o amor, a prosperidade, a beleza e a sensualidade.

Desse modo, se compreende não só uma chave de leitura para essa série fotográfica, como uma mudança de religião, assim como o empoderamento pessoal a partir de uma reapropriação do que se presume ser a orixá da fotógrafa. Cada pessoa possui um orixá de cabeça, ou seja, “um santo”. Nesse caso, os filhos de cada santo trazem consigo as mesmas características das divindades. O que é representado nas imagens de Sunshine são o empoderamento e a feminilidade. Essa representação de Oxum, deusa da beleza, se faz necessária por dois motivos: o primeiro é que os orixás são por vezes representados como pessoas brancas, quando na verdade são negros (a exemplo da imagem popularmente difundida de Iemanjá) e o segundo é a associação de equivalência com algum santo do Catolicismo. Essa imagem rompe com esses dois cânones iconológicos. O racismo já é considerado crime tipificado, assim como o racismo religioso, tão presente na sociedade brasileira. Essa série trata de ter essa dupla representação combativa.

Outra série de Sunshine que interessa analisar na pesquisa por seu caráter de autoafirmação do feminino é *Asfixia* (2020). O conjunto de quatro fotos que compõem a série vem acompanhado do seguinte texto, sempre escrito pela fotógrafa, auxiliar no entendimento da proposta da obra:

A efervescência líquidez
De uma arrogância ultrajante
O ser universal que faz do outro marginal
Apneia existencial
Especificidade abnegada
Suicidar sociabilidades
É emergir de si
É ancestralizar
(CASTRO, 2020, p. 1).

Imagem 75 – Série *Asfixia*, Sunshine Castro (2020)



Fonte: site da artista (2023)

Novamente há um entendimento de uma busca pessoal, de autoidentificação e de empoderamento, temática também recorrente nas agendas feministas. “Emergir de si”. Quando a artista se refere ao “ser universal”, faz referência aqui ao homem hétero cis branco, que passou a ser considerado e legitimado na modernidade ocidental como um modelo que representaria toda a humanidade. Na verdade, essa crença é sustentada pelo próprio sistema patriarcal-cristão-branco-heteronormativo-cisgênero que coloca mulheres como Sunshine, mulher, negra, de religiosidade afro-brasileira, como o ser marginal ou como ausente de humanidade. Novamente, retoma-se a imagem da pirâmide social, em que a mulher negra nordestina/latina está na base da hierarquia, sendo muitas, porém, quase sempre desvalorizadas, invisibilizadas, violentadas e esquecidas. Ao mencionar a apneia existencial e o próprio nome da série, compreende-se que a fotógrafa se sente sufocada pelo atual sistema imposto pela sociedade patriarcal branca. Ela está imersa em um líquido branco que toma conta de seu corpo quase que inteiramente, deixando apenas os dedos dos pés e parte de seu rosto aparentes. Notadamente, a ancestralidade está presente em todas suas obras como tema e também como uma forma de luta e de resistência.

A invisibilidade das mulheres na fotografia é nítida, mesmo estas fazendo parte da aristocracia. Às negras e aos negros, no surgimento da fotografia, lhes eram dados apenas os papéis de figuração nas fotos de famílias, ou em retratos sem nomes, cujas imagens “exóticas”

(rostos de diferentes sociedades africanas) eram vendidas como *souvenir* aos turistas estrangeiros, como fizera o fotógrafo açoriano Christiano Junior, que aproveitou a oportunidade e realizou “variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa muito própria para quem se retira da Europa”. (Brasiliiana Fotográfica, 2019). No estúdio do fotógrafo eram feitas as imagens sem nenhum fundo que não uma parede sem informação e que exibem apenas os escravizados (mulheres e homens):

Provavelmente, essas pessoas, ao posarem com seus instrumentos de trabalho, ganharam algum trocado do fotógrafo. Com certeza eram escravizados, pois aqueles que aparecem de corpo inteiro estão, todos, descalços, o que marcava a condição escrava do trabalhador. (BRASILIANA FOTOGRAFICA, 2019, p. 1).

Imagem 76 – Escrava-Crioula
Christiano Junior (1864-1865)

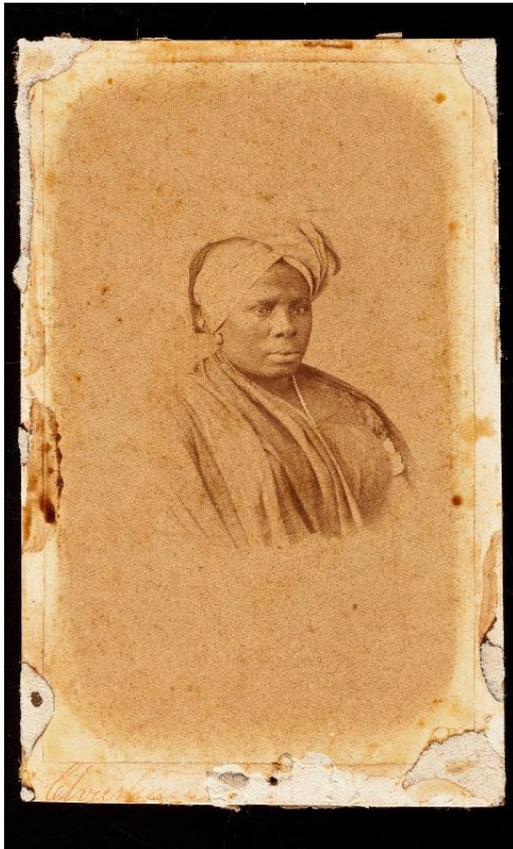


Imagem 77 – Escrava de Ganho Vendedora,
Christiano Junior (1864-1865)



Fonte: site Brasiliiana Fotográfica – Biblioteca Nacional (2019)

A seguinte frase, da teórica bell hooks, sobre a segunda onda do feminismo, soa como algo que remete a esse período escravagista, mas que pode ser transposta para o Brasil de hoje:

Nos Estados Unidos, o feminismo nunca foi protagonizado pelas mulheres que mais sofrem com a opressão sexista; que são diariamente subjugadas, mental, física e

espiritualmente – mulheres sem o poder de mudar duas condições. Elas formam uma maioria silenciosa. (HOOKS, 2019, p. 27).

Se para as mulheres brancas foi difícil a entrada no meio artístico, isso se tornou ainda muito mais complexo para mulheres negras. Não há registros de fotógrafas negras nas primeiras décadas no Brasil. E poucas são as que estão citadas em estudos escassos sobre o tema. É possível que suas presenças apareçam somente após a segunda onda do feminismo, que tocou diretamente nas demandas e protestos dessas mulheres, juntamente com os avanços no campo da arte contemporânea, que colocaram o corpo como figura central de expressão. Nomes como Carrie Mae Weems, Lorna Simpson e Nona Faustine são, de certo ponto de vista, recentes no meio fotográfico.

Angela Davis (2017), importante filósofa dos estudos feministas, nota que em 1969 ocorreu uma controversa exposição fotográfica no Metropolitan Museum, *Pensando no Harlem: capital cultural da América negra*. A exposição foi um marco para repensar as exposições no século XX. Nas palavras de Davis, foi “[...] uma tentativa sincera de romper o ciclo do racismo dentro do *establishment* da arte nos Estados Unidos [...]” (DAVIS, 2017, p. 181). Essa exposição contou com registros de renomados fotógrafos brancos, como W. Eugene Smith e Frances Benjamin Johnston, sobre a vida de pessoas negras, que mostravam o distanciamento e estranhamento de culturas diferentes entre o fotógrafo e o retratado. De modo enfático, Davis assertivamente diz “Da época do surgimento da fotografia até o momento presente, fotógrafas e fotógrafos negros têm sido forçosa e sistematicamente invisibilizados [...]” (*Ibid.*, p. 182). Sem dúvida, os indicadores de classe, raça, gênero, sexualidade e outros como religiosidade interferem diretamente nas escolhas não só do *establishment* da arte, assim como em outros segmentos da vida. O padrão heteronormativo cisgênero masculino branco cristão ainda ocupa o lugar principal nessa pirâmide de privilegiados. Às mulheres negras, restam os últimos lugares, por serem mulheres, e por serem mulheres não brancas, como as indígenas, asiáticas, latinas lhes é dado as bases. Aqui acrescenta-se o fato de Sunshine ser uma mulher negra nordestina, o que reforça o preconceito em nível nacional, equivalendo à base também dessa pirâmide.

Retomando Davis (2017, p. 183-184), a pesquisadora nota

[...] a escassez de aspectos negros característicos nas obras das fotógrafas e fotógrafos negros pioneiros não deve ser erroneamente interpretada como uma licença para ignorar a questão do relacionamento de tais artistas com a experiência coletiva da raça. Qualquer que tenha sido o modo subjetivo escolhido por essas pessoas para abordar – ou ignorar – a política racial de sua época, elas dificilmente poderiam ter evitado receber alguma influência das condições históricas objetivas. E houve turbulentas agitações na população negra e entre seus aliados brancos durante a década que terminou com a invenção do daguerreótipo.

A professora e pesquisadora Denise Camargo, juntamente com o Zumví Arquivo Afro Fotográfico, desenvolveu um texto intitulado *Força Negra* (2022), no qual são alinhavadas importantes reflexões acerca da fotografia negra no país, sob a forma de uma entrevista com o artista baiano Lázaro Roberto dos Santos, sobre a sua vida e obra. Logo:

Um homem negro que registra seus iguais com uma máquina fotográfica é uma conquista. A sub-representação da arte preta brasileira em coleções, museus, galerias, festivais, exposições, publicações e curadorias evidencia que o domínio da produção branco-brasileira persiste. (REVISTA ZUM, 2022, p. 01).

Nessa entrevista, a religiosidade de matrizes africanas ganha destaque no que tange à sua relação com a fotografia no Brasil. Desse modo, Camargo (REVISTA ZUM, 2022, p. 01) questiona:

Pierre Verger, Mario Cravo Neto e José Medeiros adentraram o universo das religiões afro-brasileiras de maneiras distintas e com resultados fotográficos muito significativos, cada um a seu modo. Eram todos homens brancos. Como é, para um fotógrafo negro, estar presente nesses territórios de resistência cultural e simbólica?

E o fotógrafo Lázaro Roberto dos Santos responde:

É muito raro ver um fotógrafo negro documentar o candomblé. Mesmo tendo acesso aos espaços, os trabalhos mais famosos são os dos fotógrafos brancos. Está surgindo uma nova geração de fotógrafos e fotógrafas negros mais conscientes e preocupados, que não se aproveitam de uma manifestação cultural tão importante como trampolim nem buscam retratar essa temática por perspectivas que não aquelas do povo negro, mesmo respeitando o espaço sagrado. Por exemplo, Charles Bahia, que, como eu, era percussionista, nascido e criado dentro do candomblé, sempre fez ali uma fotografia social, de documentação das cerimônias, sem pretensão de transformar seu trabalho em livros ou exposições. Não gosto dessas fotografias que a gente vê nos livros sobre o povo de santo. Eu acho que elas caem no exótico. E nós não queremos mais ser tratados como objetos exóticos.

É uma fuga do exótico e da documentação de rituais que Sunshine propôs em seu trabalho. A artista busca, dessa forma, com seus trabalhos vistos no *corpus*, engendrar debates em torno do racismo, racismo religioso, subalternidade, machismo – opressões que são impostas às mulheres negras no sistema patriarcal e na colonialidade.

Por fim, recorre-se à pesquisadora Olga Wanderley (2018), que diz que a autorrepresentação corporal funciona como suporte de criação de significação política e simbólica em relação às mulheres e suas vivências corporificadas. O corpo continua sendo objeto de autoinvestigação e autoexploração, pensado como estratégia não só de oposição política contra diferentes tipos de abusos, mas também como intervenção estética, evidenciada em produções fotográficas feministas. E cita: “Fotografia feminista é, antes de tudo, carne, pele, cicatriz; múltiplas histórias que dão a ver por meio da luz inscrita em suas imagens.”

(WANDERLEY, 2018, p. 58). Uma vez que fotógrafas/artistas feministas optam por se autorregistrar frente à câmera fotográfica, elas:

[...] rompem com a lógica utilitária e objetificadora que define hegemonicamente os corpos das mulheres e convertem seu gesto criativo em ação política. A imagem como dispositivo de produção subjetiva, torna visíveis as experiências das fotógrafas, seja por meio da incorporação de máscaras, pela encenação jocosa de personagens ou pela proposição de jogos que performam a intimidade. (WANDERLEY, 2018, p. 77).

Os estudos de caso apresentados não abrangem uma possível totalidade da fotografia de autorretrato com viés feminista devido à sua pluralidade de pautas, mesmo que sejam da mesma relevância daquelas que foram analisadas nesse estudo. Sem dúvidas, são pautas importantes e urgentes para se pensar um presente e um futuro da presença desses corpos subjugados na sociedade brasileira, para que possam ter direitos preservados, justiça pelos abusos cometidos e o fim das violências que tanto afligem as mulheres brasileiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou compreender como os entrelaçamentos entre o autorretrato fotográfico utilizado para falar de gênero e o trabalho de fotógrafas brasileiras acabaram por acionar ou por ressoar pautas feministas. Dito isso, a hipótese dessa tese era a de que a produção desses autorretratos se constituiu, de fato, como um fenômeno cultural-comunicativo-político-artístico, que atravessou algumas das atuais pautas feministas, resultando em crescimento de produção de autorretratos fotográficos feitos por artistas brasileiras, no cenário da fotografia e arte contemporâneas, e cujo resultado revelou a presença de um elo entre os trabalhos, que se deu pelo viés da violência de gênero.

O intuito de investigar uma breve história do autorretrato (HALL, 2014; BORZELLO, 2016; GIGANTE, 2018) revelou que o gênero ainda é desvalorizado perante os demais temas pictóricos, mesmo estando presente ao longo de vários séculos na História da Arte ocidental. E tendo em vista que esta História vêm sendo contada do ponto de vista patriarcal, é compreendido o porquê do apagamento das mulheres que sempre produziram artes visuais.

Saindo da invisibilidade que acometeu as mulheres durante tantos séculos no campo das artes (BORZELLO, 2016; HALL, 2014), o momento presente tem lançado luz aos três temas aqui elaborados, resultando em processos de avanços tecnológicos que aproximaram fotógrafas, artistas e feministas. O ativismo e o feminismo, cada vez mais apoiados nas plataformas digitais, foram e continuam sendo ferramentas essenciais para os conhecimentos desses trabalhos fotográficos de autorretratos, para a interlocução entre as fotógrafas, assim como tem sido fundamental para os avanços das terceira e quarta ondas feministas (HOLLANDA, 2018, 2019), GARCIA, 2015; TORRES, 2021; FOUGEROLLAS-SCHWEBEL, 2009).

De forma assertiva, é possível afirmar que as artistas ainda estão em pleno processo de tornar-se visíveis aos olhos do mercado, do espectador, dos grandes centros expositivos e a tudo que compõe o meio artístico (MAZZA; GURAN, 2011; ROSEBLUM, 2010; ROGERS; HOUGHTON 2017; FRIEDEWALD, 2018; BRIGHT, 2010). Sejam elas cis, trans, brasileiras, latinas, africanas, asiáticas, negras, da comunidade LGBTQIA+, indígenas, árabes, islâmicas, diaspóricas, e todas aquelas que ainda estão nos lugares “marginalizados” – feminismo interseccional e decolonial (LUGONES, 2008).

As fotógrafas brasileiras em muito colaboraram para a história da fotografia nacional, mesmo não aparecendo tão direta e amplamente. Mas o fato é que elas também estão

escrevendo essa história. Muitas eram mulheres à sombra de seus maridos ou pais, que, aos poucos, foram ocupando espaços amadores e profissionais, traçando trajetórias que se multiplicam pelo país. É evidente que esse processo está em ascensão, mesmo se comparadas com a situação das fotógrafas europeias e estado-unidenses, que também ainda ocupam um lugar de pouco destaque no mundo da arte, em termos de pesquisas, exposições, fomentos, publicações etc.

As conquistas das ondas feministas mostraram-se de extrema relevância para discutir e interpelar a sociedade atual sobre os tipos de encontros com os quais as mulheres brancas, negras, gordas, cis e LGBTQIA+ vêm tendo que lidar ao longo dos anos, sobretudo no que tange à violência, independente de sua condição. Essas pontuais ações do movimento que resultam em prerrogativas visam combater preconceitos e violências urgentes, como as já criadas Lei Maria da Penha e Lei do Feminicídio no Brasil, uma vez que o foco desse estudo é o trabalho de fotógrafas nacionais. A constância dessas lutas está, atualmente, agenciando o poder legislativo, de forma a propor a criminalização da misoginia em um projeto de lei a ser debatido em breve no país.

De forma sintomática, observou-se que houve um crescimento na produção de fotografias de autorretrato que se utilizam das performances e fabulações (POIVERT, 2016; BASTOS, 2014; GONÇALVES; MORAIS, 2019) para estabelecerem diálogos com pautas feministas por parte de fotógrafas brasileiras de diferentes regiões (MAGALHÃES; PEREGRINO, 1982, 2008), de forma a ressaltar a temática da violência de gênero como algo que atinge mulheres de maneira global, embora não igualmente.

A sintética frase de Jacques Rancière consegue exitosamente simplificar o que é trazido enquanto resultados para as análises fotográficas feitas na pesquisa: “o real precisa ser ficcionalizado para ser pensado” (2009, p. 58). Dentro do contexto em que não se deve atrelar à noção de narrativa a oposição entre irreal e real, o filósofo francês não propõe, porém, que tudo seja ficcional

Os enunciados políticos ou literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavra ou de ação, mas também regimes de intensidade sensível. Traçam mapas do visível, trajetórias entre o visível e o dizível, relações entre modos do ser. Modos do fazer e modos do dizer. Definem variações das intensidades sensíveis, das percepções e capacidade dos corpos.

[...]

Não se trata pois de dizer que a “História” é feita apenas de histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer. (RANCIÈRE, 2009, p. 59).

A corporalidade une todos os autorretratos analisados nos estudos de caso, assim como a ficcionalização de violências diversas. São formas de dar-a-ver uma temática sensível e cara às mulheres. Estão inscritos em um contexto de estéticas discursivas que dialogam diretamente com relações sociopolíticas na arte contemporânea. Indubitavelmente, as articulações artivistas são estratégicas para validarem a presença de mulheres brancas e não-brancas nas artes, nos espaços expositórios e no elitizado mercado das artes.

Foi por meio das análises de estudos de caso que se notou o quanto a violência está presente nesses autorretratos. A princípio, o estudo abrangeria pautas feministas diversas. Porém, ao observar criteriosamente as obras, ressaltou-se o tema da violência de forma evidente, de modos diversificados e peculiares.

É notório o trabalho que vem sendo desenvolvido pela artista Cris Bierrenbach sobre a crítica aos padrões sociais do ideal feminino e de que forma revela várias questões acerca do corpo da mulher artista no meio das Artes Visuais, como em *Outdoors*, ou mesmo mostra a mulher inserida na sociedade patriarcal e passível de ser submetida à violência doméstica, como em *My man Ray*. Os usos poéticos como estratégias performativas, observados mais de perto através das obras de Cris Bierrenbach, Fernanda Magalhães e Sunshine Castro, mas também de todas as fotografias mencionadas aqui, denunciam de alguma forma o que seus próprios corpos e outros corpos femininos sofrem cotidianamente, não importando se são corpos dissidentes ou corpos normalizados socialmente. Os trabalhos de Fernanda Magalhães apontam, por exemplo, para o enfretamento de corpos desobedientes das “belas formas”, colocando-se ela própria como mulher obesa nua confrontando os observadores. Já as imagens de Sunshine Castro trouxeram à luz a religiosidade de matriz africana sob a forma de se pensar a racialização e o racismo religioso, assim como a mulher que não se resume apenas ao papel de mãe, esposa ou objeto.

Com isso, fica claro o quanto o autorretrato como linguagem e forma expressiva é fundamental para pensar os modos como atualmente na fotografia contemporânea brasileira tais temáticas são discutidas e elaboradas; em como o corpo ocupa um lugar central nos questionamentos e criações dessas artistas e o quanto isso nos fala dos desafios a serem superados pelas mulheres e outros grupos minoritários em nossa sociedade. Um desafio que talvez só possa ser vencido pelo corpo e por seus aliados. Nesse sentido, os autorretratos fotográficos, em suas ressonâncias artivistas e feministas, assumem um importante papel de visibilização e ressignificação dos imaginários sobre a mulher. Ao colocarem em cena a si mesmas e a seus corpos, são esses próprios imaginários que são materializados e desmontados, abrindo-se espaço para circular novas e antigas questões e imaginações.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVES, Branca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo?* Brasília: Brasiliense, 2017.
- AMORIM JÚNIOR, Elias Feitosa de. O casal Arnolfini. *Portal Infoescola*, p. 1-2, 2022. Disponível em: <https://www.infoescola.com/artes/o-casal-arnolfini/>. Acesso em 30 jan. 2022.
- ANNA MARIA MAIOLINO. [S.l.: s.n.], 2022. Disponível em: www.annamariamaiolino.com. Acesso 21 jul. 2019.
- ANUÁRIO BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA 2022. Disponível em: <https://forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2022/06/anuario-2022.pdf?v=5>. Acesso em 10 jan. 2023.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- ASSUNÇÃO, Diego Paleólogo; TORRES, Mônica. Autorretratos e as investigações estéticas do feminino em Cris Bierrenbah. In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO, Victa de (org.). *Escritos sobre fotografia contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: {Lp}press, 2018. (Coleção Midiateca; 2).
- BASTOS, Maria Teresa. O Retrato Fotográfico entre a pose e a performance. In: COMPÓS – ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO; XXIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 23., 2017. *Anais [...]* Belém: Universidade Federal do Pará, 2017.
- BIERRENBACH, Cris. *Galeria*. [S.l.]: Flickr, 2022. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/crisbi/>. Acesso em 23 fev. 2022.
- BISPO, Vilma Neres. *Trajetórias e olhares não convexos das (foto)escre(vivências): condições de atuação e de (auto)representação de fotógrafas negras e de fotógrafos negros e de fotógrafos negros contemporâneos*. 2016. 158 f. Dissertação (Mestrado em Relações Étnico-Raciais) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca, Campus Maracanã, 2016.
- BORZELLO, Frances. *Seeing ourselves: women's self-portraits*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2016.
- BOWEN, Monica. Lavinia Fontana and the female self-portrait. *Alberti's Window: An Art History Blog*, p. 1-2, 2014. Disponível em: <http://albertis-window.com/2014/10/lavinia-fontana-and-the-female-self-portrait/>. Acesso em: 30 dez. 2020.
- BRÄCHER, Andréa. O “Espírito dos Sais”: Luiz Eduardo Robinson Achutti e seu trabalho artístico com processos fotográficos alternativos. *Revista Gama, Estudos Artísticos*, Lisboa, v. 2, n. 4, p. 182-188, jul./dez. 2014.

BRASIL. *Lei nº 11.340, de 04 de agosto de 2006*. Cria mecanismos para coibir a violência doméstica e familiar contra a mulher, nos termos do § 8º do art. 226 da Constituição Federal, da Convenção sobre a Eliminação de Todas as Formas de Discriminação contra as Mulheres e da Convenção Interamericana para Prevenir, Punir e Erradicar a Violência contra a Mulher; dispõe sobre a criação dos Juizados de Violência Doméstica e Familiar contra a Mulher; altera o Código de Processo Penal, o Código Penal e a Lei de Execução Penal; e dá outras providências. Brasília, DF: Diário Oficial da União, 2006. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/111340.htm. Acesso em 03 nov. 2022.

BRASILIANA FOTOGRAFICA. *Retratos de escravizados pelo fotógrafo Christiano Junior (1832-1902)*. [S.l.: s.n.], 2023. Disponível em: <https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=14617>. Acesso em 16 jan. 2023.

CAMARGO, Denise; ZUMVÍ ARQUIVO AFRO FOTOGRAFICO. *Força Negra*. *Revista ZUM*, n. 22. 2022. Disponível em: <https://revistazum.com.br/revista-zum-22/forca-negra/>. Acesso em 16 jan. 2023.

CASTRO, Sunshine. *Consciência diária*. [S.l.: s.n.], 2021. Disponível em: <https://sunshinee.46graus.com/exposicoes-coletivas/consciencia-diaria/>. Acesso em 17 mar. 2021.

CASTRO, Sunshine. *Série Asfixia*. [S.l.: s.n.], 2021. Disponível em: <https://sunshinee.46graus.com/autorretratos/asfixia/>. Acesso em: 17 mar. 2021.

CASTRO, Sunshine. *Série Despertencimento*. [S.l.: s.n.], 2021. Disponível em: <https://sunshinee.46graus.com/autorretratos/despertencimento/>. Acesso em 17 mar. 2021.

CASTRO, Sunshine. *Série Visagem*. [S.l.: s.n.], 2021. Disponível em: <https://sunshinee.46graus.com/autorretratos/visagem/>. Acesso em 17 mar. 2021.

CEOLIN, Priscilla. *Nítida fotografia: um coletivo de fotógrafas feministas*. 2019. 58 f. Monografia (Bacharelado em Antropologia) - Departamento de Antropologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/205781/001112093.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 26 fev. 2023.

CIDADE INVERTIDA. *Cris Bierrenbach: 1º Ciclo de Fotografia – cidade invertida* [setembro de 2017]. [S.l.: s.n.], 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MUp098qZLDY>. Acesso em: 06 ago. 2019.

COTTON, Charlotte. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CRIS BIERRENBACH. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://crisbierrenbach.com/>. Acesso em: 05 ago. 2019.

CRIS BIERRENBACH. *Verbete Enciclopédia Itaú Cultural*. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21857/cris-bierrenbach>. Acesso em 10 jan. 2023.

- DAVIS, Angela. *Mulheres, cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- DINES, Yara Schreiber. *Fotógrafas brasileiras: imagem substantiva*. São Paulo: Grifo, 2021.
- DOBAL, Suzana. Autorretratos: transcendendo a subjetividade. *Revista NUPEM*, Campo Mourão, v. 8, n. 15, jul./dez. 2016.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.
- ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- EIROA, Camila. Arte por mulheres. *Revista TPM*, p. 1, 2016. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/tpm/exposicao-silencios-femininos-na-caixa-sao-paulo>. Acesso em: 06 mar. 2023.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Verbetes Fotografia no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3787/fotografia-no-brasil>. Acesso em 07 jan. 2023.
- ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Verbetes Retrato*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo364/retrato>. Acesso em 10 fev. 2022.
- ENTLER, Ronaldo. *Um lugar chamado fotografia, uma postura chamada contemporânea*. São Paulo: Itaú Cultural, 2009. (Catálogo da exposição A invenção de um mundo. Coleção da Maison Européenne de la Photographie).
- FABRIS, Annateresa. *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FATORELLI, Antonio; PIMENTEL, Leandro; CARVALHO, Victa de (org.). *Escritos sobre a fotografia contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: CAPES, Editora Circuito, 2015. (Coleção Midiateca; 1).
- FATORELLI, Antonio. Mutações da imagem. *Visualidades*, n. 1, v. 11, 2013. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/28185>. Acesso em: 24 jan. 2023.
- FERNANDES, Maria Paula Palhares. *Comunicação nos processos de criação: cadernos de artistas*. 2009. 266 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Faculdade de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- FILHO, Osmar Gonçalves dos Reis; MORAIS, Isabelle Freire de. A encenação na fotografia – montando cenas e contando histórias. *Galáxia*, São Paulo, n. 40, p. 85-100, jan./abr. 2019.
- FIRECRACKER. Disponível em: <https://fire-cracker.org/>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique. In. HIRATA, Helena *et al.* (org.). *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

FRIDA KAHLO FOUNDATION. Disponível em: <https://www.frida-kahlo-foundation.org/>. Acesso em 28 nov. 2022.

FRIEDAN, Betty. *A mística feminina*. Rio de Janeiro: Roda dos Tempos, 2020.

FRIEDEWALD, Boris. *Women photographers: from Julia Margaret Cameron to Cindy Sherman*. Munique: Prestel, 2018.

GARCIA, Carla Cristina. *Breve história do feminismo*. São Paulo: Claridade, 2015.

GIGANTE, Elisabetta. *L'art du Portrait: histoire, évolution et technique*. Paris: Éditions Hazan, 2012.

GOLDIN, Nan. I'll be your mirror. *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/202662051959041302/>. Acesso em: 09 jan 2023.

GOMBRICH, Ernst H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GONÇALVES, Fernando; GAUZISKI, Débora; FALCÃO, Grécia. De gênero a Dispositivo: o retrato como encenação e produção de sujeitos em Cindy Sherman e Julia Cameron. *Ícone*, v. 15, out. 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/icone/article/view/230806>. Acesso em 18 jan. 2023.

GONÇALVES, Fernando. Imagens de-generadas: fotomontagem como dispositivo fabulador anticolonial em Gê Viana. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 31., 2022. *Anais eletrônicos [...]* Campinas, SP: Galoá, 2022. Disponível em: <https://proceedings.science/compos/compos-2022/trabalhos/imagens-de-generadas-fotomontagem-como-dispositivo-fabulador-anticolonial-em-ge?lang=pt-br>. Acesso em: 09 mar. 2023.

GONÇALVES, Fernando. Inatualidade e anacronismo na fotografia contemporânea. *Galáxia*, n. 33, p. 133-144, set./dez. 2016.

GONÇALVES, Fernando. Por uma visada genealógica da fotografia contemporânea. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação E-COMPÓS*, Brasília, v. 21, n. 2, maio/ago. 2018.

GONÇALVES, Josimere Serrão. RIBEIRO, Joyce Otânia Seixas. Colonialidade de gênero: o feminismo decolonial de María Lugones. VII In: SEMINÁRIO CORPO, GÊNERO E SEXUALIDADE, 7., 2018. *Anais eletrônicos [...]* Rio Grande, RS: Universidade Federal do Rio Grande, 2018. p. 1-8. Disponível em: <https://7seminario.furg.br/images/arquivo/46.pdf>. Acesso em: 14 mar. 2023.

GOÛVEA, Patricia. *Série Fenda*. [S.l.: s.n.], [2021]. Disponível em: <https://www.patriciagouvea.com/Fenda->. Acesso em: 16 mar. 2021.

HACKING, Juliet. *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HALL, James. *The self portrait: a cultural history*. Londres: Thames & Hudson, 2014.

HARGRAVE, Isabel. Sofonisba Anguissola (1532/38 -1625): uma pintora ilatiana no Renascimento Espanhol. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 6., 2010. *Anais eletrônicos* [...] Campinas, SP: Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2010. p. 211-219. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2010/isabel_hargrave.pdf. Acesso em: 28 dez. 2020.

HEMERLY, Giovanna. Oxum e o poder do feminino no Candomblé. *Agência de Notícia Ciência e Cultura*, p. 1-2, maio 2018. Disponível em: <http://www.cienciaecultura.ufba.br/agenciadenoticias/noticias/quem-e-oxum-o-poder-do-feminino-no-candomble/>. Acesso em 16. jan. 2023.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Explosão feminista: arte, cultura, política e universidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.). *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

hooks, bell. *Teoria feminista: da margem ao centro*. São Paulo: Perspectiva, 2019.

IBRAHIM, Carla Jacques. *As retratistas de uma época: fotografias de São Paulo na primeira metade do século XX*. 2015. 159 f. Dissertação (Mestrado em Multimeios) - Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, SP, 2005.

IDENTIDADE E PERFORMANCE. Além dos bastidores do trabalho da artista plástica Cris Bierrenbach, edição apresenta a obra do performer egípcio-grego-italiano Demetrio Stratos. *Programa Supertônica*, Rádio Cultura Brasil, p. 1-2, 2011. (Entrevista Cris Bierrenbach). Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/supertonica/arquivo/identidade-e-performance>. Acesso em: 24 jan. 2023.

IMOGEN CUNNINGHAM. Disponível em: <https://www.imogencunningham.com/artworks/categories/51/>. Acesso em: 06 nov. 2022.

INSTITUTO MARIA DA PENHA. 2022. Disponível em: <https://www.institutomariadapenha.org.br/lei-11340/tipos-de-violencia.html>. Acesso em: 03 nov. 2022.

IPHOTO CHANNEL. *As poderosas e perturbadoras fotografias de Francesca Woodman: grandes fotografias da história*. [S.l.: s.n.], [2021]. Disponível: <https://iphotochannel.com.br/as-poderosas-e-perturbadoras-fotografias-de-francesca-woodman-grandes-fotografias-da-historia/>. Acesso em: 11 nov. 2021.

JAHN, Ursula. *Site de artista*. Disponível em: <https://ursulajahn.com.br/>. Acesso em: 26 fev. 2023.

JOHNSON, William S.; RICE, Mark; WILLIAMS, Carla. *A history of photography: from 1839 to the present*. Nova Iorque: Taschen, 2011.

JOHNSTON, Frances Benjamin. What a woman can do with a camera. *Ladies Home Journal*, p. 1-4, 1897. Disponível em: <https://www.cliohistory.org/exhibits/johnston/whatawomancando>. Acesso em 03 fev. 2022.

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

LABOREO, Silvia. *6 fotografias que retrataram as grandes lutas feministas*. [S.l.: Domestika], 2021. Disponível em: <https://www.domestika.org/pt/blog/7170-6-fotografias-que-retrataram-as-grandes-lutas-femininas>. Acesso em: 06 mar. 2023.

LOEWENBERG, Ina. Reflections on self-portraiture in photography. *Feminist Studies*, New York, v. 25, n. 2, p. 398-408, 1999.

LUGONES, María. Colonialidade e gênero. *Tabula Rasa*, n. 9, p. 73-102, 2008. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892008000200006&script=sci_abstract&tlng=pt. Acesso em: 09 mar. 2023.

MACLENNAN, Gloria Crespo. **Francesa Woodman**: o risco de ser artista. [S.l.: s.n.], [2016]. Disponível: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/22/cultura/1453475483_302876.html. Acesso em: 11 nov. 2021.

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja; NAKAGAWA, Rosely. *Mulheres fotógrafas anos 80*. Brasília, DF: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Arte e Instituto Nacional da Fotografia, 1989. (Catálogo da Mostra).

MAGALHÃES, Angela; PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

MAGALHÃES, Fernanda. A representação da mulher gorda nua na fotografia. *Mulheres luz*, p.1-3, 2021. Disponível em: <https://www.mulheresluz.com.br/ensaios/a-representacao-da-mulher-gorda-nua-na-fotografia/#galeria>. Acesso em 24 fev. 2023.

MAGALHÃES, Fernanda. *Galeria*. [S.l.]: Flickr, 2022. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/fernandamagalhaes/with/3020017428/>. Acesso em 23 fev. 2022.

MAGALHÃES, Maria Fernanda Vilela de. *Corpo Re-Construção Ação Ritual Performance*. 2008. 260 f. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes, Campinas, SP, 2008. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/tainacan/teses-e-dissertacoes/corpo-re-construcao-acao-ritual-performancebody-re-construction-action-ritual-performance/>. Acesso em 14 mar. 2023.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MARTINS, Mireile Silva; MOITA, Júlia F. G. Simões. Formas de silenciamento do colonialismo e epistemicídio: apontamentos para o debate. *Sociedade, Cultura e Patrimônio*, Número Especial VI Semana de História do Pontal. V Encontro de ensino de História, p. 1-11, 2018. Disponível em: https://eventos.ufu.br/sites/eventos.ufu.br/files/documentos/mireile_silva_martins.pdf. Acesso em: 09 mar. 2023.

MAZZA, Joana. *Cruzando fronteiras*: Fernanda Magalhães. [S.l.]: Ateliê Oriente, 2018. Disponível em: <https://www.atelieorient.com/blog/5/12/2018/cruzando-fronteiras-fernanda-magalhes>. Acesso em: 03 mar. 2023.

MAZZA, Joana. GURAN, Milton. *Eu me desdobro em muitos*: a autorrepresentação na fotografia contemporânea. Catálogo de exposição. Centro Cultural Banco do Brasil, maio-julho 2011, Rio de Janeiro, 2011.

MEDEIROS, Margarida. *Fotografia e narcisismo*: o autorretrato na fotografia contemporânea. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000.

MELLO, Julia Almeida de. A obesidade no processo criativo de Fernanda Magalhães. *Gambiarra*, Niterói, RJ, n. 6, p. 13-29, 2014. Disponível em: <file:///D:/Users/Downloads/30853-Texto%20do%20Artigo-106108-1-10-20190816.pdf>. Acesso em 16 jan. 2023.

MENDES WOOD DM. Disponível em: <https://mendeswooddm.com/pt/artist/francesca-woodman>. Acesso em: 07 nov. 2022.

MOMA. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.moma.org/>. Acesso em: 19 dez. 2022.

MORGANTE, Mirela Marin. NADER, Maria Beatriz. O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico. In: Anais do XVI ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH, 16., 2014. *Anais eletrônicos* [...] Rio de Janeiro: ANPUH; Saberes e práticas científicas, 2014. p. 1-10. Disponível em: http://encontro2014.tj.anpuh.org/resources/anais/28/1399953465_ARQUIVO_textoANPUH.pdf. Acesso em: 09 mar. 2023.

MOURA, Diógenes. *Percursos e afetos*: fotografias, 1928-2011. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012. (Coleção Rubens Fernandes Junior).

MUÑOZ-MUÑOZ, Ana M.; GONZÁLEZ-MORENO, María Barbaño. La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) em la fotografia. *Arte, Individuo y Sociedad*, Madri, Espanha, v. 26, n. 1, p 39-54, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/5135/513551290003.pdf>. Acesso em 09 jan. 2023.

NATIONAL PORTRAIT GALLERY-SMITHSONIAN. *Eye to I*. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://npg.si.edu/exhibition/eye-i-self-portraits>. Acesso em: 24 mar. 2021.

NELSON, Andrea. *The new woman behind the camera*. Nova Iorque: DelMonico Books, 2021.

OWOSEJE, Toyin. Fotografia “Le violon d’Ingres”, de Man Ray, vendida por 12 milhões. *CNN Portugal*. 2022. Disponível em: <https://cnnportugal.iol.pt/man-ray/le-violon-d-ingres/fotografia-le-violon-d-ingres-de-man-ray-vendida-por-12-milhoes/20220516/628286820cf2f9a86ea430e3>. Acesso em: 12 jan. 2023.

PINCKNEY, Darryl. Nan Goldin reflects on art, addiction, and activism. *Aperture*. 2020. Disponível em: <https://aperture.org/editorial/nan-goldin-reflects-on-art-addiction-and->

activism/?fbclid=IwAR0VDSuuJ2tYtmJdnWg-
eeIQ60ir5Qm0InlAR0QcYdaIFJrvJMrihdr1BN0. Acesso em 08 jan. 2023.

POIVERT, Michel. A fotografia contemporânea tem uma história? *Palíndromo*, Florianópolis, n. 13, jan./jul. 2015.

POIVERT, Michel. Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado na história da fotografia? *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 21, n. 35, maio 2016.

PORTO, Gabriella. Verbete Daguerreótipo. *Infoescola*, p. 1-3, 2023. Disponível em: <https://www.infoescola.com/fotografia/daguerreotipo/>. Acesso em 10 jan. 2023.

PRÊMIO PIPA. Coletiva “Silêncio(s) do feminino” tem participação de 5 mulheres artistas. *Prêmio Pipa*, p. 1-2, 2016. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/2016/07/lia-chaia-participa-da-exposicao-coletiva-silencios-do-feminino/>. Acesso em: 23 fev. 2023.

RAMOS, Rafaela. Lei do Feminicídio completa cinco anos. Entada porque ela é necessária. *Portal Geledés*, p. 1-3, mar. 2020. Disponível em: https://www.geledes.org.br/lei-do-feminicidio-completa-cinco-anos-entenda-por-que-ela-e-necessaria/?gclid=Cj0KCQiAn4SeBhCwARIsANeF9DLCqnQvF1nrGBPqiKE7UKTJPGi7JcEAK1n_zKKkXQk4ihXqrRoCVSUaAnakEALw_wcB. Acesso em: 13 jan. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental Org.; Editora 34, 2009.

RIBEIRO, Eliane de C. Costa. Trágicos eventos recentes mostram atualidade da obra de Yoko Ono: em ‘Cut Piece’ artista explora passividade em relação a violência contra o corpo da mulher. *Carta Capital*, p. 1-3, 2020. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/sororidade-em-pauta/tragicos-eventos-recentes-mostram-atualidade-da-obra-de-yoko-ono/>. Acesso em: 16 fev. 2023.

RIBEIRO, Maria. *Instagram da artista: @mariaribeiro_photo*. Disponível em: https://www.instagram.com/mariaribeiro_photo/. Acesso em: 26 fev. 2023.

RIBEIRO, Vinicius Kabral. Engordurando a arte contemporânea: as imagens de Fernanda Magalhães. *ComCiencia*, Campinas, SP, n. 145, 2013. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542013000100008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 24 fev. 2023.

RIOTUR. *Silêncio(s) do feminino*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2016. Disponível em: <https://riotur.rio/evento/silencios-do-feminino/>. Acesso em: 06 mar. 2023.

RODRIGUES, Victoria Silva. “Male gaze” e a prevalência da visão masculina. *Blog FCA*, Belo Horizonte, p. 1-2, 2019. Disponível em: <https://blogfca.pucminas.br/ccm/male-gaze-e-a-prevalencia-da-visao-masculina/>. Acesso em: 24 jan. 2023.

ROGERS, Fiona; HOUGHTON, Max. *Firecrackers: female photographers now*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2017.

ROSENBLUM, Naomi. *A history of women photographers*. New York: Abbeville Press, 2010.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SALUN, Fábio. Deslocamentos do retrato e do autorretrato na fotografia dos séculos XX e XXI. *Espaço Vhmor*, p. 1-3, abr. 2019. Disponível em: <https://vhmor.com/deslocamentos-do-retrato-e-do-autorretrato-na-fotografia-dos-seculos-xx-e-xxi/>. Acesso em: 21 fev. 2022.

SANTOS, BOAVENTURA Sousa. *Pela Mão de Alice*. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

SAVILLE, Jenny. *Branded*. [S.l.]: Christies, 2011. Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5408895>. Acesso em: 26 maio 2022.

SHERMAN, Cindy. MULVEY, Laura. Cosméticos e abjeção: feminismo e fetichismo na fotografia de Cindy Sherman. *Revista ZUM*, p. 1-2, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/cosmeticos-abjecao-cindy-sherman/>. Acesso em 19 dez. 2022.

SOARES, Maria Thereza; FEITOSA, Márcia; FERREIRA JUNIOR, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, n. 3, v. 26, p. 1-20, out. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/46645/37646>. Acesso em: 09 mar. 2021.

SUDO, Nara; LUZ, Madel Therezinha. Sentidos e significações do corpo: uma breve contribuição ao tema. *Ceres*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, 2010, p. 101-112.

THE MALE GAZE. [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.themalegraze.com/>. Acesso em: 11 maio 2022.

THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. *Self-portrait pregnant* [S.l.: s.n.], [s.d.]. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306318>. Acesso em 07 nov. 2022.

THE NATIONAL PORTRAIT GALLERY. Disponível em: https://npg.si.edu/object/npg_NPG.93.70. Acesso em 06 nov. 2022.

TORRES, Caroline. Quarta onda do feminismo: entenda as características do movimento feminista no século 21. *Politize*, p. 1-5, ago. 2021. Disponível em: <https://www.politize.com.br/quarta-onda-do-feminismo/>. Acesso em 11 maio 2022.

TORRES, Mônica Lisboa. *Fotografia e câncer: como a doença torna-se obra de arte?* 2020. 289 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

TORRES, Mônica. Autorretratos e as investigações estéticas do feminino: corpo e políticas na fotografia da Cris Bierrenbach. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO INTERCOM, 41., 2018, Joinville. *Anais eletrônicos* [...] S.l.: Intercom, 2018. Disponível em: <https://www.intercom.org.br/sis/eventos/2018/resumos/R13-0801-1.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2021.

TVARDOVSKAS, Luana Saturnino; RAGO, Luzia Margareth. Fernanda Magalhães: arte, corpo e obesidade. *Caderno Espaço Feminino*, v. 17, n. 1, p. 55-78, jan./jul. 2007. Disponível em: <file:///D:/Users/Downloads/admin,+04+-+Fernanda+Magalh%C3%A3es+agalh%C3%A3es+arte+corpo+e+obesidade.pdf>. Acesso em: 23 fev. 2023.

VICENTE, Filipa Lowndes. Linda Nochlin. *Faces de Eva - Estudos sobre a mulher*, Lisboa, n. 39, jun. 2018. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0874-68852018000100018. Acesso em: 28 dez. 2020.

VIEIRA, Helena. *Aula Introdução dos Feminismos*. [S.l.]: Youtube, 2020. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Xj_lc9Jp--4. Acesso em: 23 fev. 2020.

VIVIAN MAIER PHOTOGRAPHY. Disponível em: <http://www.vivianmaier.com/>. Acesso em: 06 nov. 2022.

WANDERLEY, Olga C. L. *Colóquio de Fotografia da Bahia: Corpo, potência e significação na fotografia feminista latino-americana*. Salvador: UFBA, 2018. p. 1-18. Disponível em: <http://www.coloquiodefotografia.ufba.br/corpo-potencia-e-significacao-na-fotografia-feminista-latino-americana/>. Acesso em 05 nov. 2022.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICA ART. Disponível em: <http://whitney.org/collection/works/7993>. Acesso em 10 jan 2023.

WOLF, Naomi. *O mito da beleza: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

WOODWARD, Richard B. Overlooked no more: Frances B. Johnston, photographer who defied genteel norms. *New York Times*, p. 1-2, dez. 2021. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2021/12/15/obituaries/frances-benjamin-johnston-overlooked.html>. Acesso em 11 fev. 2022.

ZEGNER, Catherine. *Anna Maria Maiolino: vida afora/ a life line*. New York: The drowning Center, 2002.

ZERWES, Erika; COSTA, Helouisa (org.). *Mulheres fotógrafas/ mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina*. São Paulo: Intermeios, 2020.