



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTE - IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

***VERTENTES E VETORES DA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA FEMININA
NO PARÁ: 1980-2010***

Brasília

2018

SISSA ANELEH BATISTA DE ASSIS

***VERTENTES E VETORES DA FOTOGRAFIA ARTÍSTICA FEMININA
NO PARÁ: 1980-2010***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Arte do Instituto de Artes da Universidade de
Brasília para obtenção do título de Doutora em Arte.

Área de Concentração: Arte Contemporânea.

Linha de Pesquisa: Teoria e História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Mari.

Brasília

2018

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BSI623v Batista de Assis, Sissa Aneleh
Vertentes e Vetores da Fotografia Artística Feminina no
Pará: 1980-2010 / Sissa Aneleh Batista de Assis;
orientador Marcelo Mari. -- Brasília, 2018.
341 p.

Tese (Doutorado - Mestrado em Artes) -- Universidade de
Brasília, 2018.

1. Mulheres Artistas. 2. Fotografia . 3. Arte
Brasileira. 4. História da Arte. 5. Feminismo. I. Mari,
Marcelo, orient. II. Título.



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**ATA DA DEFESA DE TESE
CURSO DE DOUTORADO EM ARTE /UNB-2018.**

Aos vinte e dois dias do mês de janeiro de dois mil e dezoito, às quatorze horas, realizou-se na sala de Vídeo – Conferencia do CPD a Sessão Pública de Defesa de Tese do (a) aluno(a) **Sissa Aneleh Batista De Assis**, matrícula nº 14/0078002, intitulada: "Vertentes e Vetores da Fotografia Artística Feminina no Pará: 1980-2010". A comissão examinadora composta pelos professores: Marcelo Mari (VIS/UnB) - Nivalda Assunção (VIS/UnB) – Membro Interno, José Afonso Medeiros Souza (UFPA) – Membro Externo, Cristina Antonioevna Dunaeva (VIS/UNB) – Membro externo. Maria de Rosário Tatiana Fernandez (VIS/UnB)- Suplente. Após arguir a banca deliberou pela Aprovada.

ASSINATURAS:

Professor (a) Dr. (a). Marcelo Mari

Professor (a) Dr. (a). Nivalda Assunção

Professor (a) Dr. (a). José Afonso Medeiros Souza

Professor (a) Dr. (a). Cristina Antonioevna Dunaeva

Proclamados os resultados pelo (a) Professor (a) Dr. (a). Marcelo Mari, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Marcelo Mari, lavrei a presente ata, que assino.

Brasília-DF **segunda-feira, janeiro 22, 2018.**

Professor (a) Dr. (a). Marcelo Mari
PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA



Universidade de Brasília



INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

TESE DE DOUTORADO EM ARTE APRESENTADA AOS PROFESSORES:

Professor (a) Dr. (a) Marcelo Mari (VIS/UnB)
ORIENTADOR (A)

Professor (a) Dr. (a) Nivalda Assunção (VIS/UnB)
MEMBRO INTERNO

Professor (a) Dr. (a) Cristina Antonioevna Dunaeva (VIS/UNB)
MEMBRO EXTERNO

Professor (a) Dr. (a) José Afonso Medeiros Souza (UFPA)
MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília-DF, **segunda-feira, janeiro 22, 2018**

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do
Instituto de Artes / UnB.

Às mulheres artistas que justificam a existência desta pesquisa

Sissa Aneleh

AGRADECIMENTOS

Os mais profundos agradecimentos aos meus pais Luzia Helena Batista de Assis e Francisco Januário de Assis, bem como para o meu inesquecível irmão Bruno Batista de Assis (em memória). Por acompanharam o meu processo de aprimoramento e de qualificação do Mestrado ao Doutorado, dando-me sempre luz, amor e força sem limites. Eterna gratidão pelos incentivos ininterruptos desde o início de minha carreira de pesquisadora.

Meus cordiais agradecimentos às fotógrafas artistas que estão presentes nesta Tese, em especial, àquelas que destinaram parte de seu tempo para a minha investigação, atendendo aos meus pedidos e disponibilizando sua produção fotográfica. Sou grata pelas inúmeras conversas, dados repassados, compartilhamentos biográficos, ricas contribuições e reflexões, sororidade, além da disponibilização de seu acervo fotográfico privado para esta pesquisa. Agradeço imensamente por retornarem sempre com carinho e responderem as minhas principais solicitações para esta pesquisa.

A mesma medida de agradecimento à CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior) pelo financiamento, por intermédio de bolsa de pesquisa, do trabalho aqui registrado. Incentivo tão fundamental para o desenvolvimento de pesquisas e desenvolvimento acadêmico em nosso país.

Igualmente a mesma gratidão destino ao Professor Doutor Marcelo Mari, orientador desta pesquisa, pelos conselhos prestativos, questionamentos benéficos e pelo tempo dedicado no decorrer deste processo. Sou grata por suas observações necessárias durante a pesquisa e por me deixar livre para escrever essa História da Fotografia Feminina Amazônica como eu queria. O mesmo agradecimento vai para o Professor Doutor Dionísio Gomes de Oliveira, por ter iniciado a orientação desta pesquisa e ter dispensado toda a atenção necessária no período de seu trabalho.

Recebem também os meus agradecimentos todos os professores do PPG-ARTE da UnB pelas aulas fecundas e frutíferas que nos ofertaram durante o curso de pós-graduação. Meus agradecimentos aos funcionários do Instituto de Arte da Universidade de Brasília que destinaram atenção, dedicação e presteza em seus serviços prestados às doutorandas e aos doutorandos.

Tenho profundos agradecimentos a fazer pela tão sonhada Aprovação da Tese de Doutorado na UnB realizada na Banca de Defesa. Receber os unânimes parabéns e recomendação dos professores para publicar a tese em livro, valeu-me todo o tempo de vida dedicado à ela. Anuncio o fim de um ciclo de demasiado estudo e de intenso trabalho como professora universitária que durante 4 anos me dediquei na UnB e em Brasília. Ao mesmo tempo trabalhar e fazer doutorado foi uma ocupação de tempo e de energia colossais, mas que fez-me crescer ainda mais como docente e pessoa. O resultado este ciclo foi gratificante, imaginado por tantos dias, noites e finais de semana de trabalho incessante de pesquisa que realizei.

Tive a oportunidade de ser avaliada em minha Banca de Defesa por professoras e professores de notório saber, alta qualificação acadêmica e claro profissionalismo. Agradeço pelas ricas observações, análises, recomendações e pelo grande cuidado-carinho com o meu trabalho de pesquisa. O Professor Dr. Afonso Medeiros presenteou-me com a afirmação generosa de que a minha pesquisa já nasce como referência na área (emocionante), além de ser um estudo de imersão regional e de análise histórico-teórica ainda não vistos sobre a arte feminina paraense (outro significativo presente).

Tive a mais cuidadosa visão feminina da Professora Dra. Nivalda Assunção e Professora Dra. Cristina Dunaeva. Enquanto que a Profa. Dra. Nivalda Assunção reconheceu a importância da pesquisa e da produção regional estudada, sendo que a mesma acompanha o crescimento da Arte Paraense há décadas. Por sua vez, a Profa. Dra. Cristina Dunaeva foi categórica ao afirmar que precisamos de pesquisas sobre mulheres artistas brasileiras como a minha, reafirmando a importância de estudos sobre a Arte de Mulheres. Agradeço também a Profa. Dra. Tatiana Fernandez por aceitar ser membro suplente desta banca. E sou grata à todas pela acuidade e pela generosidade de suas análises e avaliações.

Desde a participação da Profa. Dra. Cristina Dunaeva em minha banca de Qualificação com o Prof. Dr. Átila Regiani, recebi o chamado para o desenvolvimento e o exercício de minha escrita subjetiva sem receios (ouvi atentamente) para construir uma Tese Autoral contra a comum Tese de Citações. Além de os professores visualizarem a publicação da pesquisa em andamento naquele momento. Sou grata a ambos pelo grande incentivo dado por acreditarem no potencial desta investigação já na banca de qualificação.

Reconheço que ainda é apenas um pequeno capítulo da História da Arte das Mulheres e da arte feminina realizada no Norte. A riqueza e a febril produção da Arte Paraense não seria contemplada em uma única tese, muitas pesquisas ainda serão necessárias para dar conta de escrever a sua história. Portanto, sigo consciente de que tenho muitas pesquisas sobre mulheres artistas a realizar ao longo de minha vida de professora-pesquisadora, pois são elas que justificam a minha existência.

Nossa dermatologia é feita de tudo aquilo que nos constitui, diluindo e reintegrando, retroalimentando o ambiente que também é alterado a cada ação nossa e do tempo, da chuva, da umidade, do campo, ou do rio inexistente, da terra encharcada de água, ou ressecada, ou a cada curva de acesso a alhures. Nesse ambiente não há divisão compartimentada entre sujeito-nós, matéria-objeto, ambiente-lugar, tempo-história. Nós não nos mantemos íntegros diante daquilo que nos arroteia, somos-com, somos-entre.

Cláudia Leão, *Sobre a Pele*, 2014.

RESUMO

Esta pesquisa pretende analisar a produção artística de mulheres fotógrafas do Estado do Pará de 1980 a 2010. Procura tecer uma interpretação de gêneros da fotografia divididos entre subjetivo e objetivo, analisando os estilos predominantes na fotografia de mulheres identificados nas gerações 80/90 e 00/10. Agrupam-se mulheres artistas que apresentem em seus trabalhos as orientações e os vetores identificados na produção regional analisada, separando-as entre temáticas locais-regionais, nacionais e internacionais. Expõe, sobretudo, a construção de sua autonomia tanto na produção que se verteu para a invenção e a construção de imagens quanto na produção fotográfica documental que está sob a influência da cultura amazônica e das identidades locais registradas pelo realismo fotográfico. Para tanto, a tese se fundamenta numa análise crítico-interpretativa e considera aspectos históricos, sociais, culturais e artísticos. Este trabalho ainda se compromete a investigar os matizes estético-poéticos da fotografia regional paraense, abordando as suas formas de construção imagética e de estilística feminina que compõem o cenário da fotografia regional. Em suma, apresenta a consolidação da fotografia feminina amazônica na produção artística contemporânea do entre séculos.

PALAVRAS-CHAVE: História da Fotografia; Fotógrafas Artistas; Fotografia Contemporânea; Poéticas Artísticas; Representação Feminina.

ABSTRACT

This research aims to analyze the artistic production of women photographers from the State of Pará from 1980 to 2010. It seeks to weave an interpretation of genres of photography divided into subjective and objective, analyzing the predominant styles in the photography of women identified in the generations 80/90 and 00 / 10. Female artists are grouped, presenting in their works the orientations and vectors identified in the regional production analyzed, separating them between local-regional, national and international themes. It exposes, above all, the construction of its autonomy as much with the production that was poured for the invention and the construction of images as with the documentary photographic production that is under the influence of the Amazonian culture and of the local identities registered by the photographic realism. For this, the thesis is based on a critical-interpretative analysis and considers historical, social, cultural and artistic aspects. This work still undertakes to investigate the aesthetic-poetic nuances of the regional photography of Paraense, exposing its forms of imagery and female stylistics that make up the regional photography scene. In short, it presents the consolidation of Amazonian female photography in the contemporary artistic production of the centuries.

KEYWORDS: History of Photography; Female Photographers; Contemporary Photography; Artistic Poetics; Female Representation.

A pesquisa que resultou nesta tese foi financiada com bolsa de estudos concedida por intermédio do Programa de Fomento à Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-CAPES.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - fotografia de Jorane Castro, Landscapes	99
Figura 2 - fotografia de Jorane Castro, Short Story – Óbidos	100
Figuras 3, 4 e 5 - fotografias de Jorane Castro, Instantâneos	102
Figuras 6 e 7 - fotografias de Bárbara Freire, Quimeras	109
Figura 8 - fotografia de Cláudia Leão, Fotograma	113
Figura 9 - fotografia de Flavya Mutran, Sem título	117
Figura 10 - fotografia de Flavya Mutran, Santa	122
Figura 11 - fotografia de Flavya Mutran, Anjo	123
Figuras 12 e 13 - fotografias de Flavya Mutran, Pandora de água	125
Figura 14 - fotografia de Flavya Mutran, Anjo	126
Figura 15 - fotografia de Flavya Mutran, O dia em que fui mais feliz	126
Figura 16 - fotografias de Flavya Mutran, Ilusão	127
Figura 17 - fotografia de Flavya Mutran, Separa e deixa longe dos olhos	127
Figura 18 - fotografia de Cláudia Leão, Pandora de Vidro	131
Figuras 19 e 20 - fotografia de Cláudia Leão, Pandora de Espelhos	133
Figuras 21 e 22 - fotografias de Cláudia Leão, O Rosto e os Outros Espelhos	134
Figura 23 - fotografia de Cláudia Leão, Série O Rosto e os Outros	134
Figura 24 - fotografia de Cláudia Leão, Bailarina, Série O Rosto e os Outros	136
Figura 25 - fotografia de Cláudia Leão, Dimitria, Série O Rosto e os Outros	139
Figura 26 - fotografia Cláudia Leão, O Rosto e os Outros	141
Figura 27 - fotografia de Cláudia Leão, Protocolo de Infinitas Imagens Cotidianas	141
Figura 28 - fotografia Walda Marques, Maria, tira a máscara que eu quero te ver	146

Figuras 29 e 30 - fotografias de Walda Marques, O Homem do Hotel Central	148
Figuras 31 a 38 - fotografias de Maria Christina, Série Ifigênia	151
Figura 39: fotografia de Maria Christina, E Deus Criou a Mulher	152
Figura 40: Instalação fotográfica de Maria Christina, E Deus Criou a Mulher	153
Figura 41 - fotografia de Leila Jinkings, Manifestação Panelas Vazias	162
Figuras 42 - fotografia de Leila Jinkings, Samanta	164
Figuras 43 - fotografia de Leila Jinkings, Em pedaços	164
Figuras 44 e 45 - fotografias de Leila Jinkings, Nadie se riende e Batuque Cubano	168
Figura 46 - fotografia de Leila Jinkings, Fidel	169
Figura 47 - fotografia de Leila Jinkings, Barra de Saia	172
Figuras 48 e 49 - fotografias de Leila Jinkings, Mulher espera a Santa no Can e Corda. Romeiros seguram a corda do Círio de Nazaré	173
Figura 50 - fotografia de Elza Lima, Sem título	179
Figura 51 - fotografia de Elza Lima, Sem título	180
Figura 52 - fotografia de Elza Lima, Sem título	182
Figura 53 - fotografia de Elza Lima, Viagem ao Cuminá - Espelho da Lua	183
Figura 54 - Elza Lima, Silêncio do Matá	185
Figura 55 - fotografia de Paula Sampaio, Festa Religiosa	187
Figuras 56 e 57 - fotografia de Paula Sampaio, Rodovia Transamazônica, Medicilândia	188
Figura 58 - fotografia de Paula Sampaio, Rodovia Belém-Brasília, Carvoaria	190
Figuras 59 e 60 - fotografias de Shirley Penaforte, Paragominas e Crianças andando na carvoaria	191
Figura 61 - fotografia de Shirley Penaforte, São Caetano de Odivelas	192
Figura 62 - fotografia de Ana Catarina, Processamento da Castanha do Pará	193

Figura 63 - fotografia de Ana Catarina, Processamento da Malva - Capitão Poço	193
Figura 64 - fotografia de Paula Sampaio, Folhas Impressas	211
Figuras 65, 66 e 67 - fotografia de Paula Sampaio, Sem título, Série Nós	213
Figuras 68 e 69 - fotografias de Paula Sampaio, Refúgio	215
Figura 70 - fotografia de Nailana Thiely, Quilombola	217
Figuras 71 e 72 - fotografias de Paula Sampaio, Refúgio	219
Figura 73 - fotografia de Ursula Bahia, Tríptico Oxosí	220
Figura 74 - fotografia de Ursula Bahia, Tríptico-Elementos	220
Figuras 75 - fotografia de Ursula Bahia, Sem título	221
Figura 76 - fotografia de Ursula Bahia, Transe	221
Figuras 77, 78 e 79 - fotografias de Evna Moura, Cavaleiros da Jurema	226
Figura 80 - fotografia Walda Marques, Faz querer quem não me quer - Aranha Rica	231
Figura 81 - fotografia Walda Marques, Faz querer quem não me quer - Canela	231
Figura 82 - fotografia de Evna Moura, Dona Tieta	232
Figura 83 - fotografia de Evna Moura, Coló Clotilde Filha de Oxum e Mariana	232
Figuras 84 a 88: fotografias de Renata Aguiar, Origens	237
Figura 89 - fotografia de Renata Aguiar, Primárias Cores	216
Figuras 90 e 91 - fotografias de Karol Khaled, Aguardando a Santa chegar	241
Figura 92 - fotografia de Ana Catarina, Ausência	242
Figuras 93 e 94 - fotografias de Evna Moura, Sem título, Série Parques	245
Figuras 95 a 98 - fotografias de Evna Moura, Translocas	246
Figuras 99, 100 e 101 - fotografias de Walda Marques, O Passar do Tempo	257
Figuras 102, 103 e 104 - fotografias de Walda Marques, Românticos de Cuba	259
Figura 105 - fotografias de Walda Marques, Românticos de Cuba	260
Figura 106 a 113 - fotografias de Evna Moura, Marcha del Silencio	262

Figuras 114 e 115 - fotografias de Karol Khaled, A caminho do deserto	264
Figura 116 - fotografia de Karol Khaled, A caminho do deserto	244
Figuras 118 e 119 - fotografia de Renata Aguiar, A Mulher Drokpa e Sobre abstinência	267
Figura 120 - fotografia de Renata Aguiar, A jornada é o destino	268
Figuras 121 - fotografia de Renata Aguiar, A jornada é o destino	269
Figuras 122 e 123 - fotografia de Paula Sampaio, Os pássaros são os últimos a partir	275
Figuras 124 a 128 - fotografias de Paula Sampaio, O lago do esquecimento	276
Figura 129 - fotografia de Claudia Leão, Navs e paisagens	279
Figura 130 - fotografia de Cláudia Leão, Futebol em Chaves	280
Figura 131 - fotografia de Evna Moura, Sem título, Série Afetos Orgânicos	282
Figura 132 - fotografia de Cláudia Leão, O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam	286
Figura 133 - fotografia de Cláudia Leão, O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam	286
Figura 134 - fotografia de Cláudia Leão, O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam	287
Figuras 135 e 136 - fotografia de Maria Christina, Todos Nós	288
Figuras 137 e 138 - fotografias de Flavya Mutran, Canoa e Menina	289
Figura 139 - fotografia de Flavya Mutran, Sem título	291
Figuras 140 a 145 - fotografias de Flavya Mutran, Sem título	292
Figuras 146 a 153 - fotografias de Flavya Mutran, Sem título	293
Figura 154 - compilação de fotografias de Flavya Mutran, Delete.use	295
Figuras 155 a 158 - fotografias de Flavya Mutran, Rasters	297
Figuras 159 a 162 - fotografias de Cinthya Marques, Flat - volto para dormir todos os dias nas ruínas	301
Figuras 163 a 171 - fotografias de Cinthya Marques, Desejo de estrangeiro	302

Figura 172 a 177 - fotografias de Karol Khaled, Mundo Céu 304

Figura 178 a 180 - fotografias de Karol Khaled, Mundo Céu 306

SUMÁRIO

Introdução	22
1 Mulheres com uma câmera na mão na História da Fotografia	35
1.1 Elas escreveram livros, foram curadoras de exposições e dirigiram grandes museus e instituições de arte	46
1.2 Arte de Mulheres: feminismo, crítica e resistência	53
2 O cenário da fotografia brasileira da vanguarda à contemporaneidade	60
2.1 A fotografia autoral no/do Brasil	66
3 Texto, contexto e cenário da fotografia artística no Pará	75
3.1 Sobre a diferença entre fotografia de arte e fotografia na arte contemporânea	87
3.2 Primeira geração do experimentalismo na fotografia artística feminina no Pará: 1980-1990	81
3.3 Primeira geração da fotografia artística objetiva e seus tipos de fotografia: 1980-2010	155
3.3.1 A invenção do olhar amazônico	170
3.3.2 Inventários da vida amazônica	177
4 Encontro de gerações na fotografia artística no Pará: 2000-2010	204
4.1 Do realce da realidade ao realismo fantástico amazônico	207
4.2 Fotografia de viagem pela Amazônia e pelo mundo	253
4.3 Grafia da luz entre mulheres, naturezas e outras paisagens	270
4.4 A permanência do experimentalismo na contracorrente	285
5 Notas sobre o feminismo na fotografia regional	308
5.1 Entre teoria e prática: atitude.....	309
Conclusão.....	323
Referências	330

Introdução

Tivesse eu poder e força evocativa para fazer deslizar diante dos vossos olhos sossegados a longuíssima proclamação de mulheres artistas de todos os tempos! Iria buscá-las pela mão às lajes frias dos conventos, aos salões dourados dos palácios ou às humildes cozinhas das aldeias.

Júlia Lopes de Almeida¹.

A pesquisa *Vertentes e Vetores da Fotografia Artística Feminina no Pará: 1980-2010* pretende apresentar uma investigação sobre a produção fotográfica de mulheres artistas que produzem no Estado do Pará, região Norte do Brasil. Tal trabalho está inserido na linha de pesquisa Teoria e História da Arte do programa de Doutorado em Artes da Universidade de Brasília. Com o objetivo de investigar o cenário fotográfico artístico regional e ampliar o conhecimento acadêmico acerca da produção da fotográfica artística feminina paraense, o universo pesquisado se encontra na capital Belém - cidade considerada um polo de produção artística e cultural da região.

O interesse de investigar fotógrafas paraenses surgiu pela observação de uma demasiada concentração em pesquisas, ensaios, exposições e publicações nacionais de um grupo seleto de fotógrafas artistas que figuram em grande parte no cenário artístico do sul e do sudeste do país ou àquelas reconhecidas nacional e internacionalmente. Dado que limita o nosso conhecimento acerca da diversificação artística da fotografia brasileira regional em sua amplitude expressiva, estética e temática. Porquanto, tal seleção e repetição limitadas não abrangem as inúmeras identidades plurais da produção fotográfica de representação feminina que a arte contemporânea brasileira possui. Este fato é apenas um dos vértices que guiam esta investigação.

Trago a hipótese de que as observações e os fatos acima relatados impossibilitam a construção de uma completa historiografia da fotografia de Arte de Mulhe-

¹ CAMPELLO, Eliane T. A. *A mulher e a arte, na visão de Júlia Lopes de Almeida*. In: III Seminário Internacional Mulher e Literatura. Bahia: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. p. 6. Disponível em: <www.uesc.br/seminariomulher/>. Acesso em: 15 Mar. 2016.

res brasileiras, incluindo a profícua produção de outras regiões do Brasil. Portanto, a relevância desse tipo de estudo investigativo de âmbito regional está na possibilidade de compreendermos como se estruturam certos modos de ver, sentir, agir, construir e pensar da mulher artista sob outros contextos culturais e artísticos brasileiros.

Na problemática destas afirmações, pesquisar fotógrafas brasileiras de fora dos grandes centros de arte nacionais, comumente São Paulo e Rio de Janeiro, permitirá abrir inúmeras pesquisas, debates, diálogos e análises teóricas contemporâneas sobre o pluralismo de nossa arte, cultura, regionalismo e identidade. Visando o desenvolvimento destas questões sob a égide da constituição da arte nacional. Ao passo que permitirá buscar no campo imagético contemporâneo da arte fotográfica, modos para pensar a constituição de identidades regionais e de produção feminina nacional para e em nosso tempo. Espera-se atingir a preservação das memórias artística, cultural e social da produção artística regional escolhida para esta pesquisa, assim como contribuir com a construção da História da Arte brasileira.

Entende-se que “regionalismo” é o exemplo de pluralidade cultural, sendo dotado de referência, de vitalidade e de singularidade locais, por vezes, expostas e referenciadas deste modo na produção analisada neste trabalho. Sem tergiversar, Aracy Amaral (1930-), crítica e curadora de arte brasileira, reconhece que a “produção local nos novos centros marca uma criação cultural distinta. É o caso de Belém, Goiânia e Belo Horizonte, que mantêm núcleos de artistas com afinidade com uma tradição plástica local” (AMARAL, 2006, p. 294).

A pedra de toque desta tese foi a busca pelo reconhecimento dos núcleos femininos que se formaram sob o contexto artístico regional ao longo do desenvolvimento da fotografia artística contemporânea. Para tanto, a tradição fotográfica feminina local abordada, denota-se como uma geração histórica que parte de uma produção iniciada nos anos finais da década de 1970. Tendo os anos de 1980, sua década de lançamento inserida em uma base artística profissionalizada. Portanto, se apenas considerarmos a produção a partir da década de 1980, temos quase 40 anos de produção feminina. Porém, no Pará a fotografia já estava presente desde o final do século XIX. Tempo que pontua que a prática da fotografia autoral pode ser considerada consolidada na região estudada.

Mais um vértice deste desenho que se constrói nesta tese e que se interliga a tantos outros é a ideia de “sabedoria do compromisso com o lugar”², advinda das elucubrações de Aracy Amaral - ideia tão vangloriada pela autora, tão especial para este trabalho. Esta investigação verte-se para o sábio poder do compromisso com o seu lugar de trabalho e/ou de pertencimento, como: fonte de inspiração ou de substância para a produção artística. Portanto, apraz-se com a possibilidade de existência de uma autenticidade fotográfica regional. Tais observações e deduções serão demonstradas ao longo dos capítulos dedicados a responder as enunciações aqui lançadas.

Entrementes, permito-me a indagar se aquele projeto de construção da arte nacional dos anos de 1920, completou-se em sua plenitude ou terminou, até mesmo onde ele parou. Questionando se outros lugares produtores de arte, unos e distanciados dos centros artísticos regentes, foram inseridos neste projeto de construção da arte nacional. Sem tal inclusão seria um erro confirmar e reconhecer a imensidão da criatividade artística brasileira repartida entre as tantas produções regionais. Neste sentido, desmascara-se a necessidade de compreender o jogo de relações entre identidade, identificação e diferença entrelaçado entre a esfera do nacional considerando suas camadas de composição regionais e locais.

Pretende-se nesta tese realizar um trabalho interpretativo, analítico e crítico acerca da produção fotográfica artística feminina que inicia na década de 1980 e termina na década de 2010. A sabedoria do compromisso com o lugar e a construção da arte regional pautadas pelas identidades ou pelas identificações artístico-brasileiras serão algumas das categorias interpretativas presentes nesta investigação. Acredita-se que as artistas escolhidas para compor esta pesquisa representam e ampliam as formas de discursos, expressões, estéticas e poéticas da produção da fotográfica artística no Brasil.

A divisão da produção foi pensando pelo período e pelo conjunto da obra de cada artista, observando gêneros fotográficos, linha conceitual e temática frequentes ou dominantes ao longo da carreira das fotógrafas. Dois estilos de fotografia mais recorrentes foram encontrados, o objetivo e o subjetivo, apresentando-se como vertentes, tendo ainda seus sub-estilos e o giro de vértices próprios de cada um. Por um lado, observou-se que há um conjunto de fotógrafas artistas que se enveredou

² Trecho de parte do título do texto citado acima da pesquisadora: A sabedoria do compromisso com o lugar: Tarsila, Volpi, Oiticica, Meireles e Benjamin.

pela fotografia experimental e construída atuantes no campo expandido. Por outro lado, o gênero da fotografia documental com seus sub-estilos dominantes, como a fotografia humanista e a fotografia de viagem, formou o que se passou a chamar de fotografia amazônica, pela temática geral das obras ser tomada pelo regionalismo.

Esses dois gêneros fotográficos predominantes na cena paraense foram divididos entre décadas para melhor visualização, não por temas das obras fotográficas, mas por características de estilo e de sub-estilo que se observou. Seguindo esta estrutura selecionada, a fotografia objetiva e a fotografia subjetiva serão apresentadas em capítulos e sub-capítulos distintos.

O objeto de estudo será analisado problematizando a noção de representação e de prática artística do feminino, levando em consideração o regional como lugar de afirmação ou como local de pertencimento. A fim de trazer à baila o feminino inscrito na fotografia feminina paraense que perpassa pela temática das obras, dos discursos e das investigações das artistas-pesquisadoras. Outro ponto essencial considerado por esta tese é o reconhecimento de que o olhar feminino é inerente ao gênero.

Parte-se da observação da produção de obras fotográficas que apresentem uma interpretação feminina sobre a imagem da mulher e dos elementos ligados a esta concepção representativa. Enquanto que também se analisa outra produção que representa a identificação feminina que subjaz por influência cultural, com temas regionais ligados ao feminino. Contando, veementemente, com a atração pela imagem humana local, preferência pelas paisagens típicas regionais - naturais ou urbanas - e pela busca da visualidade amazônica.

Além de analisar o progresso crítico-reflexivo, técnico, artístico e as transformações contextuais que surgiram durante a história das duas gerações de fotógrafas de arte paraenses identificadas entre as décadas de 1980 a 1990 e de 2000 a 2010. Das quais sobrevêm a interpretação da cultura regional feita pelas mulheres artistas do Pará ou daquelas artistas de outros Estados brasileiros que adotaram a cidade para trabalhar e produzir. Assim como, a produção subjetiva que se distancia da cultura regional e que, por vezes, enviesa-se nos elementos visuais locais.

O objetivo geral deste trabalho é apresentar os gêneros e os estilos fotográficos mais utilizados na produção regional que declarem característica, estética e conceito próprios das artistas. Investigando se o contexto cultural, social e artístico

locais influenciam a investigação e a produção dessas criadoras. Com o intuito de buscar as principais referências desta produção escolhida, onde subjaz as influências recebidas do contexto histórico-cultural em que elas estão inseridas. Atendo-me na possibilidade da existência de uma matriz visual amazônica que represente a base da fotografia paraense. Para, finalmente, apresentar sua autonomia e sua singularidade artística.

Os objetivos específicos são: expor as principais características dos gêneros da fotografia de arte regional; analisar as narrativas, temas e discursos da produção feminina; realizar uma análise crítica e interpretativa das obras selecionadas; apresentar as estéticas e as poéticas das artistas escolhidas. Ainda se apresentará dentro deste universo feminino investigado as múltiplas identidades femininas, a construção da identificação artística, o diálogo do universo artístico com o ambiente cultural regional, assim como os modos de representação visual da mulher e do homem amazônidas³.

A metodologia utilizada baseia-se numa análise transversal de escopo histórico entre duas fases da Fotografia de arte contemporânea divididas entre 1980/1990 e 2000/2010. Tal metodologia envolve pesquisa bibliográfica e teórica, levantamento de fontes primárias e secundárias (jornais, revistas, artigos, livros de artista, *portfolios*, catálogos de exposições e entrevistas). Organiza-se por meio da revisão bibliográfica sobre a história da fotografia, história das mulheres artistas, contando com textos de autoras e de autores que interpretaram a fotografia do Pará, incluindo discussões teóricas sobre gênero, identidade/identificação, regionalidade e visualidade. A escrita das fotografias desta tese também será basilar na composição dos capítulos.

Quanto à seleção das obras das artistas, apresentam-se as principais características supracitadas que são o foco deste trabalho, sendo as questões acerca da construção da visualidade fotográfica paraense baseada na cultura regional ou na arte internacional, mas considerando as influências da região amazônica. Portanto, serão ressaltadas as identidades cultural, artística e histórica que envolvem tal produção artística. As artistas serão apresentadas conforme as temáticas de seus trabalhos nos respectivos capítulos destinados aos seus trabalhos.

³ Termo usado pelo geógrafo-filósofo Eidorfe Moreira, que propõe uma junção da Amazônia com o homem que habita na região de floresta. MOREIRA, Eidorfe. Obras reunidas de Eidorfe Moreira. Belém: CEJUP, 1989.

Na revisão bibliográfica principal, firmam-se pressupostos e premissas que defendem uma pesquisa brasileira com base teórica e conceitual realizada com fontes do país. Para tanto, buscou-se dialogar com autores brasileiros e paraenses que coadunam com a linha de pensamento deste trabalho. Pensamentos multidisciplinares estarão presentes para aprofundar o conhecimento acerca da constituição e da defesa das identidades regionais, contando com a teoria e a crítica de arte fotográfica e da História da Arte produzida no campo regional investigado. Afirmando a importância de dialogar com as pensadoras e os pensadores regionais que também investigam a mesma produção artística e/ou a arte em geral da região estudada.

Os diálogos serão ensejados com pesquisas, livros e artigos sobre arte paraense de Marisa Mokarzel, Afonso Medeiros, Mariano Klautau Filho, Orlando Maneschy, João de Jesus Paes Loureiro - pesquisadores e professores universitários paraenses - dentre outros pesquisadores. Alguns artigos das fotógrafas-pesquisadoras se inserem nesta perspectiva de diálogo aberto com este trabalho, principalmente ao se tratar da análise de suas próprias produções artísticas - em sua grande maioria. Fechando, assim, o principal grupo de pensadores e de pensadores paraenses.

Reforça o embasamento teórico o usufruto das análises acerca da história da fotografia brasileira de Boris Kossoy, da defesa da arte brasileira e do compromisso com a diversidade artística do país de Aracy Amaral, com a visão crítico-política de Frederico Moraes e da arte brasileira internacional de Tadeu Chiarelli inserida no contexto sócio-cultural brasileiro. Leva-se em consideração a constante valorização da arte amazônica pelo curador Paulo Herkenhoff. Além de reconhecer a contribuição de todos esses autores citados que ampliam os lugares da arte, especialmente, aqueles: afetivos, socioculturais, simbólicos, utópicos e materiais. Os quais elucidam e iluminam a poiética e a poética da obra das artistas investigadas.

Convoco os pensadores e os teóricos da fotografia reconhecidos internacionalmente por construírem teorias, conceitos e a história da fotografia. Fazem-se presentes as análises de Walter Benjamin sobre a aura da obra de arte, os gêneros de fotografia e a reprodutibilidade técnica. O modo de interpretação subjetiva de Roland Barthes e de Susan Sontag contribui para aprofundar algumas análises que a produção fotográfica escolhida exige. Ainda uso a posição sociológica sobre o desenvolvimento da fotografia da historiadora alemã Gisèle Freund.

A forma de tratar a fotografia, como objeto teórico e discursivo nesta tese, advém de Rosalind Krauss e Philippe Dubois. Interessa ainda contar com o pensamento de André Rouillé e suas divisões da produção fotográfica como documento e expressão em diversas linguagens na arte contemporânea, sobretudo na fotografia. Além de os estudos de Stuart Hall sobre identidade e identificação na contemporaneidade com o intuito de aprofundamento e de expansão da questão da construção de identidade em nosso tempo.

Ressalto a coabitação neste trabalho dos pensamentos filosóficos na análise histórica e social de Simone de Beauvoir sobre as mulheres. No que se refere a questão do feminino na fotografia, recorro ao pensamento crítico de pesquisadoras de mulheres e de artistas mulheres na História da Arte. Sob à luz de suas contribuições críticas e de seus estudos históricos para dar maior amplitude de interpretação sob os trabalhos artísticos apresentados.

Fazem-se necessários os estudos das intelectuais Linda Nochlin, Griselda Pollock, Heloísa Buarque de Holanda, Margareth Rago, Janet Wolff, Joan Scott, Rosemary Betterton, dentre outras. São pensadoras e teóricas que motivaram a abertura de portas para as novas percepções acerca da liberação intelectual feminina e masculina, incitando a quebra dos paradigmas sociais e artísticos na época de sua produção intelectual. Ao passo que questionaram os estigmas negativos seculares acerca da imagem da mulher na sociedade, provocando novas interpretações sobre os gêneros na produção artística feminina internacional.

A fim de aprofundar a pesquisa, sem rotulações e posições extremistas, serão discutidos aspectos da teoria de gênero, das definições na construção da identidade sexual e artística, sobretudo da influência da arte feminina e do feminismo na arte. Ademais, convém considerar o desenvolvimento da potencialidade crítica das mulheres artistas manifestada nas proposições ideológicas de suas produções, de seus modos poéticos de realizar protestos artísticos, da forma de subverter valores representativos e axiomas dominantes no mundo artístico. Deste modo, possibilitando o encontro de pontos de conexão e de desconexão com os movimentos, estilos e períodos a par com a História da Arte brasileira e internacional.

Baseando-se na principal hipótese de que existe uma particular visualidade fotográfica amazônica já apresentada acima, a qual deve influenciar a produção feminina paraense da fotografia objetiva, as seguintes questões foram levantadas com

o objetivo de guiar a pesquisa: Quais são as principais características da pesquisada produção fotográfica artística de teor documental? Quais gêneros, estilos e orientações são recorrentes? Quais são as premissas históricas, políticas, sociais e culturais do conjunto fotográfico da vertente analisado? Encontramos temáticas que prevalecem nas obras das artistas pesquisadas sob a égide da cultura e da identidade amazônicas? A representação dessas cultura e identidade regionais produz reconhecimento e legitimidade às produções artísticas que optaram por trabalhar com esse tipo de representação temática?

Outras hipóteses também são levantadas acerca da produção que caminhou para a fotografia subjetiva de teor experimental se afastando do regional. Tendo as seguintes perguntas: É possível afirmar que a vertente da fotografia experimentalista surgiu em contraposição ao chamado regionalismo da fotografia documental ou direta paraense? Podemos encontrar alguns vestígios da cultura regional também na fotografia de olhar subjetivo? Quais os temas que predominam em tal produção? Pode-se encontrar diferenças e aproximações entre as artistas desta vertente? Quais são as suas bases históricas, sociais, políticas e culturais? E para finalizar e fechar o assunto em torno das duas vertentes identificadas, pode-se concluir que existe um gênero fotográfico regional predominante? Pretende-se elucidar todas estas questões no decorrer do desenvolvimento da pesquisa, exemplificando com obras de arte que respondam as indagações.

Para fins metodológicos de análise, reuniu-se em grupo as artistas e suas obras, dividindo numa periodização histórica a produção das fotografias em quatro décadas entre os séculos XX e XXI. Respeitando-se a divisão temporal e de estilo fotográfico pretendida. A opção foi por seguir a ordem de primeira atuação da geração precursora no cenário artístico de Belém do Pará de 1980 a 1990 e, por conseguinte, a continuação do trabalho desta geração com a nova geração nas décadas de 2000 e 2010.

O trabalho está dividido em cinco capítulos, cuja divisão dos capítulos com os períodos e fotografias advém das características fotográficas seguindo cenários, contextos e as vertentes a qual pertence cada produção das fotografias. As fotografias estão organizadas segundo temáticas e estilísticas próprias, sendo reunidas em capítulos que apresentem as características principais de cada grupo de artistas e de sua produção selecionada. Optou-se pela divisão dos gêneros da fotografia que

possam unir cada tipo de produção pelas características apresentadas pelos estilos e sub-estilos. Portanto, levou-se em consideração os estilos fotográficos que se sustentam na conexão estética desta seleção. Deste modo, estrategicamente foram distribuídas em capítulos com títulos específicos que expressem e discutam as análises imagéticas, críticas e reflexivas inferidas neste objeto de estudo.

A investigação se inicia pela geração 80/90, separadas entre fotografia subjetiva e objetiva; enquanto que, segue-se o mesmo formato na segunda parte com a geração 00/10, mesmo que algumas fotógrafas de um gênero específico também estejam presentes em capítulos de gêneros distintos por terem produzido em outro estilo. Partiu-se da observação de que estas artistas apresentam uma flexibilidade em atuar em outros gêneros da fotografia, assim como em temáticas diversas inseridas na acentuação híbrida da fotografia artística contemporânea.

O primeiro capítulo é uma introdução aos primórdios da Arte Fotográfica apresentando a História da Fotografia Feminina, com suas fotógrafas precursoras, o desenvolvimento da formação crítica, prática e teórica da fotografia moderna à contemporânea internacional passando pela nacional, mas não se aprofundando no tema. O objetivo deste capítulo se descerra na apresentação de uma história pouco contada sobre as primeiras fotógrafas que atuaram desde a invenção da fotografia, dando um salto para a fotografia da vanguarda brasileira a fim de se aproximar da fotografia contemporânea que dominara os próximos capítulos. Esta história será contada sob o título *A História da Fotografia das Mulheres com uma câmera na mão* e com seus sub-capítulos iniciando pelo *1.1 Elas escreveram livros, foram curadoras de exposições e dirigiram grandes museus e instituições de arte* e finalizando pelo *1.2 Arte de Mulheres: feminismo, crítica e resistência*.

O segundo capítulo *O cenário da fotografia brasileira da vanguarda à contemporaneidade* com o sub-capítulo *2.1 A fotografia autoral no/do Brasil* perpassa pelo período de constituição da fotografia autoral no país e sua afirmação no cenário artístico entre as décadas de 1950 e 1990. Apresenta os contextos da época, internacional e nacional, e alguns fotógrafos artistas que contribuíram para o desenvolvimento da história da fotografia artística brasileira.

Por conseguinte, o enfoque do terceiro capítulo será a fotografia artística contemporânea regional da primeira geração de mulheres fotógrafas no Pará, sob o título *Texto, contexto e cenário da fotografia artística no Pará* onde se apresentar o con-

texto de desenvolvimento da fotografia feminina paraense da geração 80/90. Geração considerada por esta tese como a primeira formação histórica da fotografia regional contemporânea. Primeiramente, este capítulo perpassa pelo contexto local, pela construção do cenário artístico local, pela constituição da fotografia de arte paraense, citando os primeiros grupos de fotografia, os equipamentos culturais, museus, galerias, salões e exposições da segunda metade do século XX. Além de apresentar as temáticas mais recorrentes neste primeiro período histórico em análise.

O mesmo tem três sub-capítulos, sendo o primeiro *3.1 Sobre a diferença entre fotografia de arte e fotografia na arte contemporânea*; o segundo *3.2 Primeira geração do experimentalismo na fotografia artística feminina no Pará: 1980-1990* e o terceiro *3.3 Primeira geração da fotografia artística objetiva e seus tipos de fotografia: 1980-2010* composto com mais duas partes *3.3.1 A invenção do olhar amazônico* e *3.3.2 Inventários da vida amazônica*. As artistas que estão no escopo deste capítulo são: Leila Jinkings, Jorane Castro, Flavya Mutran, Cláudia Leão, Elza Lima, Paula Sampaio, Walda Marques, Maria Christina, Bárbara Freire, Shirley Penaforte, Ana Catarina.

O quarto capítulo *Encontro de gerações na fotografia artística no Pará: 2000-2010* se divide entre os sub-capítulos *4.1 Do realce da realidade ao realismo fantástico amazônico*; *4.2 Fotografia de viagem pela Amazônia e pelo mundo*; *4.3 Grafia da luz entre mulheres, naturezas e outras paisagens*; e, por fim, *4.4 A permanência do experimentalismo na contracorrente*. Neste capítulo permanece a maioria das artistas do terceiro capítulo por mostrarem uma continuidade de produção. Considerou-se a importância delas como precursoras na cena fotográfica contemporânea, sendo referência geracional como representantes da fotografia experimental e fotográfica documental paraenses. Novos gêneros fotográficos também serão apresentados neste capítulo terceiro, sendo a fotografia de paisagem e a fotografia urbana.

Na fotografia experimental, as artistas da geração 80/90 apresentam um desenvolvimento qualitativo do conjunto de sua obra fotográfica e a utilização de novas técnicas como a fotografia digital. Na fotografia documental também se apresenta o desenvolvimento da produção da geração deste gênero fotográfico, afirmando as traduções da história oral e escrita da região amazônica permeada por lendas e mitos amazônicos entremeados pelas realidades culturais regionais. A fotografia urba-

na será apresentada com a produção da geração mais nova que iniciou carreira profissional em meados da década de 2010.

As artistas contemporâneas pesquisadas para este capítulo que permanecem as mesmas da primeira geração, são: Leila Jinkins, Flavya Mutran, Cláudia Leão, Elza Lima, Walda Marques e Paula Sampaio. Uma segunda geração é introduzida neste capítulo pela observação de suas produções entre os anos de 2000 e 2010, as quais possuem referências estéticas da primeira geração, sendo as fotógrafas: Evna Moura, Karol Khaled, Renata Aguiar, Ursula Bahia e Nailana Thiely.

No quinto e último capítulo *Notas sobre o feminismo na fotografia regional* e seu sub-capítulo *5.1 Entre teoria e prática: atitude*, discute-se a possibilidade da influência do feminismo na obra fotográfica das artistas que representaram a imagem feminina em grande parte do conjunto de sua produção. Esta recorrente escolha pelo feminino nas temáticas das obras das artistas merecia maior atenção nesta investigação.

Partiu-se da observação de que os capítulos abordam um amálgama de questões expressadas em trabalhos temáticos voltados para os diálogos entre: percepção e tradução feminina de seus contextos social, político e artístico; universo feminino biográfico na representação artística; modos de representação simbólicos da mulher e do homem amazônidas baseados em mitos, lendas com protagonistas femininas e realidades contemporâneas; memória feminina cultural e regional; simbiose entre mulher, arte, naturezas e urbanidades; resistência feminina na arte e na sociedade; protestos artísticos contra a violência, trauma e situação atual de risco à natureza e às mulheres.

As representações artísticas refletem, na concepção de Heloísa Buarque de Holanda (1939-), a realidade econômica, política e cultural de uma sociedade em determinadas épocas e regiões do país. Mediante a esta assertiva, ressalto que há muito a ser pesquisado, analisado e revelado, em especial, sobre a produção feminina regional. Acredito que ainda é necessário questionarmos sobre essa minoritária presença feminina - ainda dispersa, mas tão obtusa em nossa época - na História da Arte em livros, museus, coleções, acervos e pesquisas de caráter nacional ou internacional.

Ressalta-se que esta investigação não pretende ser uma cartografia completa da arte fotográfica feminina paraense, tampouco afirmar que somente as artistas

desta pesquisa são as únicas a produzirem na região pesquisada ou são dotadas de referências regionais e locais nunca antes vistas no país. A inspiração com temáticas regionais ou pela busca do nacional sempre esteve presente desde os primórdios da arte moderna brasileira antes da consolidação da fotografia de arte no país na década de 1980, em um modernismo onde artistas se mostravam sensíveis na busca da representação da identidade nacional, confirmada nas telas de Anita Malfatti (1889-1964): *Tropical* ou *Negra Baiana* (1917), *A Índia* (1917), *A palmeira* (1917), *Rancho de sapé* (1917), *Capanga* (1917), *Caboclinha* (1917) e *Mulher Paraense* (1933), entre outras obras de sua fase de temática nacional. Os próprios títulos das obras já denunciam essa tal busca pelo nacional na produção brasileira das artes plásticas.

O tema dito nacional também está no conjunto da obra antropofágica da paulista Tarsila do Amaral (1886-1973), onde encontramos a excêntrica tela *Abaporu* (1928), assim como nas inúmeras telas do pernambucano Cícero Dias (1907-2003) representando Recife, como em sua obra *Eu vi o mundo... Ele começava no Recife* (1926) e *Recife Lírica* (1930), ainda na obra de Vicente do Rego Monteiro (1899-1970) em *Maternidade [Maternidade Indígena] - madona e o menino* (1924). Também está na exposição *Amazônia* (1943) da artista plástica mineira Maria Martins (1894-1973) inspirada na simbologia e na mitologia amazônicas. Artista que trazia em uma de suas esculturas o título: “não esqueça que eu venho dos trópicos”.

A lista de artistas é vasta, apenas citei alguns exemplos dos mais conhecidos da arte moderna brasileira. Na arte contemporânea brasileira atual ainda observamos produções que partem de sua cultura local de diversas regiões do país, algo demasiado natural para um Brasil composto por tantos brasis. Portanto, esta tese se apraz em valorizar o seu lugar de pertencimento regional que é Amazônico, seu lugar de chegada, partida e fala.

É necessário evidenciar que a produção fotográfica paraense já era reconhecida em publicações e em exposições nacionais e internacionais. Resultado de um ambiente cultural rico - fora do centro - que atraiu o olhar do país nesses últimos tempos para a quase desconhecida arte da região Norte. A produção de arte feminina do Pará se apresenta em estado produtivo febril, em constante desenvolvimento, apresentando novas criadoras e criações a cada ano desde os anos finais da década de 1970.

Esta investigação está cerceada pelo tempo deste trabalho investigativo, limitada pelas quatro décadas que se dispôs a investigar. Entretanto, acredita-se que os quase 40 anos de produção feminina, hão de render inúmeras pesquisas que cobrirão toda a História da Arte regional que deverá ser contada. As quais irão se desdobrar na análise e na interpretação de mais pontos e surpresas a descobrir sobre a Arte Amazônica. Avançarão as fronteiras que esta investigação não pôde ultrapassar, como aqueles barquinhos que entram nos furos labirínticos do rio Amazonas.

Estima-se que a contribuição primordial desta pesquisa seja a geração de mais conhecimento acadêmico sobre a produção feminina do Pará, além de expandir a pesquisa sobre a Arte Brasileira. Em sentido diverso, deseja-se contribuir com futuras pesquisas sobre a história das mulheres que estejam inter-relacionadas e, assim, avançar com novas reflexões e mais questionamentos acerca da importância da arte das mulheres brasileiras. Espera-se que este trabalho possa contribuir com a difusão desta produção feminina regional não somente no meio artístico local, mas, sobretudo, no meio acadêmico nacional para que seja reconhecida e incluída em: discursos, reflexões críticas, investigações, grupos de pesquisas, aulas, cursos, livros, museus, institutos de arte e exposições no país e no mundo.

Por fim, não se pretende exaurir todas as possibilidades de análise sobre a produção das mulheres artistas paraenses, tampouco esgotar o assunto acerca das identidades e das visualidades amazônicas que traz em seu cerne a grande potência da região. Esta pesquisa permanece, por seu turno, em processo e em permanente expansão, aberta às reinterpretações e novas contribuições. Ela é de todas e de todos que quiserem enfrentar o caminho dos labirintos da fotografia de arte na Amazônia.

Afinal, este trabalho somente explicita que “há um Brasil. Há muitos Brasis. Há dois Brasis. É nesse território - UNITÁRIO e múltiplo - que se faz (em) uma/várias arte (s). *Um “Brasil” acaba sendo um ponto de vista, do qual se olha o mundo*” (HERKENHOFF, 2001, p. 359, aspas, parênteses e itálico do autor), como mais do que reconheceu Paulo Herkenhoff. Nesta tese a fotografia de arte feminina paraense é registrada por uma câmera fotográfica feita a mão com quatro lentes fotográficas, com múltiplos enquadramentos e pontos de vista sobre a Amazônia e a cidade de Belém, o Brasil e o resto do mundo. Resume-se em um pesquisa de arte amazônica multifocal, como veremos a seguir.

Capítulo 1 - Mulheres com uma câmera na mão na História da Fotografia

Mas continuando a minha história: o Anjo [Anjo do Lar] morreu, e o que ficou? Vocês podem dizer que o que ficou foi algo simples e comum - uma jovem num quarto com um tinteiro. Em outras palavras, agora que tinha se livrado da falsidade, a moça só tinha a ela mesma. Ah, mas o que é “ela mesma”? Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas. E de fato está é uma das razões pelas quais estou aqui, em respeito a vocês, que estão nos mostrando com suas experiências o que é ser mulher (...).

Virginia Woolf⁴.

No início do século XX, estimava-se que nos Estados Unidos e no Reino Unido mais de sete mil mulheres fotógrafas atuavam no mercado comercial e na arte. Número resultante de uma ativa participação de mulheres praticantes da fotografia desde 1839 - ano que marca o nascimento da fotografia. Estatística atestada pela crítica e historiadora de arte inglesa Elizabeth Eastlake (1809-1893) que em seu artigo sobre fotografia no jornal *Quarterly Review* (1809-1967), observou o constante crescimento da quantidade de mulheres fotógrafas naquele período (HACKING, 2012, p. 124). Décadas depois, Frances Benjamin Johnston (1864-1952), antes de tornar-se a fotógrafa norte-americana de renome e a primeira fotojornalista da história, publicou o provocativo artigo *O que uma mulher pode fazer com uma câmera* (1897) na revista norte-americana *Ladies' Journal Home*⁵ - revista ativa desde seu lançamento nos Estados Unidos em 1883.

Frances Johnston defende a expressão artística da fotografia, acredita que “é errado considerar fotografia como puramente mecânica. Mecânica é, até certo pon-

⁴ WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottman. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. p. 14.

⁵ BELLO, Patrizia Di. *Mulheres e Fotografia*. In: HACKING, Juliet (Ed.). *Tudo sobre fotografia*. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 125.

to, mas além disso há um grande espaço para a expressão individual e artística”⁶. Johnston era consciente sobre a sua importância como a primeira fotojornalista e pioneira fotógrafa artista. Em entrevista⁷ dada ao escritor e repórter norte-americano Clarence Morre (1852-1936) em 1893, a fotógrafa declara seu incentivo a profissionalização de mulheres na fotografia:

Outra teoria favorita comigo é aquela que há maravilhosas possibilidades na fotografia como um negócio rentável e agradável de profissão para as mulheres, e eu sinto que meu sucesso ajuda a demonstrar isso, e esta é a razão pela qual eu estou feliz por ter outras mulheres sabendo do meu trabalho (MOORE, 1893).⁸

Tal expressão artística aliada ao mercado comercial estava na atuação de muitas fotógrafas que não trabalhavam somente em estúdios de homens fotógrafos, mas abriram o seu próprio negócio, participaram de clubes fotográficos, além de ampliarem temáticas e a profissionalização feminina na fotografia. Foram mais longe, propuseram novidades para a arte fotográfica que tomariam as vanguardas históricas artísticas e a arte contemporânea antes mesmo de surgirem, a saber: colagem, fotocolagem, fusão de linguagens artísticas, encenação para a fotografia (futuras fotografia encenada e foto-performance) e *performance* de gênero. Mostraram, com categoria, o quê uma mulher podia fazer com uma câmera e com a história da fotografia.

Não obstante, diversas publicações de teses, artigos e livros sobre fotógrafas artistas de outros lugares do mundo afirmavam que esse número estimado em sete mil mulheres na fotografia pode ser maior do que imaginávamos, constam centenas de artistas mulheres independentes no cenário artístico de cidades não consideradas centros artísticos na ultrapassada perspectiva de discussão entre periferia ver-

⁶ Livre tradução de trecho do artigo: “It is wrong to regard photography as purely mechanical. Mechanical it is, up to a certain point, but beyond that there is great scope for individual and artistic expression”. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/7851#fnref2>>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

⁷ MOORE, Clarence Bloomfield. *Women Experts in Photography. The Cosmopolitan* XIV.5 (Março, 1893), pág. 586. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/7851#fnref2>>. Acesso em: 07 de Nov. 2016.

⁸ Livre tradução da tese da entrevista de Johnston: “It is another pet theory with me that there are great possibilities in photography as a profitable and pleasant occupation for women, and I feel that my success helps to demonstrate this, and it is for this reason that I am glad to have other women know of my work”. Disponível em: <<https://www.moma.org/artists/7851#fnref2>>. Acesso em: 07 Nov. 2016.

sus centro. Ilustro esta suposição com o exemplo da tese em História da Arte de Bennett Søvli Moen com o título *Berg og Høeg: Iscenesettelse og lek med kjønnsidentitet i norsk fotografi omkring 1900* (Encenação e jogo com identidade de gênero na fotografia norueguesa em torno de 1900)⁹ - apresentada em Oslo em 2002.

Na tese descobrimos a história das fotógrafas feministas, Marie Berg (1866-1949) e Bolette Høeg (1872-1944), ambas atuaram no final de XIX e início do século XX na Noruega - país em que já existiam mais de 118 fotógrafas independentes¹⁰ em 1910. As artistas eram sufragistas e militantes dos direitos das mulheres, também trabalharam juntas no estúdio particular *Berg & Høeg* (1895). Produziram fotografias que discutiam performances de gênero¹¹ em significativos ensaios sobre questões acerca da feminilidade e da masculinidade¹². Em algumas fotografias encenadas os homens se vestiam de mulheres e elas de homens, lembrando uma suposta prática de *cross-dressing*.

Encontramos mais propostas, provocações e enfrentamentos nos trabalhos artísticos e nos negócios comerciais das fotógrafas mais reconhecidas do século XIX, sendo: Marie Lydie Cabanis (1837-1918) e Geneviève Disdéri (c. 1817-1878) na direção de seus estúdios fotográficos; Julia Margaret Cameron (1815-1879) com suas fotografias usando modelos femininas em personagens baseadas na literatura; Lady Mary Filmer (1838-1903) com suas fotocolagens questionando os valores da família; Frances Benjamin Johnston (1864-1952) e Alice Austen (1866-1952) desem-

⁹ Tradução livre feita pela autora da tese.

¹⁰ Dados de Sigrid Lie, professora de História da Arte, Cultura Visual e Fotografia da Universidade da Noruega, disponível em: <<https://mulheresnafotografia.wordpress.com/2016/03/24/berg-e-hoeg/>>. Acesso em: 05 Out. 2017. Site com os textos da pesquisadora, disponível em: <<http://www.uib.no/personer/Sigrid.Lien#uib-tabs-publikasjoner>>.

¹¹ Para conhecer as fotografias da dupla, visitar o site do *Preus Museum*, Museu Nacional de Fotografia da Noruega: <<http://www.preusmuseum.no/eng/Discover-the-Collections/Photographic-Collection/Fotografer/Bolette-Berg-1872-1944-and-Marie-Hoeg-1866-1949>>. Acesso em: 05 Out 2017.

¹² Para conhecer as fotografias sobre questões de gênero das artistas, ver o artigo do *Preus Museum*, com fotografias das duas em *performances* de gênero em *100-Year-Old Private Photos Show Two Cool Women Playing With Gender Roles*. Disponível em: <<https://boredpanda.com>>. Para conhecer outras fotos com ensaios de *performance* de gênero das artistas, visitar o site: <<https://www.boredpanda.com/the-private-images-that-shows-two-women-playing-with-gender-roles-100-years-ago/>>. Fontes retiradas do site disponíveis em: <<https://mulheresnafotografia.wordpress.com>>. Acesso em: 04 Out. 2017.

penhando *performances* de gênero em seus autorretratos nos anos finais do século XIX¹³.

Frances Johnston realizou fotografias questionando a feminilidade ao fotografar a si mesma. Provocação que podemos conferir em seu trabalhos *Autorretrato* (1890) e *Autorretrato como nova mulher* (1896) realizada dentro de seu estúdio em *Washigton*, D.C. Enquanto que no primeiro trabalho a artista se fotografa de corpo inteiro com roupas masculinas, usa um falso bigode e segura uma roda de bicicleta; no segundo, a artista se fotografa de corpo inteiro posicionada no centro da cena com uma pose masculina para a época, usa vestido e chapéu masculino na cabeça.

Em *Autorretrato* segura um cigarro em uma das mãos elegantemente com pose corporal que indica uma forte personalidade. A artista explora outros elementos em *Autorretrato como nova mulher*, com uma caneca de cerveja encostada na perna, deixa amostra sua anágua branca por ter levantado uma das pernas. Atrás da artista tem um escultura com um suporte para vela, vasos, uma fotografia emoldurada na parede, uma lareira acesa e em cima dela fotografias de homens em poses de meio corpo. Os cenários das fotografias são montados para a releitura de códigos e de símbolos visuais do mundo masculino e do feminino comuns na época.

Outra artista subversiva foi Claude Cahun (1894-1954), fotógrafa francesa chamada Lucy Schwob, que também produziu fotografias encenadas em autorretratos que ironizavam a teatralização de gênero no período das vanguardas históricas artísticas. A maior colaboradora de Cahun foi a design francesa Michel Moore (Suzanne Malherbe) que contribuiu na produção de muitos autorretratos e em algumas fotografias ela pode ser vista. As artistas optaram por usar nomes masculinos, como alter ego e recusa ao binarismo sexual já marcados desde o nosso nome.

Na irônica obra fotográfica *Autorretrato (Estou treinando, não me beije)* de 1927, Cahun se apresenta com maquiagem exagerada e desenhos infantis no rosto, fazendo alusão ao obrigatório embelezamento feminino, além de vestir uma roupa que imita a pele e cobre todo o seu corpo se colocando em pose sentada identificada como feminina. Em suas mãos observamos dois alteres representando o peso do disfarce que os gêneros se vinculam como forma de sobrevivência em uma hostil sociedade. Cahun e Moore foram homenageadas na primeira exposição sobre o tra-

¹³ BELLO, Patrizia Di. *Mulheres e Fotografia*. In: HACKING, Juliet (Ed.) *Tudo sobre fotografia*. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012. p. 124-125.

balho conjunto delas, *Acting Out: Claude Cahun and Marcel Moore (2005-2006)*¹⁴, com curadoria de Dr. Tirza True Latimer em Washington.

Tais fotografias de Johnston e Cahun contestam os livros de História da Arte, principalmente quando citam apenas as fotografias de Marcel Duchamp (1887-1968), como precursoras das contestações das *performances* de gênero, nas quais ele aparece como Madame Rrose Sélavy nas fotografias tiradas por Man Ray (1890-1976) entre 1920 e 1921. Dando-nos a impressão de que, mais uma vez, as novidades temáticas em todos os tempos eram programadas para nascerem dos artistas homens. No entanto, muitas artistas mulheres desde o final do século XIX protagonizaram esse tipo de autorretrato contestador, invertido, provocador. Fato comprovado nas pesquisas e nos livros sobre mulheres artistas lançados desde o final do século XX e ainda em nosso século.

Para Claude Cahun a noção de mascarada já era percebida nas inúmeras *performances* que as mulheres realizavam para e pela sociedade, em suas palavras: “*bajo esta máscara otra máscara. No acabaré nunca de levantar tanta máscara*” (CAHUN apud BUCI-GLUCKSMANN, 2011, p. 27)¹⁵. Bem ao mote do “conceito de mascarada” da psicanalista Joan Rivière lançado em 1920 - este conceito será melhor analisado no quarto e último capítulo. As *performances* de gênero ganhariam espaço na fotografia de artistas visuais e de fotógrafas da arte contemporânea nos dois períodos históricos do entre-séculos.

Décadas antes da chegada da arte contemporânea, as fotógrafas Johnston, Høeg, Berg e Cahun anteciparam algumas das mudanças que ocorreriam em grande parte da arte das mulheres e na História da Arte. Traziam à baila questões que estariam no cerne da produção feminina que debateria sexualidades, teorias de gênero e empoderamento feminino a partir da segunda metade do século XX e dominariam a cena artística até a década de produção desta tese. Esse tipo de fotografia questionando masculinidade e feminilidade era perigosa para um homem - segundo o patriarcalismo da época, mas também era subversivo e empoderador para as mu-

¹⁴ Mais informações disponíveis em: <<http://fryemuseum.org/exhibition/80/>>. Acesso em: 04 Out. 2017.

¹⁵ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La metamorfosis de lo femenino: Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori*. In: *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011. p. 27.

lheres artistas. Ao ponto de esta tese reconhecer os primeiros trabalhos femininos supracitados um grande exemplo da radical temática sobre as questões de gênero.

Para a produção artística de mulheres na Arte Moderna, no século XIX e no início do século XX, a fotografia realizou avanços temáticos mais rápidos do que em outras linguagens artísticas tradicionais. Foi quando o anjo do lar saiu de casa ou do estúdio fotográfico para explorar a vida social e os lugares públicos se distanciando da prisão domiciliar que muitas mulheres eram submetidas. Elas se lançaram nas produções documental e na comercial hodierna, exploraram as temáticas em autor-retratos, retratos, travestismos e feminismos. Releram os temas fotográficos masculinos comuns dos períodos citados acima, assim como fotografaram a mulher do ponto de vista exclusivamente feminino.

Quem tem medo de mulheres fotógrafas? era a pergunta-título da exposição sobre a produção europeia e norte-americana da fotografia feminina de 1839 a 1945, realizada ao mesmo tempo no *Musée d'Orangerie* e no *Musée d'Orsay* em Paris de 2015 a 2016. No primeiro museu a exposição apresentou a produção de 1839 a 1919 de setenta e cinco fotógrafas; no segundo, o período abordado foi de 1918 a 1945 com cem obras fotográficas. Ambas exposições apresentaram fotografias de amadoras, artistas já reconhecidas e fotógrafas esquecidas pela narrativa patriarcal silenciadora do trabalho feminino. Os países escolhidos foram França, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos e Hungria. O chefe curador da coleção fotográfica foi Ulrich Pohlmann do *Stadtmuseum* de Munich¹⁶ e mais dois curadores francesas compuseram sua equipe.

O curador alemão da exposição objetivou apresentar a importância do olhar feminino na história da fotografia. Sem lembrar que a área foi dominada por homens, como nos livros sobre a história da fotografia, nos acervos de museus e na escolha de artistas por curadores homens que somente nos contavam esta “história oficial” criada por eles. A contribuição da presença feminina no desenvolvimento da história da fotografia deixa em suspenso, e em devida suspeita, a tal preferência masculina por esta linguagem encapsulada no pretensório domínio técnico masculino - neste quesito se deixavam as mulheres em segundo plano. As fotografias exibidas mostravam do ambiente doméstico ao campo profissional do mercado fotográfico onde atuavam as fotógrafas. Comprovando, deste modo, a notória presença de mulheres fo-

¹⁶ Disponível em: <<http://www.musee-orangerie.fr/en/event/whos-afraid-women-photographers-1839-1919>>. Acesso em: 05 Out. 2017.

tógrafas artistas entre dois séculos de consolidação da fotografia como ofício e como arte também para mulheres.

É importante ressaltar que a exposição francesa será apresentada daqui em diante em diálogo com a fotografia contemporânea perpassando pela vida e pela obra de algumas artistas. Com o intuito de seguir o interesse de ligar os temas, na medida do possível, com os capítulos sobre a fotografia feminina paraense que serão apresentados na passagem dos capítulos. Por ora, a exposição francesa será melhor exemplificada a seguir, reservando seu importante papel histórico para esta tese.

Na exposição *Quem tem medo de mulheres fotógrafas?* pode-se apreciar a própria história das mulheres contada pelo olhar fotográfico delas. Conferimos notáveis temáticas que nunca antes foram apresentadas em museus por outras linguagens artísticas, como a emancipação e as sexualidades femininas, bem como a rara sensibilidade paternal e as fotografias de guerra feitas por mulheres. Também estão presentes questões raciais e de minorias, vida privada e familiar, educação, saúde, profissões, entre outros temas. Vou me ater aos temas mais polêmicos e outros conquistados pelas fotógrafas, para apresentá-las de forma que se possa demonstrar a diferença do olhar feminino na história da fotografia, além de as diferenças entre os períodos da fotografia feminina clássica do século XIX à contemporânea do século XX.

Nesta exposição encontram-se protagonistas dos primórdios da fotografia de épocas passadas, estavam lá os retratos, em sua maioria de mulheres, da inglesa Julia Margaret Cameron (1815-1879) e as fotografias da maternidade da norte-americana Gertrude Käsebier (1852-1934), assim como as fotocollagens de Lady Mary Filmer (1838-1903). Assim como as proposições de gênero de Frances Benjamin Johnston (1864-1952), de Claude Cahun e de Alice Austen (1866-1952), contando ainda com a pesquisadora e fotógrafa Gisèle Freund - e de muitas outras já citadas nesta tese. Vale ressaltar que a exposição exaltou que poucas artistas foram reconhecidas em vida - os nomes mais reconhecidos na época de suas atuações foram citadas acima.

Alice Austen, considerada uma das primeiras fotógrafas norte-americanas, reuniu em toda a sua produção mais de oito mil fotografias de diversos temas sem distinção de gênero e de idade, tendo alguns trabalhos com o objetivo de dar mais

visibilidade às mulheres. Não faltou também representação de performance de gênero já realizadas por Jonhston, Cahun e muitas outras artistas do mesmo período citadas aqui. Tal assunto foi abordado em *Dressed up as Men* (1891) considerado tema transgressor para a época e provocador da noção de masculinidade. Conforme o livro de Margot F. Horwitz, *A Female Focus: Great women photographers* (1996), seu maior reconhecimento foi como fotógrafa documental, sendo que a primeira homenagem de sua obra fotográfica chegou somente na década de 1950¹⁷.

Algumas fotografias são representativas de conquistas inestimáveis para a fotografia de mulheres artistas, Cristina Broom (1862-1939) apresenta uma fotografia da passeata das sufragistas em Londres na primeira onda feminista do século XX. O engajamento feminino político deste período levou mulheres às ruas de grandes capitais para protestarem contra a falta de direitos políticos e sociais que as mulheres enfrentavam em todos os campos de sua vida do particular ao profissional. Outras fotografias de Broom trazem mulheres cientistas fotografadas no momento de sua pesquisa ou de trabalho, outras foram produzidas em campos de guerra onde mulheres fotógrafas eram discriminadas e julgadas incapazes de realizarem esse tipo de fotografia.

Está na vanguarda modernista Barbara Morgan (1900-1992) com a fotografia *Somos 3 mulheres, somos três milhões de mulheres* (1938), nela a artista se reproduz em três poses diferentes, o título fica a cargo de expandi-la aos milhões. A exposição reconhece Dora Maar (1909-1997), mais conhecida como modelo de quadros e amante de artistas, injustamente destinada a ser reconhecida como amante de Pablo Picasso. Portanto, recuso-me a escrever algo sobre a vida amorosa dessas artistas durante seus relacionamentos com homens artistas reconhecidos pela narrativa histórica masculina. Pelo fato de que a vida dessas mulheres artistas somente era contada na forma de romance com homens, e não se dava a menor importância para a obra artística que elas produziam. A mesma posição será tomada nos capítulos destinados a produção das fotógrafas paraenses.

Outras artistas fotógrafas da vanguarda que participaram foram: Lee Miller (1907-1977), Ilse Bing (1899-1998), Dorothea Lange (1895-1965), Tina Modotti (1896-1942), Walda Wulz (1903-1984), Germaine Krull (1897-1985), dentre outras artistas. A lista é extensa de artistas da vanguarda que participaram da exposição no

¹⁷ Biografia completa disponível em: <<http://aliceausten.org/her-life/>>. Acesso em: 07 Out. 2017.

Musée d'Orsay, assim como de fotógrafas clássicas no *Musée d'Orangerie*. Muitas foram pioneiras em seus estilos fotográficos, algumas só tiveram reconhecimento de sua obra fotográfica na pós-modernidade e no surgimento das novas historiografias subversivas com foco em mulheres artistas esquecidas ou ocultadas pela convencional história da fotografia.

Lee Miller é conhecida por fotografias conceituais, também foi fotojornalista e corresponde de guerra da Condé Nast¹⁸, atuou nos campos de concentração alemães de Dachau e de Buchenwald. Assim como Germaine Krull, outra fotógrafa conceitual que também trabalhou em guerras, ficou conhecida por suas viagens que geravam séries fotográficas e pelo pioneirismo em seu foto-livro *Métal* (1928)¹⁹. Como incessante viajante por países distintos, Krull passou pelo Brasil e produziu *Ballés de Monte-Carlo* (1937) e *Uma Cidade Antiga do Brasil, Ouro Preto* (1943).

Enquanto Tina Modotti fotografou a cultura mexicana, Dorothea Lange ficou famosa por suas fotografias documentais de migrantes estadunidenses e pelo inventário fotográfico da Grande Depressão na Crise de 1929 nos EUA. Deste período uma de suas obras mais emblemáticas é *Mãe migrante, Nipomo, Califórnia* (1936). Walda Wulz, Ilse Bing, Walda Krull, Elfriede Stegemeyer (1908-1988) e outras estão com fotografias de autorretrato na exposição, trazem à tona um fato histórico relacionado ao autorretrato feminino.

Segundo a curadora Marie Robert do *Musée d'Orsay*, mulheres não eram conhecidas por praticarem esta variante do gênero retrato durante o século XIX. Entretanto, foi no entreguerras do século XX que a prática se tornou mais recorrente na arte das mulheres fotógrafas e também na fotografia masculina. Porém, manteve-se uma diferença entre os gêneros em termos de significado, para as mulheres o autorretrato era uma forma de explorar as identidades femininas²⁰.

O nu masculino em p&b, tão polêmico em todas as épocas, está presente na exposição em fotografias do cotidiano, dotadas de intimidade e de naturalidade - não representado como pornografia ou erotismo. Vale ressaltar que as mulheres artistas eram proibidas de participarem de aulas de nu artístico desde quando entraram nas

¹⁸ Revista novaiorquina.

¹⁹ SICHEL, Kim. *Contortions of Technique: Germaine Krull's Experimental Photography*. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Sichel.pdf>>. Acesso em: 06 Out 2017.

²⁰ Como informado pela curadora no vídeo que apresenta a exposição, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HsmwS5YFV9M>>. Acesso em: 05 Out 2017.

escolas de arte livre pelos idos do século XIX. Tampouco eram liberadas para produzir livremente tal temática até mesmo nas academias de arte responsáveis pela profissionalização, assim enfrentando empecilhos para o seu desenvolvimento artístico.

Ana Paula Cavalcanti Simioni relata em seu artigo *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX* (2007) as dificuldades enfrentadas pelas mulheres para exercitar o desenho da figura humana masculina e feminina. Sendo prejudicadas em seu desenvolvimento artístico profissional por não terem permissões de assistirem aulas de nu artístico nas academias por razões unicamente de regras sociais impostas às mulheres. As artistas brasileiras deste período também sofreram com esta não permissão de exercitar o desenho da figura humana estudando fora ou mesmo em seu país. Em suma, a grande verdade é que em muitas nações a mesma atitude opressora acontecia.

Tal fato nos leva a crer que a mesma regra social admitida nas artes plásticas, devia ser aplicada às fotógrafas. Apesar de muitas serem autodidatas pelo próprio contexto de formação da fotografia entre os séculos antecedentes, cabendo a poucas artistas de carreira independente de movimentos e de mercados se lançarem no nu artístico. Tamanho o machismo da época atravessou o século XX, nem mesmo as vanguardas artísticas históricas escaparam de limitar a liberdade temática para as mulheres artistas, bem diferente da liberdade dada aos homens. Para eles, o corpo desnudo era liberado tanto para representação feminina quanto masculina. Mas é sempre bom recordar a frase de Meret Oppenheim²¹ (1913-1980): “a liberdade não é oferecida, tem que ser conquistada”. Nesta história da fotografia nada foi dado às mulheres, tudo foi conquistado.

Avante ao nu artístico e aos outros temas proibidos às mulheres, elas foram conquistando liberdades como demonstrou a exposição francesa a partir do ponto de vista feminino. O corpo feminino representado na forma de um embrião em *Embryo* (1934) era um autorretrato de nu artístico da premiada fotógrafa Ruth Bernhard (1905-2006)²². Quando mudou-se para os Estados Unidos, nos anos de 1920, a fotógrafa se envolveu com a cultura lésbica artística de Manhattan, ficou reconhecida pelas fotografias de nu feminino demasiadamente elegantes de corpos negros e

²¹ Artista surrealista alemã.

²² Alemã de nascença, mas considerada fotógrafa norte-americana pela atuação no país quando mudou-se no entre guerras.

brancos. *Two Forms* (1963) é outra importante obra de Bernhard, mas que não foi apresentada na exposição por causa de seu recorte temporal. Considerou-se importante citar aqui a obra, por ser um dos trabalhos da artista com temática lésbica mais significativo para a crítica de arte, segundo Claude Summers²³. Reforçando os exemplos de temas subversivos bancados pelas mulheres.

Fotografias de comunidades LGBTQI, da cultura gay e de relacionamentos homoafetivos de todos os tipos são encontradas também na arte contemporânea sob outros pontos de vista, distantes do olhar masculino, no que eu nomearia de investigações fotográficas acerca do subjetivismo de identidades contemporâneas. Dessa temática apenas alguns exemplos serão citados da fotografia artística contemporânea.

Começo pela fotografia de Diane Arbus (1923-1971), *Travesti em baile drag, cidade de Nova York* (1970); passo por Nan Goldin (1953-) que realiza uma série fotográfica que em partes apresenta a cultura gay, com algumas fotos de *drag queens* norte-americanas na ontológica série fotográfica intitulada: *The Ballad of Sexual Dependency* (1986); para, depois, encontrar com Nikki S. Lee (1970-) e sua série de fotografias encenadas *The Lesbian Project* (1997-1998), a qual teve a co-participação da artista Cindy Sherman (1954-) na interpretação de um casal lésbico com Lee. Sherman, posteriormente, tornou-se um ícone do autorretrato ensaiado na arte contemporânea da segunda metade o século XX.

O corpo nu da mulher e as sexualidades femininas expostas de diversas formas pelas fotógrafas podem ser lidos nas preposições de Simone de Beauvoir (1908-1986). Para a filósofa há nas expressões de sexualidade uma busca da liberdade da existência do ser, logo o erotismo seria um tipo de subversão, “porque há no erotismo uma revolta do instante contra o tempo, do individual contra o universal” (BEAUVOIR, 1970, p. 79). Neste universal estariam os rótulos do nu feminino sob a ótica masculina, a feminilidade frágil e acentuada, a sexualidade feminina limitada em suas expressões performativas. Sobre o autorretrato, eu o denominaria como uma forma de escrita de si, modo de ver a si mesma, somando-se a uma prática discursiva. Neste sentido, este tipo de fotografia toma a forma de auto-exploração da identidade feminina, conforme afirmou acima a curadora Marie Robert.

²³ SUMMERS, J. Claude. *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. Nova Jersey: Cleis Press, 2004.

As linhas acima dedicaram-se a contar uma breve e ainda não finalizada história da fotografia de mulheres artistas de outros países neste momento introdutório da investigação. Não eximindo-se de citá-las como protagonistas da história da fotografia, mas que esta ainda deverá ser completada com outras produções da fotografia feminina de distintos lugares do mundo. Apresentei apenas uma ínfima parte da produção artística, para exemplificar as significativas mudanças ocorridas na Arte de Mulheres. Resultantes de toda a movimentação incitada por questões de gênero, raça, identidade e feminismo trazidas para o cenário artístico do final do século XIX à primeira metade do século XX. Outras atuações femininas serão o foco do sub-capítulo que veremos a seguir.

1.1 Elas escreveram livros, foram curadoras de exposições e dirigiram grandes museus e instituições de arte

As mulheres, fotógrafas ou não, estiveram em outras funções profissionais além das artísticas, foram escritoras, teóricas, investigadoras e ainda atuaram nas demais funções das instituições de arte. Para tornar mais abrangente esta observação, seguirei nas próximas linhas nesta breve investigação das atuações profissionais femininas. Primeiramente, caminharei pela escrita teórica e, por conseguinte, pelas funções de direção em que eles exerceram nas principais instituições de arte em nosso país e em outros países.

Berenice Abbott (1898-1991), presente nas duas exposições parisienses citadas aqui, foi reconhecida por suas fotografias urbanas de Nova York mas não atuando somente como artista. É dela um dos primeiros livros sobre mulheres artistas, *Vintage Photographs by Women of the 20's and 30's* (1988), assim outro livro sobre técnica fotográfica sob o título *New Guide to Better Photography* (1941). Neste segundo livro, Berenice apresenta um profundo conhecimento sobre a técnica fotográfica e a história da fotografia, discute as qualidades dos gêneros e tipos fotográficos com precisão, apresenta suas análises teóricas e críticas sobre a fotografia da estética e da técnica, bem como dá dicas fundamentais para se tirar uma boa fotografia aos novos fotógrafos.

Abbott passa no livro por todos os processos de pré-produção, produção e pós-produção da fotografia em capítulos separados - com plena desenvoltura adqui-

rida pelo conhecimento e pela experiência. A obra ainda é ilustrada com imagens de suas obras, de outras fotógrafas e de outros fotógrafos. Resultando em um livro que já apresenta um modelo equilibrado na inclusão de fotografias de mulheres artistas²⁴ conjuntamente com fotografias de homens artistas.

No capítulo *Point of View*, observa que as fotografias do século XIX são somente representantes das características da fotogenia. E elogia as qualidades do foco suave da fotografia de Julia Margaret Cameron e as elegantes fotografias de Dorothea Lange (BERENICE, 1941, p. 5 a 9). Exalta a potência da fotografia e da profissão, escreve “*photography is a medium par excellence of our time. As a visual means communication, it has no equal*” e prossegue visando a crise da história na pós-modernidade, “*in this crisis of world history, it is important to understand clearly the potential an function of value of photographer as the historian of human life*” (BERENICE, 1941, p. 6 a 13). *New Guide to Better Photography* é um livro fundamental para fotógrafos e para pesquisadores da arte fotográfica.

Sobre a presença feminina na arte para além da produção teórica e artística, volto-me para a questão da curadoria feminina. Na curadoria científica da exposição *Quem tem medo das mulheres fótografas?* do *Musée d'Orsay* apenas uma mulher participou, Marie Robert, tendo como também curador científico no *Musée d'Orange-rie*, Thomas Galiof. Faz-se necessária levantar outra questão aqui, é o fato de existirem pouquíssimas mulheres na direção de grandes museus, como ainda existem poucas mulheres artistas nos livros de História da Arte e da fotografia propagados internacionalmente - muitos desses livros incompletos estão em nossas salas de aula. Fato contraditório porque já se reconhece que há um número expressivo de mulheres curadoras nas equipes dos departamentos de grandes museus, entretanto, elas não estão na direção deles. Se elas estivessem dirigindo museus de renome internacional, nacionais em nosso caso, talvez a direção da curadoria desta exposição francesa tivesse sido de uma curadora. Arrisco-me a afirmar que talvez tal exposição tivesse abordagem diferenciada advinda do olhar feminino.

Em 2009, o *Musée National d'Arte Moderne do Centre Pompidou* lançou a mostra, *elles@centrepompidou* (2009-2010), passando por Seattle e Nova York. Tendo uma mostra no Brasil com o título traduzido para *ELLAS: mulheres artistas na coleção do centro* e realizada em 2011. Nesta mostra foi apresentado o acervo do Cen-

²⁴ As artistas do livro são: Elizabeth A. Austen, Ruth Orlin, Lisette Model, Marion Palfi, Laura Gilpin e Barbara Morgan.

tre Pompidou de obras de mulheres artistas das artes plásticas, passando pela fotografia, pelo vídeo e incluindo outras linguagens artísticas contemporâneas.

A exposição foi coordenada por Camille Morineau e sua equipe que contava com Emma Lavigne, Cécile Debra, Valérie Guillaume, Quentin Bajac e Aurélien Lemonier. O acervo do museu se apresentou quinhentas obras de mais de duzentas artistas. A curadoria foi enfática ao afirmar que nunca se deu atenção para o seu acervo feminino antes daquela exposição, como declarado no catálogo com as seguintes palavras:

As dificuldades sociais e materiais com que se confrontam ao ingressar em carreiras artísticas no final do século 19 e depois tiveram um impacto conceitual em seu trabalho. É possível verificar, a partir das próprias obras, o esforço de suas criadoras para se libertar das concepções tradicionais de “arte da mulher” e representações convencionais do “sexo frágil”. Dispostas a construir imagens da figura feminina pelas próprias mãos, elas foram capazes de redefinir o sentido do que era ser mulher no século 20 (MORINEAU, 2011, p. 7, aspas das autoras).

As curadoras concluíram que os motivos para a subversão feminina na arte eram muitos, gerando, por fim, uma dimensão pluridimensional e multidisciplinar distante das obras masculinas, e muitas vezes à frente destas. *Elles* também ironiza com o nome masculino em seu título, assim, provocando a reflexão de quanto tempo somente tivemos exposições com obras de homens artistas reconhecidos pela História da Arte. Na exposição muitas artistas fotógrafas usaram temáticas já exploradas pelas gerações femininas anteriores, como: corpo feminino, retrato/autorretrato, conflitos de guerra, identidades sexuais femininas, beleza/estereótipos, biografia, vida privada e etc. Em algumas obras tais temas são expandidos com novas formulações e novos arranjos implodindo os clichês negativos do que é tema e linguagem artística somente de mulheres.

No catálogo da mostra foi disponibilizado uma extensa bibliografia sobre mulheres artistas fotógrafas com lançamentos que constam publicações do final da década de 1970 à década de 2008. Também há uma cronologia inestimável sobre os acontecimentos com mulheres artistas, muitos dados da situação da mulher na sociedade e a vida comum feminina de 1900 a 2009. Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Lygia Clark foram incluídas na grande mostra. Constam ainda um sem-número de

exposições de obras de mulheres artistas de diferentes nacionalidades e épocas. Levando-nos a refletir que existiu uma História da Arte à parte, vindo à tona nas últimas décadas, com o lançamento de tantas exposições e publicações sobre este patrimônio da humanidade desconhecido até então.

Outro assunto que gera mais questionamentos e reflexões é acerca das principais direções das instituições de arte resultando no domínio do sistema de arte em todas as suas dimensões. Entre 1991 e 1994, María Corral foi a primeira diretora do *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* (1990). Nas grandes exposições internacionais, somente em 1997, a Documenta de Kassel teve sua primeira curadora, Catherine David, a qual incluiu obras de Lygia Clark e de Hélio Oiticica na mostra.

No que lhe diz respeito, a Fundação Bienal de Veneza desde seu nascimento em 1895, apenas permitiu que mulheres curadoras organizassem algumas exposições sem permitir a direção geral da Bienal. A direção feminina somente aconteceu na Bienal da 51ª edição de 2005, tendo pela primeira vez em sua história duas curadoras independentes, as espanholas María Corral (1940-) e Rosa Martinez (1955-). Posteriormente, no pavilhão austríaco da Bienal de Veneza em 2009, foi a vez das curadoras Silvia Eiblmay e Valie Export.

Conta parecida que soma as décadas da Bienal de Veneza sem mulheres em sua direção tem a galeria *Tate Modern* que possui o único exemplo de mulher curadora a dirigir seu grande museu, a historiadora Frances Morris (1959-). A historiadora da arte com extenso currículo é funcionária da *Tate Britain* desde 1987, participou da constituição da coleção do museu dando preferência a artistas mulheres internacionais e levou essa ideia para a sua direção. Morris é a primeira mulher a dirigir a instituição desde a fundação do museu britânico, mas estou falando da demorada ruptura que somente ocorreu no ano de 2016 em um museu fundado em 1897. Inevitável não fazer as contas de quanto tempo uma mulher levou para dirigi-lo: cento e dezenove anos.

No currículo de curadora de Frances somam-se as exposições de mulheres artistas de renome internacional, respectivamente: Louise Bourgeois (2007), Yayoi Kusama (2012) e Agnes Martin (2015). As mais recentes são as instalações da artista indiana Bangalore Sheila Gowda e da colombiana Doris Salcedo, contando com a individual da artista modernista libanesa Saloua Raouda Choucair, as obras da escultora romena Ana Lupas e as performances da cubana Tania Bruguera. Em entre-

vista dada para a jornalista chilena Cecilia Valdés Urrutia, Morris relata o seu maior projeto:

Estoy decidida a hacerles un lugar en el programa a grandes mujeres artistas de distintas épocas y lugares del mundo. Esto ya se puede ver: actualmente, nuestra colección exhibe a artistas como Rebecca Horn, Phyllida Barlow, Jane Alexander, Ana Lupas y varias más (URRUTIA, 2017, *on line*)²⁵.

Um ano após a posse de Frances Morris, os Museus do Vaticano anunciaram uma historiadora da arte italiana para presidi-los, seu nome é Barbara Jatta (1962-) que iniciou carreira na Biblioteca apostólica vaticana em 1996. Com mulheres historiadoras à frente de importantes museus internacionais, pode-se vislumbrar maior visibilidade para mulheres artistas de todas as linguagens artísticas, além de aquisição de suas obras para as deficientes coleções de museus dominadas por obras masculinas.

No Brasil a direção dos maiores museus do país e em exposições comandadas por mulheres também reinam escassos exemplos. Em instituições brasileiras de pequeno porte²⁶ temos como diretora Deise Cavalcanti Lustosa do Museu de Inconfidência empossada em 2017, no Museu Casa Benjamin Constant a direção é de Elaine Carrilho e soma-se a direção de Stélia Braga em três museus goianos do Ibram (Museu das Bandeiras, Museu Casa da Princesa, Museu de Arte Sacra da Boa Morte). Constata-se que no caso brasileiro ainda predomina a direção principal feminina em pequenas e, timidamente, em médias instituições de arte e em exposições. Todavia, não temos exemplos de mulheres na direção de nossos maiores museus.

Manobras Radicais pode ser um exemplo de exposição com direção feminina, realizada em 2006, de uma emblemática exposição com mulheres artistas de diversos Estados brasileiros, sendo organizada por Heloisa Buarque de Holanda com a co-participação de Paulo Herkenhoff na curadoria. Estes são apenas alguns poucos casos que posso citar de situações internacionais e nacionais sobre a participação de mulheres nas estruturas da arte e não somente como artistas. Nos capítulos so-

²⁵ Entrevista completa disponível em: <<http://m.eltiempo.com/cultura/arte-y-teatro/entrevista-con-frances-morris-directora-del-museo-de-arte-tate-modern-131692>>. Acesso em: 05 Out. 2017.

²⁶ Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/tag/ibram/>>. Acesso em: 05 Out. 2017.

bre a fotografia artística paraense citarei exemplos locais referentes ao mesmo assunto abordado nesta parte.

Quem tem medo da história das mulheres fotógrafas? é outra pergunta que lanço para aprofundar mais a reflexão deste capítulo. A data oficial da invenção da fotografia foi instituída em 1839, mesma data em que mulheres começaram a fotografar. Foi creditado a fotógrafa britânica Constance Talbot (1811-1880)²⁷ o título de primeira mulher a experimentar a fotografia em papel inventada por seu marido William Talbot (1880-1877). Para este caso a história reconheceu a parcial participação de Constance.

No entanto, incomodo com outra suposição. Resta-nos ainda saber se ela não participou das experimentações que seu marido realizou ou mesmo contribuiu conjuntamente com ele na invenção desse papel fotográfico. Isso geraria um novo crédito de inventora e não mais somente de mulher ávida por novas invenções. Quem sabe um dia essa suposição poderá ser confirmada com esse enérgico movimento de pesquisas sobre mulheres fotógrafas das últimas décadas. Faço mais uma indagação, se haviam mulheres experimentando a fotografia desde 1839²⁸, é possível que Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) não estivesse sozinho lançando-se nas experiências de sua maravilhosa invenção, o daguerreótipo (1839) - propagada incessantemente como uma invenção masculina como se vangloriava em seu tempo.

Fecho nas próximas linhas esta questão polêmica que perdura em nossa história engessada com uma pergunta: quando descobrirem que as grandes invenções dos homens tiveram a participação das mulheres, caso realmente elas tenham participado de todo o processo, o prêmio será dividido justamente? Sabe-se que homens artistas assinavam pinturas de mulheres, como foi o conhecido caso do pai da artista italiana barroca Artemísia Gentileschi (1593-1653) que assinou grande parte das obras da pintora. E muitos outros casos parecidos estão sendo revelados pelos historiadores de arte.

²⁷ A fotógrafa também está presente na exposição mencionada acima.

²⁸ Uma afirmação sempre em aberto devido a quantidade de novas exposições, pesquisas e livros sobre mulheres artistas que surgem constantemente desde os anos finais do século XX. Tais pesquisas apresentam frequentemente fotógrafas artistas que atuaram em diversos países. Ganhando em nossas primeiras décadas uma força substancial com o demasiado crescimento de pesquisas voltadas para a arte e a história femininas.

Século depois tivemos igual exemplo em nossa história recente, o da artista moderna norte-americana Margaret Keane (1927-) que foi obrigada a ter todas as suas obras assinadas e vendidas como se fossem de seu marido²⁹. Os exemplos em outras linguagens artísticas são inúmeros, mas apenas esses dois já ilustram a perda sofrida pela História da Arte das mulheres. Não me assustaria se mais casos como esses sejam descobertos do mesmo período na dinâmica atual do lançamento de pesquisas sobre mulheres artistas de todos os tempos.

Tais pesquisas comprovam que um único livro ou uma única tese não teria a capacidade de apresentar a quantidade de mulheres artistas que foram ocultadas ou silenciadas ao longo da História da Arte. O trabalho hercúleo de escrita da História da Arte de Mulheres está em pleno vapor, levando-nos a atualizar nossa própria história a cada lançamento de novas pesquisas. Nem mesmo esta investigação teria tempo de incluir todas estas atualizações no decorrer de sua construção. Fato que não a eximi de declarar a sua vontade de participar deste movimento.

Pode-se presumir que mulheres, futuras artistas ou profissionais do mercado não artístico, estavam no caminho da construção desta mesma história da fotografia que as excluiu. Então, qual o motivo de serem retiradas desta história? Como já confirmado pelas pesquisas, elas existiam e eram muitas que agora são apresentadas como uma forma de reparação histórica do erro de limitar a própria história da fotografia. Muito claro é o fato de termos duas narrativas sendo contadas paralelamente em nosso século, uma com base no masculino e outra no feminino, sendo as seguintes: a história da fotografia de discurso patriarcalista com raras mulheres ou sem mulheres e a história da fotografia feminina que inclui as mulheres excluídas, esquecidas e silenciadas.

Tal hiato entre exposição e interesse por fotografias de mulheres e de homens que fazem parte da mesma história da fotografia, trazem lacunas inexplicáveis que se resumem em silenciamento da fotografia feminina. Explica porque somente na segunda década do século XXI, a produção fotográfica feminina europeia e norte-americana ganhavam destaque nos museus contemporâneos em exposições de grandes museus franceses e de outros ao redor do mundo. Como observamos nas exposições já citadas com somente presença de mulheres fotógrafas: *elles@centre-pompidou* (2009-2010) e *Quem tem medo de mulheres fotógrafas?* (2015). Em

²⁹ O falso artista foi processado por Margaret em 1968 e perdeu no processo.

suma, muitas exposições no decorrer destas duas primeiras décadas do século XXI focaram-se na produção feminina de todas as linguagens plásticas e visuais de diferentes épocas. E na finalização do tempo de construção desta tese muitas outras exposições sobre mulheres artistas serão lançadas.

Foi a partir da década de 1970 que uma grande virada temática surgiria com a produção artística exclusivamente feminina na arte contemporânea. Esta reviravolta na arte trouxe um ponto de vista de mulheres artistas sobre a representação do feminino, destruindo fronteiras dos sexos e das culturas que vigoravam até aquela década. Este sub-capítulo não termina aqui, os próximos capítulos o completarão com mais exemplos de mulheres que escreveram e teorizaram, foram artistas, curadores e/ ou participaram de instituições de arte. A seguir, ele continua até a última página.

1.2 Arte de Mulheres: feminismo, crítica e resistência

Consolidou-se a Arte de Mulheres a partir de 1970, tendo como fonte a crítica de Arte Feminista, impulsionada por inquietações lançadas pelas influentes historiadoras de arte Linda Nochlin (1931-2017) e Griselda Pollock (1949-). Nochlin levanta a questão quanto à presença feminina na História Arte em seu emblemático ensaio *Por que nunca houve grandes artistas mulheres?* (1971). A partir de então, surgiu um movimento nas áreas intelectuais e artísticas aliado ao pensamento feminista que foi em busca das artistas mulheres que existiram e existem, respondendo a pergunta de Nochlin que as grandes artistas mulheres existiram em todas as épocas.

Em seu artigo Nochlin trata dos elementos simbólicos femininos ligados ao que seria feminilidade nos seguintes marcadores: fragilidade, delicadeza e preciosidade. Tais marcadores somente seriam encontrados nas obras de arte femininas, contrapondo-se ao elementos masculinos, como força, heroísmo e destreza. Para a historiadora, os elementos “masculinos” também eram encontrados na produção artística feminina, não havendo diferença, portanto. Nesta inversão de perspectiva feminista em nosso século, passamos a conhecer tantas mulheres artistas que deixam o artigo da historiadora indestrutível e dificilmente contestável.

A historiadora concluiu que uma série de fatores institucionais influenciados pelo social, impediram que o talento feminino se desenvolvesse e pudesse disputar,

lado a lado, com os artistas homens o mercado de arte. Deixa claro que o próprio sistema de arte, por muito tempo, impediu que mulheres se tornassem artistas profissionais, assim como somente se reconhecia como grandes artistas apenas os homens. Finaliza a autora que tal sistema pertencia a História da Arte construída por um olhar masculino, branco, europeu e heteronormativo.

Pollock, por sua vez, revisita em seu ensaio *A modernidade e os espaços da feminilidade* (1988-1998) o período moderno na arte europeia para revelar os espaços públicos e privados que separavam homens e mulheres artistas da livre representação temática nas obras de artes, principalmente na pintura tratada no texto. Porém, antes de chegarmos na fase dos grandes ensaios feministas que provocariam profundas modificações na História da Arte.

Na Arte Moderna europeia do final do século XIX, ainda sob pesada influência machista de outras épocas da História da Arte, existia um forte domínio masculino no território artístico. Do qual emergiam proibições e opressões às mulheres artistas que inibiam e limitavam a exploração da livre expressão temática em suas obras. Fato comprovado na investigação de Griselda Pollock, foi nas diferenças entre homens e mulheres na arte que Pollock se debruçou.

O texto de Pollock aponta o cerne do problema da questão social ao analisar as condutas que envolviam a Arte Moderna europeia do final do século XIX. Esta apresentou artistas homens considerados inovadores e subversivos, mas onde ainda se promulgava diferenças de gênero históricas que não foram superadas por completo até então. Para Pollock:

existe uma assimetria histórica – uma diferença social, económica e subjectiva entre ser mulher e ser homem, em Paris, nos finais do séc. XIX. Esta diferença – produto da estruturação social da diferença sexual e não uma distinção biológica imaginária – determinou o quê e a forma como homens e mulheres pintavam. (POLLOCK, 2011, p. 57 a 58).

Portanto, havia no meio artístico masculino permissões e proibições para a livre expressão temática de mulheres artistas que cerceavam e limitavam a exploração da criatividade feminina nos territórios da vida moderna. Os temas para elas eram restringidos aos retratos, paisagens, vida privada e naturezas-mortas. Contu-

do, a situação para os artistas homens era muito diferente, a liberdade temática que eles usufruíram era visível nas produções de todas obras em todas as épocas.

Diferenças denominadas por Pollock de “espaço de liberdade”, este era o espaço público (cassinos, bares, bordéis de todas as classes, ruas, escolas etc.), no qual somente homens circulavam livremente. Consequentemente, qualquer contra-venção a ordem social de circulação pública dos gêneros - neste caso somente restrita aos homens artistas - refletia imediatamente em seu sucesso na sociedade como artista e como mulher na sociedade. Pontua-se que o tema que deveria ser escolhido por uma mulher artista deveria seguir os códigos de conduta impostos à ela.

Sob o ponto de vista social do final do século XIX, as obras de homens e mulheres foram testemunhas de contradições, não técnicas ou qualitativas, mas temáticas. Criaram o que a pesquisadora Ana Martínez-Collado chamou de “espaços da diferença” ao reinterpretar Pollock, nos quais para as mulheres eram limitados às representações de mulheres de classes superiores em ambientes privados. Mas para os homens a circulação era por todos os espaços das classes sociais indo dos lugares de convivência entre homens e mulheres às casas de família da alta classe até os bordéis da classe mais baixa. Portanto, o livre acesso tanto do espaço público quanto do privado era permitido para a circulação exclusivamente masculina.

Os mecanismos milenares de desigualdades entre gêneros perpetuaram-se dentro dessa dicotomia entre o público e o privado até a sociedade contemporânea. Apesar de a passagem da vida privada da mulher da sociedade industrial no final do século XIX para a vida pública, ainda se observou que a mulher ficava à margem do mundo público, das interações político-social e cultural, além de a realização pessoal fora do âmbito familiar por muito tempo. As revoluções sociais e sexuais estavam por vir no século seguinte. Nesse ínterim, à mulher caberia o espaço restrito do lar sob a vigilância do marido e da família, ao homem caberia o espaço do mundo do trabalho e de outros não recomendáveis às “frágeis” criaturas femininas, por exemplo, a arte como opção de profissão.

A grande virada feminina no contexto artístico internacional estaria reservada aos anos finais de 1960 e aos iniciais de 1970. Um golpe foi lançado por mulheres artistas contra as ações do patriarcalismo na arte alcançando a produção em todas as suas linguagens, estruturas e instituições de poder no cenário artístico dos Esta-

dos Unidos e da Europa. A pedra de toque do período era a agenda de protestos dos movimentos sociais de ruptura e de subversão à condição negativa de objeto imposto à mulher e a discriminação das minorias em todas as camadas de subordinação e nos processos de dominação que operavam na sociedade.

Interessa-nos o exemplar Movimento Feminista que, no início dos anos de 1970, veemente questionou as posições arcaicas e opressoras direcionadas às mulheres. Ele revela que tais posições foram ditadas pela ordem patriarcalista fortemente presente na sociedade. Embora a produção artística feminina dos anos de 1960 estivesse se tornando progressivamente mais experimental, conceitual e crítica, mudanças mais radicais iriam surgir. Foi na produção dos anos de 1970 que notamos modificações mais concisas advindas do Movimento Feminista que lançou diferentes práticas discursivas críticas.

Por conseguinte, permitindo o desenvolvimento de novas formas de pensamento nas atuações sociais da mulher, com o objetivo de concretizar todos os seus direitos civis para torná-la presente social e politicamente na história. Foi mediante ao clima de protestos contra sexismo, machismo e racismo que muitas artistas aderiram aos questionamentos feministas sobre a negativa situação da mulher em várias camadas da sociedade, da discriminação das minorias e da promulgação do poder histórico patriarcal na sociedade de todas as épocas. Discursos que foram aderidos por uma parte das artistas mulheres, colocados na cena artística e em sua produção sob à luz dos pensamentos críticos feministas.

O modo de ver e de entender a História da Arte sob um olhar masculino sustentou a interpretação masculina sobre a arte das mulheres até a revolução feminista, ressalta Dana Arnold (2011, p. 50). Salienta a historiadora de arte que os primeiros textos femininos começaram a surgir uma geração antes da produção feminina se modificar e demonstrar uma maneira nova de ver a arte pautadas pelas relações sociais e culturais das quais elas estavam submetidas. Arnold reconhece a importância dos ensaios questionadores de historiadoras da arte, como o ensaio *Old mistresses* (1981) de Griselda Pollock e Rozsika Parker³⁰ (1945-), dos quais se:

(...) identificaram o paradoxo crucial sobre a postura em relação à mulher na elaboração dessas histórias, especialmente quanto à criatividade: "A mulher é representada negativamente, como carente de criativa, sem nada

³⁰ Historiadora de arte e escritora feminista britânica.

de significativo para oferecer e exercendo influência nula no curso da arte. Paradoxalmente, para negá-la, a mulher precisa ser reconhecida; é mencionada a fim de ser categorizada, colocada à parte e marginalizada. [Esse é um dos principais elementos na construção da hegemonia do homem nas práticas culturais na arte” (POLLOCK; PARKER apud ARNOLD, 2011, p. 50, aspas e colchetes da autora).

O impacto provocado pelas historiadoras da arte pode ser conferido na produção de mulheres artistas que tomou para si a missão de modificar a imagem da mulher na arte e, por extensão, na sociedade. Sendo evidenciada pelo aumento da produção artística feminina com teor mais crítico no início dos anos de 1970. Todavia, observa-se que perdeu a força da novidade no final dos anos de 1990.

Observou-se, durante este período, a grande influência dos pensamentos de liberdade e de igualdade feminina que impregnaram profundamente a sociedade nas décadas precedentes. Os quais alavancaram o cenário artístico com uma significativa produção de temáticas feministas, quase sempre mais ousadas, ou mesmo influenciadas pelos diversificados feminismos que se formavam. Portanto, resultou em abalos na estrutura de domínio da arte, nos necessários ajustes e atualizações na História da Arte diante da descoberta da produção feminina silenciada. Por extensão, finalmente, deu-se o demasiado crescimento da produção de mulheres artistas até o tempo presente deste trabalho.

A produção acadêmica abraçou as contribuições vigorosas da crítica de Arte Feminista contra todos os discursos que inferiorizavam às mulheres pomenorizando sua importância na sociedade; sendo que tal crítica ainda obteve insuperável relevância ao provocar o pensamento crítico de artistas-professoras, teóricas, historiadoras e escritoras feministas que buscavam formas de pensar e burlar a cultura visual predominante. Como bem observou Rosemary Betterton (2011, p. 16), o objetivo era instalar o pensamento feminista em sala de aula ao analisar a produção das artistas feministas, levando em consideração todos esses pressupostos e preceitos.

No final da década de 1980, Arthur Danto ao pesquisar a arte contemporânea reconheceu que os artistas mais inovadores seriam mulheres, e que supostamente a cena artística se formou “sob encomenda pelas mulheres”³¹ mesmo com uma produção de arte não feminista ou com temas femininos (ISAAK, 1996, p. 2). Segundo a

³¹ DANTO, Arthur. *Women Artists, 1970–85*, The Nation, 25 December, 1989, p. 794 - 798.

historiadora de arte norte-americana Jo Anna Isaak, em seu livro *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter* (1996), Danto analisa superficialmente a cena com a presença significativa de artistas mulheres sem considerar que:

(...) a própria natureza da arte contemporânea foi alterada devido ao poder da persistente crítica que as mulheres têm trazido sobre os principais pressupostos sobre arte, História da Arte e o papel do artista. A convergência da crítica feminista, descentramento pós-moderno do sujeito e reflexões teóricas sobre gênero, sexualidade, política e representação proporcionaram um impulso a um número de artistas feministas que são, de fato, os artistas mais inovadores trabalhando hoje (ISAAK, 1996, p. 2)³².

A historiadora discute em seu livro o impacto que a Arte de Mulheres provocou na arte contemporânea, confirma os poderosos e inovadores trabalhos feministas que questionaram os cânones e a tradição historiográfica que primava por obras de artistas homens. Basta abrirmos um livro de História da Arte - caso ele seja atualizado com as questões debatidas aqui - para averiguar em qual momento tal história sofreu uma profunda e irreversível mudança ou, no mínimo, buscar em qual tipo de arte se deu vigorosas mudanças temáticas sobre a representação de mulheres em qualquer linguagem artística dominada por homens.

Afinal, a questão aqui levantada é sobre a importância das mulheres artistas para o universo artístico. Como foi demonstrado incessantemente nas grandes exposições que foram supracitadas, o mesmo processo de afirmação continua nas recentes exposições internacionais e nacionais. Levando em consideração o estudo de Isaak, a intervenção feminista na História da Arte deve ser levada como um tropos inovador ou uma incômoda cicatriz na História da Arte.

Verifica-se que a produção de obras de artistas feministas contribuiu para uma mudança ontológica sobre a própria arte das mulheres, ao passo que transformou a análise de obras tanto de artistas neutras quanto daquelas que estavam so-

³² Livre tradução do texto original "(...) is to fail to realize that the very nature of contemporary art has been changed because of the power of the persistent critique that women have brought to bear on key assumptions about art, art history, and the role of the artist. The convergence of the feminist critique, postmodernism's decentering of the subject, and theoretical reflections on gender, sexuality, politics, and representation provided the momentum for a number of feminist artists who are, indeed, the most innovative artists working today".

bre a égide da força feminista, ou daquelas que viviam a influência indireta do feminismo. Por conseguinte, a luta seguiu pelo reconhecimento e pela inclusão da produção feminina como protagonista, a parte que faltava na História da Arte contra a história das coadjuvantes, ou mesmo amadoras, lugar que tantas mulheres artistas foram aprisionadas nos séculos antecedentes.

Evidentemente, todo este processo que levou décadas e ainda está em andamento, resultou na modificação de nossos modos de ver, sentir e refletir a arte. Bem como toda a História da Arte permanece sendo desconstruída em diversas medidas e direções. O século XX instalou mudanças significativas na sociedade e na forma da representação artística das mulheres. Foi na profissionalização artística delas que novas propostas provocaram abalos nas estruturas rígidas da sociedade de ordem patriarcal. Entrementes, gerou-se a busca por novas formas de representação e inovadoras estéticas objetivando fazer obras que representassem suas experiências particulares e femininas.

A fotografia artística permitiu o voo mais alto das mulheres artistas desde as vanguardas artísticas européias à atual fotografia de arte contemporânea. Todo o processo de mudança temática da fotografia feminina iniciada no começo do século XX, influenciou as temáticas da fotografia contemporânea tanto quanto estéticas, liberdade para explorar linguagens artísticas a par dos homens artistas, além da crescente carga crítica que tal produção passou a ter. No próximo capítulo pousarei o meu olhar no cenário artístico brasileiro entre as décadas de 1970 a 1990, dedicadas a construir a fotografia autoral brasileira.

Capítulo 2 - O cenário da fotografia brasileira da vanguarda à contemporaneidade

Poucos anos depois da vanguarda artística brasileira se formar, o Brasil sofreu um golpe militar em 1964 que se estendeu até 1985 oficialmente. A retomada da livre produção artística no país, garantida pelas liberdades individuais pautadas pela democracia, somente se daria a partir da abertura política pós-ditadura militar brasileira. Entrementes, a produção de arte em um país sob o viés militar se manteve como necessária militância contra o primeiro golpe sofrido pelo Brasil. A vanguarda brasileira dos anos de 1960 e de 1970, exalou experimentalismo, ideologia e resistência. Para o pesquisador brasileiro Artur Freitas, uma das fases de formação da arte de vanguarda brasileira constituída pela relação entre arte e política, mostrou-se:

sobretudo, depois do golpe militar de 1964, os artistas, como dizia Ferreira Gullar, 'voltaram a opinar' sobre os problemas do mundo social, mas sem abandonar a ideia de revolução permanente, tanto estética como comportamental (...) com o acirramento da repressão política graças à promulgação do Ato Institucional n. 5 - O AI-5, de dezembro de 1968 - teve início um novo período na produção cultural brasileira, marcada pelo medo, pelas metáforas e, no nosso caso, pela rearticulação aflitiva, eu diria, para não dizer agônica mesmo - da própria ideia de vanguarda (FREITAS, 2013, p. 23).

O famigerado AI-5 de 1968 inviabilizou o projeto vanguardista experimental e cultural em andamento no país. A partir daí, o comprometimento dos artistas brasileiros tornava-se atitude de enfrentamento e de estratégia de resistência urgentes. Seria necessário os artistas brasileiros serem guerrilheiros e suas armas seriam a arte, a crítica e a política. Na acepção do crítico e historiador de arte Frederico Moraes, os artistas guerrilheiros fariam parte de uma arte de guerrilha e de uma contra-arte brasileira que seria contrária à arte de vanguarda engessada cerceada pelos museus e galerias.

Foi durante a turbulenta metade dos anos de 1960 que significativas exposições coletivas representaram a afirmação do projeto da neovanguarda brasileira, impactando o cenário artístico nacional. Algumas exposições nacionais se posicionaram frente ao golpe militar, sendo as mais icônicas do período: *Opinião 65* (1965), *Propostas 65* (1965), *Nova Objetividade Brasileira* (1967), *Domingo das bandeiras* (1968), *Apocalipopótese* (1968) e *Do corpo à Terra* (1970). Tal série de exposições e de ações da nova vanguarda brasileira saiu do espaço privado do museu e da galeria para ocupar o espaço urbano das cidades proibidas em seu direito de ir e vir.

Passado o período de repressão, a vanguarda conceitualista do período investigado por Freitas quanto à neovanguarda do período da abertura política mantiveram sua produção sem freios. Durante o retorno para o regime democrático, iniciado nos anos 1980, o país reconstruiu suas instituições culturais e artísticas nos Estados abalados pelo regime militar. Artistas, sobreviventes e resistentes, retomaram a autonomia da História da Arte brasileira dando continuação ao desenvolvimento da arte contemporânea no país.

Restava-nos mostrar a produção da geração dos anos do pós-golpe e da tão desejada abertura política, ela estava na exposição *Como vai você, Geração 80?* Com curadoria de Marcus de Lontra, Sandra Mager e Paulo Roberto Leal foi realizada em julho de 1984 na Escola de Artes Visuais do Parque Lage no Rio de Janeiro; posteriormente, tornou-se a retrospectiva *Onde está você, Geração 80?*, sendo apresentada no Recife, em Brasília e novamente no Rio de Janeiro no Centro Cultural Banco do Brasil em 2004. Na primeira exposição de 1984, contou-se com a participação de 123 jovens artistas das artes plásticas de alguns lugares do país (São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais predominantemente), a pintura foi a linguagem artística preterida pela exposição. Sendo considerada um marco da redemocratização do país e da liberdade para as artes brasileiras que se debruçavam no experimentalismo, no distanciamento das figurações e na negação dos suportes tradicionais.

Em tal período se observar o esgotamento da arte moderna brasileira, a retomada da pintura no país e a atualização do vocabulário pictórico como lema desta geração. Para Frederico Morais “a Geração 80 foi lançada no Parque Lage com foguetes, farras e música” (LOPES, 2004, p. 11) - tendo o crítico como um dos grandes incentivadores. Era no sucesso da música, *Comida*, do grupo Titãs que enchia de

som as festas, casas de família e as reuniões coletivas naquele momento, soando perfeitamente o desejo da sociedade e dos artistas após mais de vinte anos de pausa da democracia no país. A Geração 80 cantava em alto e bom tom: “A gente não quer só comida. A gente quer comida, diversão e arte. A gente não quer só comida. A gente quer saída para qualquer parte.”.

Segundo Marcus de Lontra Costa (1954-), crítico de arte e curador da exposição no CCBB, os jovens escolhidos para representar a geração dos anos de 1980 mostravam-se animados com as novas possibilidades de vida que o país permitia:

entre o barroco e a pop, entre o drama e a comédia, essa nova geração de artistas sonhava com a rua, com o sucesso popular: o Brasil era a fonte de inspiração e diálogo e se a influência dos movimentos artísticos internacionais do momento, como a transvanguarda italiana e o neoexpressionismo alemão, já se fizessem presente (sic) nas obras dos artistas brasileiros, a verdade é que aqui não se pintava a tradição e nas telas não transparecia em momento algum as tensas relações entre o EU e o Mundo (COSTA, 2004, p. 7).

Entretanto, não foram somente aplausos que recebeu a pretenciosa exposição que apresentava os artistas da geração 80, segundo a qual representariam a nova arte brasileira. Sabe-se que ela foi realizada sem critérios críticos aprofundados, com custos de participação e envio de obras feitos pelos próprios artistas convidados. Nela também os maiores protagonistas foram os discursos do curador e da crítica de arte que ganhavam espaço e poder nesta retomada da produção artística no país, ao passo que a literatura crítica e histórica da arte contemporânea brasileira também avançavam.

Apenas uma parte da geração artística dos anos de 1980 se voltou para a pintura anti-tradicional no Rio de Janeiro e em São Paulo, tanto quanto em outros Estados brasileiros. Nada mais do que natural os artistas optarem pela pintura não-formalista e pela nova pintura Alemã e Italiana, justificados pelo próprio mercado brasileiro que também escolheu o retorno da pintura com seus novos estilos para circular no circuito da arte brasileira. Enfatizando-a, seguidamente, em muitas exposições, como naquelas que servem de referência para o assunto: *Panorama da Pintura Brasileira, Salão Nacional de Arte Moderna, Pintura como Meio, Entre a Marcha e a Figura* (1982), *3x4 Grandes Formatos* (1983), *À flor da pele* (1983), *Brasil pintura*

(1983), *Como vai você, Geração 80?* (1984), *Arte no Espaço* (1984), *Geração 80* (1984) e as *Bienais Internacionais de São Paulo* em 1983, 1985 e 1987.

O discurso de lançamento e de representativa de uma geração sem considerar os artistas brasileiros consagrados antes da nova geração, vangloriada imediatamente antes mesmo de nascer, já em seu lançamento se faz presente a crítica perspicaz de Aracy Amaral, pesquisadora e crítica brasileira. Em seu artigo *A efervescência dos anos 80* (1992) se percebe a dificuldade em se falar sobre uma geração partindo da pintura que teve como seu ponto referencial maior e o ápice dessa geração na Bienal de 1985. Para tanto, Amaral admite a superficialidade que isso poderia nos trazer:

Difícil foi organizar uma exposição-síntese da geração emergente nos anos 80, com tão reduzido número de nomes e somente a partir da pintura. Porque se pintar foi um traço que os diferenciou da geração “conceitual” dos anos 70, na segunda metade da década, o objeto, a escultura e a instalação foram marcantes. Daí ser parcial este levantamento, quando omitimos o nome de Paulo Monteiro no desenho e na escultura, de um Romagnolo, de um Jac Leirner, de Artur Lescher, De Guto Lacaz, de Nina Moraes de Ana Maria Tavares (...). Este levantamento parcial apresenta dificuldades por não incluir aqui as contribuições de artistas trabalhando na Europa, como Cristina Barroso ou Júlio Villani, ativos respectivamente na Alemanha e em Paris (AMARAL, 2006, p. 212, aspas da autora).

Apesar de Aracy Amaral esquecer da fotografia como uma possibilidade de também representar tal geração emergente, o reconhecimento crítico da necessidade de maior rigor nas análises geracionais, da inclusão de outras linguagens artísticas e de outras regiões produtoras de arte no país é valorativo. A mesma expande a discussão que esta tese pretende empreender nesta parte introdutória que contextualiza o cenário artístico nacional de forma mais abrangente.

A reflexão de Amaral sobre a exposição da 18ª Bienal de São Paulo Bienal de 1985, sob curadoria de Sheila Leirner (1948-), era em relação à notória e nauseante obra coletiva de pinturas *A Grande Tela*. Obra que foi apresentada com pinturas de grandes formatos de pintores brasileiros e internacionais, mas homogêneas e harmoniosamente dispostas em corredores de paredes entre as galerias. A obra representava um epíteto do retorno da pintura ao país, de seu vertiginoso rápido esgota-

mento e da promissora proposta de arte coletiva que teria seu lugar nas próximas décadas no país.

A meu ver, foi uma tentativa de atualização com as novidades dos centros internacionais e com os anseios do mercado internacional. Mais uma vez, aquela mesma história do modernismo brasileiro nesta nova corrida para se alinhar com a pintura contemporânea de estética internacional. Porém, no contexto da abertura político-social-artística que o país vivia. Apesar de sabermos que a pintura, reconhecidamente, não é o nosso maior forte nem nossa produção mais original.

É fato que novamente necessitávamos da consolidação de nossa arte contemporânea e de sua visibilidade internacional depois de duas décadas de escuridão político-social. A pintura estava em voga com significativo destaque nos grandes centros internacionais, reforçada por um novo corpo teórico, destacando-se a *Transvanguardia* Italiana teorizada pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva (1939-). A nova pintura ao preparar-se com bases conceituais e teóricas próprias, seguiu com plena valorização de seu retorno ao mercado frente à desmaterialização da arte entre os anos de 1960 e 1970.

Na crítica lúcida de Martin Grossman (1965-2010) acerca da *Geração 80* em seu texto *Arte contemporânea brasileira: à procura de um contexto* (2001), chama a atenção para o fato de que precisamos refletir que “apesar da globalização da cultura, continuamos a olhar insistentemente para fora, para o que teoricamente deixou de ser o centro pelos princípios do multiculturalismo” (GROSSMANN, 2001, p. 351). Há que se admitir que tivemos os resultados esperados no que se refere a esta internacionalização das artes, mas reforça Grossmann que “(...) existe um problema adicional que vem sendo observado no panorama da arte contemporânea brasileira: a falta de um contexto local, ou a falta de uma noção territorial” (GROSSMANN, 2001, p. 353). Tal chamado à percepção de nosso contexto, deve ser levado em consideração ao posicionarmos a arte contemporânea em centros regionais.

Não somente a Europa fazia vigorar a sua tendência internacional de retorno à ordem exaltando a pintura, como o Brasil atendia e apoiava descontextualizado os ditames internacionais de como se fazer arte nos países da periferia artística. Vivíamos o reforço da dominação da periferia pelo centro e precisávamos reagir. Neste combate era preciso fazer nossa imediata autocrítica acerca da situação de submis-

são de nossa arte. Urgia um movimento contrário que voltasse o seu olhar para dentro do próprio Brasil.

Diante desta exposição do cenário artístico nacional localizado nos grandes centros, São Paulo e Rio de Janeiro, onde a pintura estava sendo festejada como a “novidade” necessária - sem vacilar na passiva permissão para que arte internacional dominasse a arte brasileira. Parcamente se notou o desenvolvimento da fotografia de arte que permanecia nas abas da arte contemporânea, tampouco se observava uma significativa participação de fotógrafos artistas neste cenário míope. Eles quase sempre estavam ausentes nas grandes exposições-lançamentos ou nas exposições-eventos supracitadas. Nem mesmo a fotografia de arte atraiu um olhar de soslaio da crítica de arte consolidada que se ateu a promover a “nova” pintura brasileira. Os críticos agarravam-se firmemente nesta chance de ascensão definitiva como camada da arte implacável e, por vezes, infalível quando se dedicava a lançar a si mesma.

Retorno com Aracy Amaral, apesar de sua crítica de arte não tratar da fotografia com tanta freqüência em suas reflexões - o que seria relevante para esta investigação, mas por observar com primor o desenvolvimento de outras artes regionais à margem do contexto nacional. Por este fator, sua presença será uma constante, principalmente pela percepção arguta do auto-esgotamento do circuito artístico entre os grandes centros de arte nacionais. Amaral reforça a ideia de que haveria necessidade de voltar o olhar e a escrita para os novos núcleos de produção regional que se formavam antes mesmo da década de 1980. Segundo a crítica de arte:

O estilhaçamento do meio artístico brasileiro (antes centralizado nos dois grandes centros, Rio de Janeiro e São Paulo) com a fundação de Brasília, provocou, a partir de 1970, o desenvolvimento de várias capitais como centros culturais de relativa autonomia. É o caso de Belém, no extremo Norte do Brasil, de onde Emmauel Nassar nos comunica o encanto da visualidade suburbana. Em plena Amazônia, Sérgio Vieira Cardoso e Bernardete denunciavam a potencialidade ecológica da região, num país onde esta temática é sempre considerada com menosprezo” (AMARAL, 2006, p. 211).

Para Amaral, a fuga dos centros consumidos pelas demandas excessivas estaria na novidade regional, neste caso o Norte seria uma possibilidade de renovação para o cenário artístico nacional. A região poderia trazer novos ares por possuir com

uma base de produção já organizada, permanente e autônoma. Devo pontuar que o contexto nacional das duas últimas décadas do século XX, tinha características sócio-econômicas específicas. Portanto, era previsível que nem só de pintura viveria por muito tempo a arte brasileira, pois se fazia necessário incluir a emergente fotografia artística brasileira. Pois em outros países crescia a valorização, a venda e a aquisição da fotografia de arte. Novamente, precisávamos atualizar nosso próprio relógio com o tempo veloz do mundo. Mas eu precisava saber por onde andavam as gerações da fotografia brasileira.

2.1 A fotografia autoral no/do Brasil

Na primeira parte deste segundo capítulo abordei o cenário artístico nacional e a linguagem artística que predominava na primeira redemocratização do país. Portanto, sabemos por onde estava a *geração 80* das artes plásticas do país, sabemos que seus ateliês e o mercado favorável a linguagem eram os seus portos-seguros, seus quadros estavam sendo vendidos por exposições, *marchands*, galerias e feiras internacionais. Retorno ao foco da pesquisa para dar atenção a fotografia autoral da vanguarda à arte contemporânea.

A fotografia autoral de vanguarda brasileira iniciou sua trajetória nos anos de 1950. Tal produção artística brasileira nos ofertou suas primeiras gestações experimentalistas inserida em um mercado em que a fotografia jornalística e a fotografia para ilustrações de revistas já produziam imagens em demasia. Entretanto, a fotografia foi aceita pela primeira vez na Bienal de São Paulo em 1965, iniciando lentamente a entrada da arte fotográfica no contexto artístico nacional ainda por mais duas décadas. Neste ínterim entre os anos de 1950 e de 1970, a fotografia artística ainda enfrentava a escassez de exposições e de espaços para a fotografia.

Ensejou-se uma verdadeira mudança no cenário artístico e no contexto nacional a partir dos anos de 1970, década que iria mudar radicalmente com a presença da fotografia artística nas exposições em museus, galerias, salões e bienais internacionais e nacionais. Somente uma década depois se aceitaria a fotografia entre as artes visuais preteridas no período. A arte fotografia estabeleceu-se, definitivamente, a partir da década de 1980 onde que constituiu um mercado profissional favorável à

fotografia de arte. O resultado dessa constante visibilidade iria gerar maiores oferta e compra da fotografia, como objeto de arte ou de registro histórico.

A fotografia como suporte artístico, de registro ou mesmo objeto de arte se consagrou no mercado de arte não somente em nosso país, mas em outros países da América Latina. No capítulo *Fotografia* do livro *História Geral da Arte no Brasil* (1983), Boris Kossoy analisa a evolução da fotografia no panorama internacional e no cenário artístico brasileiro. Assinala Kossoy duas décadas importantes para fotografia:

As décadas de 1960 e particularmente de 1970 se caracterizaram em todo mundo pelo 'redescobrimto' (sic) da fotografia enquanto possibilidade autônoma de comunicação e expressão. A necessidade do fotógrafo de se expressar e a possibilidade de veicular essa expressão através de locais adequados e de publicações especializadas, associada ao fato da criação do hábito para a aquisição - e portanto a formação de um mercado consumidor - da obra fotográfica como objeto de arte, estabeleceram as condições básicas para um surpreendente desenvolvimento da fotografia (KOSSOY, 1983, p. 892).

Vale voltar na história para lembrar que fotografia já se fazia presente na produção de estrangeiros que vieram trabalhar no país a partir dos anos de 1930, os notórios fotógrafos desta época foram: Pierre Verger (1902-1996), Marcel Gautherot (1910-1996) e Hildegard Rosenthal (1913-1990)³³. Todos deixaram uma significativa produção fotográfica e importantes contribuições para a fotografia brasileira que viria a se desenvolver nas décadas seguintes.

Hildegard Rosenthal (Zurique, Suíça 1913 - São Paulo, São Paulo 1990) foi uma fotógrafa de origem alemã que se mudou para o Brasil em 1937. Sendo considerada uma das mulheres pioneiras do fotojornalismo brasileiro, também registrou cenas urbanas da cidade e interior de São Paulo, Rio de Janeiro, além de cidades sulistas do país. Em sua obra a presença de pessoas é constante, assim como a agitação da capital paulista em fervoroso crescimento nas últimas décadas da primeira metade do século XX. Encerrou a sua carreira como fotojornalista em 1948, optando apenas por fotografar pessoas e crianças. Em 1981, declarou em depoimento sua preferência pelo humano para o Museu da Imagem e do Som (MIS) de

³³ Primeira repórter fotográfica no Brasil.

São Paulo nas seguintes palavras: “A fotografia, quando não tem uma pessoa, não me interessa”³⁴ (ROSENTHAL, 1981, *on line*).

A fotógrafa ainda é conhecida pelas raras fotografias de artistas plásticos e literatos, a saber: Alfredo Volpi, Lasar Segall e Jorge Amado. Sua produção fotográfica teve reconhecimento pelo historiador de arte brasileiro Walter Zanini mediante uma retrospectiva da obra da fotógrafa no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP) em 1974. Um ano depois, Rosenthal recebeu outro reconhecimento de sua obra fotográfica pelo MIS/SP na mostra *Memória Paulista, de Hildegard Rosenthal* (1975). Mais de duas décadas depois, o Instituto Moreira Salles adquiriu negativos fotográficos da artista para o seu acervo em 1996³⁵.

Em especial, a vinda de fotógrafos de outros países para o Brasil, promoveu uma composição diversificada de olhares e de desenvolvimento técnico trazidos de seus países. A atuação deles nas áreas de fotojornalismo, publicitária e artística construiu parte do conjunto imagético brasileiro ao longo do século XX. Fato que foi reconhecido pelos historiadores brasileiros ao investigarem a nossa formação histórica na linguagem fotográfica, na mesma medida em que nos fez reconhecer a diferença da produção genuinamente brasileira comparando à estrangeira produzida no país.

Neste trabalho não caberia ampliar as citações e as referências do fotojornalismo e de publicações ilustradas de nossos meios de comunicação, como revistas e jornais. Esses habituais veículos de comunicação utilizaram fotografias em grande número de publicações no país, bem como introduziram o gosto pela imagem na cultura brasileira. Portanto, tais tipos específicos de fotografia têm sua importância e seu valor na história da fotografia brasileira. Embora não se possa expandi-los com mais referências nesta parte da investigação pela escolha temática que esta investigação optou trabalhar. A composição desta tese tem como pilar a fotografia de autora direcionada à arte.

Entretanto, vale ressaltar que mulheres artistas fotógrafas trabalham também com o fotojornalismo, mas não se distanciaram dos preceitos básicos da arte fotográfica *per se*: textura-estética, tema-mensagem, suporte-meio. Inúmeras fotojornalistas

³⁴ Disponível em: <<http://www.ims.com.br>>. Acesso em: 30 Abr. 2017.

³⁵ HILDEGARD, Rosenthal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10403/hildegard-rosenthal>>. Acesso em: 30 de Abri. 2017.

também eram artistas, ou mesmo, passaram a se tornar artistas explorando outros campos criativos. Estes exemplos estão presentes com as fotógrafas paraenses investigadas que atuam comercialmente na publicidade e no fotojornalismo, e por vezes, também na arte fotográfica sem distinções em seus trabalhos de qualidades técnica e estética. Elas serão apresentadas nos próximos capítulos.

Neste sub-capítulo se almeja também apresentar a chegada de mulheres fotógrafas a um cenário majoritariamente masculino, tomando por base a segunda metade do século XX. Algumas citações da produção masculina apenas ilustram a passagem histórica de um período, claramente tomado pela produção masculina na fotografia. Inevitável se faz apresentar a vanguarda artística brasileira que trabalhou com a linguagem fotográfica, mas sem prejudicar o foco central desta investigação.

Na vanguarda fotográfica brasileira destacaram-se as experimentações fotográficas precursoras de Thomaz Farkas (1924-2011) e Geraldo de Barros (1923-1998). Farkas procurava fotografar ângulos incomuns e inusitados, afastando-se do enquadramento clássico da fotografia. Barros realizava a solarização parcial da imagem, intervenções diretas na matriz do negativo montando sobreposições de imagens, além de usar desenho, raspagem, pintura e recortes em suas fotografias.

Barros, por sua vez, ao participar do Grupo Ruptura e do movimento concreto nos anos de 1950, lançou a vertente abstrata na fotografia brasileira. Em 1951, o artista realizou a exposição individual *Fotoforma*, nela apresentou as experimentações de suas fotografias abstratas no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). Tal série era composta por fotografias com superposição de imagens no negativo.

Com a expansão da fotografia de arte na Arte Contemporânea internacional e brasileira foram criados objetos que incorporaram outras materialidades às fotografias, surgindo o tipo de fotografia denominada por foto-objeto. Para exemplificar, merece ser citada a produção de Waldemar Cordeiro na fusão da fotografia com as artes plásticas. Cordeiro realizou objetos construídos com fotografias, como *O Beijo* (1967), chamado por ele de objeto eletromecânico com fotografia p&b sobre papel. Outra obra da mesma pretensão foi a fotografia *Auto-Retrato Probabilístico* (1967), sendo esta uma montagem com fotos e palavras sobre chapas de acrílico.

Nutridos de informação quanto às décadas de formação da fotografia autoral no e do Brasil, ainda faltavam as gerações da fotografia artística brasileira contemporânea. Primeiramente, atendo-me no desenvolvimento da estrutura estadual,

equipamentos culturais e criação de institutos públicos e privados que receberam a produção fotográfica brasileira contemporânea. Em 1965, surgiu o *Museu da Imagem e do Som* (MIS) no Rio de Janeiro com a missão de ser uma das primeiras instituições brasileiras de caráter público estadual. Voltada para a preservação de diversos tipos de imagem e de registros sonoros, tendo como funções organizar e receber festivais e mostras de fotografia e audiovisual. Atualmente, em seu acervo fotográfico encontramos 93 mil fotografias, 1700 negativos em vidro e 26 mil estereoscópicas, segundo os dados recolhidos no MIS-RJ³⁶.

Posteriormente, outros museus de mesmo caráter e constituição surgiram pelo país. Inaugurou-se, então, o *Museu da Imagem e do Som de São Paulo* (MIS) em 1970, também destinado a ser uma instituição de pesquisa e de educação. Seu núcleo de fotografia possui uma importante coleção de fotógrafos do século XIX e uma coletânea de fotógrafos contemporâneos, incluindo mulheres fotógrafas. Foi reservado para o último ano da década de 1970, a inauguração do *Núcleo de Fotografia* da Funarte que teve papel fundamental para a valorização da fotografia de arte no país - veremos mais à frente sua relevância para o cenário nacional.

Neste íterim, um grupo de fotógrafos documentais passou a atuar em outro cenário profissional, vertendo-se à encomenda de fotografias para a imprensa brasileira dos meios jornalístico e publicitário. Os anos de 1970 foram especiais à atividade do fotojornalismo, tendo como grande referência a famosa agência *F4* (1979-1992). A este cenário já favorável à fotografia brasileira somam-se museus, oficinas, escolas, cursos e grupos de fotografia que surgiram em diversos Estados brasileiros.

A maior presença de mulheres fotógrafas, reconhecidas como profissionais da área, viria a acontecer nas décadas posteriores aos anos de 1960 nos âmbitos internacional e nacional. Desenvolveu-se uma contínua produção de variados estilos de fotografia: documental, etnográfica, direta, social, pictorialista, experimental, abstrata e expressionista. E por extensão, também houve um maior uso de outras linguagens artísticas com a fotografia em montagens, instalações, intervenções e projeções de imagens. Desde o começo do trabalho profissional das primeiras fotógrafas do século XIX, notou-se uma crescente preferência feminina pela fotografia com pessoas e

³⁶ Disponível em: <<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/>>. Acesso em: 07 Ago. 2017.

universos particulares. Tal foco fotográfico foi definido como fotografia humanista no século XX.

Cito algumas fotógrafas desse período, Cláudia Andujar (1931-) e Maureen Bisilliat (1931-) são exemplares na fotografia etnográfica com grandes trabalhos sobre etnias indígenas brasileiras. A fotografia de teor cultural está no trabalho de captação de imagens de festas populares brasileiras de Rosa Gauditano (1955). Outra artista é Anna Mariani³⁷ (1935-) que traz a documentação fotográfica do Nordeste brasileiro registrando arquitetura, natureza, paisagem, cultura, vida cotidiana e mulheres nordestinas.

Detenho-me um pouco no trabalho de Anna Mariani pela aproximação que ela tem com as artistas paraenses desta tese. Mariani iniciou seu trabalho a partir do final dos anos de 1960 ao registrar o Recôncavo Baiano e, nas décadas seguintes, continuou por outras cidades da região do Nordeste em busca de suas topografias particulares. Em 1974, tem sua primeira exposição com mulheres nordestinas, intitulada *Mulheres, Casa de Farinha e Piaçava*, realizada em São Paulo na Galeria Foco. A artista ficou conhecida nacionalmente pela série fotográfica com a originalíssima arquitetura nordestina, *Pinturas e Platibandas*, iniciada na década de 1980.

Na próxima década, os fotógrafos realistas Sebastião Salgado e Miguel Rio Branco trabalharam com a realidade social do país e com as classes sociais desfavorecidas. Salgado, desde os anos de 1990, traz em seu trabalho a monumentalidade da inscrição fotográfica em suas séries: *Serra Pelada, Trabalhadores, Terra e Êxodos*. Branco, também artista plástico, fotografou cenas dos subúrbios brasileiros, mas suas fotografias não recebem tratamentos e interferências posteriores, nelas prevalecem cores quentes e frias. A realidade no trabalho de Miguel Rio Branco não é editada.

Retornou aquela energia da vanguarda para a exploração do campo de experimentações fotográficas nos anos de 1990, agitando o instigante campo expandido da criação fotográfica. Foram exploradas as imagens analógica e digital, além das possibilidades de foto-objetos e foto-instalações. Variava a qualidade das imagens entre granulada, desfocada, nítida, manipulada, sendo em cores p&b, colorida, sépia e outras. As manipulações com filmes analógicos específicos também vigoraram na geração de fotógrafos artistas, mulheres e homens, em diversas regiões do Brasil.

³⁷ Carioca de nascimento, mas passou a infância na cidade de Salvador. Biografia disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1645/anna-mariani>>.

Trago algumas fotografias da geração 90 da vertente experimental da fotografia, como Rochelle Costi (1961-) e Rosângela Rennó (1962-) que participaram da geração contemporânea que se formava nos centros artísticos brasileiros. As temáticas autobiográficas de Rochelle revelaram uma auto-valorização, assim como os temas envolvendo mulher e homem estavam na fotografia de Rosângela Rennó. Estes são alguns dos temas que foram se tornando comuns na produção feminina brasileira, e por vezes, estando presente isoladamente ou em séries na produção de mulheres artistas nas décadas posteriores.

No Brasil a fotografia se realiza dentro de uma forma híbrida, dialoga com outras artes, busca se aproximar de sua realidade como uma forma de autorreconhecimento. Afirma Tadeu Chiarelli (1956-) que o Brasil tem um tipo de fotografia que foi contaminada "(...) pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas, como teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional" (CHIARELLI, 2002, p. 115). Nos primórdios da história da fotografia brasileira, ressalta Chiarelli que:

a fotografia desde seu início no Brasil, por um lado serviu como registro da paisagem física e humana no país e, por outro, impulsionou certos artistas a realizar uma imersão mais vertical na busca de autoconhecimento como indivíduos ou seres sociais. Para eles, a fotografia não foi um meio para conhecer o mundo, mas um instrumento para conhecer-se e conhecer o outro no mundo" (CHIARELLI, 2002, p. 115).

Para acontecer o tal encontro com o mundo ou com o outro para além do mero registro fotográfico documental direto, exigia-se a "fotografia contaminada" - aludida por Chiarelli - pela sensibilidade que se pressupunha como característica subjetiva dos fotógrafos. A partir dos anos de 1950, ir em busca da brasileira e do brasileiro tornou-se o principal foco dos fotógrafos brasileiros que se inspiraram na tendência da fotografia realista internacional. Para Tadeu Chiarelli (2012, p. 132), a fotografia destinada a registrar o brasileiro local daquela década, pode ser considerada a única vertente ou um campo prolífero da produção da fotografia brasileira. Segundo a aceção do autor:

Durante anos, uma parcela bastante significativa da fotografia identificou-se com o próprio objeto que optou por

registrar: o brasileiro. Documentar, registrar, tornar visível a paisagem humana do país tornou-se o interesse principal de muitos dos nossos principais fotógrafos. Tal interesse, tendo ganhado força nos anos 50 até os nossos dias, produziu uma série enorme de ensaios fotográficos sobre tribos indígenas, seu cotidiano e rituais, sobre os jangadeiros do Nordeste e os seringueiros do norte; sobre as comunidades dos pampas e sobre o operariado das grandes metrópoles; sobre os flagelados da seca e os sem-terra; sobre a situação da vida no interior de Minas e os ritos afro-brasileiros (CHIARELLI, 2012, p. 132)

Prossegue Chiarelli dentro deste contexto para justificar que:

a razão de ser da própria fotografia passou a ser, no Brasil, o registro - ou a construção - da identidade do brasileiro. O que as telas e murais de Portinari, de Di Cavalcanti e muitos outros não conseguiram (devido a questões que não caberiam ser discutidas aqui), essa fotografia teria de alguma forma alcançado: mapeou o Brasil humano, tornando visível suas várias expressões e modos de vida (CHIARELLI, 2012, p. 132).

Porém, tal vigor pela busca da identidade ou da tipologia do brasileiro na fotografia realista do país decaiu na metade da década de 1970. E tornou-se "a própria negação da possibilidade de caracterizar o brasileiro como ser social ou individual" (CHIARELLI, 2012, p. 133) pela geração 80 que denunciou o apagamento desta identidade dentro do amálgama humano que compõe o país. Entretanto, esta não é uma atitude somente da pós-modernidade na arte, mas, sobretudo, da arte moderna que denegou a preferência pelo ser humano, recusando o poder da afirmação benjaminiana de que "renunciar ao homem é a mais irrealizável de todas as exigências" (BENJAMIN, 1987, p. 102). Após um tempo de renúncia da fotografia humanista no país, voltaria o interesse pelos brasileiros. Em especial, na fotografia feminina o principal interesse era pelas mulheres brasileiras.

Tadeu Chiarelli e Boris Kossoy pensaram a fotografia brasileira crítico-reflexiva e historicamente inserida nos contextos sócio-culturais brasileiros. Kossoy fundiu o olhar do fotógrafo e do historiador se lançando a investigar as fotografias históricas de nosso país. Por seu turno, Chiarelli analisou a produção brasileira moderna e contemporânea como crítico de arte pautado por interpretações sociais de nosso contexto.

Quanto ao interesse estrangeiro pela criação fotográfica artística de nosso país, é fato que não temos três décadas deste olhar atento sobre a nossa produção.

Entrementes, surgiu um movimento nacional que provocou em muitos Estados brasileiros a valorização de sua arte regional. Muito mais interessante valorizar o que produzimos em vez de ir em busca por reconhecimento internacional que o país mergulhou por décadas.

De modo semelhante aos grandes centros produtores de arte no Brasil, a fotografia paraense também adentrou em sua própria produção artística como forma de autoconhecimento pessoal, artístico e cultural. Reconhecemos que a arte contemporânea paraense se compõe em grande parte pela arte fotográfica e pela fotografia na arte que chancelam sua produção. Utilizando-se da fotografia como obra artística ou dispositivo de registro para *performance* e memória das obras, também explorando a fotografia em movimento na vídeo-arte paraense.

Os primeiros fios foram colocados no tear da fotografia brasileira neste segundo capítulo, consagrado à apresentar o cenário artístico nacional. A análise desenvolvida localizou-se apenas nos contextos dos grandes centros artísticos. A tentativa de contextualizar circuito, cenário e mercado de arte brasileiros advém de uma necessidade de compreender a inserção da fotografia na arte contemporânea brasileira dentro desses vetores. Sobretudo para compreender o caminho, o desvio ou o atalho que a fotografia percorreu para se firmar na arte contemporânea brasileira.

Objetivou-se ainda demonstrar a importância da arte fotográfica produzida por mulheres, trazendo alguns exemplos que demonstram o universo ampliado da linguagem fotográfica feminina. Quanto às questões pertinentes e inerentes acerca da história, teoria e crítica da fotografia, destinou-se um aprofundamento para os próximos capítulos. Para tanto, outros/as teóricos/as irão embasar este trabalho com suas contribuições acerca da produção fotográfica regional que será analisada em diversos aspectos. Oportunamente também serão evocados autoras, autores, curadoras e curadores, além de os críticos de arte paraenses que pertencem e completam outros momentos desta investigação.

Em suma, previu-se a necessidade de incluir este capítulo para aprofundar a contextualização nacional histórica nas décadas principais exploradas por esta investigação. Elas são relevantes para entendermos o contexto regional da fotografia artística que se desenvolvia no Pará. Tema do terceiro capítulo que será apresentado no virar da página.

Capítulo 3 - Texto, contexto e cenário da fotografia artística no Pará

Envolta nas brumas nostálgicas de um passado glorioso e mítico e com o olhar perdido sobre longínquos horizontes marítimos, a gente de Belém, ribeirinha por contingência geográfica e por orgulho identitário, viveu e vive constantemente reconstituindo uma persona alienígena que lhe sirva de espelho, de imagem invertida. É nessa fricção entre a autoimagem e seu reflexo no espelho que se deve perscrutar os traços, as formas, as cores e as texturas que constituem um território simbólico ou – se preferirem – as dores e as delícias das mestiçagens que integram a perene construção de um sentimento de pertencimento, de tribo, de oca.

Afonso Medeiros³⁸.

A história da tradição fotográfica regional paraense remonta-se ao final do século XIX, quando ocorreu a chegada a cidade de Belém dos seguintes fotógrafos, respectivamente: Charles de Forest Fredricks (1823-1894) e Felipe Augusto Fidanza (ca. 1847-1903). O primeiro teve uma passagem rápida pela capital, sendo reconhecido como o primeiro fotógrafo a montar um estúdio na cidade de Belém; o segundo tornou-se fotógrafo de referência nacional na história da fotografia oitocentista da região Norte do país. Mas a fotografia não parou de crescer na região, é o que se confirmará nas fases de seu desenvolvimento que serão mostradas nas próximas linhas.

Após a virada entre os séculos a fotografia brasileira entraria na fase do movimento do fotoclubismo que se espalhou pelas cidades do país. Belém também participou deste movimento com seus fotoclubes que estimularam a cena fotográfica local por algumas décadas. Fez-se notável nesta tese uma abordagem temporal que sempre inicia em décadas anteriores antes de se expor aquelas que se pretende focar melhor. Farei mais uma digressão temporal, pois veremos, brevemente, a história deste movimento porque interessa para esta tese a presença feminina que nele fez diferença.

A história do fotoclubismo brasileiro se remonta aos anos de 1920, servindo de referência para o desenvolvimento da fotografia moderna no país. Marcadamente

³⁸ (MEDEIROS, 2012, p. 1895).

na ação dos grupos na apresentação das novidades estéticas e no desenvolvimento técnico. Convém citar a presença feminina em tal movimento, nele encontramos a fotógrafa mais expoente do período, Hermínia de Mello Nogueira Borges (1894-1989), uma dos fundadores do *Foto Clube Brasileiro* em 1923 - participaram da fundação João Nogueira Borges e um grupo de admiradores da fotografia. A artista também é considerada uma das pioneiras da fotografia brasileira documental e direta, sendo premiada em inúmeros salões nacionais e internacionais.

Os primeiros grupos de fotógrafos paraenses, contando com alguns de fora que iriam morar na cidade de Belém, reuniram-se em fotoclubes belenenses pelos idos de 1950. O modelo de reunião de fotógrafos nos fotoclubes tornou-se referência para os futuros grupos fotográficos que fomentaram a cena contemporânea da década de 1970 e, por conseguinte, para as gerações das décadas de 1980 e de 1990. Por ora, faz-se necessário ficar um pouco mais na década de 1950, para visualizar melhor o início do fotoclube no cenário da fotografia autoral que se formava no Estado do Pará. Período fundamental para se compreender os primórdios da consolidação da produção fotográfica regional.

Em meados dos anos de 1950, surgiu o Foto Clube Pará (1955-1970), direcionado para ser um espaço de debate e de produção da fotografia local, no qual se realizaram palestras, estudos, cursos, passeios fotográficos, exposições e mostras durante os seus quinze anos de produtiva existência. Após o declínio do fotoclubismo que tomou grande parte do Brasil a partir de 1970, o Foto Clube do Pará encerra suas atividades deixando um legado a ser mantido pelas gerações futuras.

Apesar de o irreversível declínio do fotoclubismo, as galerias de arte mantiveram a cena artística local acesa em Belém, como a Galeria Ângelus (1960) ao lado da Galeria Theodoro Braga (1977). Tendo a Teodoro Braga, entre 1977 e 1985, atuado com exposições locais e internacionais³⁹. Ao longo de sua existência, a Teodoro Braga permanece ainda como uns dos principais espaços de visibilidade e de difusão das artes plásticas e visuais do Pará da produção moderna à contemporânea.

Vale ressaltar que um ano depois da inauguração do MIS de São Paulo, foi “inaugurado” o *Museu de Imagem e do Som do Pará* (MIS-PARÁ) em 1971, com o mesmo objetivo do primeiro fundado no Rio de Janeiro de salvaguardar a memória imagética e sonora, neste caso da cultura paraense. O MIS-PARÁ foi idealizado pela

³⁹ Disponível em: <<http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/sede/galeria-theodoro-braga>>.

escritora paraense Eneida de Moraes⁴⁰ (1904-1971), importante incentivadora da arte e da cultura paraenses. Porém, o instituto somente teve seu espaço instalado em Belém no ano de 1985, sendo acoplado a outras iniciativas que engendraram o circuito de arte paraense, como veremos mais à frente.

Como abordado no capítulo anterior, a década de 1980 foi especial para a fotografia brasileira que perfez um caminho autônomo, para ganhar espaço e prestígio no cenário da arte contemporânea, evidenciando-se em exposições de porte nacional e internacional a partir desta década. Foi nesta mesma década que o Ministério da Cultura baseado no modelo do *Núcleo de Fotografia*, lança o *Instituto de Fotografia da Fundação Nacional da Arte* (Funarte) em 1984. O objetivo principal deste instituto era realizar projetos em âmbito nacional, formar acervos históricos da fotografia brasileira e reunir os diversos artistas do país, além de manter o desenvolvimento teórico e o debate acerca da fotografia. Tal iniciativa pública obteve como desdobramento o evento *Semana Nacional da Fotografia* realizado entre 1982 e 1988, sucessivamente.

Ressaltam-se as palestras realizadas na *IV Semana Nacional da Fotografia* (Belém) em 1985 e na *V Semana Nacional da Fotografia* (Curitiba) em 1986, ambas trazendo os determinados temas, respectivamente: *Fotografia Brasileira Contemporânea* e *Fotografia Contemporânea Brasileira*. Os palestrantes da *IV Semana* foram Joaquim Paiva e Pedro Vasquez; na *V Semana* foram Boris Kossoy e Joaquim Paiva. Encontramos nestas duas semanas uma inicial preocupação em formular um pensamento histórico e crítico acerca da produção nacional da fotografia.

Para elucidar a participação das mulheres nesta passagem histórica, debruicei-me sobre uma análise da presença feminina ao longo das oito edições da *Semana Nacional da Fotografia*. Verifiquei a participação de mulheres como palestrantes, ministrando oficinas e expondo individual ou coletivamente. Sobretudo, quanto à presença delas na construção da fotografia brasileira durante o período que ganhava maior visibilidade e que, ao mesmo tempo, formava seus espaço e mercado. O número de mulheres participantes como protagonistas - leia-se como principal convidada e/ou homenageada - de alguma parte da programação geral destoa diante da

⁴⁰ Eneida de Moraes foi uma escritora e poetisa paraense, também atuou como jornalista, pesquisadora e militante política. Suas maiores obras foram: *Terra Verde* (poesia, 1929), *Aruanda* (crônicas, 1957), *História do carnaval carioca* (1958), dentre outros. Ao conhecer Graciliano Ramos na prisão, teve sua personalidade imortalizada no livro *Memórias do Cárcere*.

constante maior participação de homens - fato que chama atenção ao longo dos anos em que se realizaram as edições.

A participação dos gêneros foi dividida da seguinte maneira, na *I Semana Nacional da Fotografia* (1982, São Paulo) somente uma fotógrafa participou, a Diretora da Agência F4, Nair Benedicto (1940-). Entretanto, na *II Semana* (Brasília, 1983) o número da presença feminina mudou radicalmente, as fotógrafas participantes foram: Beatriz Dantas, Patrícia Canetti, Rosany Esteves, Beatriz Schiller, Regina Alvarez e Luiza Venturelli. Enquanto que há uma severa queda de participação na *III Semana* (1984, Ceará) onde as fotógrafas participantes que constam seu nome na programação, apenas estão na mostra de audiovisuais, as quais foram: Lourdes Grzybowski, Mônica Souza Silva, Nina Monteiro, Ana Periard, Cecília Simonetti, Laís Tapajós, Nair Benedicto, Junéia Mallas, Regina Lemos e Vera Simonetti. Nas mostras coletivas não consta nenhum nome feminino, porém não dá para afirmar que mulheres fotógrafas participaram delas. Posto que, a Funarte não disponibilizou a composição das exposições coletivas em seu site oficial⁴¹.

Por conseguinte, na *IV Semana* realizada na cidade de Belém em 1984, as mulheres retomam seu lugar na programação, as fotógrafas participantes foram: Luiza Venturelli, Nair Benedicto, Camila Butcher, Gal Oppido, Rochelle Costi e Rosely Nakagawa. Nesta edição a programação apresenta uma equidade de gênero ao incluir as mulheres em mostras coletivas de fotografia, também como palestrantes e realizadoras de oficinas. No entanto, é importante pontuar que não consta na divulgação da programação o nome de qualquer fotógrafa paraense como convidada, tampouco em outras áreas de participação da programação geral.

Dando prosseguimento a análise, na *V Semana* (Curitiba, 1986) tivemos uma configuração mais adequada, como também ocorreu na *IV Semana* anteriormente. A presença de mulheres artistas fotógrafas se fez com: Carmen Vargas, Rochelle Costi, Maria Luiza de Mello Carvalho, Vilma Slomp e Estefania Brill. A edição se diferenciou pela participação de Emida Serrano na curadoria de uma individual masculina.

Na penúltima edição, *VI Semana (Ouro Preto, 1987)*, o formato de participação feminina permaneceu, como foi apresentado acima. A presença feminina foi de Iole de Freitas, Diana Mines (Uruguai), Rosely Nakagawa, Cássia Maria Mello de Silva, Berenice Toledo e Beatriz Dantas. Foi neste ano que o Brasil tentou quebrar o

⁴¹ Disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-semanas-nacionais-da-fotografia/>>.

seu isolamento artístico e intelectual de seu próprio Continente ao se aproximar dos países da América Latina, sendo Argentina e Uruguai, e ainda dos países Cuba e México das Américas Central e Norte, respectivamente. Todos participaram de exposições coletivas com seu países, além de outras participações na programação, como na mesa intitulada *Por uma Reflexão em Torno da Fotografia Latino-Americana* com os palestrantes Diana Mines (Uruguai), Pedro Meyer (México) e Eduardo Gil (Argentina).

Nesta edição ainda aconteceu o lançamento do livro de Stefania Brill, polonesa de nascimento e naturalizada brasileira em 1955, além do lançamento do livro *Feito na América Latina* (INFoto/Funarte) de diversos autores. Destaca-se também o *I Foto Norte*, coletiva regional organizado pelo INFoto/Funarte. Neste evento tivemos a presença da artista paraense Leila Jinkings - uma das protagonistas da *geração 80* da fotografia feminina paraense.

Nas duas últimas edições que fecharam a década de 1980, permanece a aproximação com a América Latina na *VII Semana* (Rio de Janeiro, 1988) com uma exposição coletiva de fotógrafos peruanos, além do interesse em se continuar a discussão sobre a produção fotográfica nacional com a palestra de Joaquim da Paiva e Walter Firmo nomeada *A fotografia brasileira contemporânea*. Apesar de se observar algumas preocupações acerca da conjuntura e da contextualização da fotografia contemporânea nacional, volta a ser diminuta a presença feminina, apenas constando a presença das fotógrafas Sanda Haruki, Cláudia Jaguaribe e de Marlene Vieira - esta na visita guiada. Na *VIII Semana* (Campinas, 1989), última edição, estiveram participando apenas as fotógrafas Cássia Maria Mello da Seilva e Regina Alvarez, contando com a participação de Annateresa Fabris (curadora, crítica de artes visuais, professora e historiadora de arte).

Se por um lado, ao analisarmos a presença de mulheres fotógrafas no mais importante evento nacional de fotografia da década de 1980, confirma-se que as mulheres estavam no mercado de trabalho tanto artístico quanto profissional neste período. Elas também contemplaram outros campos de atuação feminina, produzindo e pensando a fotografia artística, conquistando outros espaços profissionais da arte, como: artes visuais, fotojornalismo, curadoria, crítica de arte, História da Arte, pesquisa acadêmica, literatura e teoria fotográficas. Por outro lado, três das oito edições

predominam a presença masculina, mesmo tendo se mostrado que em muitos Estados brasileiros havia uma forte presença de mulheres fotógrafas nas cinco edições.

Admite-se que não se alcançou quais os critérios de escolha, convite e avaliação eram frequentes na curadoria e/ou organização das edições das *Semanas*. Tais informações ajudariam a justificar a menor presença de mulheres fotógrafas na soma total das edições. Permanece algumas certezas acerca das dificuldades de conquista do espaço da fotografia feminina no cenário nacional com possíveis ocultamentos de talentos, entraves de ascensão profissional e de reconhecimento da produção feminina.

Agora localizando-se no objeto de estudo em análise, mais perguntas ocupam o espaço desta investigação. Em relação a fotografia de arte regional, podemos nos voltar para contextos locais como forma de averiguar uma diferenciação territorial? Voltando ao foco regional desta investigação, indaga-se: onde estava, como estava e quem lançou a geração 80 da fotografia no Norte do Brasil? A resposta está nas características do próprio cenário regional. Houve a constante ação dos artistas locais que foram determinantes para a profícua produção de fotografia. Assim como construíram um cenário artístico que atendesse suas demandas e seus anseios - o mesmo movimento aconteceu com as artes plásticas e visuais da região, vale pontuar.

Em particular, foi em Belém da década de 1980 que artistas da arte fotográfica reforçaram seu contexto fomentando cenário, instituições, centros e grupos. Ainda formaram gerações de artistas e de público da primeira década e das próximas décadas. Nas quais as mulheres artistas que atuaram na primeira geração trabalhada aqui, atuaram em duas vertentes da fotografia autoral, modificando o quadro geral de gêneros fotográficos preteridos por esta geração - fato que será melhor exposto no decorrer deste capítulo.

A priori, antes de apresentar as obras fotográficas das artistas, percorro os anos de 1980, quando a cidade de Belém consolidou também o seu próprio núcleo fotográfico de produção, formação, exibição e difusão que vinha sendo gerido desde os anos de 1970. Ao longo dessa década, grupos de fotografia surgiram promovendo e incentivando a consolidação da linguagem artística fotográfica paraense, sendo os seguintes grupos locais precursores: Fotoficina, Agir, FotoPará e Fotoativa. Foram grupos que realizaram diversas atividades voltadas para a fotografia, promove-

ram jornadas fotográficas pela cidade e em regiões circunvizinhas, sessões de autografias, estudos e debates, investigações teóricas, além de produções e mostras coletivas e individuais.

Algumas agências de fotografias fundadas na cidade não somente caminharam para a produção profissional, fotojornalística ou publicitária, mas mantiveram a produção artística como exercício do olhar estético e do poder crítico. Em 1987, Leila Jinkings criou a agência Capta, na qual estiveram presentes as fotógrafas Mira Jatene, Coeli Mendes e Léa Nunes. Sendo Leila Jinkings, artista e fotojornalista, uma das protagonistas da *geração 80* de fotógrafas paraenses.

As fotógrafas dos períodos visitados acima podem ser conferidos no livro organizado pelo pesquisador e fotógrafo paraense Mariano Klautau Filho (1964-), intitulado *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*, publicado em 2002. Pode considerá-lo bibliografia de referência sobre o reconhecimento histórico dessa geração. Em 2013, parte da história recente da fotografia contemporânea paraense foi apresentada na mesa de abertura, *Belém e a fotografia dos anos 80: relatos e questões*, do 9º Colóquio Fotografia e Imagem: Autografias⁴² realizado em Belém.

A mesa era composta pelo pesquisador e professor universitário Mariano Klautau Filho e pelos fotógrafos Luiz Braga (1956-) e Patrick Pardini (1953-). O colóquio assinalou a história de formação dos grupos de fotografia e das primeiras mostras coletivas da cidade a partir dos anos de 1980. Momento registrado pelo Núcleo de Difusão e Divulgação da Associação Fotoativa, tendo a história começado em 1982, quando:

(...) o grupo Fotoficina, constituído por participantes de uma primeira oficina ministrada por Miguel Chikaoka junto ao grupo Agir e outros fotógrafos convidados, começa a realizar mostras coletivas de fotografia batizadas de FotoPará. Essas mostras resultariam três anos depois na criação formal de um grupo de mesmo nome, liderado por Patrick Pardini e Luiz Braga. Elas consistiam em exposições coletivas de fotógrafos de todo o estado, realizadas na galeria Angelus, do Theatro da Paz. Diferenciada pelo caráter não-competitivo, a iniciativa, além de expor as imagens selecionadas no salão por grupos de profissionais de diversas áreas, disponibilizava os demais trabalhos inscritos por meio de álbuns, permitindo ao público conhecer de forma mais ampla o trabalho de boa parte dos fotógrafos que aqui atuavam (FOTOATIVA, 2013, *on line*).

⁴² O Colóquio Fotografia e Imagem é uma realização da Associação Fotoativa desde 2002.

Não somente surgiu o FotoPará no mesmo período, como destacou a mesa:

A primeira mostra FotoPará também culminou na realização do primeiro fotovarial da cidade, como forma de expandir a produção fotográfica local para além do horário de funcionamento e do espaço das galerias. Ao depender imagens em varais, à semelhança dos folhetos de cordéis, foi possível aumentar o número de expositores, em função da ausência de regras para a participação, e finalmente ganhar as ruas, combinando as mostras fotográficas a apresentações teatrais e literárias, entre outras formas de linguagem. “Certamente o fotovarial se constituiu como uma prática que foi e é cada vez mais usada para a democratização do acesso à fotografia”, destacou Klautau no decorrer do bate-papo (FOTOATIVA, 2013, *on line*, aspas do site).

Interessante destacar que o grupo FotoPará (1985) que começou com exposições coletivas de mesmo nome do grupo em 1982, apresentou “atitude mais reflexiva e propensa ao estudo da fotografia como linguagem, assim como uma postura política em defesa das liberdades democráticas”⁴³. Atitude que culmina com a abertura política após o período de regime militar brasileiro. Nos anos seguintes, outros grupos de artistas paraenses viriam a compor o cenário artístico belenense sem a pressão dos tempos de repressão da ditadura militar e distantes da violência contra os artistas que assolou o país durante o regime. Era o momento ideal para usar a liberdade artística da forma que deveria ser sempre usada: sem barreiras criativas e tomando todos os lugares que se desejasse. Para o país era o momento de se reerguer o projeto de implantação da redemocratização brasileira parado por duas décadas.

A cidade, como a casa do corpo social, era o espaço perfeito para o encontro de grupos artísticos e de qualquer reunião humana antes proibidos nos tempos do golpe militar. A cidade aberta era o local ideal para a presença da arte livre de censuras prévias e de cerceamentos insólitos. Ela deveria ser tomada e dominada pelos artistas ávidos pela exposição de sua produção artística, conclamando a interação do coletivo urbano, além da manutenção do desejável reconhecimento e da salvaguarda da memória fotográfica do período que conformava a sua presença única na história.

⁴³ Fotógrafos rememoram o rico cenário cultural de Belém na década de 1980. In: FOTOATIVA, Núcleo de Comunicação e Difusão. Disponível em: <<http://www.fotoativa.org.br/?p=2699>>.

Ao ar livre em praças públicas ou em espaços privados, as exposições coletivas surgiam em Belém, como FotoPará e FotoVaral⁴⁴ (ambas se realizarem no mesmo ano de 1982). Constata-se que foram as mais famosas do período mesmo se diferenciando entre Sissa na proposta e duração. Enquanto que a primeira expunha a produção dos fotógrafos profissionais ou se profissionalizando, portanto, sendo meio de divulgação do trabalho profissional deles; a segunda, optou pela participação coletiva entre amadores e profissionais, até mesmo pela exposição da produção fotográfica gerada nos cursos de fotografia que surgiram em Belém. Tais ações expositivas produziram exposições alternativas que exibiam sua produção local para públicos diversos - tanto para apreciadores quanto para fotógrafos amadores ou profissionais - resultando na ativação e na promoção da área cultural e artística da cidade.

O FotoPará produziu exposições de fotógrafos de todo o Estado do Pará, por ter um destino mais profissional, realizou exposições na Galeria Ângelus do Teatro da Paz⁴⁵. Na contramão, o FotoVaral era adepto do espaço público por ter um caráter de participação mais aberto e democrático, tendo como propósito que a fotografia se torna-se uma prática habitual entre os cidadãos. Conta-se a existência de diversas exposições fotográficas paraenses que trilharam o mesmo caminho das supracitadas exposições históricas, lançando-se em espaços públicos dentro ou fora cidade, assim como nos típicos lugares privados da arte na cidade. Atualmente, ainda marca presença a exposição FotoVaral em outros formatos e datas diversas, em especial, no período da festa centenária do Círio de Nazaré que ocorre no segundo domingo de outubro em Belém.

Ao longo da gestação e da formação do Fotopará, criou-se o grupo FotoAtiva (1982), uma reunião conjunta de fotógrafos paraenses ou que atuavam no Pará. O grupo foi fundado pelo fotógrafo paulista Miguel Chikaoka (1950-), o qual escolheu Belém para trabalhar como fotógrafo após um período de estudos na França. Na capital realizou trabalhos no fotojornalismo regional e ministrou cursos de fotografia -

⁴⁴ Na 35ª Reunião Anual da SBPC em 1983, realizou-se no campus da Universidade Federal do Pará (Belém) um FotoVaral em formato de mostra denominado "Mostra de Fotógrafos Paraenses" do grupo FOTOFICINA, contando com a presença das mulheres fotógrafas: Leila Jinkings, Luiza Borborema, Fátima Luz, Milena Medeiros, Conceição Viana e Ana Catarina Brito. Além dos fotógrafos: Abdias Piniheiro, Miguel Chikaoka, Paulo Santos, Patrick Pardini, Geraldo Ramos, Januário Guedes, Eduardo Kalif e João Ramid. Ressalta-se que outro caráter que o FotoVaral tem é de permitir uma participação coletiva com amadores e profissionais em suas exposições.

⁴⁵ Teatro da Paz.

sendo estes cursos reconhecidos como parte da formação de muitos fotógrafos locais. *A posteriori*, Chikaoka foi nacionalmente homenageado como significativo professor de fotografia⁴⁶.

A primeira sede do FotoAtiva localizou-se na Galeria Theodoro Braga, por conseguinte, a FotoAtiva tornou-se ponto de encontro e de produção fotográfica do Estado do Pará. Somente décadas depois, já em 2004, o Pará reconheceu a importância da FotoAtiva dando o título de Utilidade Pública Municipal e Utilidade Pública Estadual⁴⁷. Deste modo, comprovando a sua importância na divulgação da fotografia para um público leigo ou apreciador, além de promover a continuação da formação profissional e da produção fotográfica paraenses.

As fotógrafas artistas desta tese iniciavam sua carreira participando em muitas destas exposições supracitadas, incluindo a formação teórica e estética nos cursos na Fotoativa a partir da década de 1980 - até os dias de hoje acontece o mesmo com a geração mais jovem. A cena artística tomada por eventos, exposições, grupos, cursos, entidades culturais e artísticas alternativas permitiu a formação de futuros artistas da fotografia autoral paraense. Ressalta-se a inclusão da produção nordestina no circuito dos eventos sobre fotografia da Funarte, a partir de meados dos anos de 1980, na *IV Semana Nacional da Fotografia* (1985), INFoto, com a participação de fotógrafos de renome nacional, como: Luisa Venturelli, Rosely Nakagawa, Alair Gomes, João Farkas, Cláudio Feijó, entre outros.

Retomo à citação da quarta edição da *Semana Nacional* que incluiu na programação a *Coletiva de Fotógrafos do Pará* com 21 fotógrafos paraenses, tendo recebido a mostra na Galeria Ângelus do Theatro da Paz de Belém. Outros acontecimentos que enriqueceram a cena local merecem destaque, como a retrospectiva *Photographia Fianza* organizada pelo Projeto Pesquisa e Preservação de Fotografia Histórica no Pará; o *Fotovaral*, mostra coletiva livre organizada por Miguel Chikaoka e a participação do fotógrafo paraense de renome Luiz Braga na coletiva *Fotografismo* organizada pelo INFoto/Funarte.

Todos os grupos e mostras coletivas tiveram presença marcante de fotógrafas, paraenses ou não, ao longo da história da formação da fotografia paraense. O *Colóquio Fotografia e Imagem* rendeu homenagens aos artistas homens que foram

⁴⁶ Biografia de Miguel Chikaoka disponível em: <<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/biografia-de-miguel-chikaoka/>>.

⁴⁷ Respectivamente, Prefeitura Municipal de Belém e Governo Estadual do Pará.

possíveis até o último evento realizado em 2013. Notou-se que o Colóquio teve como participantes professores, alunos e pesquisadores (homens e mulheres), mas pouquíssimas mulheres artistas. Não se encontrou a presença de fotógrafas artistas pioneiras nas inúmeras homenagens que ocorreram nos eventos, ao passo que o protagonismo somente foi dado aos homens no processo histórico de constituição da fotografia internacional.

A mim, resta perguntar: Onde estão as protagonistas da fotografia paraense? Com tantos nomes conhecidos de mulheres artistas fotógrafas que despontaram no cenário nacional, não haveria um lugar de homenagem especial para elas em eventos de fotografia, livros, pesquisas e fontes diversas? As fotógrafas, realmente, apenas atuaram como coadjuvantes neste processo histórico? As protagonistas de tal geração feminina existem e foram reconhecidas no projeto de pesquisa histórica e análise crítica, *Fotografia Contemporânea Paraense - Panorama 80/90* sob a curadoria de Rosely Nakagawa - com pesquisa de Rubens Fernandes Júnior e Patrick Pardini). Salienda Nakagawa que:

A fotografia paraense contemporânea se manifesta como um movimento artístico coordenado por intelectuais de sólida e diversificada formação. Se estivéssemos em qualquer país europeu, este grupo teria o nome de um movimento, descrito e perpetuado por críticos e pesquisadores. Aconteceu assim com os surrealistas, dadaístas, concretistas. No nosso projeto, respeitaremos sua autonomia e individualidade nomeando - os: Fotógrafos Paraenses Contemporâneos (NAKAGAWA, 2002, *on line*)⁴⁸.

A curadora reconheceu que esta geração de mulheres artistas da fotografia autoral, formada ao longo das décadas de 1980 e 1990, teve papel fundamental na consolidação da fotografia contemporânea paraense. Posto isto, primeiramente no trabalho desta investigação foi necessário localizar histórico e geograficamente a geração feminina. Pontuando, por mais uma vez, que a geração das representantes da fotografia contemporânea paraense é considerada por esta tese como a primeira formação histórica, escolhendo para esta geração as fotógrafas: Leila Jinkings, Jorane Castro, Flavya Mutran, Cláudia Leão, Elza Lima, Paula Sampaio, Maria Christina, Bárbara Freire, Shirley Penaforte, Ana Catarina e Walda Marques.

⁴⁸ NAKAGAWA, Rosely. *Fotografia Contemporânea Paraense*. Disponível em: <http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/Rosely_texto.htm>. Acesso em: 10 Abr. 2017.

A sensibilidade feminina da fotografia das décadas de 80/90 repousa em duas matrizes fotográficas artísticas majoritárias com estéticas diferenciadas dentro do estilo assumido pelas artistas. Tais matrizes identificadas foram consideradas nesta investigação por: fotografia subjetiva e fotografia objetiva. Ambas podem ser também lidas substituindo por fotografia experimentalista e por fotografia realista adotando as denominações correntes da fotografia contemporânea. As dadas denominações serão utilizadas de forma mais livre mantendo o sentido subjetivo e objetivo sem prejuízos no entendimento.

A separação das fotógrafas entre duas matrizes, objetiva e subjetiva, justifica-se pela linha conceitual, temática e investigativa que tomaram na construção de seus trabalhos ao longo da carreira. Dentro de cada linha maior que exprime aspectos conceituais e linguísticos da fotografia, encontramos tipos e estilos que pertencem a cada uma. Levasse em consideração que tais matrizes têm suas vertentes pré-determinadas, as quais criaram novas estéticas e visualidades regionais baseadas na matriz que partiram.

Foram encontrados na geração experimental de artistas alguns tipos de fotografia da vertente orientada pela fotografia subjetiva, dominada pelo conceito de fotografia expandida na contemporaneidade, sendo os seguintes: experimental, construída, conceitual e encenada. Nesta geração de fotógrafas se constata diferentes orientações que podem ser seguidas, fundidas, divididas sem ferir o conceito de fotografia expandida. Noção de criação que é habitualmente interpretada pela análise de viés contemporâneo. Reconhecemos que se abrimos as fronteiras da fotografia tradicional, dotada somente de seus próprios elementos, para misturá-la em outras linguagens e possibilidades, já temos a expansão da fotografia.

Na geração da fotografia objetiva prevalece o realismo e a busca de registro documental. Nela temos a imagem espontânea e naturalista do gênero documental, predominando alguns sub-gêneros: fotografia humanista, fotografia de rua, fotografia urbana e fotografia de viagem. A documental é realizada no momento do evento, da vivência, da experiência requisitando a observação direta das fotógrafas. Para este tipo de busca pela realidade, trago as palavras de Fayga Ostrower (1987, p. 103): “o indivíduo pode descobrir no real novas realidades, cujos horizontes novos encerram a proposta de requalificação dos valores culturais”.

Ambas vertentes indicam tipos de atrações de distintas personalidades artísticas inseridas no mesmo contexto cultural. A propósito, não poderia deixar de sublinhar que os estilos fotográficos explorados nesta tese não se sobrepõem, cada um tem seu valor garantido no contexto histórico em foco, resulta que nenhum é nota dissonante. Pairamos no duo de vertentes em declarada antinomia, eis o elemento estruturante que funda a fotografia artística feminina contemporânea no Pará.

Nos próximos sub-capítulos tais vertentes e seus tipos serão apresentadas repartidas nas referidas décadas citadas acima. A breve e insuficiente apresentação que se realizou primeiramente na abertura deste capítulo, apenas abordou certas características apresentadas pelas vertentes. Estas devem ser aprofundadas e melhor exemplificadas com a apresentação da produção fotográfica interligadas às suas inerentes análises. Os trabalhos das fotógrafas selecionados para compor esta parte ilustrarão cada capítulo, conforme o período for sendo apresentado. É o que iremos conferir nas próximas páginas depois de uma introdução sobre a fotografia de arte do tipo subjetivo.

3.1 Sobre a diferença entre fotografia de arte e fotografia na arte contemporânea

No decorrer dos anos de constituição da fotografia de arte contemporânea, teóricos e pensadores da fotografia se debruçaram sobre as mudanças consolidadas que ela havia provocado na arte contemporânea. O intuito foi confirmar sua predominância entre as novas linguagens artísticas que surgiram na metade do século antecedente. A própria fotografia demonstrou autonomia e independência irrefutáveis como linguagem artística com história e teoria próprias. Tornou-se clarividente a maciça presença da fotografia em diversas linguagens artísticas ou em sua forma de arte na produção do período.

O experimentalismo fotográfico surgiu no cenário artístico paraense a partir de meados da década 1980, apresentando produções fotográficas que exigiam demoradas elaborações e um processo de construção artesanal com diferentes materiais e elementos visuais incluídos em sua composição. Também foi um momento de vigoroso desenvolvimento das artistas como pesquisadoras, as quais trouxeram as novidades artísticas para a fotografia contemporânea paraense. Muitas artistas des-

sa geração tornaram-se arte-educadoras em universidades federais brasileiras e ainda permanecem artistas-pesquisadoras.

Nesta primeira linha fotográfica, chamada de fotografia subjetiva, apresentam-se quatro tipos fotográficos identificados na produção do grupo de artistas escolhidas para compor este espaço, a saber: experimental, construída, conceitual e encenada. Algumas artistas inseridas em grupos de artistas locais ou atuando individualmente optaram por seguir a investigação fotográfica experimentalista de tendência internacional em voga, resultando na marca estético-poética de sua obra fotográfica. Daí surgem as principais características fotográficas das artistas: fusões entre diversos elementos e linguagens artísticas antigas e novas, pesquisa contínua de novas imagens e busca de uma imagética diferenciada de tudo o que se mais produzia no Pará nas fotografias documental, fotojornalística e de moda.

A primeira fase da arte contemporânea estava ambientada no campo expandido iniciado desde a década de 1960. Primeiramente, pelo Minimalismo e, posteriormente, pela Arte Conceitual onde prevalecia a intuição como faceta espiritual da arte, desmaterialização ou transmutação do objeto de arte, caminho processual do fazer artístico e procura por novas visualidades. No campo expandido as bordas das linguagens artísticas estavam mais diluídas, sem barreiras que as impedissem de explorar a si mesmas e qualquer outra proposta que pudessem ser arquitetadas e produzidas pela imaginação ou pela abertura de percepção.

No decorrer dos anos de 1990, prossegue o experimentalismo na fotografia de arte contemporânea. As relações imbricadas entre fotografia e arte contemporânea foram também investigadas pelo teórico francês Philippe Dubois (1958-). No livro *O Ato Fotográfico e outros ensaios* (1993) o autor apresenta a seguinte pergunta no título do sexto capítulo: *A arte é (tornou-se) fotográfica?* Nele se questiona o quanto a fotografia é uma arte, problematizando as autonomias relativas de dois campos de expressão aparentemente distintos: arte e fotografia. Ainda reflete sobre o caminho verso e reservo entre objetividade e subjetividade da fotografia que, outrora, dirigiu-se para o campo da arte a partir século XIX. Dubois argumenta que as artes plástico-visuais se orientaram com os elementos constitutivos e os principais fundamentos da fotografia que marcaram a arte contemporânea em seu primeiro período histórico no século XX (DUBOIS, 1993, p. 253).

Segundo Philippe Dubois, se por um lado as linguagens artísticas contemporâneas que surgiram a partir dos anos de 1960, como arte conceitual, corporal, ambiental e *performance* adotaram a fotografia para servir também de instrumento de memória, arquivo e documentação; por outro lado, o movimento também optou por usar a fotografia em sua forma estritamente artística, sem submetê-la a ser apenas dispositivo de registro (DUBOIS, 1993, p. 290). Diante do universo de artistas contemporâneos e suas propostas, elucida o autor que:

(...) as relações entre fotografia e arte contemporânea tornam-se uma complexidade intelectual e formal bastante grande, mas sempre singular. Não existe nem regra a priori, nem preeminência de princípio de uma sobre a outra. Antes um jogo de relações entre ambas, infinitamente variado e fora de qualquer axiologia, indo da cópia mais estrita às perturbações mais extravagantes, do corpo-a-corpo mais físico à analogia abstrata. Cada artista, às vezes cada obra, tenta um golpe, experimenta, trança um fio, fia um artil nessas relações. São esses golpes, esses fios, esses ardis "fotográficos" que fazem finalmente a arte contemporânea. É aqui que se pode ver da melhor maneira possível, pela primeira vez, até que ponto, ao longo do século XX, foi de fato a arte (e na maioria das vezes em sua forma mais intuída: a pintura) que se tornou profundamente fotográfica (DUBOIS, 1993, p. 253, aspas e itálico do autor).

Em particular, a fotografia contemporânea como novo suporte ou como a própria obra, apresentou-nos sua propriedade de representação de corpos, formas, paisagens, discursos e práticas sob o domínio do olhar fotográfico. Novos regimes de visibilidade e visualidade tomaram o campo da fotografia de arte. Deste modo, pensar e teorizar sobre esta linguagem foram fundamentais para elucidar e posicionar a fotografia como definitivamente uma linguagem artística constituída de preceitos, valores, estéticas, vertentes e estilos bem definidos.

A partir do Conceitualismo um dos objetos ou dos elementos que foram definitivamente acoplados a arte do campo artístico plástico foi a fotografia. Não obstante, nublou-se as definições do que eram artistas plásticos usando a fotografia como suporte ou o que era a linguagem fotográfica sendo também artes plásticas? A *performance* e a *body art* se fotografaram intensamente, a primeira mantinha um relatório fotográfico do acontecimento até tornar-se foto-performance, a segunda usou a fotografia como registro do ato ou da obra em ação.

Nas artes plásticas a fotografia poderia ser parte da obra; na obra conceitual o processo passou a ser registrado ou composto por fotografias de seu desenrolar; na *Land Art* algumas obras só poderiam ser contempladas por intermédio de fotografias que atestavam a sua existência - neste caso pela impossibilidade de contemplação no local que habitava a obra. E, por fim, as instalações podiam ser um cenário que se não era todo forrado por fotografias, citava a imagem na forma fotográfica. Parafraseando Philippe Dubois, é claro que a arte contemporânea tornou-se fotográfica. E ele mesmo responde a sua pergunta: "(...) é a arte contemporânea inteira que se torna fotográfica, no sentido fundamentalista do termo" (DUBOIS, 1997, p. 291).

As bordas líquidas da arte contemporânea transbordavam-se inundando as artes plásticas com a fotografia que a tornava desmesuradamente fotográfica e fotografável. Para reforçar está premissa, basta lembrarmos da grande quantidade de obras artísticas do período que existiram para a fotografia ou que existem ainda como memória pela fotografia no século atual. Afinal, às vezes, fotografamos no eterno paradoxo de guardar, esquecer e depois relembrar.

Não é novidade que nos deparemos com questões limítrofes do que é arte e fotografia desde o início datado do nascimento da fotografia e do surgimento da arte contemporânea. Uma das questões é o termo fotografia conceitual que surgiu a partir das produções fotográficas de artistas conceituais com o objetivo de conflito e subversão da fotografia tradicional entre as décadas de 1960 e 1970. Existem contradições conceituais e de direcionamento de conceitos que surgiram na/para fotografia que precisam ser elucidadas e que não podem se perder aqui.

A fotografia artística contemporânea pode ser chamada de conceitual se ela apresentar as características da produção conceitual, categoricamente subjetiva, na medida em que se forjam imagens preconcebidas que exploram ideias pré-existentes. Posto isto, a fotografia artística não se confunde com a arte conceitual que utiliza a fotografia como suporte, registro ou próprio objeto de arte. Mas, é adequado frisar, que tal objeto de arte em formato fotográfico ainda é produto das artes plásticas e não da fotografia *strict sensu*. Há percepção clara que surgiram duas linhas limítrofes que cortam ao meio a fotografia em duas existências possíveis, como fotografia artística e fotografia da arte contemporânea, mas tal divisão já é bem resolvida em nosso século.

Tal questão de uma época foi interpretada com excelência pelo apurado ensaio *The Anti-Photographers* da norte-americana Nancy Foote, publicado na revista *Artforum* em 1976. Foote denominou os artistas da Arte Conceitual de Anti-fotógrafos, separando-os dos fotógrafos profissionais pelo tratamento amador e descuidado dado as suas fotografias. Ainda questionou o modo como a fotografia na arte contemporânea é tratada na arte conceitual. Contudo, a autora deixou claro que ela é fundamental para muitas linguagens artísticas que já nasceram dependentes dela, citando algumas que necessitam do registro e da documentação feita por fotografias para serem vistas, como: *Land Art*, Arte processual e *Body Art* (FOOTE, 1976, *online*)⁴⁹.

A dependência do registro fotográfico encerra a discussão pela natural necessidade intrínseca de se fixar em imagens a produção de algumas linguagens artísticas conceituais. Assim confirmam que fotografia é um importante meio para transmitir informação e mensagem do objeto artístico. Nancy Foote elenca uma série de benefícios pelo uso da fotografia ao documentar gestos, eventos e processos, por exemplo: eliminação do problema de duração do tempo, o isolamento de um evento ou de um processo específico que impede o acompanhamento do público e a apresentação de uma duradoura sequência linear sem a monotonia do vídeo e do filme.

Porém, a fotografia de artistas conceituais está mais para o *status* de *ready-made* por transpor a obra de seu ambiente real para a galeria, conforme a interessante presunção de Foote. Eis outra notória diferença entre a fotografia de artistas e a fotografia da/do fotógrafa/o; para estes, a fotografia é o objeto de arte, para aqueles suporte ou registro necessários, por vezes, inevitáveis. Entretanto, fotógrafas artistas também passaram a usar o *ready-made* em sua produções fotográficas, principalmente se estiverem no campo da fotografia expandida.

Rosalind Krauss afirma que a fotografia não serve somente para uso como dispositivo, suporte, plataforma ou mídia para/na arte contemporânea. Uma das possibilidades da fotografia é ser ainda um objeto teórico com categorias e conceitos particulares. Tais questões foram levantadas ao longo dos ensaios de seu livro *O Fotográfico* lançado em 1990. Para a autora, “a produção estética contemporânea não é, obviamente, o único terreno de aplicação deste objeto teórico, o *fotográfico*, nem

⁴⁹ FOOTE, Nancy. *The Anti-Photographers*. In: *ArtForum* 15, set. 1976. Disponível em: <https://sfaiph304.files.wordpress.com/2012/11/nancy_foote_the_anti_photographers.pdf>. Acessado em: 15 Ago. 2017.

o único território cujo campo de análise ele possa reorganizar” (KRAUSS, 2012, p. 16, *itálico da autora*). Recorre Krauss aos preceitos dos movimentos das vanguardas artísticas, como surrealismo e dadaísmo, para abordar conceitos já lançados mas não pensados naquele período em profundidade, como o acaso objetivo e o automatismo (KRAUSS, 2012, p. 16).

Em suma, pode-se concluir que a arte moderna seguiu o rumo de sua construção natural, pois esta não deixaria de se atualizar com novos suportes e possibilidades de produção que surgiram no decorrer de seu progresso. A possibilidade de reprodução fotográfica da obra matriz seria irresistível para mentes modernas. Logo seria parte notória da história da produção de natureza artesanal explorar a reprodução também na arte contemporânea. Outro ponto a considerar é que a fotografia não estaria mais em busca de imitar a pintura - este foi o caso dos pictorialistas das primeiras décadas do século XX - mas em busca de se tornar teoria e conhecimento com fundamentos próprios, além de ter técnica e estética autônomas.

Trago para esta discussão Walter Benjamin e seu ensaio *Pequena História da Fotografia* no qual se dá atenção para a questão da fotografia como arte em contraponto à arte como fotografia (BENJAMIN, 1987, p. 104). No ensaio todo este debate acima iniciado encontra uma base moderna do que vem se formulando neste subcapítulo. Segundo Benjamin, por tempos a discussão se deu pelo viés estético da fotografia como arte, limitando a mesma ao poder que ela obteria se houvesse uma mudança de ênfase proposta pelo autor.

Benjamin contribui com a afirmação da “arte como fotografia”, assim outros elementos viriam à tona que alterariam a produção de arte, por exemplo, o poder da reprodução, transformação da produção de arte para se adaptar à fotografia e a minituarização da obra de arte com os métodos de reprodução mecânica (BENJAMIN, 1987, p. 104). Entre prós e contras dessa reprodutibilidade, ressalta Benjamin:

Se alguma coisa caracteriza a relação moderna entre arte e fotografia, é a tensão ainda não resolvida que surgiu entre ambas quando as obras de arte começaram a ser fotografadas. Muitos fotógrafos que determinam os contornos atuais desta técnica partiram da pintura. Eles a abandonaram na tentativa de colocar seus meios de expressão numa relação viva e inequívoca com a vida contemporânea (BENJAMIN, 1987, p. 104).

Os artistas, mulheres e homens, ao se atualizarem com as mudanças sócio-culturais e históricas que a vida contemporânea do período estabelecia e exigia seu acompanhamento; por conseguinte, acabaram por criar meios de utilização da fotografia que abalariam o nosso modo de apreciar obras de arte. Benjamin visiona na fotografia uma aquisição de poder que não tínhamos sobre uma obra de arte antes de ser fotografada: tê-la em nossas mãos como fotografia para o nosso bel-prazer. Embora fotografar uma obra de arte seja um tipo de reprodução, porém esta não seria uma obra de arte como elucida Benjamin em seu ensaio *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (escrito entre 1936 e 1955). O autor traz neste mesmo ensaio a noção de aura que as obras de arte antiga possuíam, por isso eram consideradas especiais e unicas.

Depois de a fotografia ser aceita como arte, posteriormente como objeto teórico, outro fato permitiu a aceitação e o domínio da fotografia em grande parte pela arte contemporânea a partir da segunda metade do século XX. O grande aceite deu-se não somente por seus elementos estéticos e técnicos, mas, sobretudo, pela grande aquisição de fotografias pelas instituições de artes frente às linguagens artísticas tradicionais, além de sua crescente valorização no mercado de arte. A fotografia do final dos anos de 1970, ganhou destaque no cenário artístico devido a sua profunda reavaliação até chegar ao “triunfo da fotografia-enquanto-arte” (CRIMP, 2005, p. 105). Foi após adquirir tal categoria valorativa que a fotografia de arte entrou nos acervos de grandes museus definitivamente. Esta foi a avaliação de Douglas Crimp (1944-), professor norte-americano de História da Arte. Para o autor:

ela se instalou nos museus em pé de igualdade com as expressões tradicionais das artes visuais e de acordo com precisamente os mesmos parâmetros artísticos e históricos. Criaram-se novos princípios de conhecimento fotográfico, o cânone dos grandes fotógrafos aumentou enormemente, e os preços no mercado da fotografia explodiram. Contrapostos a essa reavaliação, dois acontecimentos coincidem: o materialismo histórico na fotografia e as práticas fotográficas dissidentes (CRIMP, 2005, p. 3).

Douglas Crimp analisa a fotografia diante dos fatores materiais que modificaram a sociedade em que operaram. Baseado no materialismo histórico da doutrina marxista que interpreta os processos de mudança social mediante os avanços mate-

riais daquela sociedade. Um dos avanços materiais viria com a aceitação da fotografia como objeto de arte pelos museus e instituições de arte. Em certa medida, os avanços sociais e tecnológicos abriram espaço para uma produção artística mais rápida e com baixo custo, permitindo aos artistas produzirem suas obras em série e sem os altos custos que exigiam outras linguagens artísticas. Por conseguinte, novos valores materiais e institucionais surgiriam na arte para consolidar tais mudanças.

A expansão da linguagem fotográfica seria o divisor de águas entre o modernismo e o pós-modernismo. A fotografia como arte daria outros passos fundamentais em sua história, sendo observado por Crimp nesta passagem em que “a reclassificação da fotografia como uma forma de arte *ipso facto*” geraria a “sua consequente ‘museificação’” (CRIMP, 2005, p. 16, itálico e aspas do autor). Quando o museu admitiu a presença da fotografia em seu espaço, também permitiu sua mudança e seu foco temático para “o mundo de fora” (CRIMP, 2005, p. 14) que ultrapassaram as muralhas museais.

Sendo a fotografia admitida como arte adequada para estar nos museus, colocou-se nessa conta os benefícios de seu baixíssimo valor de compra por eles. Por exemplo, a revenda com valores exorbitantes e empréstimos com valores bem menores de fotografias entre museus que facilitou sua circulação em exposições nacional e internacional. Fatores benéficos que acabaram por gerar uma demasiada disseminação e apelo popular da fotografia em sua forma de arte.

A fotógrafa alemã Gisèle Freund⁵⁰ (1908-2000) ao pensar a fotografia numa sociedade capitalista, parte de uma análise histórica baseada no desenvolvimento industrial e tecnológico da fotografia para além da questão artística. Analisou em seu livro *Fotografia e Sociedade* (1974) a disputa de posição da fotografia frente à arte e à constituição de seu mercado que se formava em meados do século XIX. Apontamos uma característica da economia capitalista, a qual:

⁵⁰ Vista como uma artista francesa, famosa pelos retratos de artistas e escritores, dentre eles: Frida Khalo, Marchel Duchamp, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, James Joyce, Walter Benjamin e André Malraux. Foi a única mulher que participou como integrante da famosa Agência Magnum, cooperativa de fotógrafos franceses aberta em Paris no ano de 1947. Agência fundada por Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger e David Seymour. Também atuou como fotojornalista para as revistas *Time* e *Life*. Contrária ao nazismo, é considerada um pilar das intelectuais feministas francesas, segundo Marita Ruitter (coleccionadora da obra da artista e diretora da galeria Clairefontaine em Luxemburgo). Biografia de Freund disponível em: <<http://www.gisele-freund.com/biography/>>. Sobre a Magnum visitar o site da agência, disponível em: <<https://www.magnumphotos.com/about-magnum/overview/>>.

assente na ideia de concorrência, consiste num esforço de destruição recíproca, a processar-se por todos os meios. Os fotógrafos, contrariamente aos artistas, eram unânimes: a fotografia estava relacionada com a arte, e não com a indústria; este modo de ver as coisas dava-lhes, com efeito, muito mais crédito junto ao público. Mas, a partir do momento em que tiveram de fazer face à concorrência no interior do seu próprio campo, as suas posições modificaram-se, orientando-se consoante as vantagens que pensavam poder retirar das circunstâncias. Essas diferentes atitudes constituíram um pretexto para numerosos processos, em que a questão “arte e indústria” camuflava, na realidade, uma concorrência encarniçada (FREUND, 2010, p. 90, aspas da autora).

Indubitavelmente, a disputa no mercado de fotografia em contínua expansão, elevou o debate para o campo artístico para diferenciá-la como produto industrial. A crescente concorrência também permitiu a extensão do ofício do fotógrafo com a criação de revistas e jornais especializados. Assim como sociedades fotográficas que reuniam a produção, difundindo e promovendo os trabalhos de seus membros com exposições, criando empresas e fomentando a venda de fotografias. Para tanto, sindicatos e leis específicas para a fotografia também surgiram (FREUND, 2010, p. 90 a 92). A fotografia influenciou na visão dos artistas demasiadamente, tanto quanto na nossa enquanto simples observadores, admiradores ou consumidores.

A autonomia da fotografia como obra de arte feita por fotógrafas e fotógrafos artistas aconteceria somente nos anos de 1980. Desmembrando-se a fotografia artística desse embate histórico, seus próprios gêneros de arte foram criados, suas categorias de uso nas artes plásticas, como instalação fotográfica, foto-objeto, projeção visual ou somente fotografia na forma tradicional que primeiro a conhecemos. Em suma, o que diferencia, realmente, a fotógrafa artista e o fotógrafo artista são suas claras posições quanto à escolha única de atuar na linguagem fotográfica, tendo como sua ferramenta de trabalho câmeras, filmes e técnicas fotográficas a seu dispor. Eis um vértice seguido por esta tese.

Cito o alerta interessante de Nancy Foote que veio de sua previsão matemática, para ela “(...) cada fotógrafo que clama se tornar um artista, há um artista correndo um grave risco de se transformar em um fotógrafo”⁵¹ (FOOTE, 1976, *on line*).

⁵¹ Livre tradução do texto original: “for every photographer who clamors to make it as an artist, there is an artist running a grave risk of turning into a photographer”. Disponível em: <https://sfaiph304.files.wordpress.com/2012/11/nancy_foote_the_anti_photographers.pdf>. Acesso em: 20 Ago 2017.

Com efeito, enquanto que os fotógrafos se lançavam nos labirintos do conceitual e do experimentalismo, os artistas plásticos se aventuravam em explorar o processo e a técnica fotográficos. Diante desta soma ascendente de artistas, o resultado somente poderia ser de ganho maior para a arte fotográfica com a diversidade da produção.

Para reforçar as diferenças entre fotografia artística e artes plásticas, vale a máxima de Susan Sontag sobre a questão da presença da fotografia criada pela necessidade da arte contemporânea de se fotografar: “a foto não se destina, e isso de modo ostensivo, a levar-nos de volta a experiência original” (SONTAG, 2004, p. 163). Prossegue Sontag em um tom profético em 1977, porém visivelmente comprovável em nossos tempos de que o destino inevitável da arte “(...) era terminar como foto. Um modernista teria que reescrever a máxima de Peter de que toda arte aspira à condição de música. Hoje, toda arte aspira à condição da fotografia” (SONTAG, 2004, p. 165).

A fotografia subalterna nas artes plásticas ou em algumas modalidades da arte visual limita a experiência real de contato com a obra que foi fotografada, isso precisa ser levado em conta sob a pena de se manter numa ilusão ótica acerca deste ponto de referência. Entretanto, a fotografia de que se trata aqui é uma atividade de ordem superior quando parte de si mesma, tem a faculdade especial de transformar o que ela puder fotografar em objeto de arte. Parte dela a experiência original e não de linguagens distintas que, por sua vez, foram usadas *pela* fotografia e não *com* a fotografia em uma troca perceptível direta e indireta sem ordem específica.

Depois das fases de produção de conhecimento sobre a fotografia e de seus diversos usos em novas linguagens artísticas, manteve-se a referência estética da fotografia internacional de grandes mestras e mestres nas produções da fotografia de arte de gerações futuras. Apesar de a grande maioria dos livros sobre História da Fotografia citarem, vergonhosamente, poucas fotógrafas mestras - muitas citações se confundem com notas de rodapé. Salvo os livros de fotógrafas artistas que burlam a escrita da história celetista. O primeiro capítulo que abre esta tese *Mulheres com uma câmera na mão na História da Fotografia* reconhece que elas existiram e não foram poucas como os livros da área querem nos fazer acreditar. Em resumo, a minha preocupação maior recai na História da Fotografia excludente, portanto, assimétrica.

Este sub-capítulo não pretendeu tratar sobre memória de um passado ou apreensão de um presente, instante, evento que existem por meio da fotografia, mas da fotografia de arte, ou seja, fotografia autoral por excelência. Sobretudo, daquela que exprime a revolta do experimentalismo contra a tradição da História da Fotografia que circulava somente dentro dela mesma. Ainda considerando que o tipo autoral realista teve um outro grande salto quando depositou seu olhar em novos encontros com temas que estivessem imbricados ao seu universo relacional. E este ponto de chegada da fotografia documental e seus tipos que têm um pé no regional é fundamental para esta investigação.

Nos próximo sub-capítulos irei apresentar fotógrafas artistas que optaram por investigar a construção subjetiva e o registro objetivo na fotografia, adotando também outras linguagens artísticas para dialogar com seus trabalhos fotográficos. As futuras páginas que vocês hão de ler, justificam a tomada de decisão quanto à esta introdução aprofundada sobre a diferença entre fotografia de arte e o uso da fotografia nas artes plásticas. A seguir, início com a primeira geração paraense da fotografia experimental com sobrenome feminino, cuja qualidade de sua produção será demonstrada.

3.2 Primeira geração do experimentalismo na fotografia artística feminina no Pará: 1980-1990

A geração precursora de fotógrafas artistas da qual se desenvolveu o experimental feminino paraense estava em busca da aventura pela construção da anti-forma da fotografia tradicional. Tal geração explorava o latente campo de caráter expandido exposto acima nas artes plásticas e na fotografia de arte especificamente. Neste lugar iluminado pelo experimental, nas décadas de 1980 a 1990, encontravam-se as artistas fotógrafas: Jorane Castro, Flavya Mutran, Cláudia Leão, Maria Christina, Walda Marques e Bárbara Freire.

O cenário artístico experimental da fotografia iniciou em Belém por meados da década de 1980, tomando corpo e forma nos dois últimos anos finais da virada para a década de 1990 - década mais profícua em produção no campo expandido. Chamaria esses breves anos de 1980 de incubação, caracterizado por um estudo preparatório para um entendimento crível da fotografia expandida em suas formula-

ção e prática completas. O nascimento do que poderíamos nomear de fotografia expandida paraense, viria a se projetar na produção que surgiu a partir da década de 1990 e que prosseguiu nos anos 2000. Na qual se delineia uma produção fotográfica que absorveu definitivamente conceitos, estéticas e atitudes da fotografia expandida.

Algumas fotógrafas artistas costuraram mais expressivamente a fotografia expandida na cena artística paraense; outras, tiveram a oportunidade de apenas vivenciar ou experimentar para depois seguir outros rumos, com o afã de encontrar o seu próprio tino fotográfico ou profissional em outras áreas. Em verdade, todas ainda passariam por um inevitável período de formação e de descobertas fotográficas. Fato muito natural para uma geração que iniciava a vida artística na retomada da produção artística brasileira na década de 1980 pós-ditadura militar. E na década seguinte, formaria a geração 90 como representativo grupo profissional no cenário de arte da cidade.

Esta explicação sintética do período analisado, mas oportuna, explica a rápida passagem por apenas uma fotógrafa artista, Jorane Castro, como precursora da geração da fotografia subjetiva e que, ao mesmo tempo, apresenta algumas novas influências no cenário artístico paraense. Ressalta-se que Castro não era a única mulher atuante na fotografia artística iniciando carreira no final de 1970, Leila Jinkings da fotografia realista é outra artista que também dava seus primeiros passos na carreira. Entretanto, a maior produção feminina se deu na década de 1980, período que interessa a esta investigação pela reunião de mulheres artistas que ela apresenta - citarei melhor outras artistas nos capítulos que devidamente lhes pertencem.

No período de formação e de descobertas no campo expandido de produção de imagens - não importando se na forma de fotografia, vídeo ou cinema - esteve a cineasta belenense Jorane Castro. A artista iniciou a sua carreira realizando fotografias urbanas e vídeo-arte na década de 1980 em Belém, posteriormente o cinema autoral dominou sua produção. Atualmente, possui uma vasta produção cinematográfica contando mais de 30 filmes em seu currículo entre filmes documentários e de ficção sendo longa, média e curta-metragem. Foram filmes produzidos na Amazônia brasileira, na Europa e na África.

A produção de Jorane Castro que será mostrada neste capítulo é apenas a fotográfica do período analisado. A artista desenvolveu diversificadas séries de foto-

grafias urbanas com apropriação da categoria de fotografia conceitual, montando sequências narrativas dos registros de suas incursões por cidades brasileiras e de outros países. Traz em sua fotografia a estética urbana em uma atmosfera *noir* ao gosto dos grandes movimentos fotográficos e cinematográficos modernos. Suas fotografias em p&b trazem o peso histórico das imagens fotográficas. Estética presente na série *Landscapes* (1988-1989) em uma escolha acertada para os lugares fotografados com arquitetura paraense híbrida e da Bauhaus alemã, respectivamente (Figura 1).

Outra fotografia com os mesmos elementos estéticos é *Short Story – Óbidos* (1987). *Short Story* é o primeiro nome de um conjunto de fotografias aparentemente montadas como um modelo de série. Tendo temáticas diferentes que seguem uma linha narrativa montada, linear e não linear, com apropriação de cenas de filmes composta por duas ou mais imagens de fotografias urbanas e fotografias conceituais, as quais foram produzidas na década de 80. Todas iniciam com o título *Short Stories* ou *Short Story*, seguida pela divisão nos seguintes temas: *Estranhos no Paraíso, 1987. Berlim e Kassel, 1989* (1987-1989), *Óbidos* (1987), *O Estado das Coisas* (1987-1988), *Kassel, 1989. Belém, 1987* (1987-1989) e novamente *Estranhos no Paraíso* (1987-1989).



Figura 1: fotografia de Jorane Castro, *Landscapes, Belém 1988. Berlim, 1989* (1988-1989), díptico. Fotografia analógica p&b. Fonte: Catálogo Prêmio Diário Contemporâneo, 2015.

A artista usa em sua fase fotográfica as forças centrípetas da arte contemporânea seguindo a fórmula de referência e de citação. Ambas marcas de nostalgia pelo pós-modernismo, mas apenas algumas das energias que embasam toda a arte

contemporânea desprovida de autoridade para reerguer a novidade e a originalidade de sua frágil condição - em uma visão bem particular sobre autoridade de criação. Prossigo colocando nesta fórmula o conceito de fotografia urbana pela temática direta ser o registro da paisagem urbana de cidades distintas, mas com um tom conceitual na montagem da fotografia dupla.

O estrangeirismo do título da obra em inglês, tão comum em nossas outras produções brasileiras tanto artística quanto comerciais, a saber: literatura, música, cinema, televisão e outras mídias. *Landscapes, Belém 1988. Berlim, 1989* toca na história da arquitetura, nos traços das vanguardas artísticas históricas e em fragmentos de existência enquadrados pela lente fotográfica compondo, assim, sua série de paisagens urbanas, suas próprias *landscapes*.

O díptico *Short Story – Óbidos* (1987) foi realizado em Óbidos - pequena cidade do interior do Estado do Pará. Em ambas fotografias com focos, parciais ou incertos, que dotam as imagens de leves contornos, os determinados pontos de luz provocam uma atmosfera soturna às imagens. A decisão de iluminar as imagens com os pontos de iluminação insuficientes da pequena cidade, contribuem para expor os conceitos de proximidade e de afastamento entre primeiro plano e fundo no espaço das duas fotografias (figura 2).



Figura 2: fotografia de Jorane Castro, *Short Story – Óbidos* (1987), díptico, fotografia analógica em p&b. Município de Óbidos, Pará, Brasil. Fonte: Catálogo Prêmio Diário Contemporâneo, 2015.

Os pontos de luz que iluminam a primeira fotografia a deixam plana, separando levemente o fundo parcamente iluminado dos homens desenhados como sombra; não obstante, os pontos da segunda contribuem para a ideia de profundidade

levando o nosso olhar a acompanhar a trajetória da luz que termina no fundo extremo do lado esquerdo da fotografia. Arquiteturas e pessoas locais são apresentadas como vestígios recortados pela luz. Tais características acentuam a possível, consciente ou inconsciente, inspiração estético-técnica pelos elementos que predominaram na fotografia pictorialista; porém, com temáticas regionais atualizadas como incentivava a fotografia contemporânea brasileira da década de 1980.

Jorane Castro participou como fotógrafa em exposições entre os anos de 1980 e 1990, estando presente em algumas edições do Salão Arte Pará. Além das mostras *Dezembro* realizada na Galeria Theodoro Braga e *88 Movimentos* (1988) na Galeria Debret com a participação das fotógrafas artistas Leila Reis, Elza Lima, Ana Catarina e Mariana Klautau Filho. Ainda fotógrafa e participa de exposições em outras linguagens artísticas contemporâneas, mas prevalecendo a produção cinematográfica. Em entrevista dada a meio jornalístico virtual sobre o documentário *Lugares do Afeto - A Fotografia de Luiz Braga* (2016) de sua autoria, a artista declara sua trajetória da fotografia ao cinema e como ainda se mantém ligada aos princípios fotográficos em seu atual trabalho. Em suas palavras:

Eu comecei pela fotografia, com 14, 15 anos. Sempre quis fazer cinema, mas comecei pela fotografia, na Fototativa. E o Luiz [Braga], naquela ebulição fotográfica, era de um movimento forte que contava com nomes como Miguel Chikaoka, Elza Lima, Octavio Cardoso, André Penner, entre outros, foi uma das pessoas com quem eu discuti sobre isso, que participou da apuração do meu olhar. A minha trajetória perpassa por isso, por eu ter sido ou ser ainda fotógrafa, apesar de hoje minha principal atividade ser cinema. Os meus filmes têm um apuro visual por conta dessa história com a fotografia. No cinema, é mais fácil para mim ser perfeccionista em relação à fotografia, do que com o som, por exemplo. Porque sinto essa propriedade (CASTRO, 2016, *on line*, colchete da autora).

A artista realizou todo um percurso de descobrimento para optar por uma linguagem artística prioritária à sua produção, optando pelo cinema de autora. Castro, a miúdo, ainda realiza exposições com fotografia e vídeo-arte participando de coletivas e salões nacionais. Foi artista homenageada no *V Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia* em 2015. Em sua produção fotográfica atual permanece a preferência pelo registro da cidade entre imagens de paisagens urbana e humana, sem

perder a afeição pelas histórias urbanas e suas estéticas próprias recorrentes desde os anos de 1980 (figuras 3, 4 e 5).



Figuras 3, 4 e 5: fotografias de Jorane Castro, *Instantâneos* (2013-2015), fotografia colorida. Exposição *Diante das cidades, sob o signo do tempo* (2015) no Museu da Universidade Federal do Pará (MUFPA). Fonte: Catálogo Prêmio Diário Contemporâneo, 2015.

Nas fotografias da exposição *Diante das cidades, sob o signo do tempo* (2015) exalta-se o granulado, a primazia da imagem não técnica que autentica a imagem analógica, dando-lhe um vida imagética tão própria. Nos tempos atuais a presença da imagem precária é ofensa para a imagem digital da pós-modernidade que se quer inteira, nítida e impecável comercialmente. Porém, na imagem fotográfica de Jorane brilham instantâneos de tempo, desfoques presumidos, encarnando-se na captação da pausa, do lento caminhar, do correr apressado dos tempos de vida citadinos, na tentativa de movimento em uma imagem fixa saltando entre seus espasmos granulados.

Permite, assim, a sensação de memória gravada em nossa mente sob o signo do tempo e de uma primeira virtualidade. Na súbita lembrança, na passagem da memória, no insistir do recordar nunca lembramos exatamente como eram as imagens com seus contornos e cores. Todas não passam de grãos que se querem unidos em cores ou em preto e branco. A impressão colorida da série da artista se assemelha ao antigo processo do autocromo que vigora nas cores borradas destes instantâneos pictóricos.

Nestas fotografias não temos o tempo paralisado na comum sensação de que temos ao observar uma fotografia, enquanto que no cinema - fotografia em movimento por excelência - o objeto perdura em um tempo definido em que “a imagem

das coisas é também o tempo de duração delas” (BAZIN, 1991, p. 24). Ao observar tais fotografias que representam movimentos, vejo uma duração das imagens que me recorda o tempo em que pensávamos que poderíamos dar vivo movimento aos slides projetados nas paredes, animar os desenhos das páginas em cadernos distraídos de aulas insípidas, brincar com sombras projetadas nas paredes. E passamos nossos dias naquele vacilante desejo de que tudo fosse mais rápido e virtual quando a calma vida era a melhor de se viver.

Em um primeiro olhar analisando parte da obra fotográfica de Jorane Castro é inevitável não recordar a estética da pintura impressionista. Tal tipo de fotografia artística do final do século XX e início do XXI teve influência direta de movimentos das artes plásticas do período do impressionismo às vanguardas artísticas europeias. Dialogando diretamente com as belas artes, a fotografia artística criou movimentos, tendências e vertentes baseada nas propostas estéticas modernas. Lança, assim, vertentes próprias da fotografia, uma delas foi o movimento de vanguarda pictorialismo - de base europeia inicialmente - que atuou de 1880 a 1910.

Tal movimento se debruça na experiência de produzir imagens com as mesmas buscas e substâncias estéticas da pintura do movimento impressionista. No pictorialismo domina a expressão subjetiva, a experimentação de inferir na imagem e no processo técnico de produção⁵², além da busca do efeito pictórico. Neste movimento surgiu a fotografia impressionista com foco de nitidez indefinida e granulação na imagem, cores e luzes difusas ou pontuais com temas da vida cotidiana citadina ou rural.

Algumas mulheres fotógrafas participaram de círculos pictorialistas norte-americanos, reconhecidamente Sarah Choate Sears (1858-1935) e Gertrude Käsebier (1852-1934). Esta foi uma das mais influentes fotógrafas da primeira metade do século XX, a qual incentivava mulheres a seguirem carreira profissional na fotografia em suas palestras. Outra observação a se considerar é a clarividente relação do pictorialismo fotográfico com as primeiras fotografias do inventor da fotografia Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), das quais antes de surgir qualquer termo ou conceito da fotografia artística, já se apresentava uma estética pictórica e alguns gêneros fotográficos, como: fotografia urbana, fotografia direta e fotografia documental. A primeira fotografia de Niépce, *Vista da Janela em Le Gras* (1826-1827), está presen-

⁵² Os processos e técnicas de manipulação laboratoriais produziram fotografias que se assemelhavam a litografia, a gravura e desenhos feitos em pastel ou em carvão.

te na releitura contemporânea da fotografia em p&b *Landscape - Florianópolis* (1987) de Jorane Castro na fotografia também tirada de uma janela. Declarando-se um ato evidente do ciclo vertiginoso do eterno retorno de releituras de temas, agora fotográficos.

Não somente a fotografia de Jorane Castro está sob o signo do tempo histórico do nascimento à maturidade fotográfica. Outras fotógrafas paraenses desta pesquisa podem ser citadas aqui como experimentalistas do efeito pictórico em seus trabalhos, como nas fotografias retocadas, nos desenhos sobre o papel fotográfico e nas sobreposições de imagens de Flavya Mutran, também nas fotografias urbanas em sépia de Leila Jinkings e no foco seletivo e mínimo de Maria Christina, assim como nas intervenções no negativo e no positivo fotográficos nos trabalhos de Cláudia Leão. Todas estas fotógrafas artistas serão apresentadas no decorrer deste capítulo.

Interessa ressaltar que Jorane Castro foi considerada também uma forte referência por artistas homens em início de carreira, os quais viriam a se tornar nomes reconhecidos tanto nos cenários regional quanto nacional. Um deles é Orlando Maneschy que declarou em uma de suas diversas entrevistas sobre os anos de 1980 e de 1990, a importância do protagonismo de Jorane Castro na fotografia urbana. Maneschy inicia seu relato citando o primeiro encontro que ele teve com o seu futuro grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* que surgiria pouco tempo depois. O artista relata seu início de carreira e pontua o trabalho de Castro:

(...) eu comecei na FotoAtiva, em 1992/93, Cláudia Leão, Flavya Mutran estavam por ali e o Mariano Klautau Filho, que era de uma geração um pouquinho anterior da FotoAtiva, sempre estava presente. E acabava rolando uma identificação, pois o que buscávamos era diferente dessa fotografia de uma matriz próxima à cultura popular, que havia sido alimentada pela FUNARTE. Já tínhamos algumas referências fortes, inclusive em uma fotografia urbana desenvolvida na metade dos anos 1980, pelo próprio Mariano e por Jorane Castro, hoje cineasta, que revelava uma cidade caótica, com uma arquitetura que procurava se encontrar (MANESCHY, 2012, *on line*).

É notável o trabalho no cinema e na videoarte paraenses que Castro realiza há décadas, resultado do aprimoramento do olhar por intermédio da fotografia autorreal realizada em sua produção inicial. A fotografia contribuiu com o exercício de es-

colha de câmera-lente-filme, observação e enquadramentos, opção entre claro e escuro e seleção final das imagens no final de todo o processo criador. Primeiro, nasceu o olhar da fotógrafa; depois, o da cineasta.

Jorane Castro fez a passagem da fotografia para o cinema e do cinema para o vídeo de forma natural. Todas essas linguagens artísticas possuem afinidades se pensarmos que da fotografia surgiu o cinema, sendo que o vídeo se desenvolveu a partir da base do cinema. Tais linguagens se encontram numa constante retroalimentação, na medida em que no bojo do cinema e do vídeo temos a direção de fotografia e o *still* que partem e consomem os princípios da fotografia com suas técnicas, práticas, estéticas e teorias. Parte dos equipamentos usados pela fotografia podem ser usados no cinema, assim como no vídeo, a fotografia e o cinema estão contidos. Tudo é familiar entre estas linguagens artísticas, para Jorane Castro fluir entre todas elas também foi natural.

Pode-se confirmar a passagem natural de uma linguagem artística à outra no tocante ao experimentalismo e às fusões que tomariam o campo da arte contemporânea na familiaridade prevista por André Bazin (1918-1958), crítico e teórico francês do cinema. Em seu texto *Ontologia da imagem fotográfica* (1985) analisa a fotografia como gênese do cinema perpassando pelo desenho, pintura e finalizando com o cinema - foco principal de suas análises críticas. Tal ensaio é considerado um dos primeiros a explorar e a investigar a linguagem fotográfica com pensamento contemporâneo, distanciando-se das inúmeras análises baseadas somente nos feitos da fotografia na técnica e na ciência.

A geração 90 herdou a natureza artística eclética da década de 1980 em plena condição pós-moderna. Embora tenha herdado, amplia com novas categorias de composição para a fotografia da arte contemporânea, lançando: referência, citação, releitura, apropriação, justaposição e hibridização. Elementos que moldaram parte da produção feminina paraense do campo fotográfico, principalmente no período em que a vídeo-arte começou a ser produzida em Belém.

Outro elemento interessante do pós-modernismo foi abordado por Michael Archer em seu livro *Arte Contemporânea: uma história concisa*, lançado no final da década de 1990. Segundo Archer (2012, p. 156), “também havia um aspecto do pós-modernismo que apreciava a impropriedade de uma arte que se realizava por meio de empréstimo. A justaposição de estilos díspares e de imagens tiradas do original”.

Na mesma posição de pensamento de Archer, encontra-se Douglas Crimp que faz um releitura das novas concepções da arte pós-moderna na qual se dispensa a noção de aura benjaminiana, mas focaliza sua ação na “ficção do sujeito criador”.

A fotografia artística contemporânea também tomou de empréstimo, acumulou e repetiu outras estéticas e referências históricas da arte. Da mesma forma que esta investigação pós-moderna toma de empréstimo teorias e conceitos de campos de conhecimentos que não partiram nem pertencem a fotografia. Porém, é sabido que o pós-moderno está na Era dos diálogos, então, tudo está em seu devido lugar.

Faço um breve desvio para discutir a vídeo-arte antes de prosseguir com a fotografia artística *per si*. A nova linguagem artística do vídeo entrou no cenário da arte contemporânea paraense no mesmo período em que a fotografia experimental tomava corpo na década de 1980. Época em que alguns artistas locais, ávidos por novas modalidades artísticas, iniciaram o uso da vídeo-arte experimental, por vezes, utilizando uma sequência de fotografias. Antes mesmo de sua completa inserção na arte brasileira nos anos de 1980, a nova linguagem já estava presente no trabalho de algumas artistas brasileiras que a produziam no eixo Rio-São Paulo a partir dos anos de 1970. As artistas que compuseram a primeira fase de experimentação da linguagem do vídeo no país, foram: Letícia Parente, Ana Bella Geiger, Regina Silveira, Sônia Andrade, Miriam Danowski, Carmela Gross, entre outras.

Com a crescente divulgação internacional de trabalhos na vídeo-arte e o desembarque no país dos equipamentos para realizar os vídeos nas capitais - contando com investimentos de instituições para fomentar a produção videográfica brasileira - as experimentações e as produções com a nova linguagem tomaram todo o país progressivamente. Tendo ainda um crescimento exponencial em outras capitais produtoras de arte para além do eixo Rio-São Paulo, este foi o caso de Belém.

Por seu turno, Belém preparou um suporte para receber a produção dos artistas paraenses de todas as vertentes e linguagens que não utilizavam somente a fotografia autoral, mas também àqueles que se lançavam em novas experimentações, como no vídeo experimental. O vídeo encontrou um cenário regional constituído por salões, competições, cursos, grupos, institutos, museus e galerias. No qual se gerou dentro da breve História da Arte paraense um lugar para difusão, acervo e memória de toda a arte fotográfica, plástico-visual, incluindo a cinematográfica desenvolvida no Estado do Pará.

Confere-se a produção videográfica paraense no projeto *Mapeamento da Produção Videográfica na Arte Contemporânea de Belém* sob a direção de Orlando Maneschy (1968-), pesquisador e artista paraense. Os primeiros resultados do mapeamento foram divulgados em artigo de Maneschy com co-autoria de Danielle Barbosa, intitulado *A produção videográfica na arte contemporânea de Belém: uma abordagem da situação* (2010). Nele se apresentam desde os primórdios da vídeo-arte paraense, a partir de 1980, à produção contemporânea recente de 2016. Inicialmente, identifica-se toda uma preparação do cenário artístico no Brasil e em Belém para receber as novas linguagens artísticas e contemplar a produção investigada. Segundo a pesquisa:

Na época a palavra audiovisual significava trabalhar com uma série de imagens fotográficas seqüenciadas que davam movimento à história a ser contada. Os equipamentos eram de difícil acesso e a produção só era possível por intermédio de amigos que já realizavam trabalhos de cunho publicitário ou por instituições recentemente criadas para difundir a pesquisa nessa modalidade que a cada dia aumentava mais seu número de adeptos. Ainda no início dos anos 1980 foi criado o Centro Regional de Artes Visuais da Amazônia (CRAVA), uma iniciativa que reuniu vários pesquisadores e iniciantes do âmbito artístico visual, em sua infra-estrutura contava com o que havia de melhor dos aparatos tecnológicos utilizados para a produção e transmissão de imagens, com forte ênfase para o cinema, mas que também funcionou como um espaço para a expressão do vídeo como manifestação autoral (BARBOSA; MANESCHY, 2009, p. 2544).

Existem tantos outros exemplos a serem citados sobre vídeo-arte paraense, mas sem espaço para explorá-los com mais afinco neste capítulo por conta da limitação do objeto de estudo principal em análise. Entretanto, abro mais um adendo para citar a *Mostra Amazonian Video Art* sob a curadoria dos pesquisadores paraenses Danilo Baraúna e Orlando Maneschy realizada no *Centre for Contemporary Arts* de Glasgow em janeiro de 2016. *Amazonian Video Art* é composta por um panorama da produção de artistas mulheres e homens em vídeo-arte produzida na cidade de

Belém entre os anos de 1980 e 2015 - incluindo vídeos do Acervo da Coleção Amazoniana de Arte da Universidade Federal do Pará⁵³.

Vale ressaltar que grande parte desses artistas são fotógrafos ou trabalharam com a fotografia antes de mergulharem na linguagem do vídeo ou em outros tipos de arte. Na Mostra estão presentes temáticas comuns à produção fotográfica feminina que serão apresentadas nos próximos capítulos desta tese. Segundo os curadores, “esses vídeos discutem questões relacionadas a história da região, as relações entre corpo e natureza, bem como do cotidiano da cidade, principalmente a partir de atitudes performativas e conceituais em frente à câmera. Ao mesmo tempo, alguns vídeos discutem as distensões espaciais e temporais da linguagem da videoarte” (BARÚNA; MANESCHY, 2016, *on line*)⁵⁴.

A Mostra contou com a presença de duas artistas que estão neste capítulo: Jorane Castro e Cláudia Leão. As outras artistas paraenses que participaram da mostra foram: Val Sampaio, Keyla Sobral, Melissa Barbery, Danielle Fonseca e Roberta Carvalho. Castro e Leão também são apontadas como protagonistas da história da vídeo-arte em Belém. Além de interpretarem a complexidade e as múltiplas identidades da Amazônia brasileira, sendo seguidas pela nova geração dos anos 2000 adiante. As artistas citadas que participaram da mostra, seguiram produzindo nesta linguagem experimental e em outras linguagens artísticas nas artes visuais do Pará.

A influência da vídeo-arte regional e daquelas internacionais também esteve no trabalho de Bárbara Freire (1970-). Freire iniciou sua carreira em 1995, trabalhou no fotojornalismo e, atualmente, é professora na área educacional regional. No trabalho escolhido para análise neste capítulo, a artista usou a estética da imagem do vídeo, a apropriação de imagens de grandes meios de comunicação, a justaposição de diferentes matrizes imagéticas e a corrente hibridização da fotografia artística contemporânea. Incluiu em sua produção fotográfica referências de imagens televisivas, justapondo registro fotográfico e espelhamento de imagens produzidas em seu tempo. A fotógrafa usa a mesma força das atitudes artísticas consideradas em

⁵³ Para saber mais sobre a Coleção Amazoniana de Arte e outras coleções regionais, vide o artigo de minha autoria *Acervos do Norte Contemporâneo: experiências de exibição e constituição de acervo artístico em Belém do Pará* (2016) publicado no livro KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (Orgs). *Outros objetos do olhar: história e arte*. Niterói: LABHOI/UFF, 2016. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/outros_objetos_do_olhar.pdf>.

⁵⁴ Texto de divulgação da mostra, disponível em: <<http://www.cca-glasgow.com/programme/568e51ab73d16a3b76000001>>. Acesso em: 10 Jan. 2017.

todas as obras apresentadas da fotografia subjetiva, ao meu ver, um especial tipo de citação sobre o próprio contemporâneo.

No ensaio fotográfico *Quimeras* (1997-2000) a artista utiliza a citação da imagem televisiva, incluindo a justaposição de imagens entre a imagem que passa na TV com a imagem interna refletida da casa onde pertence o aparelho fotografado. O reflexo emitido pela tela do aparelho, às vezes parte de um ambiente real, outras vezes, é possível observar que há uma montagem de um cenário espelhado com um fundo composto por novas imagens que pudessem ser refletidas de uma forma proposital. Na segunda imagem em que há duas mulheres (figuras 6 e 7), uma está na imagem da tv em primeiro plano e ao fundo a outra tem sua imagem refletida aparentemente por um espelho ou por outra imagem.



Figuras 6 e 7: fotografias de Bárbara Freire, *Quimeras* (1997-2000), imagens fotográficas e televisivas coloridas. Fonte: <http://www.culturapara.art.br/fotografia/barbarafreire/index.htm>.

Nesta ação fotográfica notamos uma referência direta ao ato de espelhar ou de refletir outro elemento visual, provocado pelo duplo espelhamento de imagens não pares. Freire opera em um ato fotográfico que resulta em acúmulo de imagens já produzidas por outra mídia, além da junção de dois mundos: o ficcional e o real. Deste modo, produzindo uma imagem híbrida baseada na estética de outra mídia produtora de imagens técnicas. Remete-nos ao pretérito da textura da imagem precária do vídeo, da estética da vídeo-arte ou daquele antigo aparelho de televisão de tubo que dominou o mercado até a última década do século XX.

No início da década de 1990, a geração deste período histórico se formava com fotógrafas que iniciaram sua carreira nos anos finais de 1980 e com novas fotó-

grafas que davam seus primeiros passos na arte fotográfica. Formaram, assim, a geração considerada por esta tese a mais independente em temáticas livres usadas nos gêneros fotográficos e na participação de vertentes em alta no período. Marcadamente, com o crescimento da presença feminina no cenário regional gerou-se reconhecimento e premiações às fotógrafas paraenses. Também reforçaram a cena favorável para a fotografia feminina paraense nos anos de 1990, os salões de arte regionais, mostras e eventos nacionais, museus e galerias, agências e editais de fomento que surgiram, especificamente, para a fotografia a partir de 1970.

O salão de arte mais significativo para artistas em âmbito regional e nacional em alcance de visibilidade e de público, grande aquisição de obras e de formação de acervo é o Arte Pará - constituído a partir da Fundação Rômulo Maiorana⁵⁵. O primeiro salão ocorreu em 1981, seguindo com salões fixos em Belém e contando com 37 anos de existência ininterruptamente. Foi reconhecida sua importância nacionalmente nesses longos anos de edições que envolviam a mostra da arte regional ao lado de artistas de outras regiões brasileiras. O Arte Pará permanece como a maior referência regional de salão privado de artes plástico-visuais do Norte.

Importante ressaltar o IX Salão Arte Pará, do ano de 1990, que teve uma Comissão Julgadora formada somente por mulheres, incomum para a época e ainda para a nossa também, sendo que as mulheres artistas que integraram esta comissão foram: Ana Maria Maiolino, Hanna Karina Bujinowska, Stefania Bril, Viviane Matesco e Célia Bassalo. Observa-se que, ainda hoje, as comissões julgadoras permanecem seguindo um padrão que inclui mulheres e homens em sua composição - em algumas pode-se notar que apenas havia uma participação masculina.

Os próximos salões do Arte Pará confirmam a constante presença de mulheres na comissão julgadora e na obtenção de prêmios de aquisição de obras de arte para o acervo da Instituição Rômulo Maiorana. As mulheres artistas também receberam menções honrosas e convites para participarem de determinadas edições como homenageadas ou como convidadas da edição com tema que favorecia as suas produções. Interessante lembrar das exclusões de mulheres em muitas edições do evento de grande abrangência no país *Semana Nacional da Fotografia* que foi citada no decorrer do terceiro capítulo⁵⁶.

⁵⁵ O nome da fundação é uma homenagem ao jornalista brasileiro Rômulo Maiorana que atuou em Belém desde 1966 em sua empresa de comunicação.

⁵⁶ Para relembra tal referência sobre a injustificada exclusão feminina, vide as páginas de 78 a 80.

Jorane Castro foi a artista selecionada na edição do Salão Arte Pará de 1988, esteve como convidada em 2009, 2010 e 2012. Em 2009, participou com o vídeo coletivo *Cenesthesia* tendo Dênio Maués e Nando Lima como co-autores. O vídeo *Íntima Paisagem* esteve no Salão de 2010, mas dessa vez Castro optou pelo modelo de obra colaborativa composta por vídeos de câmera digital ou de celular das vistas das janelas de participantes convocados a participar no mundo inteiro. Nos anos 2000, a artista já estava absorvida totalmente na prática cinematográfica que domina sua produção atualmente. Passado uma década sua obra fotográfica é homenageada no prêmio *Diário Contemporâneo de Fotografia* em 2010.

Outras fotógrafas artistas também receberam prêmios do Arte Pará. O Salão de 1990 deu um dos Prêmios Aquisição para Cláudia Leão (1967-) que participou com a série fotográfica *Carmem (1 movimento)*, *Carmem (2 movimento)* *Carmem (3 movimento)*⁵⁷. O Grande Prêmio foi para a artista paraense Diana Figueiredo, entre os artistas convidados mais uma artista paraense, Dina Oliveira. Posteriormente, Cláudia Leão receberia outro Prêmio de Aquisição no Salão de 1992 com a fotografia *Fotograma*, por conseguinte, a artista seria selecionada nos anos de 1993 e 2000, além de ser a artista convidada nos anos de 2008 e 2009.

Fotograma é um expoente do diálogo não perdido entre a pintura e a fotografia, contradizendo as palavras anti-proféticas do pintor francês Paul Delaroche (1797-1856) que preconizava o fim da pintura com a invenção da fotografia por Daguerre, declama que: “A partir de agora a pintura está morta” (DELAROCHE apud CRIMP, 2005, p. 90). Mero engano, medo comum em todas as épocas que se viram diante das invenções e das fusões que a arte teria que experimentar ao longo de seu desenvolvimento e reinvenção ao estalar dos tempos. A pintura iria chegar no extremo da ameaça constante de seu fim a partir da década dos anos de 1960, por conseguinte, ressurgiu refeita, renovada, encorpada em seu tempo e em outras linguagens artísticas da arte contemporânea. Douglas Crimp ao citar Walter Benjamin em seu ensaio *A atividade fotográfica no pós-modernismo* (2005), elucida a percepção de diferença entre pintor e fotógrafo ou pintora e fotógrafa. Crimp escreve:

Para Benjamin, portanto, a atividade do conhecedor de fotografia é diametralmente oposta à do conhecedor de pintura; ela não significa procurar a mão do artista, mas a descontrolada e incontrolável intromissão da realidade,

⁵⁷ Série fotográfica não disponível no catálogo do Salão.

o caráter absolutamente único e mesmo mágico de seu tema, e não ele, artista, tem (CRIMP, 2005, p. 104).

Novamente, voltamos a transição da pintura à fotografia na modernidade da arte na qual a maioria dos teóricos e dos pensadores da fotografia se debruçou, como se fosse o anúncio do prelúdio de um novo encantamento no mundo. Para Walter Benjamin, a discussão acerca do valor artístico da pintura e da fotografia que se iniciou no século XIX, tornou-se irrelevante para o século XX, questionado alhures; pois, o que enlaçaria este debate seria auferir a transformação histórica que a chegada da fotografia provocou na arte (BENJAMIN, 1987, p. 176). Afirma o autor que apesar de ter havido muitos escritos no passado, porém foram superficiais quanto à questão de “saber se a fotografia era ou não uma arte, sem que se colocasse sequer a questão prévia de saber se *a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte*” (BENJAMIN, 1987, p. 176, *italico do autor*).

A relevância da invenção da fotografia para a própria História da Arte iniciara a sua jornada com a criação de novas linguagens artísticas a partir das vanguardas artísticas históricas, sendo expandidas e consolidadas na arte contemporânea do passado recente e do presente em sua completude. Comprovou-se, então, que as alterações na natureza da arte se deram mediante a sua própria abertura para se expandir ao modificar a si mesma, ora incomodando o passado, ora prevendo o futuro na arte.

Outrossim, as mudanças trazidas estritamente pela fotografia, transformariam-se em outras experiências na arte contemporânea, nas quais a obra de arte passaria a ter uma dupla existência: ser mero registro fotográfico como meio de preservação de sua memória e/ou ser a própria obra de arte. Todavia, o registro também seria considerado arte se a proposta ou o processo da produção artística o tomassem como parte da obra de arte ou mesmo seu objeto único.

Cláudia Leão recorre às primeiras experiências fotográficas das vanguardas históricas artísticas para dar corpo investigativo ao seu trabalho. *Fotograma* (figura 8) é uma fotografia-pintura, tendo como sua tela o negativo fotográfico em seu estágio embrionário. Sendo mais, é o prelúdio de uma série temática que a artista viria a desenvolver em 1995, intitulada *O Rosto e os Outros*, na qual algumas fotografias são apresentadas em estágio final de produção estando nítidas e evidentes; às vezes, não passam de um espectro que nos exigem observação minuciosa, atenção

redobrada para imaginar a sua existência - esta série será melhor apresentada no decorrer deste capítulo.

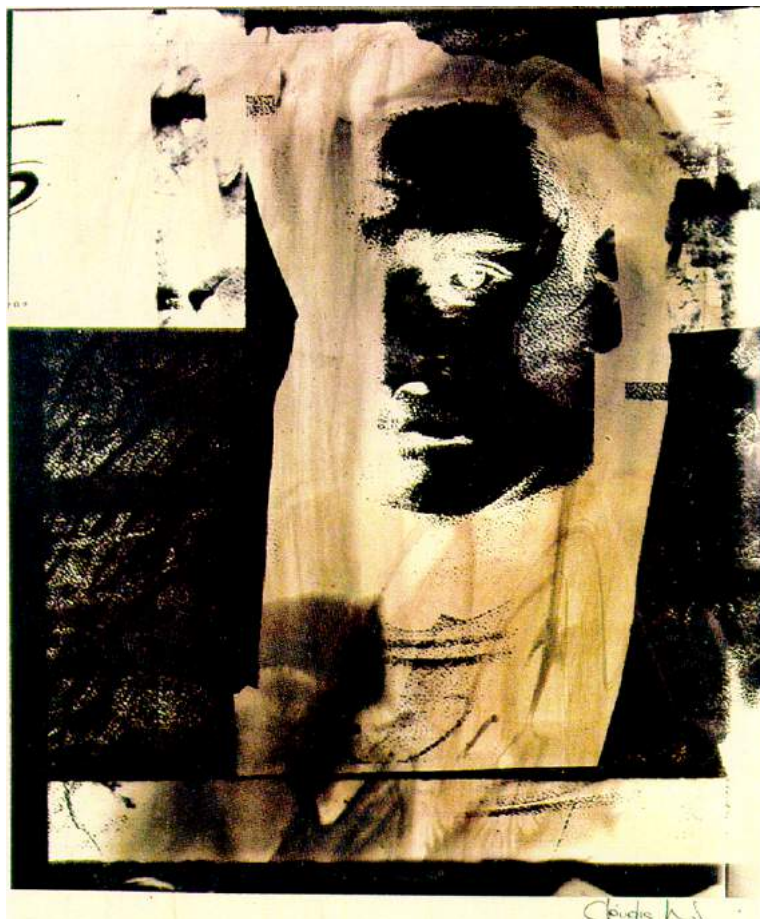


Figura 8: fotografia de Cláudia Leão, *Fotograma* (1992), negativo fotográfico. Técnica: fotograma (cópia de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos). Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Fotograma faz parte de uma série de fotografias que trabalha com a técnica de apropriação de imagens de outras fontes ou de álbuns antigos de outras pessoas ou de família, além de manipulação de imagens ainda não reveladas trabalhando diretamente na construção e na transformação de fotogramas em imagens feitas no laboratório. Em especial, nesta fotografia se divide o espaço de cor entre o branco e o preto, exacerbando-se a textura da cor entre o preto, branco e ocre, mantendo a imagem na bidimensionalidade e com decalques de imagens indefinidas que nos permitem imaginar como se fossem feitos à mão. Tal trabalho não é somente uma fotografia-pintura, ele está a par com as gravuras que precisam de uma matriz para

surgirem mediante a todo um processo artesanal de feitura da obra. Assim como alude ao processo de fotocoloragem. No caso desta fotografia sua matriz é o registro da imagem no negativo fotográfico para, posteriormente, tornar-se o positivo fotográfico ao gosto da fotógrafa.

Toda esta complexidade apresentada nesta fotografia de Cláudia Leão reforça a aliança entre arte e fotografia que André Rouillé (1948-), historiador francês, referiu-se em seu livro *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (2009). O autor propõe que a fotografia trouxe a renovação com novos materiais que contrariam o senso comum que sempre subjugava a fotografia como apenas uma arte mimética e mecânica. Para o historiador, mostraram a fotomontagem e o fotograma que “contrariamente à doxa, a fotografia é um material rico e complexo, em que se distinguem três grandes componentes: o material de registro, o material inscritevel e a razão maquina” (Rouillé 2009, p. 338).

Após tal afirmação, o autor principia as características distintas destes três componentes na fotografia para além do senso comum sobre ela. Por material de registro se entende apenas a parte do material de base que envolve a produção da fotografia (luz, produtos químicos e superfícies sensíveis, por exemplo). O material inscritevel seria externo à materialidade do dispositivo e com significados inerentes (regime de impressão, coisas, acontecimentos et al). Por fim, o aparelho fotográfico se atualiza em sua própria evolução tecnológica e alinha-se automaticamente aos próprios limites do aparelho que formam a imagem alheios às escolhas estéticas dos artistas. Eis a razão maquina citada acima por Rouillé. Razão que eu proclamaria de: a vida particular da máquina.

A partir destas definições de Rouillé pode-se concluir que tudo o que envolve a fotografia de arte participa da obra ativamente do material ao subjetivo, do técnico ao estético. Esta aí a dimensão complexa da fotografia e sua janela aberta para a sua expansão indefinida. O campo do experimentalismo fotográfico enceta tais possibilidades de criação aquém da primeira função da fotografia: ser registro mimético subordinado a realidade e nada mais. Para tanto, “mesmo que o material seja sempre uma simples matéria inerte, mesmo se sempre encobrir um sentido, mesmo se opuser resistência, mesmo se induzir posturas”, e apesar desses pormenores podemos admitir que a fotografia estará “disponível a um grande número de potenciais, sem finalidades fixas, nem formas impostas” (ROUILLÉ, 2009, p. 339).

Retomemos o fato de que para se discutir a categoria artística fotografia da arte, parte-se de sua opositora direta: a pintura. Como na discussão fundamentada nas ideias supracitadas de Wiertz, Bazin e Benjamin acerca das aproximações e dos distanciamentos entre fotografia e pintura. *A priori*, sendo a representação da realidade na pintura ser questionada pelo fato de ela registrar mais fielmente a realidade, e *a posteriori*, a predominância da fotografia como própria obra de arte ou servindo de suporte de registro para outras linguagens artísticas iniciada na Arte Moderna na primeira metade do século passado. Coloco neste debate o parcial trabalho subjetivo da fotógrafa e do fotógrafo, pois eles teriam a inevitável intervenção da máquina fotográfica e seu processo mecânico - não mais artesanal e controlado como característico da pintura.

Tomando tais pressupostos, a fotografia seria mais objetiva na ocorrência de seu processo quanto outras linguagens artísticas das belas-artes. Em 1855, profanou-se que “em cem anos essa máquina [fotográfica] será o pincel, a palheta, as cores, a destreza, a experiência, a paciência, a agilidade, a precisão, o colorido, o verniz, o modelo, a perfeição, o extrato da pintura... (...)” (WIERTZ apud BENJAMIN, 1987, p. 106). A profecia ditada pelo pintor belga Antoine Joseph Wiertz (1806-1865) se realizou nos séculos seguintes se admitirmos o predomínio da fotografia em nossos tempos mais do que da pintura. Entretanto, na medida em que a máquina fotográfica não foi mais suficiente, a intervenção em outros elementos que compõem a fotografia dominaram a fotografia de arte do tipo subjetiva.

André Bazin acreditava em seus escritos ontológicos sobre a fotografia que a criação fotográfica era intermediada pela máquina em um processo automático, transformava a presença do fotógrafo em ausência - comparando-a com a pintura que permitia uma intervenção direta na representação de seu objeto. Na acepção de Bazin (1991, p. 21) “a originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial”, sendo que “a personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor” (BAZIN, 1991, p. 22). Bazin contrapõe-se ao ensaio de Walter Benjamin, *Pequena História da Fotografia*, no qual se afirmava que “o decisivo na fotografia continua sendo entre o fotógrafo e sua técnica” (BENJAMIN, 1987, p. 100). Para Benjamin, não há ausência mas uma indubitável co-presença do autor ou da autora da fotografia, onde ambos

dependem do trabalho do olho mecânico da máquina fotográfica intermediado pela técnica dos fotógrafos.

Vale relatar, no espaço ínfimo deste capítulo, que a primeira fotocoloragem - protótipo da futura fotomontagem - foi realizada por uma mulher. A primeira proposta deste novo tipo de prática foi da artista Lady Mary Filmer⁵⁸ que criou fotocoloragens em meados da década de 1860. Afirmação que pode ser comprovada se averiguarmos a avalanche de pesquisas que surgem a cada semestre sobre mulheres artistas precursoras que, nos últimos tempos, têm chegado nos ambientes científico e artístico. Inclusive, pesquisas que trazem à tona a biografia e a produção de artistas protagonistas de seu tempo e que foram grandes realizadoras em suas linguagens artísticas.

Em 2014, Cláudia Leão esteve na Mostra *Amazônia: Ciclos de Modernidade* (2012-2014)⁵⁹ sob curadoria de Paulo Herkenhoff que participou da programação do Salão Arte Pará desse ano. Na mesma mostra que tomou as salas do Museu de Arte do Estado do Pará, participaram as artistas fotógrafas presentes nesta tese, a saber: Elza Lima, Paula Sampaio e Walda Marques. Estas três artistas também estiveram presentes no Salão Arte Pará em outras edições como convidadas, selecionadas ou premiadas.

Na mesma exposição estava a obra da artista plástica paraense Antonieta Santos Feio (1897-1980), considerada a precursora da arte moderna paraense que atuou na primeira metade do século XX no Pará e no Brasil. Por julgar necessário, cito-a para pontuar que antes dos anos de 1980 em foco neste capítulo, a presença de mulheres artistas nas artes plásticas paraenses já era aparente. Conforme a cidade de Belém crescia, sua produção expandia e se montava uma estrutura para abarcá-la com base museal, institucional e acadêmica sólida, assim como cultuava acervos públicos e privados. A fotografia artística viria a tomar o cenário artístico paraense no mesmo ritmo que ela dominava as artes plásticas em outros centros artísticos no país e no mundo. Processo que a levou até a chegada da arte contemporânea delineada como período histórico da arte.

⁵⁸ Artista já citada no capítulo *Mulheres com uma câmera na mão na História da Fotografia*. Vide página 36.

⁵⁹ A mostra reuniu cem trabalhos de artistas de vários Estados com diferentes linguagens artísticas da artes plásticas às artes visuais, nos quais se representava a Amazônia em diferentes ciclos de desenvolvimento histórico, social e artístico. A primeira mostra aconteceu no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro em 2012. Posteriormente, a mostra passou por Manaus antes de chegar a Belém ficando de 26 de setembro a 9 de dezembro em 2014.

Elza Lima e Flavya Mutran, protagonistas da geração aqui analisada, foram fotógrafas premiadas no X Salão Arte Pará com o Prêmio Aquisição em 1991. Enquanto, Lima apresenta uma fotografia bem distanciada da temática e da estética que iria dominar toda a sua produção fotográfica nos próximos anos, Mutran apresenta uma fotografia (figura 9) que indica o rumo estético e tonal que iria prevalecer durante a participação da artista no grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens*. A seguir, as temáticas das artistas e a formação do grupo serão aprofundadas no decorrer do capítulo.



Figura 9: fotografia de Flavya Mutran, *Sem título* (1991). Fotografia analógica em p&b, dimensão 13 x 48. Prêmio Aquisição do Salão Arte Pará de 1991. Catálogo Arte Pará, 1991. Fonte: <http://www.frmairorana.org.br/1991/1991.pdf>⁶⁰

Nos próximos anos de 1990, novos circuitos de difusão da produção paraense surgiram no cenário artístico belenense. A agência Kamara Kó⁶¹ foi inaugurada em 1991, para colaborar com a promoção e a difusão dos trabalhos de fotógrafos locais visando ser um ponto de encontro regional e nacional. Posteriormente, a agência abriu a Kamará Kó Galeria constituída como espaço expositivo e facilitador de composição de acervos de artistas que expuseram ou expõem ainda nela. A gale-

⁶⁰ Imagem recortada do catálogo.

⁶¹ Mais informações estão disponíveis em: <<http://kamarakogaleria.com.br>>.

ria continua ativa e participa do circuito de galerias paraenses com fotógrafos na direção onde prevalece a produção de qualidade da região.

Nesse ínterim, formava-se o grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* em 1993, reunindo mulheres e homens fotógrafos da cena paraense recente, como: Flavya Mutran (1968-), Cláudia Leão (1967-), Mariano Klautau Filho (1964-) e Orlando Maneschy (1968-). O grupo contribuiu para trazer à tona as experiências de fotografia expandida mostrando que estava a par das novidades do período. *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* encontrava-se na vertente de trabalhos de expressão coletiva, mas com pesquisas individuais e experimentais de cada integrante. Cujas produções coletivas renderam trabalhos ao trilhar por pesquisas e temas pouco usuais na fotografia paraense. Também expuseram outras investigações que não priorizavam a identidade regional-local, mas contribuíram para a diversificação temática e estética da fotografia paraense. Considerou o pesquisador e curador brasileiro Fernandes Junior que:

No mundo contemporâneo das imagens em abundância, o que se busca é mostrar algo que se destaque da mesmice. Uma imagem que carregue a centelha da transformação capaz de estimular o espectador a refletir sobre aquilo que vê. É com essa perspectiva que detectamos nas últimas duas décadas, no Estado do Pará, particularmente na cidade de Belém, um grupo de realizadores que construiu através de um processo incomum de organização e trabalho, um dos melhores conjuntos imagéticos produzidos no país (FERNANDES JUNIOR, 2002, p. 19).

Neste conjunto imagético observado por Fernandes Junior está a contribuição do grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* dentre outros que vieram antes e depois do mesmo. O grupo contribuiu para a exposição do trabalho das mulheres artistas que expandiam-se para além da vertente local de cultura popular de matizes regionais, tão difundida - na década de 1990 e décadas precedentes - como a maior possibilidade da produção regional ganhar visibilidade nacional e internacional. No entanto, neste conjunto da fotografia amazônica insere-se a produção experimental ao lado da realista.

Em 1993, o grupo realizou a sua primeira exposição coletiva vertida totalmente a nova roupagem da arte contemporânea na Galeria Teodoro Braga em Belém - naquele período, ainda uma cidade tomada pela tradição da arte moderna pa-

raense. Embora alguns artistas já tivessem realizado propostas contemporâneas na tentativa de atualizar a arte contemporânea regional, os reais avanços na fotografia estariam por vir com a nova geração que se formava. Na íntegra, o grupo ainda avançou na apresentação de ambientes e de instalações pouco usados na cidade.

Contam-se cinco edições das exposições do grupo de 1993 a 2006, onde os artistas dialogavam com diversas linguagens artísticas, como: música, literatura, poesia, moda, vídeo e cinema. Das cinco edições, três exposições do grupo foram em Belém sendo iniciadas em 1993, posteriormente expuseram em: Ouro Preto, Brasília, Rio de Janeiro e Curitiba. Ainda circularam pelo país participando de exposições coletivas nas mostras *Retratos - Coletiva Brasileira anos 80/90* (1995) em São Paulo e *Fotografia Contemporânea do Pará: Novas Visões* no Rio de Janeiro (1997-1998) realizada, respectivamente, na Galeria de Arte da UFF, Galeria de Arte Sérgio Milliet e na Galeria de Fotografia de Palácio Gustavo Capanema.

O grupo também se deixou aberto às participações de artistas paraenses de outras linguagens artísticas e da fotografia teve a participação de Walda Marques, dentre outros fotógrafos presentes no cenário artístico. Lembra Orlando Maneschy a diferença que o grupo ensinou na produção artística local, em suas palavras:

Nossa primeira exposição foi em 1993 na Galeria Theodoro Braga (Belém) e, de certa forma, por meio da fotografia, estávamos fazendo arte contemporânea no momento em que em Belém a fotografia e as artes plásticas mantinham seus espaços bastante delimitados. Nós começamos a construir ambientes, instalações, que era algo que nem se falava cidade, até onde eu tenho conhecimento, a despeito de já termos algumas instalações de artistas paraenses, como a de Valdir Sarubbi que esteve na Bienal. Mas não víamos artistas em Belém realizando projetos instalativos. E, a bem da verdade, não estávamos pensando na nomenclatura do que estávamos fazendo, mas preocupados com as questões que vínhamos constituindo com a imagem. E isso acabou mexendo muito com o público, que nunca tinha visto nada parecido com aquilo na cidade. Fizemos várias edições do projeto e, a cada edição, colocávamos o desejo de ir mais além nas nossas pesquisas individuais, pensando na imagem como essa força deflagradora de intensidades. Éramos um grupo, com muita troca e debates, mas as pesquisas eram individuais (MANESCHY, 2012, *on line*)⁶².

⁶² Entrevista completa disponível em: <<https://atelier397.com/orlando-maneschy-e-uma-belem-selvagem-como-caixa-de-pandora/>>. Acesso em: 04 Mai. 2017.

Flavya Mutran e Cláudia Leão tornaram-se umas das protagonistas⁶³ da geração experimental de fotógrafos contemporâneos paraenses da década de 1990. Ambas iniciaram carreira nos anos de 1980 e participaram do primeiro núcleo histórico de artistas contemporâneos locais que formaram o seu *métier* no cenário regional. Por ventura, as experimentações de Mutran e de Leão mostraram as possibilidades imagéticas e os campos de experimentações em que a fotografia regional poderia se aventurar. Distanciaram-se da fotografia direta e documental demasiadamente praticada na região e também nacionalmente - notória preferência entre as artistas paraenses que optaram por trabalhar com as matrizes visuais locais e regionais.

Sobre a totalidade da produção de Flavya Mutran no grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens*⁶⁴, a artista participou com duas séries produzidas para exposições coletivas e individuais exposta regional e nacionalmente, sendo as seguintes: *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens*⁶⁵ (1992-93) e *Caixa de Água* (1995). Tendo exposto com o grupo em Belém no ano de 1993, depois na cidade de Brasília em 1994, por conseguinte, termina a série de exposições coletivas com o grupo nas cidades de Curitiba e de Outro Preto em 1996. Segundo o relato, a seguir, da artista sobre a sua produção do período conhecemos parte da produção coletiva do grupo:

Num total de 15 obras, em média 30x30cm, sendo a maior 50x60cm, os trabalhos da série 'Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens' são da primeira coletiva de fotógrafos experimentais que na década de 90 pretendiam expor as suas produções voltadas para experimentações de suportes variados de temas pouco convencionais da Fotografia. Eu, Cláudia Leão, Mariano Klautau Filho e Orlando Maneschy nos juntamos para falar sobre nossas pesquisas, inspirações, dores, afetos e trabalhos. O projeto foi exposto dois anos em Belém, e em Brasília, mas com montagens individuais e coletivas em várias outras capitais. Atualmente [2008], dois trabalhos desta série estão expostos no Museu de Arte do Estado do Pará, em mostra retrospectiva da produção dos anos 80/90 sob a curadoria de Alexandre Sequeira, Marisa Mokarzel e Orlando Maneschy (MUTRAN, 2008, *on line*)⁶⁶.

⁶³ Reserva-se também para outras artistas desta tese o mérito de serem protagonistas em seu estilo fotográfico na produção da fotografia artística paraense analisada nesta pesquisa.

⁶⁴ Disponível em: <<https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/>>. Acesso em: 16 Mai. 2017.

⁶⁵ Nota-se que era habitual na época nomear as exposições coletivas com o mesmo nome do grupo que expunha coletivamente, independente se for com participação dos integrantes ou incluindo convidados.

⁶⁶ Disponível em: <<https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/>>. Acesso em: 16 Mai. 2017.

A primeira série de Flavya Mutran se revelou como a abertura da Caixa de Pandora sem libertar os males do mundo, deixando escapar somente as memórias guardadas em negativos fotográficos armazenados por ela. Seriam seus “baús de memória”⁶⁷, segundo o texto dos curadores Ângela Magalhães, Nadja Peregrino e Paulo Máttar da exposição *Novas Visões, Fotografia Contemporânea do Pará* realizada entre 1997 e 1998. Os curadores consideram que a artista é:

Destacada integrante da geração 90 da fotografia paraense, Flavya Mutran envereda pelos caminhos da interferência no processo de revelação de suas fotografias, atitudes presentes desde o início de sua carreira. De fato, as experimentações realizadas a partir de 1989 com seus trabalhos de estúdio e documentação do folclore e da arquitetura, mostram como foram incorporadas ao seu antigo acervo novas leituras provocadas pelas suas manipulações. De natureza inquieta, esta talentosa artista visual compõe, em 1992 e 1993, a primeira série ‘Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens’, que resulta em mais de uma dezena de obras únicas, materializadas em forma de caixas que semi-velam segredos, ressaltando a idéia de baús de memórias (MUTRAN, 2008, aspas dos autores, *on line*)⁶⁸.

Não foi refletido no texto do catálogo, mas o trabalho de Mutran apresentava fotografias emolduradas como quadros, a pintura era a fotografia experimental e manipulada da artista. E nas fotografias como foto-objeto, a artista as transformava em relicário, em uma obra de arte que procurava o seu altar em alguma catedral que merecia ainda ser inventada, mesmo que o fosse dentro de uma caixa ou de uma moldura. A artista ao não traçar limites entre a realidade e a ficção abre novos mundos para a sua fotografia. Enquanto Kossoy exalta que “a representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginado, tangível ou intangível (...)” (Kossoy, 2009, p. 43), confirma Dubois (2001, p. 43) que “é no próprio artifício que a foto vai

⁶⁷ Citação do catálogo da exposição “NOVAS VISÕES, FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA DO PARÁ” (FUNARTE). A artista realizou exposição na Galeria de Arte da UFF em 1997 e na Galeria Sérgio Milliet, em 1998, na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Ambas sob a curadoria coletiva de Ângela Magalhães, Nadja Peregrino e Paulo Máttar. Fonte: <https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/> Acesso em: 16 Mai. 2017.

⁶⁸ Texto disponível no catálogo da exposição “NOVAS VISÕES, FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA DO PARÁ” (FUNARTE). A artista realizou exposição na Galeria de Arte da UFF em 1997 e na Galeria Sérgio Milliet, em 1998, na cidade do Rio de Janeiro/RJ. Ambas sob a curadoria coletiva de Ângela Magalhães, Nadja Peregrino e Paulo Máttar. Fonte: <https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/> Acesso em: 16 Mai. 2017.

se tornar verdadeira e alcançar sua própria realidade interna. A ficção alcança, e até mesmo ultrapassa, a realidade”. Portanto, Mutran cria realidades únicas partindo tanto do real quanto do imaginário.

Mutran ao trabalhar distanciada do instantâneo e do imediato da imagem fotográfica, o qual termina seu processo de ocultamento na sala escura, seu projeto era avançar na construção da fotografia, na criação de mundos imaginários habitados por imagens surrealistas (figura 10) que necessitavam ser, portanto: demorado, delicado e cuidadoso. No trabalho expositivo do grupo na primeira edição *Caixa de Pandora* (1993), Mutran traz a série *Pandora de Lata* (figura 11), sendo oito caixas de metal com portas e imagens com estes diversos temas: um felino preto, uma santa peculiar e olhos femininos triplicados. A santa foi representada pela artista Cláudia Leão, também integrante do grupo



Figura 10: fotografia de Flavya Mutran, *Santa* (1993), fotografia em p&b com viragem em selenol, suporte de madeira, vidro e alumínio betumado. Série Pandora de Lata. Theodoro Braga, CENTUR, Belém, Pará, Brasil. Fonte: <https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/>



Figura 11: fotografia de Flavya Mutran, *Anjo* (1993), fotografia em p&b com viragem em selenol, montada em caixa de madeira e vidro com moldura de alumínio betumado. Série Pandora de Lata. Fonte: <https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/>

O projeto de pesquisa *A Relação da Imagem nas Artes Visuais: mapeamento da produção imagética na arte contemporânea paraense*, desenvolveu-se na Faculdade de Artes Visuais do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará (UFPA) entre 2005 e 2010. Tal projeto alcançou a produção do grupo *Caixa de Pandora* na investigação do processo criativo do grupo e também individualmente, sendo coordenado pelo pesquisador Orlando Maneschy se favoreceu a percepção aguda e pertinente da produção do grupo.

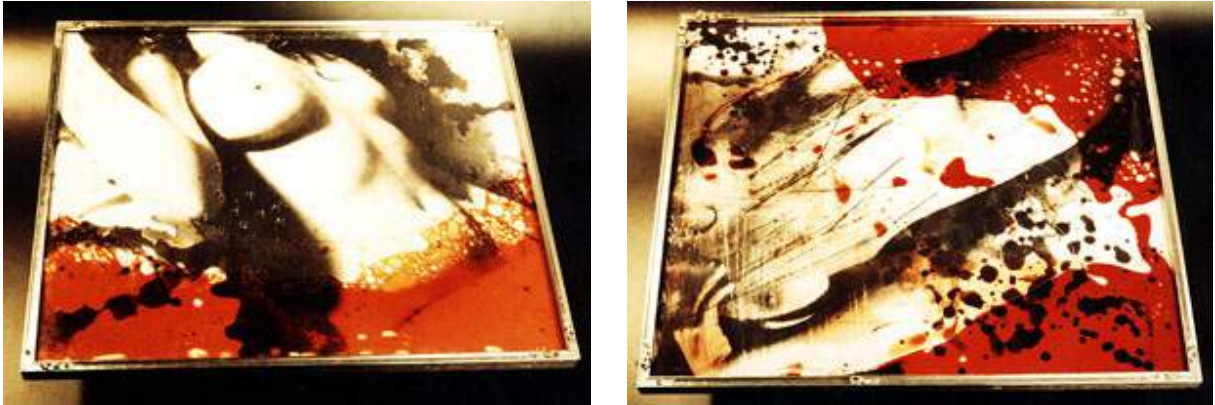
Toda a investigação da pesquisa gerou resultados que contribuíram com a pesquisa da arte contemporânea paraense dos *Anos 80/90*. No artigo de periódico brasileiro, *Caixa de Pandora: imagem, espaço e tradução em redes de colaboração* (2015) de Orlando Maneschy e Danilo Baraúna⁶⁹, encontra-se a sensível observação dos pesquisadores acerca da produção de Flavya Mutran que coaduna com esta pesquisa. Segundos os pesquisadores:

⁶⁹ Pesquisador paraense.

Ao apresentar suas Pandoras, Mutran lança mão do universo feminino e instaura um discurso de gênero, da potencialidade poética desta mulher que toma um rumo de descoberta em sua relação com o espaço, o olhar como metáfora do cuidado, que guarda um segredo e o torna sua maior arma de manipulação de uma realidade. Os pontos entre fotografia e mito aqui se interconectam justamente nessas questões, como a vontade de guardar, o cuidado de si, o elemento que metaforicamente abriga a mulher, abriga a possibilidade de vida, a caixa que conforma e tem a possibilidade de deformar no momento em que escapa de si mesma (BARAÚNA; MANESCHY, 2015, p. 175).

Liga-se ao mito original da personagem mística de Pandora, uma mulher com poderes destruidores que carrega uma tenebrosa caixa. O elemento material da caixa evocado de Pandora por Mutran é percebido na direta alusão em seus fotos-objetos em caixas de madeira, de ferro ou de lata como em *Pandora de Lata* (1993-1994). Após as pandoras objetos ou emolduradas dos anos de 1992 e 1993, a artista segue com suas investigações com o corpo feminino e com a água. Permaneceu na procura de traduzir o mito feminino e de transformá-lo de mensagem negativa para a positiva; deste modo, permuta as vicissitudes humanas por boas novas, impõe o revés da morte para a vida.

Com *Pandora de água* (1995) a artista realiza a segunda exposição coletiva com o grupo, composta com mais uma série de fotos-objetos em um arranjo de instalação. São expostas seis obras com o grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens*, sendo três de 30 x 40 cm e mais três de 50 x 60 cm. Mutran permanece com os pequenos formatos e, novamente, continua sua pesquisa com a construção de objetos (figuras 12 e 13). Neste trabalho, prevalece o torço feminino no centro da imagem e a cor vermelha como uma evocação da vida, possivelmente, aludem a vida feminina e aos seus elementos simbólicos, como a menstruação e o período que impossibilita a geração de vida. Torna-se clarividente que a artista trabalha na contra-mão da tradução literal da mitologia, sempre combatendo uma das mazelas do mito da Pandora, neste caso seria: a morte. Superá-la é dádiva somente da fotografia, privilegiada por congelar o tempo.



Figuras 12 e 13: fotografia de Flavya Mutran, *Pandora de água* (1995). Fotografias em p&b com viragem parcial em selenol entre lâminas de vidro com água e óleo com moldura de alumínio. Belém, Pará, Brasil. Fonte: <https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/>

Este trabalho poderia ser tocado pelos visitantes da exposição, permitindo a mudança de lugar da água e da tinta vermelha - que moravam dentro da moldura, assim elas percorreriam a imagem fotográfica de uma imagem feminina incompleta e nua. A artista traz nesta obra o conceito de interativa que exigia a participação do público. Obra de arte que viria a ser, ao longo de sua produção construtiva, prerrogativa de suas obras tocáveis e manipuláveis lançando mão de novas tecnologias da imagem - período que será tratado nos próximos capítulos deste trabalho.

Flavya Mutran permanece acompanhada pelos anjos fotografados entre a primeira incursão solitária na fotografia e nas fotografias expostas pelo grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens*⁷⁰ e como artista solo. Os anjos (figuras 14 e 15) que acompanharam as fotografias da artista estão nas produções: *Anjo* (1992), *Anjo* (1993) e *O dia em que fui mais feliz* (1996). Enquanto que na primeira, a fotografia humanista tradicional paraense vigora neste exercício de percepção da cultura religiosa local; nas outras fotografias a artista traz o tema regional-local do anjo para as séries *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* (1992-1993) e *Palimpsestos* (1996). Nelas se observa que a artista se encontrava na fase de experimentações, inferências e manipulações do negativo fotográfico para encontrar novos resultados fora da apreensão direta da imagem real típica da fotografia.

⁷⁰ Respectivamente, citação da fotografia premiada internacionalmente de Flavya Mutran, intitulada *Anjo* (1992-93) e realizada no Círio de Nazaré em Belém do Pará. Trabalho que ganhou o 2º Lugar na Categoria P&B para Profissionais, no XXIV International Photo Contest NIKON 92/93 em Tóquio. E outro anjo da série *Palimpsestos*, na fotografia “O dia em que fui mais feliz” (1996) realizada no município de Vigia no Pará.



Figuras 14 e 15: fotografia 1 de Flavya Mutran, *Anjo* (1992/93), fotografia em p&b. Círio de Nazaré, Belém, PA, Brasil, 2º Lugar na Categoria P&B para Profissionais, no XXIV Internacional Photo Contest NIKON 92/93 em Tóquio, Japão. Fotografia 2 de Flavya Mutran, *O dia em que fui mais feliz* (1996), fotografia em p&b. Série Palimpsestos. Município de Vigia, Belém, Pará, Brasil. Fonte: <https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/>

A artista segue guiada pela intuição, a qual nunca a deixou até sua produção atual, de criar novas imagens. Pesquisou alguns negativos fotográficos guardados em baús mentais ou reais e a possibilidade de revelação manipulada sob a escuridão da sala negra que solicita a presença da solidão. A destacada produção do período analisado de Mutran resultou em novas exposições nacionais e internacionais, além de publicações internacionais que reconheçam a originalidade regional da primeira geração da Fotografia Contemporânea Paraense.

Os anos da década de 1990 reservaram à Mutran suas primeiras exposições individuais entre 1996 e 1999, sendo a primeira exposição individual intitulada de *Palimpsestos* (1996-1999) que circulou pelas principais capitais brasileiras (figuras 16 e 17). Uma delas foi na exposição do projeto *Antarctica Artes* com a Folha no Pavilhão Manuel da Nóbrega em Ibirapuera, São Paulo. Neste novo trabalho, pós-grupo *Caixa de Pandora*, a artista ainda traz em sua produção fotográfica as experimentações das investigações primeiras, no coletivo ou no individual, de busca pela estética própria iniciada nos anos 1980.



Figuras 16 e 17: fotografia 1 de Flavya Mutran, *Ilusão* (1996), fotografia em p&b com viragem parcial em selenol. Série Palimpsestos; fotografia 2 de Flavya Mutran, “*Separa e deixa longe dos olhos...*” (1996), fotografia em p&b com viragem parcial em selenol. Série Palimpsestos. Juazeiro do Norte, Ceará, Brasil. Fonte: <https://flavyamutran.wordpress.com/2008/05/>

O substantivo masculino Palimpsestos no grego antigo *palimpsêstos* significa “aquilo que se raspa para dar lugar a outro”. Também traz a ideia do manuscrito medieval chamado papiro ou pergaminho onde tinha um texto inicial, mas que foi raspado ou apagado para dar lugar a outro no mesmo material já utilizado⁷¹. Da mesma forma que nas imagens de Mutran o que o negativo fotográfico imprimiu em papel será manipulado ou sobreposto para dar lugar a outra imagem composta por vestígios de uma existência anterior. Em suma, gera-se uma imagem sob outra imagem anteriormente produzida na mesma trilha do processo da escrita manual do pergaminho ou papiro traduzido à escrita de luz da fotografia.

Se por um lado, o texto riscado sob o papel pergaminho ou papiro atesta a continuação da história e de seu registro por meio da escrita. Por outro lado, a fotografia distingui-se pelo processo contemporâneo de hibridização da imagem fotográ-

⁷¹ Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/palimpsesto>>. Acesso em: 01 Mai 2017.

fica com a escrita. Inicialmente, realizado pelas vanguardas artísticas europeias de diversas formas desde a pintura às fotomontagens.

O nome da série Palimpsestos foi inspirado pelo capítulo *Palimpsestos: a fotografia como aparelho psíquico (princípio de distância e arte da memória)* do livro *O Ato Fotográfico* (1994) de Philippe Dubois, segundo Flavya Mutran. A artista mergulhou na teoria da fotografia para dar nome a sua primeira exposição individual. Para além do espaço material, poético e teórico da fotografia, Mutran declara que:

Selecionar as lembranças de imagens de pessoas e lugares ao longo da minha trajetória com a fotografia foi uma espécie de redescoberta interior. Uma revisão histórica particular. “Trazer à luz o que um dia, em algum lugar esteve ali, e que hoje são traços mnésicos, duráveis e infinitos, latentes e à espera de serem (re)descobertos”. Este exercício é um desafio pessoal. O caminho rumo ao descobrimento dessas imagens encobertas foi, e ainda é sinuoso, feito de traços parciais, dúvidas, ausência e lacunas. O que a luz imprimiu em nuances de claros e escuros de prata no suporte transparente do negativo durante meu trabalho documental, nem sempre correspondeu às imagens inscritas na retina, e o que parecia gravado, intacto, nunca mais se associou àquelas formas, nunca mais voltou totalmente à luz, nem mesmo pela fotografia. O trabalho de resgatar um pouco dessas lembranças polissêmicas começando pelas pontas dos meus filmes foi quase catarse. Começo e finais dos filmes e fotogramas que não se deixaram revelar por inteiro se transformaram em cenas inacabadas, impressas por justaposições de vultos, verdadeira sucessão de interferências casuais. Restos de um discurso redeseenhadas por novos signos e índices (MUTRAN, 2008, *online*, aspas da autora)⁷².

A trajetória da carreira de Mutran foi Belém para o mundo com sua participação no projeto *Novas Travessias, Contemporary Brazilian Photography* com curadoria da pesquisadora brasileira Maria Luiza Melo Carvalho. Tal projeto gerou a exposição *Novas Travessias - The Recent Photographic Art from Brazil* (1996) realizada na *The Photographer's Gallery* de Londres. Além da participação de Mutran, também participaram artistas que serão estudadas neste trabalho, sendo as fotógrafas: Elza Lima, Paula Sampaio, Cláudia Leão e Ana Catarina.

Posteriormente, a artista também esteve presente na exposição coletiva realizada pela FUNARTE, *Novas Visões - Fotografia Contemporânea do Pará* (1997-1998), com curadoria de Ângela Magalhães, Nadja Peregrino e Paulo Máttar.

⁷² Disponível em: <<https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/>>. Acesso em: 16 Mai. 2017.

A exposição circulou pelas cidades de Niterói e do Rio de Janeiro na Galeria de Arte da UFF e na Galeria Sérgio Milliet, respectivamente. Flavya Mutran também marcou presença com suas fotografias nos livros *Fotografia do Brasil - um olhar das origens ao contemporâneo* (2004) das pesquisadoras Ângela Magalhães e Nadja Peregrino, além do livro madrileno *Mapas Abiertos, Fotografia Latino-americana* de Alejandro Castellote.

Os preceitos experimentalistas do grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* também se realizaram na produção coletiva e individual da fotógrafa Cláudia Leão (1960-). Mas individualmente a artista participou de mostras, coleções e livros da produção paraense e inserida num conjunto que reunia artistas da Fotografia Contemporânea brasileira e latino-americana, como: *Novas Travessias - Contemporary Brazilian Photography* (Londres, 1996), *Ruídos entre Imagens* no IV Mês Internacional da Fotografia (São Paulo, 1998), *Fotografia Contemporânea Paraense - Panorama 80/90* (Belém, 2003), *Visões e Alumbramentos - Fotografia Contemporânea Coleção Joaquim Paiva* (SP, 2004), *Mapas Abertos Fotografia Latinoamericana 1991-2002* (Barcelona, 2004).

Em exposição na América Latina em Quito (Equador) apresentou sua individual *Protocolo de Infinitas Imagens Cotidianas ou as nossas lembranças e os nossos esquecimentos* (2008). Por conseguinte, foi artista convidada para o *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasil* (2010), realizado em Belém anualmente. A exposição individual ficou para o capítulo que tratará acerca da produção que se deu entre 2000 e 2010. Sua citação aqui serve de nota que contribui com a explanação da trajetória profissional da artista.

A produção de Leão traz em sua trajetória a busca da memória distante que carregamos na tentativa de não perdê-la, ou melhor, de mostrar a sua extrema fragilidade diante do tempo. A fotografia talvez seja a única materialidade que ainda temos na desmaterialização natural de objetos e de corpos, resumindo-se em “inventário da mortalidade” (SONTAG, 2004, p. 85). Quanto aos materiais usados, a preferência do trabalho da artista é por materiais ditos não convencionais para as belas artes, tampouco habituais à fotografia em geral, como os vidros que nos remetem a uma semi ou total transparência visual de outra matéria visível, assim como por espelhos que nos levam a um auto-refletir, quando “eu olho a imagem que me olha” corrompendo a minha subjetivação.

Nas exposições com o grupo, alguns de seus trabalhos refletiam os caminhos e as estéticas fotográficas que a artista viria a trabalhar em sua produção artística até a última exposição coletiva do *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* em 2000 - apresento esta mais à frente. No trabalho *Pandora de Vidro* (1993), um dos primeiros da artista com o grupo, emerge uma plasticidade fotográfica ao fundir a fotografia com outros materiais, como vidros côncavos (figura 18). A artista também dialoga com outras linguagens artísticas, com o cinema ao usar imagens de filmes e com as artes plásticas ao usar vidro ou espelhos sobrepostos na fotografia - o qual já era lido como uma moldura na arte contemporânea do período. Em outra fotografia da série *Pandora de Vidro* (1993) Leão coloca no centro da imagem a personagem Maria (interpretada pela atriz Brigitte Helm) do filme *Metrópolis* realizado pelo cineasta austríaco Fritz Lang (1890-1976) em 1927.

O filme *Metrópolis*, com emblemática estética futurista, apresenta uma narrativa que acontece no ano de 2026. Onde a luta de classes está mais exaltada do que nunca, com poderosos capitalistas e operários ou escravos morando entre a superfície e as entranhas da terra - como: o céu e o inferno, a opulência e a miséria - respectivamente. Além de expor a programação da troca de robôs por trabalhadores no desenrolar da trama. Maria representa o papel de cuidadora dos filhos dos operários e de orientadora político-espiritual dos trabalhadores. Tendo a missão de salvá-los da escravidão que o trabalho lhes traz, mas sem incitá-los à revolta. Para tanto, a personagem roga pela não-violência dos trabalhadores para vencer a opressão dos patrões capitalistas. Maria continua sendo a principal personagem também de *Pandora de Vidro*, localizada no centro da fotografia como uma mensagem pacífica de uma protagonista feminina.



Figura 18: fotografia de Cláudia Leão, *Pandora de Vidro* (1993), fotografia analógica. Técnica: fotografia encapsulada em vidro côncavo, sob poeira dourada (cópia p&b de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos). Belém, Pará, Brasil. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

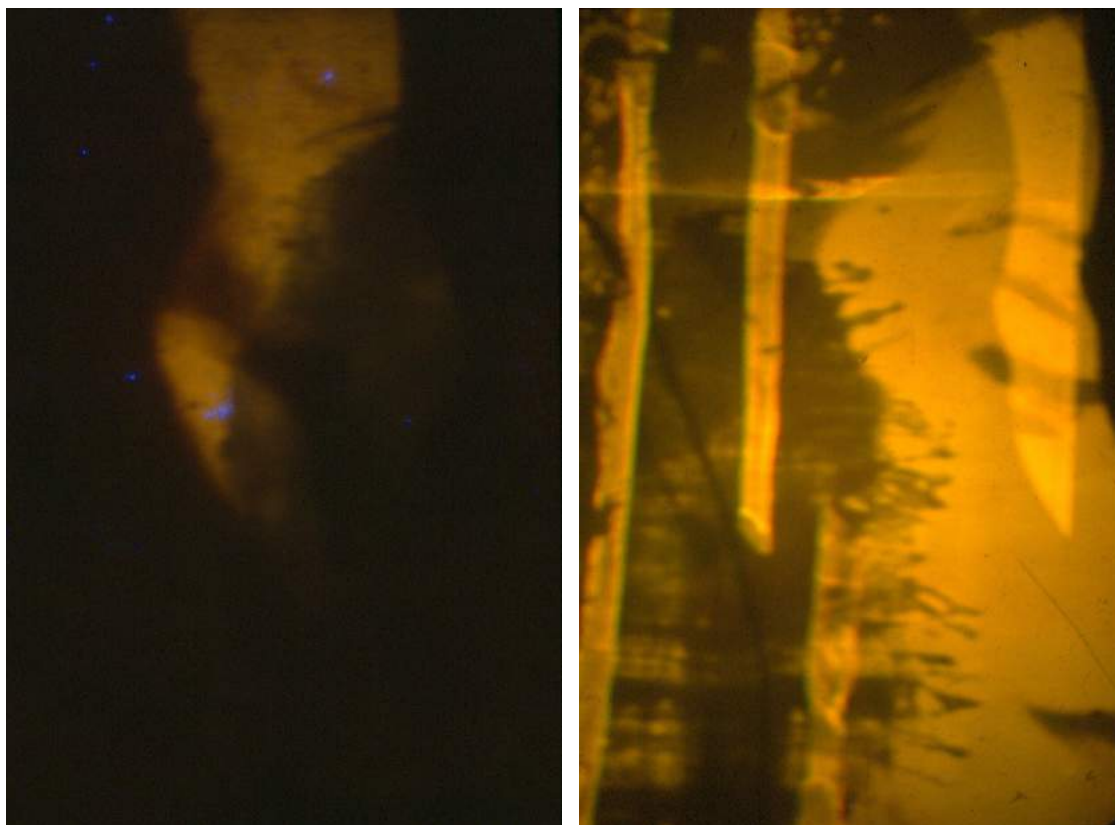
Quanto ao pó dourado entre o vidro e a fotografia, representa um natural acúmulo de partículas do tempo que carregam nossas experiências e rugas humanas, da mesma substância da eterna luta de classes ao longo da história da humanidade. O pó, representando a poeira congruente com o tempo, é elemento indicial na fotografia da artista, mas que também se liga às experiências iniciais de artistas da vanguardas européias artísticas, a saber: Marcel Duchamp e Man Ray. Enquanto que aquele foi o primeiro artista a ligar o índice à fotografia no exemplo da obra *Grande Vidro* (1920), este com suas fotografias deixadas no depósito do *atelier*, representava a acumulação de poeira que ligava o índice à duração do tempo.

Para observar a primeira *Pandora de Vidro*, é preciso atenção para apreender a mistura de imagens imprecisas, parciais e desfocadas que o trabalho apresenta nas várias janelas que emolduram a fotografia. Janelas que nos remetem àquelas empoeiradas de carros de longas viagens por estradas secas - inúmeras no imenso

Pará - que seguem com uma imagem para cada janela, para cada pequena abertura um fotograma ou um *frame* se imaginarmos a possibilidade de existir uma misteriosa narrativa fotográfica contemporânea neste trabalho.

A produção coletiva de Cláudia Leão com o grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* ou em exposições individuais prossegue com mais produções e exposições na metade de 1990, com mais duas séries temáticas de 1995, *O Rosto e os Outros - Espelhos e Pandora de Espelhos* (figuras 19 e 20). Enquanto que naquela série individual, a artista trabalha com espelhos e imagens precárias, manipuladas, desfocadas, alguns encontram-se no caminho intermitente para o fragmento.

Na série da exposição coletiva, a artista trabalha com imagens desdobradas de sua série individual *O Rosto e os Outros*. Unindo-as a espelhos velhos quebrados, realiza interferências usando sobreposições de fotografias de Man Ray em projeções com slides refletidos nos espelhos. O uso do espelho ou da intenção do reflexo serve como uma tela para receber a fotografia projetada, tornando-as desmaterializadas, porém poeticamente em outra forma entre luz e sombras fluidas.



Figuras 19 e 20: fotografias de Cláudia Leão, *Pandora de Espelhos* (1995). Projeção de fotografias em espelhos. Projeção de fotografias reproduzidas de Man Ray, projetadas sobre espelhos oxidados com fotografia (cópia de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos) encapsulada. Belém, Pará, Brasil. Fonte: imagens cedidas pela artista para esta pesquisa.

Nas fotografias da série *O Rosto e os Outros* (1995) são apresentadas retratos em meio corpo ou em outros enquadramentos de rosto-corpo em molduras feitas em madeira com vidro ou espelhos deteriorados (figuras 21, 22 e 23). A mesma servidão da moldura que cerceia a obra e o vidro ou espelho que anulam o contato direto com a imagem. Quanto ao envelhecimento provocado pela inevitável ação do tempo está em todos os elementos da fotografia da imagem à moldura carcomidas. O passar do tempo é clarividente na gênese material da fotografia, no filme fotográfico envelhecido que acompanha a série. Tudo nela é passado, distância e memória perpassando pela ação do tempo na imagem, na matéria da moldura, no espelho e no vidro envelhecidos.



Figuras 21 e 22: fotografias de Cláudia Leão, *O Rosto e os Outros Espelhos* (1995-2009), fotografia analógica em p&b. Técnica: cópia de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos, encapsulada em espelhos oxidados. Belém, Pará, Brasil. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.



Figura 23: fotografias de Cláudia Leão, *O Rosto e os Outros Espelhos* (1995-2009), fotografia analógica em p&b. Técnica: cópia de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos, encapsulada em espelhos oxidados. Belém, Pará, Brasil. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Observa-se um compromisso com a investigação artística nas imagens realizadas com materiais utilizados em busca de novos efeitos imagéticos. Como a produção anterior da artista que precisa ser desmembrada para ganhar nova vida, além do uso de uma espécie de índice das fotografias da própria artista ao retornar rostos e corpos femininos não identificados presentes em outras obras fotográficas. Igual aqueles rostos de tom reflexivo ou absortos em si mesmos como o rosto de Maria em *Pandora de Vidro* (1993).

No terceiro retrato fotográfico da série (figura 24), novamente, uma mulher é representada no centro do enquadramento sem olhar direto e fixo para quem a observa. Transporta-nos diretamente para o passado longínquo da história do retrato fotográfico iniciada em meados do século XIX. Foi dos fotógrafos artistas a disposição para imitar a forma de uma das pinturas de gênero: o retrato. O retrato fotográfico, como um gênero da fotografia, caiu no gosto da alta burguesia e da nobreza que podiam pagar pelo alto valor de aquisição deste tipo de fotografia. O preço da reprodução fotográfica não era cobrado somente pelo poder aquisitivo do retratado, mas pela capacidade que ela carregava de exaltar o poder e a diferenciação na sociedade de quem a adquiria. Artistas e intelectuais também tiveram seus traços eternizados nos retratos realizados mediante o sucesso que representavam naquela sociedade.

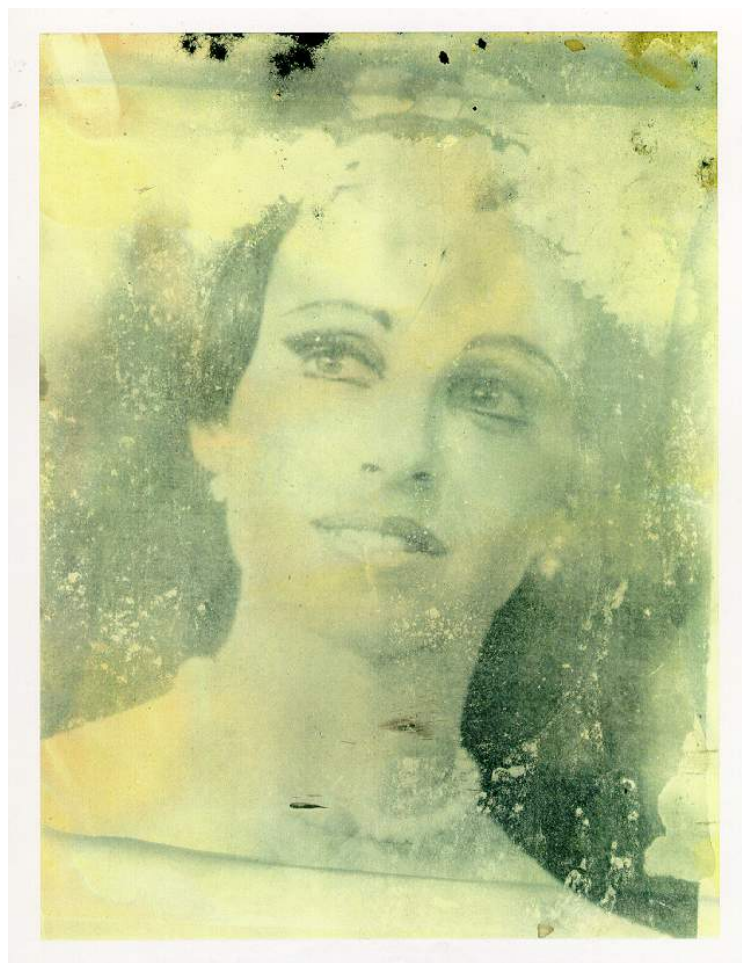


Figura 24: fotografia de Cláudia Leão, *Bailarina, O Rosto e os Outros* (1995), fotografia analógica, cópia de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos e vidro pontilhado e pregos. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Segundo Gisèle Freund (2010, p. 67 a 68), o gosto pelo retrato foi forjado pelas exposições da sociedade parisiense. Em 1851, surgiu a primeira sociedade fotográfica, *Société Héliographique* (fundada em Paris) que foi responsável por grandes exposições e pelo crescimento da valorização da fotografia. Principalmente, quando expunha retratos de celebridades e de poderosos em formatos de meio metro, disponíveis aos olhos de qualquer um, o que seria impossível realizar ao vivo pelas distâncias sociais que separavam registrados e observadores.

Com uma sessão especial para a fotografia na *Grande Exposição da Indústria* (1855) engendrou-se a sua importância para o desenvolvimento da sociedade com um todo, sendo também resultado da industrialização. O acesso do grande público nas exposições favoreceu o conhecimento das possibilidades artísticas, científicas e comerciais da fotografia. Muito mais do que isso, o desejo de ter este objeto signifi-

cava para muitos ter importância naquela sociedade. Admiração, desejo e poder eram um só na obtenção de uma fotografia.

Nas fotografias da série de retrato de Cláudia Leão nada é gratuito, tino artístico e histórico se conjugam. Tornando-se visíveis na escolha pela centralização da mulher no plano com a cabeça dominando o espaço, na pose mais agradável que expressasse a personalidade da retratada e que favorecesse os adereços que compunham ricamente a representação. Claramente, todos são elementos do modelo seguido do retrato fotográfico histórico. Algumas fotografias de Leão lembram as poses de abertura do modelo de retrato fotográfico, *carte de visite*, tipo de álbum de retratos em pequeno formato e mais barato, inventado por André Adolph-Eugène Disdéri⁷³ (1819-1889).

Posteriormente, os pequenos álbuns de retratos de Disdéri deram origem a ideia de álbum de família que viria a surgir a partir do século XIX. Além da mania de trocar retratos entre amigos, familiares e admiradores/colecionadores de fotografias. Eloquentemente, mania retratada nos escritos, como uma fotografia mental, de um dos maiores admiradores da fotografia, o escritor francês Marcel Proust (1871-1922). Autor da obra-prima *Em busca do tempo perdido* (1913-1927).

Para cada encontro ou acontecimento na vida de Proust, uma troca de retratos era obrigatória com as pessoas que ele conhecia pelo caminho, o que acabou gerando pensamentos sobre a fotografia em suas cartas para quem trocava de fotografias com ele, como: “uma fotografia é um espelho que se lembra” e “(...) Essa adorável fotografia tem mais linhas e caráter que a pequena com gravata branca” (PROUST apud BRASSAÏ, 2005, p. 39 a 42). No livro *À sombra das raparigas em flor* (1918), segundo volume de *Em busca do tempo perdido*, a personagem Charlus declara que “(...) a fotografia adquire um pouco mais da dignidade que lhe falta quando deixa de ser uma reprodução do real e nos mostra coisas que não existem mais” (PROUST apud BRASSAÏ, 2005, p. 40). O que mais poderia ser a fotografia de todos os tempos do que coisas que não existem mais? Estar diante de imagens é assumir o ininterrupto passar do tempo.

É fato que o modelo do cartão foi a definitiva popularização do retrato, dando acesso de realização e de compra à pequena burguesia da época. Ela também de-

⁷³ Fotógrafo italiano que imigrou para a França em meados do século XIX. Abriu o maior estúdio fotográfico do país e desenvolveu novos tipos de fotografia, como o cartão de visita (*carte de visite*) no tamanho de 6 cm x 9 cm. Inventou formas de industrializar a fotografia com baixa custo de produção e de venda. Deste modo, tornou-a mais acessível a quase toda a população.

sejava tornar sua imagem imemorial. O destino da fotografia, elevada a noção de importância social e histórica, ultrapassou até mesmo os seus objetivos artístico e comercial, pois “não é só o documento que constitui o valor da fotografia: ela tornou-se o símbolo da democracia” de acordo com Gisèle Freund (2010, p. 77).

Entretanto, os *cartes de visite* eram frios na elaboração e na produção em massa, não exprimiam a qualidade que os retratos fotográficos feitos por artistas alcançavam com esmero. Cláudia Leão transporta para o presente da arte contemporânea paraense o passado da fotografia, quando esta tinha o prestígio de ser feita por artistas, quando foi representante moderna do *status* social como artefato simbólico de expressão de poder, prestígio e posição social. Expressões ainda presentes em nossa sociedade mas com outros artefatos, talvez os mesmos agora reconfigurados.

Segundo Cláudia Leão, algumas fotografias da série *O Rosto e os Outros* foram retiradas de álbuns de família de pessoas conhecidas e desconhecidas. O fluir da artista entre o retrato social para o retrato do álbum de família encontramos na quarta fotografia mostrada abaixo (fotografia 25). Não mais emoldurada como uma pintura, mas visualizada como se estivéssemos a observar uma criança na janela protegida por grades, moldadas pelas tristes infâncias vistas e vividas pelas janelas das grandes cidades. A imagem da criança preenche o quadro estando em primeiro plano em um fundo desprovido de perspectiva, deste modo somente a criança sobressai e domina a imagem. Novamente a artista traz a ideia da janela como anteriormente na fotografia da *Pandora de Vidro* de 1992 - já apresentada (vide página 92), assim como a grade alude à regra dos terços que se usa no enquadramento de uma fotografia para dar equilíbrio à imagem.



Figura 25: fotografia de Cláudia Leão, *O Rosto e os Outros, Dimitria* (1995), fotografia analógica, cópia de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos montadas em esquadrias de acapu. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Observa-se na imagem que artista usou doze quadrados, ao invés de nove da regra dos terços na fotografia composta por quatro linhas e quatro pontos de junção. Se tivessem apenas os nove quadrados, o quadrado central teria a face da criança como o foco principal da fotografia, assim se seguiria à risca a regra de equilíbrio ao cortar parte do topo da cabeça e dos ombros, meio da testa e do queixo da modelo. Apesar de não ter sido aplicada tal regra, o equilíbrio na imagem com a sua intenção temática foram mantidas permitindo livres interpretações - como a feita neste momento. No entanto, sabemos que as regras também foram criadas para serem quebradas ou ignoradas, segui-las é apenas umas das opções.

Isto foi apenas uma tentativa de expor a simulada assincronia entre a fotografia contemporânea e suas clássicas regras de composição que permeiam tanto a História da Fotografia quanto à História da Arte. Confirma-se há tempos que mesmo nas artes mais experimentais, regras foram desmontadas para que novas fossem

criadas ou reinterpretadas. Aventura iniciada desde a Arte Moderna em muitas linguagens artísticas, portanto, a fotografia não poderia deixar de participar desta festa sob a pena de engessar a si mesma.

Indago-me se os autores da fotografia percebiam o retrato como outros observadores comuns, sem as perturbações e interferências do olhar crítico especializado. Início com Walter Benjamin que notou que nos primeiros retratos “o rosto humano era rodeado por um silêncio em que rosto humano repousava” (BENJAMIN, 1987, p. 95). Com o recuo do valor do culto provocado pela fotografia, Benjamin acreditava que “o valor do culto não se entrega sem oferecer resistência, sua última trincheira seria o rosto humano” (BENJAMIN, 1987, p. 174). Para ele, o retrato seria o último valor do culto onde “a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos” (BENJAMIN, 1987, p. 174). Por tudo isso, o retrato era o principal tema do início da fotografia que a tornava única pelo afeto imediato que gerava. Segue resistindo ainda em nossos tempos, como vimos nas fotografias de Cláudia Leão.

Depois desta viagem nostálgica pelos primórdios da fotografia, volto ao campo específico da fotografia contemporânea. A novidade maior que pertence a arte contemporânea está nos espaços discursivos da fotografia, permeados pelo discurso estético e pelo espaço expositivo em que a produção fotográfica artística está inserida. As questões do espaço discursivo da fotografia e o que pertence a ela são evidenciados por Rosalind Krauss em seu livro *O fotográfico* (2012). Krauss aborda diferentes tipos de fotografia com objetivos distintos de produção para discutir os espaços e os discursos que atuam em cada um deles. Para a fotografia de arte, a autora levanta as seguintes indagações seguidas por elucidações:

E a fotografia, em que espaço discursivo opera? O discurso estético desenvolvido no século XIX organizou-se cada vez mais em torno daquilo que se poderia chamar de espaço de exposição. Quer se trate de museu, salão oficial, feira internacional ou exposição particular, este espaço era constituído em parte pela superfície contínua da parede, uma parede concebida cada vez mais para expor arte, exclusivamente. Mas, para além dos muros da galeria, o espaço de exposição podia se apresentar sob muitas outras formas, como, por exemplo, sob o da crítica, que é, de um ano, o lugar de uma reação escrita perante a presença de obras no seu contexto específico, e, de lado, o lugar implícito da escolha (inclusão ou exclusão), em que tudo o que é excluído do espaço de exposição acaba sendo marginalizado no plano do estatuto artístico (KRAUSS, 2012, p. 41).

Explorando exposições em galerias e museus continuo com a fotografia de Cláudia Leão que deixou as obras fotográficas parte da série *O Rosto e os Outros* (1995) no chão do espaço expositivo. Diante disso, nega a necessidade ou a existência da parede supracitada por Krauss, recordando-nos os seus limites e perigos. A artista sustenta um novo espaço discursivo da fotografia, deturpa os seus clássicos valores estéticos, elimina o poder das paredes do cubo branco já inusual na arte contemporânea desde a década final do século XX. Logo, as paredes assépticas das salas de exposição são preteridas pelo chão, servindo apenas de apoio para as fotografias de *O Rosto e os Outros* (figura 26) e *Protocolo De Infinitas Imagens Cotidianas* com os fotogramas em vidros e espelhos (figura 27).



Figuras 26 e 27: primeira fotografia de Cláudia Leão, *O Rosto e os Outros* (1995), fotografia analógica e suporte em vidro. Instalação. Fonte: Catálogo Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, 2010; segunda fotografia de Cláudia Leão, *Protocolo De Infinitas Imagens Cotidianas* (c. 2008), fotograma vidros e espelhos. Fonte: www.culturapara.art.br

Examina Cláudia Leão no texto *Memória e Esquecimento* (2010) do *Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis*, nossa relação direta e permanente com as imagens na tentativa de apagá-las ou ocultá-las de nossas vidas. Segunda a fotógrafa:

Para nos desfazer de imagens que não queremos (tentamos, muitas vezes em vão) faz-se rasgar, queimar, destruir, perder, apagar, deletar. No entanto, imagens dessa natureza que estão no nosso corpo não se desfazem, algumas negamos involuntariamente por anos esquecê-las. Não é fácil esquecer o que foi vivido. As nossas imagens pertencem ao nosso corpo. Ele é o lugar das imagens, como menciona Beltin, justamente por ser o ambiente vivo tanto para produzir quanto para receber imagens, isso feito de maneira simultânea (LEÃO, 2010, p. 15).

Tanto Flavya Mutran quanto Cláudia Leão são tomadas pelo espírito investigativo da visão empírica do fazer, apresentaram-se no cenário artístico paraense e ainda trabalham no momento atual como artistas-pesquisadoras da fotografia brasileira experimental. Ambas são modelos de “transferência da referência - única, singular, literalmente inesquecível - além dos códigos e aquém de qualquer efeito simplista de mimese (...)” (DUBOIS, 1993 p. 47). Lançam mão da investigação dos tipos de fotografia, da exploração do filme fotográfico, do suporte diferenciado que receberá suas produções.

As artistas aventuram-se dentro de um sem-número de possibilidades de construir a sua própria fotografia independente do que o aparelho lhes ofereceu de imagem, mas privilegiam o seu modo artesanal de construção e de intuição. Interessante destacar em seus trabalhos a construção de narrativas fotográficas, assim como se observa no conjunto de suas produções um projeto investigativo que permite que as obras se conectem ao longo da década de 1990.

Segundo alguns pesquisadores brasileiros e paraenses, Leão e Mutran trabalham com a linguagem fotográfica do tipo “fotografia expandida”, por possuírem o diálogo com literatura, poesia, cinema e artes plásticas. Entretanto, pontua Rubens Fernandes Junior, pesquisador brasileiro, que o termo usado para o tipo de trabalho da geração em análise seria “fotografia construída”⁷⁴ (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 11). Termo que foi adotado no país para nominar a nova possibilidade de criação para imagens analógicas e digitais que surgiram localizadas na arte contemporânea da última década do século XX.

Não obstante, tal termo foi considerado limitado, pois não daria conta de responder a dimensão das experiências da fotografia brasileira nos anos de 1990, como foi relatado pelo pesquisador que “em 1996, no Seminário ‘Panoramas da Imagem’, realizado no Mube-SP, produzimos um pequeno ensaio denominado *Descobertas e Surpresas na Fotografia Brasileira Contemporânea Expandida*” (FERNANDES JUNIOR, 2006, p. 11, aspas e itálico do autor). Provavelmente, um seminário que pensou apenas a produção brasileira dos eixos Rio-São Paulo, deixando de lado as especificidades da produção regional.

Para Fernandes Junior (2006, p. 11) “fotografia expandida, portanto, tem ênfase no fazer, nos processos e procedimentos de trabalho cuja finalidade é a produ-

⁷⁴ FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. FACOM, n. 16, 2 semestre de 2006.

ção de imagens perturbadoras”. Tal afirmação se resume em um desencontro com a geração de artistas brasileiros, mulheres e homens, contemporâneos da década de 1990, acostumados com as tantas imagens perturbadoras que perpassaram a História da Arte. Onde começaram a ser produzidas, por exemplo, incessantemente pela imaginação Surrealista e pelo protesto contra as guerras do Dadaísmo indo ao encontro das fotografias de Andy Warhol (1928-1987) de acidentes com as vítimas à mostra ou de uma cadeira elétrica que condenados à morte viriam a sentar pela última vez. Portanto, a geração 90 foi na direção contrária das imagens perturbadoras, tomou o caminho inverso para produzir imagens que nos fizessem ver o mundo de outra forma.

Ainda conheceríamos imagens de outros campos de atuação fotográfica na produção de fotografias dos exércitos nas ruas do mundo, dos países latino-americanos e em nosso país. A fotografia denunciou o alcance da destruição humana nas fotografias do holocausto da segunda guerra mundial, as quais não parariam de ser produzidas porque as guerras não cessaram no século passado. Fato comprovado pelas fotografias da guerra do Vietnã, entre tantas outras fotografias-perturbadoras que dominam nossas vidas. A “fotografia expandida” trouxe à geração de fotógrafos/as artistas contemporâneos/as uma nova beleza, na mesma essência que o Renascimento e o Romantismo tiveram os seus próprios ideais de beleza. Para cada tempo cabe uma nova beleza.

Entre “fotografia construída” e “fotografia expandida”, vou optar por minha percepção e denominação da obra das artistas investigadas neste espaço do capítulo, como: fotografia artesanal expandida. Permito-me, humildemente, deixar também a denominação primeira de “fotografia construída”. No capítulo dos anos 2000 e 2010, veremos outros modelos de “fotografia expandida”.

Justifico a escolha de “fotografia artesanal expandida” pelo modo artesanal que Cláudia Leão e Flavya Mutran trabalharam e expandiram suas obras fotográficas a partir da forma artesanal de manipulação de suas fotografias. Ambas atuaram como artesãs da imagem analógica ao partirem do primeiro suporte original que advém do negativo fotográfico. Em seguida, interferiram no resultado final da imagem, ora relevando a fotografia pura - daquele sentido original do termo histórico, ora plasmando a imagem imaginada por elas mantendo sua forma artesanal de construção.

Fotógrafas trabalham da mesma forma que escultoras escolhem argila ou pedra, bronze ou ferro, espaço ou natureza, para dar forma e vida a sua obra. A par também com o mesmo processo criativo e produtivo das artistas visuais que imaginam ou escolhem a imagem que pretendem dar vida e forma independente do suporte escolhido para receber tão nobre função. Como artistas que tornam a fotografia plástica, Mutran e Leão ultrapassam a medida e o limite da imagem real, quebram a caixa preta da máquina fotográfica, incluem o tempo da mão da artista na produção daquelas imagens para além do tempo de realização da fotografia analógica. Por fim, avançam entre a percepção e a construção transformando o real e o imaginário em um só.

Não somente o experimentalismo e o campo expandido da fotografia modificou para sempre o modo de fotografar artisticamente. A forma de representar o feminino por fotógrafas artistas mulheres das gerações dessas duas últimas décadas também tiveram sua revolução declaradamente feminista ou, no mínimo, influenciada pela Arte Feminista da época visivelmente. Nota-se a influência na arte feminina amazônica de temas e de estéticas frequentes da arte das mulheres, na qual a mais profunda mudança se anunciou na forma da representação da imagem da mulher na arte e na sociedade sob o ponto de vista feminino.

Fizeram-se notórias as lutas feministas que galgavam um espaço igualitário entre mulheres e homens em todos os setores da vida social, familiar, profissional e até espiritual. As modificações no papel e na imagem da mulher ocorreram a partir de um contínuo processo crítico contra o patriarcalismo que resultou, sobretudo, em uma mudança de valores na sociedade, na feminilidade e na masculinidade. Neste momento, as mulheres artistas adotaram a crítica e a teoria feministas afetando a produção artística universal. Eis a importância do impacto da arte feita por mulheres.

Segundo a crítica feminista brasileira, Heloísa Buarque de Holanda, reler a história e re-interpretar a experiência feminina, a partir de um posicionamento político, são tarefas das mulheres na atualidade (BUARQUE, 2006). No cenário artístico se provocaram alterações nos discursos dominantes e na mudança de percepção do olhar artístico feminino e, por conseguinte, do masculino. As artistas plásticas e visuais passaram a construir subjetividades próprias, revelar múltiplas identidades, sobretudo buscaram um nome próprio para o feminino lançando novas releituras de

temas canônicos - sendo que muitas criaram estigmas negativos na imagem da mulher.

O tema da autobiografia deixou o campo privado para tornar-se público, assim como o uso do corpo como suporte se tornou um dos ícones da liberdade de expressão feminina. Foram atitudes que resultaram em rupturas e em estilizações de temas engessados considerados peculiares ao universo feminino pelos homens artistas. Exemplares foram as intenções das *performances* femininas usando a arte da performance e a fotografia a partir dos anos de 1970. Momento no qual surge o corpo feminino autônomo na arte transfigurando o seu uso, mas mediante a posição de seu lugar de fala quanto às questões femininas.

As premissas da reflexão crítica feminista eram a fonte do protesto artístico contra o total domínio do corpo da mulher subjugado secularmente. As mulheres artistas incomodaram, conseqüentemente, quando questionaram com suas representações o corpo feminino sob a ótica da arte masculina. Neste sentido, as artistas viram na arte o exercício experimental da liberdade, usando suas produções para denúncia e protesto direcionados para todas as esferas da vida social. Alguns dos maiores exemplos de libertação artística da mulher no século passado foram: a livre escolha temática para sua produção, o uso de seu próprio corpo como conquista da liberdade de ir e vir, desnudando-o ao seu bem-querer. O corpo tornou-se um manifesto, ato de resistência, transformando-se na principal mensagem dessa libertação de regras convencionais de comportamentos sociais impostos às mulheres.

“Se o corpo não é uma *coisa*, é uma situação (...) é a nossa tomada de posse do mundo e o esboço de nossos projetos”, assinalou Simone de Beauvoir (1970, p. 54, *itálico da autora*). O corpo feminino como situação - portanto, como lugar - está na produção de artistas amazônicas desde temas locais/regionais a universais. Tornaram-se constantes o uso de materiais alusivos ao universo feminino e a escolha de temáticas voltadas às experiências femininas na produção amazônica desde o século XX. A temática que envolvia o corpo feminino pode ser conferida na série fotográfica *Maria, tira a máscara que eu quero te ver* (1994) de Walda Marques (1962-). A série é composta por fotografias de nu artístico com mulheres usando máscaras de carnaval (figura 28) que carregam o olhar artístico feminino na representação da mulher.



Figura 28: fotografia de Walda Marques, *Maria, tira a máscara que eu quero te ver* (1994). medidas 55,6 x 36,8 cm (59,0 x 46,3 cm). Fotografia em gelatina / prata tonalizada. Coleção Pirelli Masp. Fonte: <http://www.colecaopirellimasp.art.br/autores/189/obra/676>.

A fotografia escolhida da série fotográfica de Walda Marques é tomada por elementos simbólicos entrelaçados ao tecido prateado que cobre o rosto das modelos, ao título da obra, na referência ao carnaval, na cicatriz acima do púbis de uma cesariana do corpo da modelo escolhida para ser apresentada neste trabalho. Em tal carga simbólica se emana o protesto contra os estereótipos femininos do padrão de beleza e de sedução impostos por uma sociedade de olhar masculino e que se contaminada culturalmente. Outra questão trabalhada por Marques é a plasticidade do corpo feminino que deve ser de domínio da mulher sob suas leis individuais, não mais da coletividade patriarcalista que dita as normas de como este corpo deve ser.

Sabemos o quanto ele é frequentemente exposto no erotismo ou na pornografia masculina como objeto.

A produção de mulheres artistas iniciou a mais provocadora revolução na História da Arte, principalmente, ao trazer um novo modo de usar o corpo da mulher sob a ótica das próprias mulheres desta vez. De modo a confirmar que "a percepção do corpo humano na vida quotidiana é condição prévia de uma verdadeira experiência estética" (JEUDY, 2002, p. 13). Assim, não somente o corpo belo foi representado, mas o corpo clássico, grotesco e natural da mulher (este retomado na pós-modernidade). Todos os tipos de corpos foram colocados como objetos a serem observados, contestados e desconstruídos pela Arte de Mulheres artistas.

Diante do clima de valorização da mulher provocado pelo Movimento Feminista na década de 1970, as artistas usaram diversas linguagens artísticas, bem como o corpo feminino público e cotidiano - este exposto à sociedade - como suporte crítico para denunciar diversas situações opressoras nas posições sociais femininas daquela época. Além de questionarem o imaginário masculino inserido nas contraditórias simbologias do feminino. Portanto, o corpo e a mente femininos ganharam sublimada expressão artística como intuito de superar essa lógica patriarcal.

As imagens estereotipadas da mulher que pertenciam/pertencem ao imaginário masculino e a sua ordem de representação cerceadora, por vezes, são incompatível com a realidade feminina. Incitaram nas artistas a urgência de substituir a imagem estereotipada da mulher explorada visualmente, por um corpo autônomo e independente, tomado por possibilidades de existências. Surge um corpo verdadeiro e ainda um "quadro artístico vivo" (JEUDY, 2002, p. 16), uma imagem da mulher impregnada por autonomia feminina.

É de Walda Marques um raro exemplo de fotografia encenada usando o modelo de fotonovela na fotografia paraense na década de 1990. Este tipo de fotografia é considerada aqui de atuação no campo expandido que permitiu a apropriação e a recriação de imagens na fotografia artística. Neste caso, a fotografia encenada encontra-se contida na produção de fotonovelas feita pela fotógrafa artista. Neste subgênero de fotografia as imagens são construídas para representarem acontecimentos, ações, ideias ou conceitualismos. Comumente, inspira-se no cinema ao utilizar os procedimentos narrativos cinematográficos na composição de imagens com histórias que são criadas como roteiros de cinema. Há encenações, recriação ou re-en-

cenações. Tal modalidade de criação utiliza ainda a fotografia colorida, grandes e médios formatos de imagens.

As fotonovelas de Walda Marques começaram a ser produzidas a partir de 1996 a 2016. Constam as seguintes séries da artista: *O Espelho da Princesa* (1993-94), *O Homem do Hotel Central* (1998), *A Iludida* (2004), *As lembranças de Dolores* (2005), *Duas Marílias Ame-me com ternura* (2014), *Josefina - a moça do táxi* (2016) e uma produção atual chamada de *Pássaros*⁷⁵. Nas fotonovelas da fotógrafa encontramos outras linguagens artísticas, como: literatura, cinema e teatro. Distanciam-se das fotonovelas tradicionais que eram vendidas em bancas de jornais e revistas. Elas são deslocadas para o cenário da arte onde são expostas em galerias e museus, bem como as cópias são vendidas como peça artística.

Em sua primeira fotonovela *O Espelho da Princesa* (1993-94) inspira-se na imagem de sua mãe e constrói uma narrativa onde uma mulher era fotografada no *Louvre* em um cenário com pequenas caixas de fósforos. Por sua vez, a fotonovela *O Homem do Hotel Central* (1998) foi criada uma trama dramática que envolvia a traição entre duas amigas e que acontecia em um hotel da década de 1930. A narrativa se passa com a compra de um vestido de noivas, cuja aquisição seria de uma delas por meio de um vendedor que vinha do estrangeiro (figuras 29 e 30). Outra fotonovela nomeada *A Iludida* (2004) retoma a preferência pela personagem feminina na história de uma boneca que almeja ser humana.



Figuras 29 e 30: fotografias de Walda Marques, *O Homem do Hotel Central* (1998), fotonovela, fotografias coloridas. Fonte: <http://intersol.net.br/galeria/impermanencia/obra03.htm>

⁷⁵ Optou-se deixar apenas a citação desta produção dos anos de 2000 e de 2010 neste capítulo. Não foram encontradas imagens de tais produções, por este fato elas não serão analisadas no capítulo destinado a produção experimental dos anos 2000 até 2010.

A história da fotonovela no Brasil, tipo de gênero de revista baseada na literatura romântica e no cinema, teve seu auge entre as décadas de 1950 e 1960 - permaneceu no mercado até a década de 1980 quando foi substituída pela telenovela brasileira. A fotonovela nasceu na Itália, era feita por quadros de fotografias que contavam uma trama dramática, sendo apresentada com imagens de filmes guiadas por legendas. Tal formato ganhou o mercado por lembrar o cinema. No artigo da pesquisadora Raquel de Barros *Fotonovelas e leitoras: um romance* (2014), a autora conta-nos o desenvolvimento mercadológico desse tipo de revista no país:

As revistas de fotonovela chegam ao Brasil na década de 1950. A primeira surge em 1951, sob o título Encanto, publicada pela editora Artes Gráficas do Brasil. No mesmo ano, a revista Grande Hotel (Editora Vecchi), que publicava desde 1947 histórias desenhadas, de cunho mais sensual e erótico, passa a trazer, em suas edições, fotonovelas em capítulos. Em 1952 a revista Capricho é lançada, entrando no mercado das revistas de fotonovelas com a novidade de trazer uma história completa em cada edição, e não aos capítulos, como suas concorrentes (...) (MIGUEL, 2014, *on line*)⁷⁶.

Segundo Raquel de Barros, as revistas que vinham da Itália e da França deveriam ser montadas seguindo um roteiro de montagem no Brasil, conforme as indicações de um conjunto de imagens com o texto que pertenciam. Mulheres e homens consumiam o produto de exportação que traziam sempre na trama dramática um final feliz. Embora tal produto tenha sido notado como um produto contemporâneo, tal tipo de revista advém da mesma estrutura do romance de folhetim do século XIX.

Releituras, autobiografia e citações de obras de outras linguagens artísticas são elementares no trabalho de Marques. Outro detalhe é a construção de cenários com instalações elaboradas pela artista onde se encenará a trama narrativa, são construídos modelos teatrais ou cinematográficos. Também modelos ou atores são dirigidos pela própria artista. Marques multiplica-se em muitas artistas, produz sozinha todas as suas fotografias, escreve suas histórias, realiza a direção de arte, escolhe o figurino, faz a maquiagem das personagens, assim como ilumina, dirige e fotografa todas as cenas de suas fotonovelas.

⁷⁶ MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. *Fotonovelas e leitoras: um romance*. Disponível em: <<http://al-carsul2014.sites.ufsc.br/wp-content/uploads/2014/10/Raquel-Barros.pdf>>. Acesso em: 14 Ago. 2017.

Outro exemplo de fotografia encenada na arte contemporânea paraense é a série fotográfica *Ifigênia* (1993-1995) de Maria Christina (1959-) - fotógrafa amapaense que vive e trabalha em Belém. Neste exemplo, encontramos a modalidade da construção de imagens com modelos em miniaturas que “encenam” para a câmera (figuras de 31 a 38). Os modelos escolhidos pela artista são moldes em miniatura retirados de sua função original como objetos que pertencem a outro produto. Os cenários já estão prontos e podem ser desde partes da parede ou o que puder servir de fundo para a imagem.

Apesar da série usar a fotografia em p&b, que não é predominante na fotografia encenada, ela permanece posicionada em uma das principais características da fotografia de arte contemporânea das décadas de 1980 e de 1990. A qual lança mão da fotografia em pequenos formatos e em preto e branco, podendo ser lida como um subtipo da fotografia encenada.

Na série *Ifigênia* a narratividade não linear é percebida pelos elementos que contribuem para contar uma história com vestígios, rastros e personagens dispersos cena à cena. O falso espaço arquitetônico, ora desfocado, ora aparente nos remete a um espaço percebido como real. O desfoque em primeiro ou segundo plano eleva a sensação de eliminação do tridimensional e da separação dos espaços que grande parte das fotografias não pretendem ter nesta série. As fotografias se pretendem bidimensionais, algumas unem fundo e figura, resultam em imagens percebidas em um só plano.



Figuras 31 a 38: fotografias de Maria Christina, *Série Ifigênia* (1993-95), fotografia em p&b. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.⁷⁷

⁷⁷ A ordem das fotografias são da autora da tese.

Maria Christina ainda construiu outra série de fotografia encenada intitulada *Sombra Chinesa* (1996), na qual o tom onírico, conceitual e lúdico das imagens é a tônica geral. No tipo de fotografia conceitual a artista cria a instalação fotográfica *E Deus Criou a Mulher* (1993-1994), tema sob inspiração do mito bíblico de criação do homem e da mulher (figuras 39 e 40). Na fotografia que se multiplica na instalação (figura 40) dois símbolos dividem o masculino e o feminino, ambos colocados no centro mas com visibilidade diferenciada no enquadramento da fotografia. Parto da leitura inicial que o símbolo da flor espectral desenhada por uma sombra esmaecida representa a mulher, enquanto que o prego aparente representa o falo masculino (figura 39). Entretanto, isto não é tudo o que se pode escrever sobre esta fotografia.



Figura 39: fotografia de Maria Christina, *E Deus Criou a Mulher* (1993-94), fotografia em p&b. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Avanço, então, para uma análise bem particular de minha parte. Observo que a artista deixa clara sua crítica contra a posição diferenciada entre homens e mulheres na sociedade, assim como na repetição de padrões de violência contra o gênero feminino declarada na repetição da instalação abaixo da mesma fotografia mostrada acima. A sombra da flor é a própria posição subalterna feminina que a sociedade de

ordem patriarcal colocava a mulher. Deixo o verbo “colocar” no passado, lugar onde deve ficar qualquer subalternidade feminina.



Figura 40: Instalação fotográfica de Maria Christina, *E Deus Criou a Mulher* (1993-94), fotografias em p&b. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

O experimentalismo e suas possibilidades criativas de criação artesanal à encenação em fotografias, conjuntamente com o desejo de também internacionalizar a fotografia contemporânea, irradiou-se em parte da produção fotografia da arte contemporânea paraense. Este movimento entre o circuito regional-nacional-internacional deixou na arte regional encontros e diálogos, realizações e marcas que enriqueceram a cena contemporânea local. Não há dúvidas que ainda a tornaram mais complexa; logo, completando-a.

Nesta primeira geração da fotografia contemporânea paraense encontramos o mesmo ímpeto para o novo que tinham as gerações de outras capitais brasileiras. Na análise da produção artística do livro *História Geral da Arte no Brasil* (1983) organizado por Walter Zanini e também autor do sub-capítulo *Aspectos da arte em vários Estados*. Zanini observa os eixos culturais que se formaram nas décadas dos anos de 1960 e de 1970, ressaltando que São Paulo e Rio de Janeiro permaneciam como os principais aglutinadores de artistas do país.

Entretanto, admite Zanini (1983, p. 802) “o impulso das capitais regionais nos anos 60 e 70” que fomentaram seu próprio território para arte regional, com: salões, exposições circulantes, eventos de vanguarda, museus, bienais, construção crítica e formação acadêmica. Como já foi abordado acima o cenário artístico do Pará concentrado em Belém. Zanini também reconhece que é evidente naqueles processos artísticos o toque de regionalismo e de nacionalismo, assim como a notória presença de mulheres - tanto de mulheres artistas quanto de críticas, historiadoras, pesquisadoras, museólogas e agitadoras culturais (ZANINI, 1983. p. 802 a 806).

Ceará, Paraíba, Recife, Salvador, Belo Horizonte, Brasília, Goiás, Mato Grosso, Rio de Janeiro, São Paulo, Rio Grande do Sul e Paraná são cidades e Estados citados por Walter Zanini nos quais se revelaram significantes produções artísticas no período analisado pelo autor. Tais produtores de arte trazem à baila a fidelidade pelo regionalismo como a diferença necessária no universo artístico brasileiro. Embora, habitualmente, as regiões estivessem tomadas pelas linguagens das vanguardas artísticas européias e pela arte contemporânea que se imbricavam com a arte regional naquelas décadas. Entretanto, era preciso superar o seguinte fato levantado por Aracy Amaral:

a arte dos artistas de países da América Latina sempre foi considerada pelos europeus como arte de segunda classe, arte periférica que segue, de longe ou mais de perto, as tendências artísticas da Europa e, neste século [XX], dos Estados Unidos. Isso no que se refere à contemporaneidade. Imagine-se no que tange à arte do século passado! Muito recentemente, nos últimos cinco anos, existe um interesse maior pelo que se cria neste continente. É ainda algo tão novo e fruto das atuais circunstâncias de paralisação das vanguardas na Europa, do esgotamento de sua contemporaneidade e do interesse de alguns raros diretores de museus e críticos de arte, que ainda não dá para encarar esse fenômeno como algo que veio para ficar (AMARAL, 2006, p. 284).

Será sensato admitir que o Brasil não havia como deixar de deglutir as linguagens artísticas lançadas pelos europeus e norte-americanos por quase por todo o século XX. As quais modificaram a forma que se pensava e se fazia arte no mundo inteiro. Foi o caso do experimentalismo fotográfico expandindo-se ao usar as novas linguagens artísticas e mídias que iam surgindo rapidamente de centros internacionais, contando com o intercâmbio de energias entre o regional e o internacionalismo

da arte contemporânea brasileira. A nossa diferença estava nas temáticas regionais de cada Estado produtor de arte, nelas estava a força motriz da arte brasileira agraciada por tantas culturas e identidades regionais que somente nosso país de tamanho continental possui.

Entretanto, a vertente da fotografia realista também esteve burlando as mesmas décadas experimentalistas. Cismando contra a tendência a um único caminho estético internacional ao entender que nossa reação estava no tema, nossa diferença era o ponto de vista regional, portanto: o interesse principal deveria ser o Brasil. Como foi muito bem percebido pelos Estados brasileiros com maior produção e difusão artísticas, incluindo-se nesse cenário nacional ampliado o Estado do Pará.

É nesta orientação artística e crítica pautada pela perspectiva da identidade regional que caminha o próximo sub-capítulo. Nele encontraremos a fotografia objetiva focada na vertente do realismo fotográfico. Sendo, especialmente, seu principal tipo a fotografia documental acompanhada de seus subtipos que são predominantes na produção de outra geração de fotógrafas que irei apresentar na sequência.

3.3 Primeira geração da fotografia artística objetiva e seus tipos de fotografia: 1980-2010

Segundo André Rouillé, durante a primeira metade do século XX, a fotografia iniciou seu processo de teorização, definição de natureza da imagem, utilidade e destino - tendo se desenvolvido em bases teóricas próprias a partir da segunda metade do século XX. No *V Congresso Internacional de Fotografia* de Bruxelas em 1910, o termo “documento” foi acoplado às imagens fotográficas que tinham a função de estudos diversos. Concluindo-se que elas serviriam de suporte de registro sendo a beleza estética na fotografia algo secundário.

Ressaltou-se ainda que imagens fotográficas não eram somente documentos, além de a prática destas não ser estritamente documental (ROUILLÉ, 2009, p. 61). Entretanto, ser ou não ser documento dependendo do uso e do destino da fotografia não era uma opinião dominante. Prossegue Rouillé citando Philippe Soupault⁷⁸ que afirmou que a fotografia é “antes de tudo, um documento e que devemos de início considerá-la como tal (...)”, porém não bastaria considerá-la somente documento,

⁷⁸ Escritor francês, fundador do Surrealismo e iniciador do dadaísmo na França.

pois “convém não isolá-la nem de seu sujeito, nem mesmo de sua utilidade” (SOU-PAULT apud ROUILLÉ, 2009, p. 61). Portanto, foram incluídas na pauta da discussão a função e a utilidade da fotografia.

Convém citar tal afirmação nesta pesquisa pela própria intenção de análise das imagens fotográficas que serão apresentadas no decorrer do desenvolvimento de seu tema. Será considerada a natureza dada às produções femininas, ora fotografia de arte, ora documento de registro de caráter documental. Nas práticas artísticas contemporâneas, o uso da fotografia com finalidade documental adquiriu outras categorias e valores, prezando mais pela qualidade do que pela quantidade. Na acepção de André Rouillé, embora a:

(...) “fotografia-documento” tenha acompanhado as sucessivas modernidades dos séculos XIX e XX, encarnando alguns de seus grandes valores, ela foi incessantemente confrontada às práticas alternativas, principalmente às dos pictóricos (...). Atualmente, o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão das práticas entre os múltiplos domínios - a fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais. Se a fotografia não é em si moderna, como atestado pelas práticas e pelas obras (antimodernas e modernas), seu dispositivo particular, assim como as circunstâncias de seu aparecimento e os cenários de seu desenvolvimento, contribuiu fortemente para atualizar o que poderíamos chamar de suas virtualidades modernas. O que resultou em uma configuração particular de práticas, usos, imagens e formas (ROUILLÉ, 2009, p. 31, aspas do autor).

A fotografia artística objetiva em Belém na qual a válvula propulsora é o realismo fotográfico, sempre foi dominante entre os fotógrafos de muitas gerações até os tempos atuais. Não há declínio das funções documentais na fotografia contemporânea paraense, mesmo com suas múltiplas experiências de fusão de linguagens e do uso da fotografia digital. Tampouco foi afetada pela crescente urbanização que ocorre na região, contradizendo o que afirmou acima André Rouillé. A utilidade documental para a fotografia regional é central, portanto, fundamental no tocante ao importante registro localizado ou geral das identidades, culturas e visualidades da região amazônica.

Na cidade de Belém, a “fotografia-documento” iniciou no final do século XIX com os tipos de fotografias documental e direta em voga até a década de 1970. Tal objetivada fotográfica dominou o cenário da fotografia regional até a chegada da fo-

tografia subjetiva - aludida acima - para dividir o palco. A geração feminina da fotografia objetiva recebeu influências diretas dos grandes nomes da fotografia internacional e dos precursores paraenses que trabalhavam tanto no meio artístico quanto no comercial. As imagens fotográficas provinham da realidade objetiva, fisgada em tempo e local reais e revelada sem manipulação ou interferências que pudessem modificar a realidade da fotografia. Experimentação e abstração estariam reservadas para a geração 80/90 apresentada no sub-capítulo 3.2 *Primeira geração do experimentalismo na fotografia artística feminina no Pará: 1980-1990*.

A fotografia documental contrária as fotografias da vanguarda européia e norte-americana, mas tradicional na História da Fotografia, tem sub-gêneros que interessam a esta pesquisa, como a fotografia humanista, a fotografia de rua e a fotografia urbana encontrados na produção da geração que se apresentará agora. Mantendo seu foco em ruas, eventos, pessoas, paisagem e natureza. No gênero da fotografia documental o vetor mais encontrado na produção feminina paraense é o estilo da fotografia humanista, sendo notada uma abordagem sistemática da condição humana regional e local. Tornando o tema principal de estudo artístico ao longo da carreira de grande parte das artistas desta primeira geração.

O fio condutor das fotografias humanistas é seu destino em captar a condição humana em cenas hodiernas, tecidas por narrativas humanas das vidas privada e pública, assim como atenta às culturas urbanas e rurais. Os temas dominantes neste estilo são extemporâneos, por exemplo: nascimento, envelhecimento, morte, amor, solidão, alegria, nostalgia e etc. Tal estilo humanista foi, pela primeira vez, exemplificado na grande exposição *A família humana* (1955) sob a curadoria de Edward Steichen (1879-1973) e apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa).

A fotografia documental é realizada no momento do evento, da vivência, da experiência sendo espontânea no geral. Ela pode ser tanto de registro direto quanto ser ensaiada se assim desejar a fotógrafa, deixando de ser apreendida no momento da ação ou do acontecimento. Podendo, então, ser realizada em cenários, momentos e ações contidos.

Pode-se afirmar que as duas orientações fotográficas partem do realismo para produzir suas fotografias. Contudo, precisamos ter o discernimento que nem tudo na fotografia documental é verdadeiro, nem tudo nela é documento verdade do evento ou do momento fotografado no tempo que ele ocorreu realmente. Muitas fo-

tografias exigem cenários específicos que exaltem melhor a mensagem da imagem, podendo ser mais elaborados do que o natural se fossem fotografados espontaneamente. Todavia, até o espontâneo passa pela decisão da artista fotógrafa. Tal assunto polêmico perpassa pelo questionamento dos limites intrínsecos da realidade.

Muitos artistas lançaram-se na tentativa de denominar o preceito básico da fotografia realista. Partindo da pergunta do que realmente a fotografia realista capta, alguns nomes da fotografia internacional se aventuraram a interpretá-la como sendo “a realidade realçada” (Moholy-Nagy), o “momento de equilíbrio” (Stieglitz), “momentos intermediários” (Robert Frank), “(...) uma realidade [nas fotos] que as pessoas não têm” (Richard Avedon), “a realidade é (...) desfamiliarizada” (Viktor Chklóvski), e sem esquecer da famosa definição de Henri Cartier-Bresson: “momento decisivo”. Todas essas denominações foram citadas por Susan Sontag em seu ensaio *Evangelhos Fotográficos* no livro *Sobre a fotografia* (SONTAG, 2004. p. 137 a 138). Para a autora, a fotografia realista revelaria algo oculto, “um realce da realidade” (SONTAG, 2004, p. 138), resumido pela autora da seguinte forma:

tirar fotos é uma técnica ilimitada de apropriar-se do mundo objetivo e também uma expressão inevitavelmente solipsista do eu singular. As fotos retratam realidades que já existem, embora só a câmera possa desvelá-las. E retratam um temperamento individual, que se descobre por meio da colheita da realidade feita pela câmera (SONTAG, 2004. p. 138).

Entretanto, no decorrer do desenvolvimento da fotografia seu valor se transmutou não estando mais no aparelho, nem mais no produto que é; logo, sendo a fotografia “o primeiro objeto pós-industrial: o valor se transferiu do objeto para a informação”, segundo a elucidação de Flusser (2002, p. 47). O filósofo trabalhou com conceitos-chave, como: imagem, aparelho, programa e informação. Comparando seus conceitos a uma cosmologia da imagem, também assimilou que a tarefa da filosofia da fotografia é “dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos”, portanto, “liberdade é jogar contra o aparelho” (FLUSSER, 2002, p. 75).

De acordo com Vilém Flusser (1920-1991) o universo fotográfico era pensado como o universo do aparelho. Em seu livro “Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia”⁷⁹, o autor lança um olhar sobre a possibilidade de a

⁷⁹ Filósofo tcheco, naturalizado brasileiro em 1950.

fotografia ter sua própria filosofia. Acreditava que o/a fotógrafo/a é funcionário/a do aparelho fotográfico (aparelho-operador) e os compradores do aparelho (aparelho-arma), os amadores, apenas obedeciam e não poderiam decifrar imagens, tão-somente seguiam o automático gesto do clique estando à mercê da indústria fotográfica, ou seja, do comando da máquina.

Flusser, então, propõe uma revolta contra a automatização que o aparelho fotográfico incita ou limita qualquer artista que se lance na linguagem fotográfica. Neste sentido, os fotógrafos experimentais estariam cumprindo esta liberdade por sua práxis está dirigida contra o aparelho, quem comanda estaria ativamente inferindo no tempo, no ato e no resultado da imagem. Entretanto, a informação que carrega a imagem é direta na fotografia documental a qual também possui a liberdade da escolha de seu tema.

O filósofo da fotografia avança no embate entre o aparelho e o/a fotógrafo/a, trazendo à baila a questão de que ambos possuem intenções divergentes: o do primeiro é programar a sociedade para se aperfeiçoar, o do/a segundo/a é de se eternizar por meio da fotografia. Para concluir que “o aparelho fotográfico é uma extensão do corpo do fotógrafo” (FLUSSER, 2002, p. 23). Conclusão parecida com a que teve Susan Sontag na década de 1970, ao resumir a relação fotógrafo e aparelho medida pela classe social, escreve a autora que “de fato, a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma extensão do olho do *flâneur* de classe média (...)” (SONTAG, 2004, p. 70, *itálico da autora*).

Tal afirmação flussiana também se comporta bem ao estilo de Roland Barthes quando tece comentários sobre aparelho e fotógrafo/o, declarando que “para mim, o órgão do fotógrafo não é o olho (ele me terroriza), é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda as tem)” (BARTHES, 1984, p. 30, parênteses do autor). Portanto, a fotografia é a intenção codificada de dois desejos porque se fazem como um só-corpo feito de plástico, osso, vidro, sangue e metal. Em minha conclusão, prevalece o desejo da fotógrafa e do fotógrafo.

As primeiras impressões acerca da fotografia artística contemporânea, surgiram antes do pensamento flussiano. Vilém Flusser concorda com Susan Sontag quanto à submissão de artistas diante das ferramentas ou dos aparelhos inatos à

sua linguagem artística. Como, primeiramente, percebeu Sontag em seu livro *Sobre Fotografia* lançado em 1977. Conforme elucida a autora:

à diferença dos objetos das belas-artes das eras pré-democráticas, as fotos não parecem profundamente submetidas às intenções de um artista. Devem, antes sua existência a uma vaga cooperação (quase mágica, quase acidental) entre o fotógrafo e o tema - mediada por uma máquina cada vez mais simples e mais automática, que é infatigável e que, mesmo quando se mostra caprichosa, pode produzir um resultado interessante e nunca inteiramente errado (SONTAG, 2004, p. 67).

As reflexões de Sontag e Flusser sobre o domínio da máquina fotográfica já não condiz mais com a fotografia artística contemporânea do pós-conceitualismo. Interessa admitir nesta investigação a presença da fotógrafa mais do que da máquina, por acreditar que a artista faz a diferença na escolha do que e como fotografar. Acredita-se que a máquina é apenas uma ferramenta subalterna e à espera da ação das fotógrafas na produção fotográfica de teor realista. A reflexão desta tese coaduna fortemente com a ideia de que a fotografia é engendrada por uma forma de saber em tudo particular, como foi para Sontag (2004, p. 132): “tirar fotos foi interpretado de duas maneiras completamente distintas: como um ato de conhecimento lúcido e preciso, de inteligência consciente, ou como um modo de confronto pré-intelectual e intuitivo”.

Artistas que trabalham com memória coletiva e individual paraense, encontram-se entre o elo que liga o sujeito e o social. Leila Jinkings (1955-) foi a fotógrafa artista que iniciou a geração da década de 1980 da produção da fotografia realista com temáticas voltadas para o social e outros temas diversos. Inicialmente, trabalhou com temas voltados para o protesto social com forte carga política, suas fotografias apresentam o que se rogou chamar por fotografia humanista de cunho social. Entretanto, o protesto social não se apresenta como um grande tema recorrente na obra da artista, mas um exemplo de muitos focos de interesse de uma investigação sobre a condição humana com teor crítico recorrente na produção fotográfica de Jinkings. A produção da artista se estabelece por inúmeros temas que se entrecruzam neste trabalho.

É de Leila Jinkings uma das fotografias mais significativas de exemplo histórico dos protestos sociais na década de 1980. Década reconhecida como final da di-

tadura militar e da soma negativa dos resultados desse famigerado período obscuro na história brasileira. A artista encontrava-se no epicentro da ditadura militar quando cursava a Faculdade de Arquitetura na Universidade de Brasília na mesma década. Fome, violência, miséria e opressão eram um dos codinomes do regime militarista que o país enfrentava desde metade dos anos de 1960 até o seu enfraquecimento - com consequências permanentes para o país ainda em nosso século.

O final do período militar foi registrado pela lente da câmera Panax de Jinkings no protesto *Panelas Vazias* que aconteceu na Praça dos Três Poderes em Brasília em frente ao Palácio do Planalto. O Brasil, neste ano de 1981, tinha como presidente o militar João Baptista de Oliveira Figueiredo (1918-1999), o último presidente do regime militar que governou o país de 1979 a 1985. No registro da fotografia, aparece uma mulher magra e frágil - pelo porte físico, não pela coragem - protestando contra a fome e a miséria. Observa-se na imagem que ela estava sendo segurada por dois militares desnecessariamente, mesmo não apresentando qualquer risco à “nação” ou mesmo a eles - sempre armados e dispostos à violência.

Foi com a intensificação dos protestos contra este governo que se conseguiu pressionar Figueiredo para o fim definitivo da ditadura militar e o início da redemocratização do país. Declara a artista que “panelas, na época da ditadura, eram vazias. ‘PANELAS VAZIAS’ foi um movimento autêntico, de quem sentia a desigualdade aumentando e a comida sumindo da mesa” (JINKINGS, s/d, *on line*, letras maiúsculas e aspas da artista)⁸⁰. A fotografia da mulher no protesto *Movimento Panelas Vazias é reprimido em frente ao Palácio do Planalto* de 1981 (figura 41), foi o primeiro trabalho vendido como fotojornalista à agência Ágil fotojornalismo de Brasília⁸¹.

⁸⁰ Disponível em: <<http://leilaj.fotoblog.uol.com.br>>. Acesso em: 20 Mai. 2017.

⁸¹ Disponível em: <<http://www.labhoi.uff.br/verbetesfotografia/node/29>>. Acesso em: 24 Mai 2017.



Figura 41: fotografia de Leila Jinkings, *Movimento Panelas Vazias é reprimido em frente ao Palácio do Planalto* (1981), fotografia em p&b, filme trix-400 da Kodak. Brasília, Distrito Federal. Brasil. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Para muitos brasileiros e brasileiras o protesto era por comida em uma primeira leitura, mas a mensagem não termina aí. A população que pedia por comida estava sem a menor possibilidade de viver a continuação da música icônica *Comida*, lançada em 1987, sucesso da Banda Titãs que cantava: “você tem sede de que? você tem fome de que? a gente não quer só comida, a gente quer comida diversão e arte (...)”. O vídeo clipe da música se passa em um supermercado onde os músicos dançavam pelo corredores com prateleiras lotadas de alimentos diversos, em uma das cenas os preços dos alimentos só aumentavam em dezenas de casas decimais na caixa registradora. Quanto às diversão e arte, isso importa para quem tem fome?

A mensagem implícita do veloz aumento dos preços é clara, não estavam distantes da crise econômica brasileira, cuja inflação demorava para se recuperar

em um país que viu a inflação chegar a 260% durante os anos de governo militar. Um país que seguiu fora do ritmo por décadas sem comida, diversão e arte com direitos sociais e humanos desrespeitados. Tampouco lembrava dos conceitos respeito, tolerância e democracia que somente teriam breves passagens pela história do país. Conceitos que explicam por que “a gente não quer só comida”, mas “a gente quer inteiro e não pela metade”. Tudo isso em um Brasil despreocupado em ser reconhecido mundialmente por suas desigualdades sociais e por sua primazia em ser violento.

Nos anos seguintes com a mesma proposta de crítica social, assim como dar visibilidade a imagem feminina, a artista realizou exposições individuais na Universidade de Brasília, como *Greve Geral* (1980) e *Mulher Fotografada* (1981). Em 1983, apresenta seus trabalhos como fotojornalista na exposição coletiva Direitos Humanos no Fotojornalismo no Centro Cultural São Paulo. Leila Jinkings participou de inúmeras exposições realizadas tanto pelos grupos que participava quanto individualmente.

Nas décadas de 1970 e 1980 novas temáticas surgiram na fotografia artística internacional que investigavam as diversas formas de sexualidade e de estar no mundo. Encontramos alguns exemplos de obras de fotógrafas artistas internacionais que representaram a homossexualidade, como a exemplar série fotográfica da fotógrafa norte-americana Nan Goldin (1953-), *The Ballad of Sexual Dependency* (1971-1985) - já citada no primeiro capítulo. Um parte da série provocava os tabus sociais e sexuais com fotografias de gays americanos em momentos íntimos e familiares.

A produção feminina paraense possui um raríssimo ensaio fotográfico sobre a temática gay, o tema da travestilidade foi abordado por Leila Jinkings na década de 1980 - poucas vezes esta temática foi encontrada na produção feminina da fotografia paraense desde 1980. Reaparecendo, em Belém, com a novíssima geração da fotografia e de outras linguagens artísticas femininas que surgiriam nos anos 2000 sob o teto de outro contexto dominado pelas teorias de gênero e de sexualidade mais desenvolvidas e consolidadas na contemporaneidade. O termo contemporâneo “travestilidade” é um termo usado no lugar de travesti carregado de estigmas negativos e discriminação de pessoas que não entendem a psique de quem se identifica sexualmente de forma diferente. Portanto, travestilidade é entendida como categoria de identidade sexual que não se defini nem como homem, nem como mulher.

Jinkings realizou o ensaio fotográfico *Travestis* (1979-80) em plena movimentação de protestos pela abertura política e fim do governo militar brasileiro. Em uma das fotografias do ensaio apresentada a seguir, domina a cena em primeiro plano as pernas de Samanta (figura 42) que foi fotografada em sua apresentação na boate *Aquarius* em Brasília, nome artístico da travesti que interpretava a atriz Zezé Mota. O nome feminino da artista da boate deu nome a fotografia de mesmo nome intitulada *Samanta* (1979-80). Em outra fotografia do mesmo ensaio, *Em pedaços* (1979-80), encontramos o simpático rosto de outra travesti em uma cena de sua adoração por Simone (figura 43), cantora brasileira lésbica que a artista interpretava em seus shows musicais. Estas são apenas algumas das fotografias do emblemático ensaio realizado na virada entre duas décadas.



Figuras 42 e 43: fotografia 1 de Leila Jinkings, *Samanta* (1979-80), fotografia analógica em sépia. Performance da travesti com inspiração em Zezé Mota, Série *Travestis*. Brasília, Distrito Federal, Brasil; fotografia 2 de Leila Jinkings, *Em pedaços* (1979-80), fotografia analógica em p&b. Performance da travesti Sarah inspirada na cantora Simone, Série *Travestis*. Brasília, Distrito Federal, Brasil. Fonte: imagens disponibilizadas pela artista para esta pesquisa.

A fotografia *Samanta* à esquerda, divide-se entre dois planos representando, possivelmente, o lado feminino e o lado masculino da personagem dentro de um cenário dotado de energia libidinal. Em primeiro plano, está Samanta com o foco mais nítido em sua coxa exaltando a metade de seu corpo, nela está o lado feminino da mulher, mas não caricatural, apenas sensual; enquanto que, no segundo plano do lado direito, encontra-se um homem ao fundo em uma pose masculina com um ar de *voyeur*, completamente desfocado representando o lado masculino sem identificação de sua identidade.

Na segunda fotografia, *Em pedaços*, dá-se o seguimento a uma documentação fotográfica de vidas singulares do ensaio *Travestis*. A travesti registrada na fotografia apresentava seu show cantando Simone. Nela a personagem e a luz preenchem quase todo o espaço, o enquadramento já não divide as duas artistas mas as une como duas forças femininas. A vida cotidiana ordinária, por vezes, comum como para todos, nos é apresentada em tom humanista, não mais espetacular entre luz e sombra quando a artista não se encontra mais em um palco. Outros temas poderiam se adequar para estas fotografias do ensaio: o espetáculo e a intimidade.

No caso da geração 2000 encontramos exemplos de representação da cultura gay regional na fotografia e pouco em outras linguagens artísticas atuantes em Belém. Reuno aqui alguns exemplos desta temática, início pela fotografia *Ao menos levanto* (2006) de Nailana Thiely que apresenta duas personagens femininas, uma travesti - pode também ser uma transformista - vestida com o seu personagem artístico e uma possível profissional do sexo dividem a composição. Outro exemplo está na série fotográfica *Translocas* (2010-2014) da paraense Evna Moura realizada durante a festa *Filhas da Chiquita*, festa regional popular de Belém - as fotografias desta série serão apresentadas no próximo capítulo. Visualidades travestis e *drag queens* da mesma festa estiveram antes no filme documentário *As Filhas da Chiquita* (2006) da cineasta paraense Priscilla Brasil (1978-).

Tais trabalhos artísticos abalam a representação performática da heteronormatividade, não pertencendo à ordem normalizadora das identidades sexuais. Neles se assume “a predileção assumida de ser homem e mulher ao mesmo tempo, de quebrar o jugo das identidades imutáveis, de frustrar a tirania da anatomia (...)” (ROUIL- LÉ, 2009, p. 422), como bem percebido por André Rouillé em seu livro *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. O autor analisou as obras da arte-foto-

grafia - como ele denomina - a partir da década de 1980, período no qual artistas se debruçavam em temáticas provocadoras que representavam o travestismo, identidades e sexualidades não binárias na fotografia.

A filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986) afirma que os corpos são uma situação (BEAUVOIR, 1970, p. 54), uma vez que, para o sujeito o corpo é seu próprio instrumento ativo e cultural para a interpretação de si mesmo, porquanto, se ousarmos libertá-lo da opressão, não mais se sujeitará aos signos e seus significantes culturais dominantes. Então, interpreto que é neste momento que age o livre arbítrio em seu pleno significado: ser a capacidade de decidir livremente o que eu quero ser sem coação. Beauvoir ainda exalta a subversão do erotismo, “porque há no erotismo uma revolta do instante contra o tempo, do individual contra o universal” (BEAUVOIR, 1970, p. 79). Enfim, o erotismo de um corpo transgênero ou travestido é uma revolta contra a ordem dominante que atravessa os tempos.

Para se compreender como se descaracterizam corpos construídos e engessados culturalmente, recorro às elucidações de Judith Butler, filósofa e psicanalista estadunidense. De acordo com a autora, quando um corpo assume outro gênero, subvertendo a marca de seu gênero fisiológico, pode ser entendido como uma nova interpretação e construção de si mesmo. Tal conclusão segue a Teoria Performativa de Atos de Gênero de Butler sobre os sujeitos que “rompem as categorias de corpo, sexo, gênero e sexualidade, ocasionando sua ressignificação subversiva e sua proliferação além da estrutura binária” (BUTLER, 2010, p. 11).

Portanto, o corpo “aparece como um meio passivo sobre o qual se inscrevem significados culturais” (BUTLER, 2010, p. 27). Partindo desta premissa, Butler também conclui que “o travesti subverte inteiramente a distinção entre espaços psíquicos interno e externo, e zomba efetivamente do modelo expressivo do gênero e da ideia de uma verdadeira identidade de gênero” (BUTLER, 2010, p. 195). Por isso ele e ela são julgados subversivos contra a estrutura sexual binária.

A identidade discutida como identificação pelo teórico jamaicano Stuart Hall, traz à tona questionamentos que salientaram a origem contraditória desta identidade em processo de identificação do ser humano pós-moderno:

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência do momento do nascimento. Existe sempre algo de “imaginário” ou fantasia sobre sua unidade. Ela permanece sempre incomple-

ta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não reconhecidas, na vida adulta. Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento (HALL, 2006, p. 38 a 39, aspas do autor).

Assim podemos pensar que o ser humano está em processo contínuo de identificação do eu feminino e masculino por intermédio de seu corpo - o seu invólucro apresentável ao mundo. A sociologia do corpo sugere que todas as ações cotidianas das mais simples às complexas, das particulares às públicas são mediadas pelo corpo, este objeto de representações, imaginários e simbologias. Se o corpo é elemento que marca a presença do sujeito diante do outro, sendo assim “fator de individuação”, como exalta David Le Breton (2011, p. 32). Logo, “a existência é corporal” (LE BRETON, 2011, p. 7).

Tal busca por temas diferenciados sempre esteve presente nos trabalhos do período de Leila Jinkings, a qual viajou a Cuba por duas vezes nos anos iniciais de 1980. Registrou na cidade de Havana a série *Havana Vieja* em 1981. Quatro anos depois, retorna ao país e produz alguns fotografias na mesma cidade, como as escolhidas: *Nadie se riende* (figura 44) e *Batuque Cubano* (figura 45). Lançando-se na fotografia de viagem característica da fotografia documental paraense, subtipo de fotografia que apresentaria mais exemplos nos anos 2000 e 2010 que serão abordados no próximo capítulo.



Figuras 44 e 45: à esquerda, fotografia de Leila Jinkings, *Nadie se riende* (1981), fotografia analógica colorida. Havana, Cuba; à direita, fotografia de Leila Jinkings, *Batuque Cubano* (1985). Fotografia analógica em sépia. Havana, Cuba. Fontes: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

Povoando nossa imaginação estrangeira, Cuba torna-se um país atraente por suas peculiaridades culturais e artísticas. Faz-se necessário ao visitar este país ou analisá-lo, reconhecer suas diferenças que perpassam por suas manifestação política e autonomia social interligadas a um processo corajoso de resistência que perdura por décadas. Tal país, tão conhecido por toda a sua declarada rejeição ao imperialismo norte-americano, tem como um de seus maiores marcadores de reação detonar os falsos benefícios do capitalismo.

Na placa pendurada no centro da janela da casa na fotografia *Nadie se riende* (figura 44, acima), exalta-se os princípios da revolução cubana em letras vermelhas onde lemos o que está mais visível: *Muerte al invasor. Patria o muerte venceremos*. Não compreender todas as dimensões político-sociais de Cuba, seria como ir à Rússia ou à China de olhos vendados para não notar o que nos diferencia culturalmente daqueles países. A viagem de Jinkings a Cuba se tornaria coerente com o registro histórico de Fidel Castro (figura 46) segurando em suas mãos uma câmera fotográfica analógica.



Figura 46: fotografia de Leila Jinkings, *Fidel* (1985). fotografia analógica em sépia. 3º Colóquio Latino-Americano de Fotografia. Habana Vieja, Cuba. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Cuba também é interessante pelos seus modos de vida e tipos humanos, principalmente pela vida cotidiana, a qual atraiu a fotografia paraense por duas décadas entre 1980 e 2000⁸² - como veremos mais a seguir. Outra dimensão de país é a sua potência criativa que já esteve no cinema de Wim Wenders, cineasta alemão, no documentário *Buena Vista Social Club* (1999) que resgata a história musical do clube de dança e de baile de música contando a história de *Buena Vista Social Club* - grupo musical que tocava em Havana na década de 1940 antes da Era Fidel.

O escritor e poeta Reinaldo Arenas (1943-1990) é um dos grandes exemplos da força literária cubana, mas perseguido em seu próprio país se exilou em outro para continuar a escrever. Fecho os exemplos com a artista de renome internacional Ana Mendieta (1948-1985) considerada uma das maiores artistas da arte da performance do primeiro período da arte contemporânea internacional iniciada nos anos de 1960. Mendieta não somente utilizou a foto-performance como dispositivo de registro e como produto de sua obra, mas também aprofundou nela o protesto contra a violência de gênero a partir dos anos de 1970.

⁸² A década de 2000 será abordada no próximo capítulo.

Cuba permanece em minha imaginação latino-americana, como um país que se tornou desvio necessário e revolução previsível, ao mesmo tempo, foi resistência desejada e ditadura amaldiçoada na história política do século XX. Neste triste século de ditaduras, temos o lastimável e extenso capítulo das Américas Central e Latina com seus sempre confiantes sujeitos diabólicos e projetos de perpetuação de colonizações internas. Porém, reconheço que estamos em outra fase no século atual, apesar de os ecos deste passado permanecerem ressoando no espaço e sob o nosso teto de vidro.

Nestes novos tempos com velhos projetos de dominação, agora os ataques são contra as jovens democracias da América Latina. Em especial, o caso brasileiro que mantém vivo o projeto de sua redemocratização ao longo de três seguidos golpes. Segue tentando transformar seu ideal de democracia, atualmente em estado de miragem, em realidade concreta; para, assim, sair dessa pura abstração para a aplicação e atuação de seus afetos democráticos. Ainda vejo aquele bêbado trajando luto ao lado daquela esperança equilibrista, mas acreditando que um dia serão meras miragens.

O grande legado deixado pelas ditaduras latino-americanas é sua corrosiva violência e o retorno de seu retrógrado conservadorismo. Mazelas ainda presentes em nosso século do qual acreditávamos que venceríamos tanto retrocesso; e, por conseguinte, avançaríamos para outro patamar do progresso humano que permanece ainda um projeto a ser iniciado. Se por um lado deixo registrado tal análise negativa baseada político e socialmente no contexto histórico do século passado. Por outro lado, exponho que nestas mesmas décadas ditatoriais, tivemos um período de demasiada criatividade na produção artística de todas as linguagens, como forma de resistência, como forma de existir.

3.3.1 A invenção do olhar amazônico

1984. Foi o ano em que aconteceu o seminário *As Artes Visuais na Amazônia* ocorrido em Manaus, onde preconizou-se que a produção artística da região que estava sob a égide da cultura amazônica era delimitada pelos Estados que formavam o Norte. Portanto, deveriam atentar para a singularidade de suas culturas visual e popular na região. Em seguida, lançou-se o livro *As artes visuais na Amazônia: refle-*

xões sobre uma visualidade regional (1985) sob a coordenação de Evandro Vieira Ouriques. Uma primeira reflexão sobre a existência de uma visualidade amazônica na cultura e na produção artística da região.

No seminário foi apresentada a palestra *A visualidade amazônica* de autoria de Osmar Pinheiro, artista plástico e professor da UFPA⁸³, que realizou uma pesquisa sobre a visualidade popular na região amazônica⁸⁴ entre 1982 e 1983. O foco principal de Pinheiro era a produção popular de artistas sem formação acadêmica, analisando a influência desta produção popular na arte contemporânea nortista, tanto acadêmica quanto de outras linguagens artísticas. As quais buscavam referências mais intrínsecas ao meio de sua constituição e de sua operação. Tal pesquisa pode ser considerada um ponto de partida para se pensar sobre a diversidade das bases visuais que a região oferece, sendo uma delas a fotografia artística.

Mais dois eventos contribuíram para reforçar a ideia de construção de uma visualidade regional, sendo o primeiro *I Foto Norte Viver a Amazônia* (1987) e o segundo *II Foto Norte Amazônia, o olhar sem fronteiras* (1988) - ambos realizados pela Funarte. É notável que os próprios temas dos eventos já determinaram o que poderia ser considerado fotografia regional no Norte, mas esta deveria ter tema e registro da/na Amazônia obrigatoriamente sob o olhar externo. Tais eventos contribuíram para colocar o fronteiro olhar de fora sobre a região.

Grande parte da produção regional fotográfica do período se rendeu ao discurso nacional sob a necessidade de exaltação do regionalismo, para demarcar diferenças territoriais, na tentativa de apreender as singularidades que a região ofertava. Entretanto, foi mostrado no capítulo antecedente a construção e a produção da fotografia experimental regional. Na Amazônia da qual eu escrevo, soma-se a fotografia experimental que tem seu lugar garantido ao lado da fotografia realista que será o foco desta parte. Adianto, por ora, que será mais adequado sair desse debate no singular para o plural, portanto, considerarei olhares amazônicos daqui em diante.

Retorno com Leila Jinkings que foi convidada destes dois eventos de valorização da fotografia regional da FUNARTE. A artista também participou na mesma década de exposições internacionais, sendo *Mujeres Vistas por Mujeres* (1989) e

⁸³ Universidade Federal do Pará.

⁸⁴ PINHEIRO JR, Osmar. *A visualidade amazônica*. OURIQUES, Evandro Vieira (Coord.). *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte; INAP / Projeto visualidade brasileira, Belém, 1985.

Festival Mundial da Juventude em Varsóvia (1985) na qual recebeu o prêmio de fotografia *A Juventude do Mundo pela Solidariedade Antiimperialista, pela Paz e pela Amizade*. Jinkings ganhou o prêmio pela fotografia de devotos à espera da passagem da imagem da Virgem Maria durante o Círio de Nazaré em Belém do Pará.

Nas três fotografias apresentadas a seguir de Jinkings, expõe-se a ideia de cultura paraense representada pela festa religiosa de Belém e pela visualidade amazônica produzida pelo registro da vida ribeirinha na região. Esta foi representada pela menina entrando na canoa⁸⁵ (figura 47) na fotografia *Barra de Saia* (1984), aquela foi apresentada nas fotografias *Grade. Mulher espera a Santa no CAN* (1983)⁸⁶ e *Corda. Romeiros seguram a corda do Círio de Nazaré* (1982) nas quais se realiza um registro de fiéis católicos (figuras 48 e 49). E ambas buscam uma representação que fosse julgada como uma produção imagética amazônica.

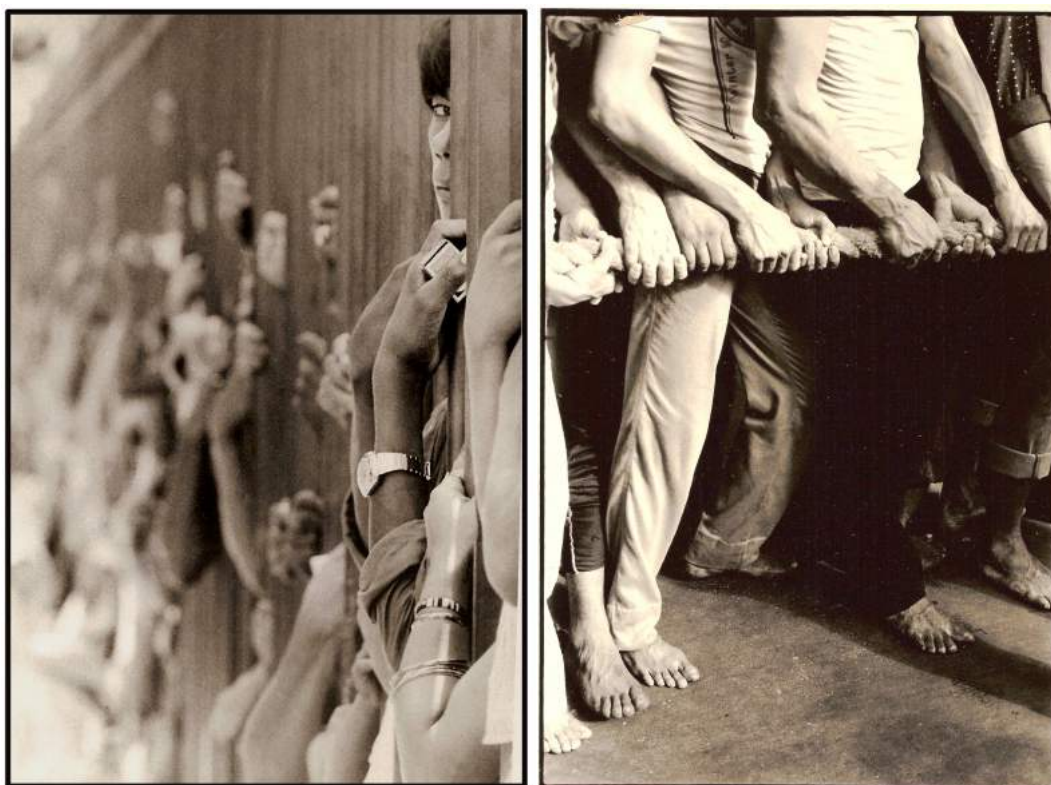


Figura 47: fotografia de Leila Jinkings, *Barra de Saia* (1984), fotografia analógica em p&b. I Foto Norte, *Viver a Amazônia*, 1987. Mostra Regional. Caraparu, Pará, Brasil. Fonte: fotografia disponibilizada pela artista para esta pesquisa.

⁸⁵ Transporte fluvial típico da região, muito usado pelas comunidades ribeirinhas que habitam o Estado do Pará.

⁸⁶ Prêmio de Fotografia no Festival Mundial da Juventude, “A juventude do mundo pela solidariedade Anti-imperialista, pela Paz e pela Amizade” (1985), realizado em Varsóvia, URSS.

Na primeira fotografia abaixo da festa religiosa devotos da Virgem Maria aguardam em uma praça típica da cidade de Belém do Pará (figura 48) chamada por CAN na premiada fotografia, *Grade. Mulher espera a Santa no CAN*. Local onde se realiza a cerimônia religiosa após o final da procissão e chegada da imagem sacra na Basílica Santuário de Nossa Senhora de Nazaré - igreja que guarda a estatueta católica. O Círio belenense é realizado há mais de dois séculos, tornando-se além da maior festa religiosa do Pará, também uma marca cultural do povo paraense.



Figuras 48 e 49: primeira fotografia, Leila Jinkings, *Grade. Mulher espera a Santa no CAN* (1983), fotografia analógica em sépia. Prêmio de Fotografia no Festival Mundial da Juventude em Varsóvia, 1985, URSS; segunda fotografia, Leila Jinkings, *Corda. Romeiros seguram a corda do Círio de Nazaré* (1982), fotografia analógica em sépia. Ambas da Agência Capta. Fonte: fotografias disponibilizadas pela artista para esta pesquisa.

Considera-se que a devoção por Nossa Senhora de Nazaré foi iniciada pelos Jesuítas na cidade de Vigia de Nazaré (Estado do Pará) em 1653, a primeira romaria começaria no dia 08 de setembro de 1793 em Belém. Outros devotos retornam na segunda fotografia *Corda. Romeiros seguram a corda do Círio de Nazaré*, nela observamos homens que puxam a corda atrelada a berlinda que leva a estatueta sacra

de Maria⁸⁷ (figura 49, acima) - também existe um lado da corda que somente mulheres participam. A corda é um dos símbolos da cultura material da festa, elemento simbólico com história própria ligada a fé de quem faz promessa.

Atualmente, o Círio é considerado por muitos estudiosos da área a maior procissão religiosa do Brasil em devoção à Nossa Senhora de Nazaré (também chamada de Virgem Maria ou Virgem de Nazaré) e o maior evento religioso do mundo. Todo os anos reúne milhões de pessoas na cidade de Belém, acontecendo no segundo domingo de outubro entre inúmeros cultos, homenagens, pequenas procissões, transladação noturna (sábado) e diurna (domingo). Tal encontro religioso dura algumas semanas iniciando antes da procissão maior e terminando no Re-Círio uma semana depois.

Faço um pequeno adendo para citar que no cenário fotográfico paraense participou a Agência Capta aberta em 1987, criada por Leila Jinkings, contou com as fotógrafas Mira Jatene, Coeli Mendes e Léa Nunes. Todas fotojornalistas e algumas artistas, porém Jinkings foi mais atuante e presente no circuito que a geração 80 viveu e contribuiu para uma construção histórica do período. Durante e após o fim da Agência, Jinkings permaneceu atuando no cenário da fotografia paraense.

Na chegada da década de 1990, a fotógrafa participou das exposições coletivas *Chuva* (1990), realizada na Galeria Rômulo Maiorana (Belém), e da *F11 - Onze Mulheres Fotógrafas* do Núcleo de Artes da Universidade Federal do Pará (UFPA). Em 1996, foi artista convidada do *Salão Arte Pará* daquele ano, expondo no Museu do Estado do Pará (Belém). Fechando a década, participa da *II FOTONORTE - Amazônia, o Olhar sem Fronteiras* (1998) na exposição e na publicação do catálogo.

Outra fotógrafa reconhecida por seus temas identificamos como amazônicos é Elza Lima, premiada no Salão Arte Pará em 1992. Um ano depois, participa como artista convidada do XII Salão Arte Pará com fotografias que anunciavam a temática dominante de sua produção desde o prêmio de 1992: a Amazônia brasileira. Lima

⁸⁷ Acerca da origem da imagem católica: “A verdadeira origem da imagem é desconhecida, supondo-se que seja de Portugal, visto que à época não haveriam “santeiros” habilitados para a elaboração desta espécie de escultura em Vigia de Nazaré, local onde a devoção foi primeiramente implantada pelos colonizadores. A estatueta possivelmente teria sido trazida pelos missionários Jesuítas, responsáveis pela difusão da devoção por este título mariano em outros locais no território amazônico. A maioria dos pesquisadores contesta a versão de que a imagem teria sido transportada por terra da localidade de Vigia pelo fato de que o caminho era perigoso por conta da presença de povos arredios ao longo do seu curso, fazendo com que só fosse possível a comunicação com Belém pelos rios. Informação disponível em: <<http://ciriodeNazare.com.br/site/cirio/historia/>>. Acesso em: 12 Nov. 2017.

registra a Amazônia histórica atravessada pelo tempo contemporâneo e nos faz refletir sobre a história do Brasil - elucidarei melhor tal afirmação mais à frente.

O curador desta edição do Arte Pará, Paulo Herkenhoff, escreve no catálogo deste salão o texto “*Elza Lima, A emergência do projeto*” sobre o conjunto da produção fotográfica da artista que caminha entre dois projetos distintos: a construção da arte contemporânea paraense e a investigação da visualidade amazônica (HERKENHOFF, 1993, p. 36). Para o curador, a artista contribui para a “consolidação do olhar amazônico” (HERKENHOFF, 1993, p. 37). Herkenhoff com esta declaração entra para o time dos apoiadores do olhar amazônico no singular. A partir deste salão, definitivamente, disciplina-se o projeto de invenção desse olhar na produção fotográfica regional.

No entanto, o “olhar amazônico” de Herkenhoff vem de uma gênese local. A denominação “Arte da Amazônia” e a nomeação “artista amazônica (o)” precede da própria região Norte, mas também da tomada de decisão local de apresentar os artistas nortistas de artistas amazônicos. Isto pode ser comprovado pelo fato de os primeiros salões e mostras paraenses se não tinham a palavra Amazônia em seu tema geral, tinham a preferência pelas obras aprovadas com temáticas específicas que apresentassem culturas, identidades e naturezas da região - sendo justo colocar no plural.

Para exemplificar melhor, cito o *Clube de Artes Plásticas da Amazônia* (CAPA) de 1959. Dando um salto da década de 1960 para as décadas analisadas aqui, temos a *I Bienal Amazônica de Artes Visuais* (Belém, 1972) e a mostra coletiva internacional *Artiste de L'Amazonie - état do Pará* (Paris, 1977). Peço para lembrarem das inúmeras exposições e mostras já citadas nesta investigação que ocorreram nas décadas de 1980 e 1990. Para a década de 1990, cito outra exposição *Arte Amazonas: ein künstlerischer Beitrag zur Konferenz der Vereinten Nationen über Umwelt und Entwicklung "Rio-92": Ausstellungen*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1992. Em nosso século, começo pela exposição *Amazônia, a arte* do curador Orlando Maneschy realizada em 2010. Passo pela *Pororoca: A Amazônia no MAR* com Curadoria de Paulo Herkenhoff em 2014. Chego à *Mostra Amazonian Video Art* sob dupla curadoria de Danilo Baraúna e Orlando Maneschy, sendo realizada em Gasglow no ano de 2016⁸⁸. Encerro os exemplos para concluir que há uma

⁸⁸ Mostra já apresentada. Vide página 108.

tradição em usar a palavra Amazônia, como referência para a arte da região que veio de um movimento interno.

A busca pela identidade nacional com nuances regionais já vinha sendo discutida desde as últimas décadas do século XX. No início de 1980, Boris Kossoy ressaltou que “o registro do homem brasileiro e de suas raízes culturais, seu habitat, suas condições de vida e de trabalho, sua problemática social e política, nas zonas rurais e urbanas, tem despertado o interesse de fotógrafos” (KOSSOY, 1983, p. 897). O pesquisador da fotografia observou criticamente que a busca por um registro do brasileiro nem sempre resultou em um excelente trabalho fotográfico por conta dos temas exóticos e demasiadamente estetizantes.

Kossoy notou que nascia uma geração de grandes nomes da fotografia brasileira em 1970, na qual se misturava uma leva de amadores entre profissionais, sendo que ambos exploraram a temática nacional tomados pelo modismo do tema brasileiro. Entretanto, trabalhos significantes foram notados dentro desse modismo que tomava o país (KOSSOY, 1983, p. 897). O pesquisador citou uma dezena de trabalhos do período em que dominou a fotografia documental de teor social. Conforme escreve Kossoy:

Mais recentemente, devemos mencionar, entre outros, alguns ensaios, vários dos quais deram origem a livros como os de Bina Fontay sobre o Carnaval no Rio de Janeiro, os ensaios de Luiz Abreu, Jacqueline Joner, Eneida Serrano, Genaro Joner sobre o trabalho rural no Rio Grande do Sul, o depoimento coletivo de 35 fotógrafos de Brasília captando detalhes significativos da capital do país, o de Luiz Humberto Martins, também sobre Brasília, os trabalhos sistemáticos de investigação de Marcos Santilli sobre Rondônia, de Miguel Rio Branco sobre a comunidade do Maciel no Pelourinho, em Salvador, além da dos registros de importância sócio-político indiscutível captados nas manifestações dos metalúrgicos e a problemática do menor em São Paulo realizados pela Agência F4. Dentro do tema de manifestações e greves devemos lembrar também da reportagem do encontro a União Nacional dos Estudantes na Bahia, de autoria de Milton Guran (KOSSOY, 1983, p. 989).

Kossoy acrescenta alguns temas explorados na fotografia brasileira dos quais se produziram recorrentemente e se tornaram exemplos da busca por uma fotografia nacional. Exemplifica um período de reconhecimento do regional, não somente do nacional se partimos da totalidade da produção do país naquelas décadas e colo-

carros a referência como “arte brasileira”. Para Kossoy, o retrato do homem e a natureza são temas clássicos de grande exploração no passado na história da fotografia, sendo também explorados na recente cena artística brasileira daquelas últimas décadas do século passado. Porém, tais temas foram pouco usados nos anos de 1970, aparentemente como uma reação a um classicismo fotográfico, assinala Kossoy (1983, p. 898).

Vale evidenciar que a fotografia ganhava espaço e audiência no panorama brasileiro das artes visuais na década de 1970. Consolidando-se nas décadas seguintes, conforme o crescimento de pesquisas, cursos, projetos institucionais, exposições, mostras, eventos nacionais e internacionais como já foi abordado. Conta-se ainda com documentação, salvaguarda e preservação da memória fotográfica nacional no bojo dessas transformações no cenário artístico nacional. Tal transformação valia também para os centros de arte regionais. Incluo nesta conta a invenção da fotografia regional em outras regiões do país, como a invenção do Nordeste e, por extensão, a arte nordestina.

O referente do real sempre retorna, vive seu eterno retorno porque sempre esteve ali em todos os tipos de fotografia, sendo espelho ou traço da realidade. Neste capítulo, a fotografia como traço ou espelho do real a *la* Philippe Dubois⁸⁹, revela a mensagem cultural que as artistas selecionadas representam ou reproduzem em suas obras fotográficas. Portanto, considera-se nesta investigação outro referente: o tema amazônico.

Admite-se que a mais significativa contribuição desses olhares amazônicos fotográficos é o registro da região Norte. Muitos de nós somente temos a oportunidade de conhecer nossa própria região e a dimensão de nosso país olhando fotografias. É pelas fotografias das artistas desta tese que mostrarei uma parte da Amazônia sob o ponto de vista feminino.

3.3.2 Inventários da vida amazônica

A Amazônia atravessa a produção fotográfica feminina como principal temática ou inspiração mediata atravessada pelo afeto depositado na região. Esta produção busca por realidades aquém da contraditória Amazônia urbana, apenas uma das

⁸⁹ Vide capítulo, *Da verossimilhança ao índice*, do livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993) de Dubois.

tantas Amazôniaas, que perde suas marcas visuais tradicionais para dar lugar às estéticas importadas, diluídas e apáticas, que invadem nossos territórios afetivos. Em parte da produção fotográfica feminina se observa uma exigência da conexão física com a representação do real, encontramos latente a condição indicial da fotografia.

Há algo de misterioso na tomada de decisão de grande parte das mulheres artistas fotógrafas de se manter na fotografia documental para representar a mitologia, o imaginário e as culturas regionais amazônicas. O mistério, talvez, seja a sua própria autonomia que precisa se manter viva na vertente do realismo fotográfico amazônico. Mas detona-se aí também a necessidade de se revelar o afeto pela região.

A fotografia realista paraense tenta, de alguma forma, preservar a Amazônia por tempos explorada, subordinada, esquecida. A escolha pela fotografia objetiva é uma tendência vital nesta produção regional, advém da tentativa de manter a sobrevivência dessa naturalidade imagética - verdade visual - da região. Além de também expor e visibilizar distâncias culturais dentro do Brasil, na mesma medida que se deseja a manutenção da autonomia fotográfica local-regional. A visualidade amazônica é a gênese, o ponto de partida e de chegada.

Representante deste tipo de fotografia amazônica, com predomínio de temáticas da identidade e da cultura regionais, é a obra fotográfica documental de Elza Lima (1952-) que atua desde 1984. Ao longo de sua sólida carreira, Lima ficaria reconhecida nacional e internacionalmente⁹⁰ como sendo uma das maiores artistas da fotografia paraense. Considera esta tese sua trajetória no gênero de fotografia documental, especialmente pelo estilo de fotografia humanista desenvolvido na Amazônia.

Em um de seus primeiros trabalhos, na década de 1980, realiza fotografias das identidades religiosas amazônicas, registrando crianças vestidas de anjos (figura 50) - baseados na iconografia cristã - que iriam ser expostas em festas católicas muito frequentes na região. A mais conhecida de todas as festas religiosas do Pará é o Círio de Nazaré em que as crianças de até dez anos, aproximadamente, são vestidas de anjos para reverenciarem uma santa ou um santo do cristianismo, mas também para pagar promessas feitas por pais ou familiares devotos. Possivelmente, esta tradição de vestir crianças de anjos pode ter sido adquirida pela próprio hábito

⁹⁰ Participou de exposições na Inglaterra, Alemanha, Portugal, Estados Unidos, Suíça e Chile.

criado pelas formas de representação de fé no Círio de Nazaré realizado há mais de dois séculos em Belém. Tais representações, incluído a encenação, tornaram-se tradição cultural do povo paraense que passa de geração em geração seus hábitos e costumes de expressão de fé justificados pelo evento religioso.



Figura 50: fotografia de Elza Lima, *Sem título* (c. 1980), fotografia em matriz-negativo, p&b. Coleção IPSIS de Fotografia Brasileira. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Atualmente, é considerado por muitos estudiosos da área a maior procissão religiosa do Brasil em devoção à Nossa Senhora de Nazaré (Virgem Maria ou Virgem de Nazaré) e o maior evento religioso do mundo. Tal procissão, anualmente, reúne cerca de dois milhões de pessoas na cidade, sempre ocorrendo no segundo domingo de outubro entre cultos, homenagens e procissões noturnas e diurnas.

Fotografias com alguma manifestação religiosa em pequenas cidades do Pará são constante na produção de Lima. Outro exemplo desse tipo de temática é a fotografia realizada no município de São Miguel do Guamá (figura 51), reconhecido por suas festas religiosas de forte tradição católica e regional. A fotografia com uma mulher jovem vestida de Virgem Maria compõe a Coleção Pirelli com fotografias da década de 1980.



Figura 51: fotografia de Elza Lima, *Sem título* (1987), gelatina/prata tonalizada, 45,0 x 29,7 cm (50,5 x 39,7 cm). Município de São Miguel do Guamá, Pará, Brasil. Coleção Pirelli Masp. Coleção IPSIS de Fotografia Brasileira. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Para Elza Lima a passagem da década de 1980 para década de 1990 entregou-lhe inúmeros prêmios de fotografia e trabalhos de âmbito nacional e de magnitude histórica para a artista. Lima realizou trabalhos de acervo e documentação de grande importância à fotografia paraense. Cito sua significativa participação na documentação do núcleo histórico de Belém no projeto *Fotoativa/Cidade Velha* (1985) que culminaria na criação de um acervo fotográfico com manifestações culturais da Amazônia em 1989.

Por conseguinte, a fotógrafa realizou a documentação fotográfica de oito tribos indígenas⁹¹ da Amazônia Legal e do Maranhão sob a alcunha da Fundação Nacional do Índio (Funai) de 1996 a 1999. Quanto aos prêmios em sua carreira foi contemplada com os seguintes: Prêmio Fotógrafa do Ano (1990) da Associação dos Artistas do Pará, Prêmio José Medeiros do Museu de Arte Moderno do Rio de Janeiro

⁹¹ Trabalho sem objetivo artístico.

(1991), 3º Prêmio Nikon Internacional Photo Contest (Japão, 1993) e a bolsa Marc Ferrez da Fundação Nacional de Arte (1996) - ganhou XI Prêmio Funarte Marc Ferrez (2010).

Na série fotográfica *Nunca verás nenhum país como este* (1989) registra a presença da televisão nos lares paraenses (figura 52)⁹² de lugares distantes da capital Belém. Expõe a cultura televisiva do povo brasileiro que se encontra em todas as casas com a chegada da vida moderna ao país. Analisando tecnicamente a fotografia, enquanto o ponto de vista do observador televisivo está contrário a TV presente na fotografia, o mesmo ainda está de frente para o ponto de vista da fotógrafa, ao passo que o dela está no centro da imagem sendo tanto para o observador quanto para a televisão.

Intermediando esse diálogo nota-se a citação da produção de imagens para dois públicos distintos, para o público desinteressado da imagem da grande massa e para o apreciador da imagem produzida para o público de arte - exigente e consciente sobre o encontro da qualidade perante a criação. Implicitamente, pode-se inferir ainda que uma outra cultura surgiu no país ao lado da cultura televisiva: a cultura fotográfica que nos dominaria no próximo século.

⁹² Fotografia que recebeu o Prêmio de Aquisição do Salão Arte Pará de 1991.



Figura 52: fotografia de Elza Lima, *Sem título* (1989), fotografia matriz-negativo, p&b, dimensões 40 x 50,5 cm, gelatina / prata tonalizada. Série *Nunca verás nenhum país como este*. Município de Abaetetuba, Pará, Brasil. Coleção Pirelli Masp. Coleção IPSIS de Fotografia Brasileira. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Mas Elza Lima não somente se ateuve aos temas religioso e cultura material moderna. Perpassa pelos trabalhos fotográficos da artista a temática da cultura material dos povos amazônidas com arquitetura, visualidade e artesanato próprios. Em seu trabalho conferimos o registro da produção simbólica e da topografia das habitações dos ribeirinhos, quilombolas e cablocos amazônicos. Encontramos, ainda, os tipos de trabalhos manuais e festas populares, registros da paisagem e da natureza regionais peculiares a cada comunidade ou região do Norte. Todos estes temas foram captados pelas lentes da fotógrafa ao longo de mais de 25 anos de carreira.

Observam-se outros tipos de fotografia que dão complexidade ao trabalho fotográfico artístico, como fotografia de viagem, presente em quase todas as séries e nos ensaios de Elza Lima. Sendo tal tipo percebido em parte das séries desenvolvidas que tiveram longas viagens e estadas necessárias em outras regiões. No formato deste estilo está *Viagem ao Cuminá* (1999) na qual a artista refez, cem anos depois, o caminho da viagem da primeira mulher que fotografou a Amazônia, a cartó-

grafa Otille Coudreau. É desta viagem a fotografia intitulada *Viagem ao Cuminá - Espelho da Lua - Divisa entre o Pará e o Amazonas (PA)* realizada pelo projeto entre 1999 e 2000 (figura 53).



Figura 53: fotografia de Elza Lima, *Viagem ao Cuminá - Espelho da Lua - Divisa entre o Pará e o Amazonas (PA)*, 1999/2000. Coleção IPSIS de Fotografia Brasileira. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Os frequentes planos montados e bem divididos nas fotografias de Lima, foi uma habilidade perceptiva adquirida quando a artista passou a infância na cidade de Vigia - interior do Pará. Declara a artista que “esse jogo de planos me vem das horas em que apreciava sentada na cadeira da sala a mudança das cenas, tendo como fundo o rio, emoldurado pela janela visor” (LIMA, 2017, *on line*)⁹³. Mantém-se tal olhar infantil na maioria de suas séries fotográficas.

Indubitavelmente, o mais notável de todos os temas da fotógrafa é o do registro humano em um cenário natural, admitindo atração pelo humano local permeada pela carga de afeto que a artista possui pela Amazônia. Há presença humana em grande parte de suas fotografias de viagens pelo Estado do Pará e por outros Esta-

⁹³ Disponível em: <<https://revistazum.com.br/por-tras-da-foto/elza-lima/>>. Acessado em: 03 Out. 2017.

dos brasileiros na produção da década de 1980 e 1990⁹⁴. Nos trabalhos da década de 90 seleciona-se as seguintes séries artísticas: *Nunca Verás nenhum país como este*, *Rota d'água* (1996) e *Brasil sem Fronteiras* (1999).

Na fotografia da série *Rota d'água, viagem pelo Rio Trombetas*⁹⁵ de 1996 (premiada pelo Prêmio Marc Ferrez), registrou-se a vida cotidiana de comunidades quilombolas que habitam o Pará, como a comunidade remanescente Silêncio do Matá (figura 54), localizada na margem do rio Amazonas. Há outras comunidades também nas regiões que circundam o Rio Trombetas no baixo Amazonas. Em suas séries a artista fotografa o Brasil intacto, mas também protegido da degradação do país que o esquece como exercício ininterrupto de desprezo e de descaso.

Não podemos esquecer da dívida histórica de nosso país na falta de reconhecimento de muitas terras de quilombos e na recorrente falta de direitos infligida a eles. Quanto à tal questão, cabe ressaltar a pesquisa *Negritando* de Nilma Bentes publicada em 1993. Acerca da situação das comunidades remanescentes no Pará, a pesquisadora mostra que:

(...) uma das questões não resolvidas é a demarcação de suas terras. O avanço da fronteira agrícola - e outras fronteiras, como a mineração no Trombetas, os lagos artificiais formados pelas represas de hidrelétrica - tem prejudicado não só os índios, como também os 'caboclos' e os 'negros aquilombados'" (BENTES apud SALLES, 2004, p. 100).

Na série *Rota d'água, viagem pelo Rio Trombetas*, a leveza e a descontração das fotografias de tais comunidades dá a dimensão do contato natural que a artista tem ao fotografar pessoas. Lima vive um profundo mergulho nas regiões mais distantes do Pará, não viaja somente para fotografar, mas para adentrar outras dimensões do regional. Por isso suas fotografias parecem presas no passado de um país que contrasta com a urbanidade da capital do Estado e até mesmo com as pequenas cidades em constante processo de urbanização e expansão desenfreada.

⁹⁴ A artista prossegue suas viagens nas próximas décadas de nosso século.

⁹⁵ Rio que banha o Estado do Pará.



Figura 54: fotografia de Elza Lima, *Silêncio do Matá* (1996), matriz-negativo, fotografia em p&b. Rio Trombetas, Pará, Brasil. Coleção IPSIS de Fotografia Brasileira. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Um desvio que chama a atenção no trabalho de Lima, majoritariamente, em preto e branco como mostrado nas imagens acima, encontra-se em suas pontuais incursões pela fotografia pictorialista contemporânea, trazendo a fotografia colorida para o conjunto de sua obra, como nas séries *Entre Passagens* (s/d), *Viver de morte, morrer de vida* (1989-2000) e em algumas fotografias *Lago da Lua ou Yaci Uaruá* (c. 2003-2010) - ponto diferenciado a considerar no cerne da obra da artista. Para além da estética pictorialista, a produção mais experimental de estética digital da artista é *Visão Blue* (s/d), interpretada por esta tese como um descansar do olhar objetivo, uma vírgula necessária na investigação fotográfica de qualquer artista documental.

Na mesma geração de artistas da fotografia documental paraense está a fotógrafa mineira Paula Sampaio (1965-) que reside em Belém desde 1984 e que adotou a cidade para viver e trabalhar como artista e fotojornalista. Tornando-se referência na fotografia artística paraense, bem como também outra reconhecida intérprete da Amazônia brasileira da mesma linha de investigação de Elza Lima. Teve seu trabalho reconhecido pela primeira vez na década de 1990, quando recebeu o IV *Prê-*

mio Marc Ferrez de Fotografia (1993), por conseguinte, bolsa e menção honrosa, sendo: *Mother Jones International for Documentary Photography* (São Francisco, 1997) e *Menção Honrosa no Prêmio Nacional de Fotografia da Funarte* (1998).

Sampaio realiza projetos e ensaios desde 1990 sobre as migrações e ocupações na região Norte, assim, documenta a imagística da Amazônia e suas modificações ao longo da história da região. A artista busca em suas fotografias documentais - algumas com composições conceituais - outras sensibilidades humanas encontradas na vida de ribeirinhos, imigrantes, quilombolas e feirantes presentes na região. O trabalho da fotógrafa está ora posicionado na fotografia realista documental, ora em ensaios fotográficos conceituais mas mantendo a matriz objetiva.

Analisando estas fusões de estilos na fotografia contemporânea brasileira pode-se dizer que “este campo eclético de experimentações desestabiliza nossas certezas. Leva-nos, porém, a acreditar na obra de arte como força de vida que continua a existir independentemente dos mais variados sistemas de arte” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 105). Tal citação nos ajuda a compreender um tipo de experimentalismo encontrado nas fotografias do estilo documental. Saudável para o desenvolvimento do gênero de fotografia objetiva.

Paula Sampaio iniciou um extenso projeto de documentação fotográfica na Amazônia intitulado inicialmente, *Fronteira*, realizado entre os anos de 1988 e 1998. *Fronteira* também foi intitulado de *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte* (1990-2010) quando a artista ampliou os locais fotografados e estendeu o prazo da documentação fotográfica para nosso século.



Figura 55: fotografia de Paula Sampaio, *Fronteiras Rodovia Transamazônica, Festa Religiosa* (1994), matriz-negativo, p&b. Brasil. Fonte: Itaú Cultural.

Sampaio registrou o processo de colonização interna moderna com ocupações e migrações por décadas em uma região sob o signo do abandono e do isolamento. Nas fotografias iniciais do projeto apresentadas a seguir, estradas ainda não asfaltadas ligam cidades (figuras 56 e 57) passando por comunidades à beira da estrada com registro de manifestação religiosa local (figura 55, acima) trabalho e vida cotidiana da pequena população que se formava.



Figuras 56 e 57: fotografias de Paula Sampaio, primeira fotografia *Rodovia transamazônica, Medicilândia* (1990), matriz-positivo, p&b. Município de Medicilândia, Pará, Brasil. Fonte: www.paulasampaio.com.br; segunda fotografia, *Antônios e Cândidas tem sonhos de sorte* (1994). Fotografia em p&b. Município de Medicilândia, Pará, Brasil. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

Os locais fotografados foram as Rodovias Transamazônica e Belém-Brasília, incluindo os Estados do Amazonas, Pará, Acre, Piauí, Maranhão, Tocantins, Paraíba, Pernambuco e Distrito Federal. Relata Paula Sampaio, consciente do desenvolvimento do país, a história do projeto da Transamazônica:

E foi assim, na história recente do Brasil, que homens e mulheres, embalados pelas promessas do governo militar de encontrar terras fartas, ouro e oportunidades, criaram uma nova frente de conquista nestas paragens, partindo das grandes estradas que cortaram a imensa floresta amazônica: a Belém-Brasília e Transamazônica. Essas vias começaram a ser construídas a partir da década de 1950, com o objetivo de colonizar e ocupar a Amazônia. De norte a sul, de leste a oeste, somam mais de 6 mil quilômetros, formando uma cartografia acidentada e inexata. E é nesse reino de águas, onde os rios sempre foram as verdadeiras estradas, que milhares brasileiros vivem e trabalham. Neste projeto, que vem sendo desenvolvido desde 1990, esses homens e mu-

Iheres contam suas histórias materializadas em imagens, escritos e memórias orais, entrelaçadas nesse imenso território onde pulsam sonhos de sorte, nesse Brasil do Norte (SAMPAIO, 2005)⁹⁶.

Foram ainda registradas na série *Antônios e Cândidas têm sonhos de sorte* as antigas formas de trabalho, como nas carvoarias (Figura 58) onde estão uma das poucas alternativas de trabalho na região ainda em desenvolvimento. Na região Norte, a produção e a venda do carvão vegetal foi uma atividade econômica de relativa necessidade para as cidades no início do século XX. Em contraste, na situação de migrantes pobres da segunda metade do século XX que foram levados a participar do projeto de habitar a Amazônia, apenas algumas alternativas de trabalho eram as mais acessíveis para esta pequena população: produção de carvão, pecuária, agricultura ou pesca artesanal.

Apesar de as carvoarias serem vistas como uma opção econômica regional, a proliferação de carvoarias ilegais, o desmatamento voraz e carvoeiros que encontravam-se em trabalho análogo à escravidão eram desconsiderados pelo governo federal. E ainda são, fica aqui o registro desta informação. Embora a lenha e o carvão abastecessem as comunidades locais, não supriam a vida precária desses primeiros habitantes da Amazônia moderna. Vida que continua carente e alheia ao desenvolvimento do país focado nas grandes capitais. Deixo aqui outro registro de indignação.

⁹⁶ Disponível em: <<http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/>>. Acesso em: 25 Ago. 2017.



Figura 58: fotografia de Paula Sampaio, *Rodovia Belém-Brasília, Carvoaria* (1997), fotografia em p&b, gelatina prata tonalizada, 24,7 x 36,4 cm (28,0 x 30,2 cm). Projeto Antônio e Cândida tem sonhos de sorte. Rodovia Belém Brasília. Coleção Pirelli Masp. Paragominas, Pará, Brasil. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

A fotografia do carvoeiro de Paula Sampaio confunde nossa noção imediata de realidade por incitar as referências simbólicas que carregamos ao longo de nossas vidas. Duas análises são possíveis para os elementos que compõem tal fotografia. Em uma análise formal o enquadramento se deixa dominar pela fumaça do ambiente, centraliza na composição do espaço fotográfico o trabalhador, deixa apenas um respiro de fundo com o que restou de natureza resultando na bidimensionalidade quase total da fotografia - um breve vestígio de profundidade também é notado no lado direito da imagem.

Em uma análise subjetiva a fotografia parece plainar entre o céu e a terra, distante do que sempre imaginamos como seria um cenário de carvoaria ou um homem trabalhando no que poderiam ser restos de carvão. Assumo a tendência de me distanciar da realidade aparente desta fotografia, prevalece, assim, a analogia pueril para mim. Convenci a minha própria imaginação de que a fumaça eram nuvens e o carvoeiro um jardineiro do céu.

O tema do trabalho na carvoaria também foi encontrado na fotografia de Shirley Penaforte (1968-), a qual iniciou sua jornada profissional em meados da década de 1990. Nas fotografias apresentadas abaixo (figuras 59 e 60), Penaforte inclui nesta análise do trabalho em carvoaria na região Norte um agravante ao demonstrar crianças circulando pela área de produção do carvão. A presença infantil neste ambiente, por vezes, denuncia a exploração do trabalho infantil recorrente em lugares que a autoridade pública se mantém ausente.



Figuras 59 e 60: fotografia 1 de Shirley Penaforte, *Paragominas* (c. meados de 1990), fotografia em p&b. fotografia 2, *Crianças andando na carvoaria* (c. meados de 1990), fotografia em p&b. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

Shirley Penaforte também fotografou a vida de pescador na Amazônia (figura 61), bem como Elza Lima e Paula Sampaio. São focos da fotografia objetiva de tipo documental os pescadores e seus elementos de trabalho, como barcos e redes de pesca, constantemente presentes na produção feminina. O barco somente como transporte é outro registro corriqueiro encontrada neste tipo de fotografia. A pesca é um tipo de trabalho característico de comunidades ribeirinhas que vivem na beira dos rios e têm como modo predominante de subsistência a pesca, algumas também tem como opção a agricultura em menor dimensão. Não somente de ribeirinhos, mas também de comunidades quilombolas como se pôde observar canoa e rede de pesca em algumas das fotografias de Elza Lima e Paula Sampaio na década de 1990. Entretanto, continua a ser mais comum o registro fotográfico de canoas e de pequenas embarcações ribeirinhas que interligam comunidades ao modo das ruas das cidades que servem para outros tipos de transporte. Porém, o meio de transporte fluvial predomina na Amazônia desenhada entre dezenas de grandes rios, trançada por caminhos e furos de águas.



Figura 61: fotografia de Shirley Penaforte, *São Caetano de Odivelas (PA)*, 1998. Fotografia em p&b. Fonte: www.fotoparaense80-90.pa.gov.br.

Ana Catarina (1962-), assim como Penaforte, iniciou sua carreira profissional na década de 1990. No projeto *O Trabalho na Amazônia* realiza documentação ao pesquisar formas de trabalhos em produções artesanais e rudimentares, neste projeto encontra-se a produção regional característica da região, como da planta medicinal chamada juta ou malva e dos alimentos locais: farinha e castanha do pará. Na imagem com o tema *Processamento da Castanha do Pará* (1993) predomina o trabalho de arranjo produtivo de mediana escala com grande presença feminina para descartar a casca da castanha e a separação da mesma (figura 62). A segunda fotografia *Processamento de Malva - Capitão Poço* (1993) representa o trabalho das famílias de populações ribeirinhas com arranjo produtivo da agricultura camponesa em terras de várzeas características da região amazônica (figura 63). A malva pode ser vendida para compor medicamentos medicinais, aproveita-se também suas fibras resistentes para suprir a produção de sacarias com fibras vegetais.



Figura 62: fotografia de Ana Catarina, *Processamento da Castanha do Pará* (1993), fotografia em p&b. Pará, Brasil. Fonte: http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/Catarina_04.htm



Figura 63: fotografia de Ana Catarina, *Processamento da Malva - Capitão Poço* (1993), fotografia em p&b. Município de Capitão Poço, Pará, Brasil. Fonte: www.fotoparaense80-90.pa.gov.br

Nossa histórica obsessão pela representação da realidade que atesta a existência se realiza com a objetividade da fotografia. Nela temos a certeza de que a existência do que foi ou de quem foi fotografado é crível. No entanto, a fotografia realista vive uma dupla existência como o ser ou a coisa fotografada que não vimos com nossos olhos comuns, mas também como objeto fotográfico de arte que inventa imagens extraordinárias para o olhar atento ou razoável. Vislumbra Susan Sontag que a expressividade da fotografia também está dotada de subjetividade, portanto escreve:

(...) do que fazem em geral as formas de busca de auto-expressão, a fotografia retoma os dois modos tradicionais de opor radicalmente o “eu” e o mundo. A fotografia é vista como uma aguda manifestação do “eu” individualizado, o eu recolhido a si mesmo e desabrigado, perdido em um mundo avassalador - que domina a realidade mediante uma rápida compilação visual dessa realidade (...) a fotografia proporciona um sistema especial de revelação: que nos mostra a realidade como *não* a víamos antes (SONTAG, 2004, p. 135, aspas e itálico da autora).

Sontag contribui com a discussão que distancia a fotografia da impregnação da fidelidade à realidade sem interpretação desta. Realidade que é, por vezes, seu material de trabalho. A autora deixa claro que a subjetividade faz parte do processo de apropriação do mundo que o/a fotógrafo/a apreendem. “O compromisso da fotografia com o realismo pode adaptar-se a qualquer estilo, a qualquer abordagem do tema”, conclui SONTAG (2005, p. 136).

Quanto à realidade que não víamos antes referida por Sontag, a fotografia nos proporciona ir ao encontro da Amazônia que desconhecemos, visualizamos a incompleta transamazônica, o trabalho em carvoarias de adultos e de crianças, o homem da pesca, a artesanal extração de produtos naturais em plena quarta revolução industrial. Assim como conhecemos os habitantes dos quilombos remanescentes e, ainda, as manifestações religiosas que misturam-se a elementos culturais, lúdicos e regionais.

Apesar de se rogar o compromisso da fotografia com a realidade, a mesma não se limita a determinados temas que são considerados fidedignos à realidade em detrimento de outros. Portanto, mesmo que a fotografia parta de uma realidade existente, ela é permeada pela percepção de quem a realiza, deste modo: torna-se uma

particular apreensão do mundo. Para Dorothea Lange (1895-1965), fotógrafa norte-americana, os fotógrafos deveriam se concentrar no que era familiar, sendo para ela, então, o quê era misterioso (LANGE apud SONTAG, 2005, p. 137). Eis o grande feito da fotografia: revelar a realidade que não vemos.

Boris Kossoy (1941-), pesquisador e fotógrafo brasileiro, ao partir do valor fotográfico para o seu tempo, chama a atenção para memória, também considerada como valor histórico da fotografia. O autor acredita que:

fotografia é memória enquanto registro das aparências dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência. É o assunto ilusoriamente re-tirado de seu contexto espacial e temporal, codificado em forma de imagem. Vestígios de um passado, admiráveis realidades em suspensão, caracterizados por tempos muito bem demarcados: o de sua gênese e o de sua geração (KOSSOY, 2007, p. 131).

Para Boris Kossoy, a fotografia perpetua a memória ao capturar o tempo, bem como as experiências humanas ao longo de sua história. Diante desta captação de dada realidade para torná-la vestígios do passado, o pensamento de Kossoy é completado por Susan Sontag, para a qual “nada é mais aceitável, hoje, do que a reciclagem fotográfica da realidade, aceitável como uma atividade cotidiana e como um ramo de arte elevada” (SONTAG, 2004, p. 131). A união da realidade e da subjetividade na visão artística culminaria em um novo ponto de vista da realidade mediada pela arte fotográfica diante de seu tempo e espaço.

Vilém Flusser já havia poetizado que o aparelho fotográfico era a extensão do corpo do fotógrafo (FLUSSER, 2002, p. 23). Parafraseando o autor, as fotografias deste capítulo são a extensão do corpo da Amazônia que é o corpo das fotógrafas paraenses. Quanto à preferência pela condição indicial da fotografia paraense, evoco novamente Dubois para reforçar a discussão:

A condição de índice da imagem fotográfica implica, caso quisermos sintetizar nesse ponto as aquisições de Peirce, que a relação que os signos indiciais mantêm com seu objeto referencial seja sempre marcada por um princípio quádruplo, de conexão física, de singularidade, de designação e de atestação (DUBOIS, 1993, p. 51).

Nessa clara conexão físico-química entre a foto e o seu referente, o que ela imprime na imagem indicial é sempre uma relação imagética singular representando a verossimilhança da realidade apreendida. No pensamento de Philippe Dubois está as ideias de André Bazin que também retomaria a teoria do índice do semiótico americano Charles Sanders Peirce⁹⁷ (1839-1914), na qual o discurso sobre a fotografia teria uma de suas maiores fontes. Nos anos de 1980 e nas décadas seguintes, seguiram a teoria do índice, entre posições favoráveis ou contrárias, os autores Roland Barthes, Rosalind Krauss e Philippe Dubois. Enquanto Barthes coloca o observador numa posição privilegiada e livre diante da fotografia entre objeto e espírito, Bazin foca na relação máquina e fotógrafo entre matéria e técnica.

A teoria do índice tendo sido revisada por André Rouillé no início de nosso século, ganha um lugar especial nesta investigação que pretende não se submeter somente às análises técnicas e estéticas das obras aqui apresentadas, mas trazer à baila a interpretação cultural, histórica e regional da fotografia. Acredita Rouillé que:

a teoria do índice é demasiadamente abstrata, demasiadamente indiferente, às imagens, demasiadamente essencialista, demasiadamente redutora para ser operante, particularmente nesses tempos de profundas transformações e de redefinição das relações entre imagens. A vulgata do índice encerra-se nos limites inalteráveis da essência, num momento em que é preciso compreender as transformações. Quer sejam artísticas ou não, as fotografias ultrapassam cada vez mais a constatação para chegar à problemática, ultrapassam seus referentes materiais para exprimir questões mais gerais. A expressão tende a prevalecer ao atestado, à afirmação da existência (ROUILLÉ, 2009, p. 196).

Rouillé propõe que devemos ultrapassar o ponto de vista ontológico, roga para considerarmos outras possibilidades que a fotografia nos oferece que estão além da subalternidade dos mecanismos que operam na máquina. Fotografia é prática subjetiva que pode ser permeada pelo social, histórico, econômico dentro de suas temporalidades não deixando de ser técnica, estética e material.

⁹⁷ Foi um filósofo, lógico e cientista norte-americano que elaborou para a ciência semiótica a sua teoria dos signos para análise da representação. A semiótica persiana criou conceitos de interpretação para descrever, analisar e interpretar linguagens sendo baseada na tríade dos signos: índice, ícone e símbolo (SANTAELLA, 2007, p. 37 a 44).

Na assertiva de Dubois (1993, p. 52, itálico do autor) “(...) a foto também é levada a funcionar como testemunho: *atesta* a existência (mas não o sentido) de uma realidade.”. O sentido da realidade é atravessado por identidades, ideologias e culturas, além de um sem-número de escolhas e possibilidades estético-artísticas que a fotógrafa tem em mãos. Na incontestável relação direta entre a tríade realista foto-referente-existência, “a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência.” (DUBOIS, 1993, p. 53). Indubitavelmente, “a foto é em primeiro lugar índice”, na ressalva de Dubois (1993, p. 53).

Investigar o usufruto da característica indicial da fotografia na arte contemporânea a partir dos anos de 1970, permitiu-nos encontrar o diferencial da fotografia em relação às outras linguagens artísticas tradicionais, principalmente seu distanciamento da pintura. Este foi o caminho adotado por Rosalind Krauss para compor em duas partes os artigos⁹⁸ *Notes on the Index: Seventies Art in America*⁹⁹ (ambos de 1977). Tendo por base o ensaio *Ontologia da Imagem fotográfica* de André Bazin (1960) onde o autor lança suas preleções sobre a condição indicial da fotografia.

Krauss parte da observação do cenário artístico da arte contemporânea ou pós-moderna dos anos de 1970, onde neste não conseguimos mais definir claramente movimentos artísticos e noção de estilo, pois a arte do período se apresentava com múltiplas opções decorrentes do surgimento de novas linguagens artísticas permitindo mais liberdade de escolha pelos artistas. Porém, antes deste ambiente, a noção histórica do estilo já havia sido encerrada. A autora conclui que o período se caracterizava pelo pluralismo (KRAUSS, 1977, p. 68). Posteriormente, a autora alcança a noção de índice para explicitar as inferências deste código na arte contemporânea e expõe as experiências de linguagens artísticas que possuem o domínio sobre as possibilidades e as regras dos sinais indexais.

Krauss contrapõe o índice comparando com o código simbólico linguístico, enquanto este exige uma “existencial presença” (KRAUSS, 1977, p. 70) de um determinado orador, aquele exige uma relação física com os seus referentes que são marcas e vestígios de uma determinada causa. Concluiu que para a noção de índice, colocamos vestígios físicos de sua existência, além de sintomas médicos, o refe-

⁹⁸ Ambos os textos ainda não foram traduzidos para o português.

⁹⁹ “Notas sobre o Índice: Arte dos anos 70 na América”, tradução livre.

rente real e até sombras podem servir ao objeto (KRAUSS, 1977, p. 70). Ao explorar o índice, a autora expande sua noção por demonstrar as inúmeras possibilidades oferecidas à arte por ele, bem como o motivo de a fotografia ter se tornado uma atraente e multifuncional linguagem da arte.

Experiências com os elementos indiciais da fotografia se deram nas primeiras décadas do século passado. Rosalind Krauss e Lucy Lippard (1937-) concordam que Marcel Duchamp foi o primeiro artista a ligar o índice à fotografia, dando como exemplo a obra Grande Vidro (1920) - com fotografia de Man Ray - na qual a acumulação de poeira na obra fotografada era “um tipo de índice físico para a passagem do tempo”¹⁰⁰. Outra característica indicial da fotografia é sua ligação direta com a Imaginação, não com o Simbólico como na pintura; deste modo, a abertura criativa da Imaginação seria outro atrativo da fotografia para a produção artística do período que tornou a arte contemporânea fotográfica.

Para tanto, concluiu Krauss que a arte dos anos de 1970 passou a usar a fotografia como meio de expressão, principalmente àquelas que dependiam dela também para sua documentação, como: arte ambiental, arte corporal, vídeo e História da Arte. Além do fotorrealismo que a usa para servir ao meio pictórico. Não somente a presença acentuada da fotografia era relevante neste período, mas os termos do índice eram mostrados nos trabalhos explicitamente, segundo Krauss (1977, p. 78).

Todavia, o índice e o seu referente não dominaram somente a produção artística, mas também a produção intelectual onde subjaz o pensamento e a análise da fotografia baseada na ideia do índice. O uso da fotografia aliada às regras do índice pode ser conferida nas artes dos anos de 1980, 1990 e 2000. Com o surgimento de novas tecnologias e mídias, a fotografia pós-70 se tornou também digital sendo exposta e explorada no virtual. A fotografia digital será melhor discutida nos capítulos em que as obras desse tipo serão apresentadas.

Era preciso também avaliar como o/a observador/a alheios aos mecanismos da produção artística percebiam a fotografia e como as regras do índice os afetavam. Roland Barthes fez um parcial papel de espectador dotado de acuidade perceptiva e visual, tão bem interpretado por ele, onde percebeu que além da impregnação do referente, a fotografia “está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é envoltório transparente e leve” (BARTHES, 1984, p. 14). Do ponto de vista

¹⁰⁰ Trecho traduzido pela autora da tese “(...) a kind of physical index for the passage of time” (KRAUSS, 1977, p. 75).

do autor, há uma forte relação criada entre observador e fotografia que se dá porque:

Tal foto, com efeito, jamais se distingue de seu referente (do que ela representa), ou pelo menos não se distingue dele de imediato ou para todo mundo (o que é feito por qualquer outra imagem, sobrecarregada, desde o início e por estatuto, com o modo como o objeto é simulado): perceber o significante fotográfico não é impossível (isso é feito por profissionais), mas exige um ato segundo de saber ou de reflexão. Por natureza, a Fotografia (é preciso por comodidade aceitar esse universal, que por enquanto apenas remete à repetição incansável da contingência) tem algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente (...) (BARTHES, 1984, p. 14 a 15).

Artistas, intelectualidade da área e público iniciado ou não aprenderam a perceber o significante fotográfico, mas cada um ao seu modo. Inelutavelmente, fato é que o “referente adere” (BARTHES, 1984, p. 16), deixando-nos o significante fotográfico sempre às claras. Se a fotografia tem como o seu envoltório o contingente, então nos coloca diante de algo que podemos duvidar de sua própria existência porque seu fundamento é a incerteza, o acaso, a eventualidade. Embora a contingência acompanhe a fotografia, não escapamos da certeza da existência do referente dentro desta relação indicial direta que atestamos na fotografia ao observá-la, como amadores/admiradores ou analisá-la como fotógrafos/pensadores, mesmo a fotografia sendo simulacro, fantasma, alvo de algo ou de alguém (BARTHES, 1984, p. 20).

No que lhe concerne, Walter Zanini não alcançou a produção artística paraense que está presente neste trabalho já tendo um foco local desde os anos de 1970, tendo seus anos precursores iniciados nos anos de 1960. No início dos anos 80, assim como os Estados auto-promoveram sua cena artística, o Pará também lançou seu próprio salão de arte anual partindo da iniciativa privada, intitulado Salão Arte Pará¹⁰¹, almejando incentivar e visibilizar a produção artística local. Para Zanini não se poderia, naquele momento de percepção de seu trabalho investigativo, afirmar que “ainda hoje [1983] não se pode falar de uma densidade artística que identifique o Brasil internacionalmente, porém é verdade que através do tempo houve expressivas manifestações de grupo e de valores individuais (...)” (ZANINI, 1983, p.

¹⁰¹ Encontra-se com mais de 35 anos de existência ininterrupta. Tornou-se referência nacional e internacional, tendo adquirido para seu acervo obras de arte paraenses e da produção nacional.

812). Na contra-mão, Aracy Amaral analisa em seu artigo *Arte no Brasil de hoje em 1985*. Conforme sua análise:

Quando se menciona arte brasileira no exterior, a referência visa, particularmente, as manifestações da chamada arte erudita de dois grandes centros artísticos: Rio de Janeiro e São Paulo. Omite-se, por analogia à criação de outros países, expressões plásticas populares ou de caráter provincial e que, em nosso país, sobretudo por sua dimensão continental, são tão expressivas de nossas diversas realidades. Daí lembrar sempre que, por sua vastidão geográfica, o Brasil é um mosaico de culturas, que coexistem justapostas ou miscigenadas, numa sociedade de classes de contradições violentas, social e economicamente falando (AMARAL, 2006, p. 241).

Para um país de contradições abissais no âmbito sócio-econômico que se consome na história colonizadora de exploração e da passividade em aceitar as referências de outros países. Seria natural cada região tornar as referências populares regionais, a sua maior tentativa de buscar estética e temas próprios. Como um movimento de afastamento dos grandes centros para se auto-reconhecer, ou mesmo se proteger, de uma dominação dos discursos e das estéticas dos centros majoritários.

A intuição de Zanini ganhara corpo no final do século, faltava a região Norte ter sua produção conhecida e reconhecida para ser incluída como produtora de arte ao lado de outros Estados que foram citados pelo autor. Enquanto que os grandes centros continuavam a ser mais visíveis, a produção regional precisava se manter participando nessa medida da densidade artística brasileira. Nesse ínterim entre os anos de 1980 e de 1990, cresceu a pluralidade da produção artística inerente a própria condição pós-moderna do mundo. Embora este trabalho apenas trate da fecunda produção de mulheres artistas paraenses, ele não deixa de admitir que a produção masculina também tenha contribuído e possua sua importância na arte paraense.

Uma das melhores traduções de uma época foi feita pelo artista Carlos Scarinci, rio-grandense, acerca da obra do gravador Leo Fuhro mas que pode servir como a vontade de potência de uma época da arte brasileira em todos os Estados brasileiros. Scarinci analisou uma obra do gravador de tendência para a *pop art*, a saber:

Seria isso *pop-art*? Demanda de uma linguagem da vanguarda brasileira? É e não é, porque essas imagens in-

ternacionais são, contudo, experiência localizada, nacional, interiorana, antes concretamente pessoal, de uma sociedade e de um tempo. É ainda um dizer coletivo, o grupo, que se identifica, não como puramente o *mesmo*, mas querendo-se outro, alterado, alterando-se. É ainda a formulação de um “*modus próprio*”, possível de linguagem, capaz de pronunciar um Brasil urbano, atual, mas também projetivo, futuro, um nível do mundo (SCARINCI apud ZANINI, 1983, p. 805, aspas e itálicos do autor).

De Norte a Sul a energia que circulava nas cidades produtoras de arte parecia ser a mesma, cercada pelas múltiplas temáticas e estéticas próprias que produziram nos cenários de direcionamento cultural que cada cidade possuía. Caberia a geração de pesquisadores e teóricos locais unir história, atuação e ponto de vista de quem participou ou observou atentamente a produção artística do período estudado.

Além de publicações internacionais já supracitadas que as artistas participaram, individual ou coletivamente, ao longo desse período inicial de produção da fotografia contemporânea paraense do século XX. A geração de fotógrafas apresentada neste capítulo, representantes do primeiro grupo de mulheres artistas da fotografia paraense, foi reconhecida na publicação do livro-catálogo *Fotografia Contemporânea Paraense - Panorama 80/90* (2002). Livro organizado por Mariano Klautau Filho, fotógrafo e pesquisador paraense, o qual participou do *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* como artista, articulador e observador da profícua produção não somente de seu grupo, mas da fotografia paraense que se afirmava naquelas primeiras décadas de sua produção.

Porém, o livro não separa por vertentes ou vetores que orientasse a análise estética e crítica da produção fotográfica das artistas fotógrafas selecionadas para compor a publicação, apenas posiciona no tempo histórico e no espaço regional criativo - incluindo a fotografia masculina presente no livro. As artistas e suas produções são colocadas dentro de um discurso da fotografia regional apenas por produzirem na região, desconsiderando a tendência da fotografia experimental de intenção internacional que vigorou nas duas últimas décadas do século XX em Belém do Pará. Claramente, pode-se separar as diferentes produções temáticas e técnicas pelas inatas orientações estéticas que se distinguem do processo criativo a obra final. Posição analítico-reflexiva que este trabalho tenta se alocar ou se ajustar para melhor elucidar a intuição que orienta toda a investigação na explanação do potencial criador das fotógrafas.

Em artigo publicado por Afonso Medeiros (1960-), pesquisador paraense, intitulado *80/90 DO 20: As encruzilhadas Histórico-geográficas de uma geração* (2012). Medeiros vivenciou a transformação artística e cultural entre os anos de 1980 e 1990 que ocorreu em Belém do Pará. O sentimento de pertencimento ao local-regional se concretizou a partir dos anos de 1980 na região, como observa o pesquisador:

É disso, em síntese, que trata este artigo: Belém, o Pará e a Amazônia como territórios por muito tempo desagregados da “brasilidade” e como últimas fronteiras inseridas e absorvidas por esse território simbólico. A hipótese é que essa sensação de pertencimento concretizou-se claramente nas décadas de 80 e 90 do século passado, com mais um final de século culturalmente complexo para a história da região. No esforço intelectual para a criação de um território simbólico diferenciado das velhas matrizes europeias e, ao mesmo tempo, mais conectado com o restante do Brasil, destaca-se aquela que, apropriadamente, pode-se chamar de “geração 80” que, se não revirou a cidade em termos econômicos, certamente imprimiu um ritmo ideológico e cultural extraordinário à cidade (MEDEIROS, 2012, p. 1897).

Tarefa difícil esquecer o codinome Amazônia que Belém ganhou, cidade que vive e descansa sob o antigo título de “Portal da Amazônia” ainda em nossos tempos. A mesma geração citada por Afonso Medeiros que agitou a cidade em meados do século XX, permanece no século XXI com a mesma vibração inicial, morando na cidade ou continuamente visitando-a para se inspirar, sugar, nutrir-se dela como fonte temática ou para, novamente, atualizá-la com os lançamentos internacionais em diversas áreas. Tal geração também quebrou um ritmo interno brasileiro de fuga de artistas e de intelectuais para centros maiores ou até mesmo para fora do país, segundo Medeiros:

a ‘geração 80/90’ paraense aprofundou alguns aspectos das precedentes para produzir num processo mais ou menos aleatório, uma identidade que ultrapassasse as fronteiras locais. Foi essa geração, por exemplo, que quebrou o ritmo da diáspora intelectual paraense (MEDEIROS, 2012, p. 1989).

O ponto de vista regional de Afonso Medeiros sobre a importância desta geração, coaduna com o do pesquisador paraense Fábio Fonseca de Castro, especialista na representação artística da Amazônia. Castro observa o momento de desco-

brimento da identidade e das fontes amazônicas que esta geração dispunha da história afirmando que:

(...) avançava muito rapidamente, em Belém, nesse tempo, e uma das respostas mais intrigantes da cidade a esse processo de transformação foi dada por artistas, intelectuais e produtores culturais, que iniciaram um processo coletivo, intersubjetivo, de discutir a identidade e as fontes culturais da sua sociedade amazônica. Esse processo foi espontâneo. Não teve lideranças absolutas, dogmas ou prescrições. Foi um fazer-junto, um sentir-junto. Por isso mesmo, não foi teorizado, explicado ou mesmo percebido, claramente, em seu tempo. Da mesma forma, não produziu sínteses absolutas, mas sim aproximações, tipificações, sedimentações, intersubjetivas” (CASTRO apud MEDEIROS, 2012, p. 9 a 10).

O distanciamento histórico foi necessário para intelectuais e historiadores paraenses e brasileiros perceberem o surgimento de uma nova produção artística e as diferenças culturais que ela mostrava do lado artístico da distante Amazônia. O mesmo distanciamento, contagem das décadas e Eras, permite reunir a produção dos tempos para uma análise mais profunda e consistente sobre milênios, séculos ou décadas passadas. O término do século XX finda apenas o tempo histórico da produção da primeira geração de artistas contemporâneas paraenses, seguindo o ritmo do tempo para dar lugar a nova produção do século vigente. Naturalmente, não quebrando o fio condutor da continuidade criativa e produtiva das últimas décadas que tratou este capítulo, ao passo que as atualizações e as valorizações de culturas e artes regionais se confirmam como parte da História da Arte do Brasil.

A primeira geração neste capítulo analisada, abre também o século XXI, produzindo com mais sofisticação e significativo desenvolvimento artístico recebido pelas décadas anteriores de incessante produção artística; e ainda, como referência para a nova geração de mulheres artistas fotógrafas que viria a surgir nas primeiras décadas do século XXI. Ambas gerações diferenciam-se apenas por idade genética, ou por questões estéticas e técnicas. Afirmção que será elucidada mais à frente.

A seguir, a geração 80/90 apresenta a continuação de seus processos de criação e buscas artísticas encontrando-se com a nova geração 00/10. No rico e vital intercâmbio entre gerações, misturam-se na cena fotográfica paraense da atualidade, mas continuando na vertente de criação de imagens ou na vertente como tradutoras da cultura e da identidade amazônicas da cidade à floresta.

Capítulo 4 - Encontro de gerações na fotografia artística no Pará: 2000-2010

Diante da escolha temporal dos períodos justificada pela investigação de olhar histórico que pousa neste trabalho. Neste capítulo serão abordadas as produções dos anos 2000 e grande parte de 2010, seguindo a divisão cunhada nesta investigação entre quatro décadas de produção fotográfica artística feminina do Pará. Na tentativa de contextualizar e de verificar a construção consistente de linhas estéticas e conceituais desenvolvidas pelas fotógrafas artistas, pretende-se demonstrar a continuidade do trabalho de algumas artistas da geração 80/90 e os novos trabalhos da geração que se formou nas décadas iniciais de nosso século entre 2000 e 2010. O encontro dessas duas gerações será o foco principal abordado nas próximas linhas.

Partiu-se do início da carreira exposta nos primeiros capítulos até a sua consolidação, observando-se a produção de grande qualidade que se deu na virada para o século XXI e permaneceu na década de 2010. Elza Lima e Paula Sampaio continuam consideradas por esta tese as representantes da fotografia realista feminina, assim como Flavya Mutran, Cláudia Leão, Maria Christina e Walda Marques na fotografia experimental com seus estilos que continuam a abarcar o campo expandido da fotografia - com pequenas modificações. São estas artistas que permanecem nesta parte do trabalho por continuarem a produzir e por influenciaram a nova geração feminina que surgiu nos anos 2000.

A geração 80/90 emergiu na cena contemporânea fotográfica paraense na medida em que a fotografia artística no âmbito regional ganhava público e mercado no final do século XX. Ao passo que a fotografia artística nacional também abria e dominava um espaço próprio na arte contemporânea do país. Toda a geração da década de 1990 que, presente na cena profissional, participava da grande maioria das exposições coletivas ou tomava outros espaços em suas exposições individuais, chegou na década de 2000 com reconhecimento de sua significativa produção artística e com notória experiência fotográfica - como mostrada no capítulo anterior inici-

almente. A produção da primeira geração da fotografia feminina paraense será completada neste capítulo.

Neste acompanhamento linear de um conjunto de obras fotográficas - algumas já completam décadas - poucas artistas distanciaram-se do contexto artístico regional e outras estancaram o desenvolvimento de sua produção, no final de 1990, por tomarem outros rumos profissionais ou artísticos distantes da fotografia artística. As fotógrafas que permanecem neste capítulo, apresentaram a continuação de sua produção, desenvolvimento e presença na cena artística desde as primeiras décadas analisadas por esta tese. Notou-se que algumas fotógrafas estão com técnicas e estéticas mais sofisticadas; outras, criaram uma marca estética para a sua produção não apresentando grandes variações ou mudanças em suas produções.

Ao lado dessa geração reconhecida já apresentada nos capítulos acima, desponta na cena fotográfica paraense a nova geração de fotógrafas artistas que, pouco a pouco, mostram suas produções em exposições coletivas e individuais regionais entre meados de 2000 e seguindo pela década de 2010. Situação profissional bem diferente das fotógrafas da geração precursora que já circulam nacional e internacionalmente com suas fotografias artísticas desde a última década do século XX - notadamente em trajetória artística ininterrupta em alguns casos.

Enquanto que a primeira geração construiu a cena artística contemporânea paraense diante de um contexto artístico-sócio-político determinado, articulado pelo espírito de seu tempo e pelo cenário artístico que se formava. A segunda geração, por conseguinte, tem nas fotógrafas precursoras a principal referência da cena fotográfica paraense, podendo ser desde a admiração por um modelo profissional ou pelo estilo fotográfico a ser seguido, bem como a busca de inspiração temática imediata partindo de suas obras e até mesmo à procura por novos assuntos e temas ainda não explorados pela primeira geração.

Ambas seguem atuando nesta cena consolidada em alicerces construídos ao longo de décadas, com pontuais modificações naturais a cada tempo, mas assumindo a forma contemporânea do século XXI. Portanto, neste capítulo persigo uma possibilidade de estabelecer um diálogo entre tais gerações que nasceram em contextos marcadamente diferenciados, mas que permanecem atuando na região como referência ou como nova geração, respectivamente nomeadas por geração 80/90 e geração 00/10.

Para tanto, sob o meu ponto de vista, representam a nova geração segundo os anos recentes de sua produção, as seguintes fotógrafas artistas: Karol Khaled, Nailana Thiely, Evna Moura e Renata Aguiar. Apesar de parecer precipitado tal escolha para a fotografia paraense, observou-se que a nova geração da fotografia artística, assim como das artes plásticas e visuais paraenses está em plena formação. Portanto, merecem atenção e atenta observação de sua trajetória profissional.

Algumas artistas supracitadas já participaram com a geração de fotógrafas precursoras de grandes exposições regionais. Porém, este fato tem pouca frequência, frente à desejável mistura de gerações de artistas fotógrafas em exposições coletivas de pequeno a grande porte que impulsionassem a carreira da nova geração. Entretanto, tal geração segue independente e abrindo o seu próprio caminho, apresentando sua produção por meios alternativos (redes sociais, galerias coletivas, institutos independentes e em outras possibilidades) e institucionalizados da arte (galerias e museus do pequeno ao grande porte).

Fatalmente, é possível que eu seja interrogada do motivo de pretenciosa escolha e de tamanho risco incalculável por criar uma nova geração que ainda caminha e se posiciona no meio artístico regional. Antes das interrogações silenciosas de quem lê este trabalho e das perguntas que já surgiram - as quais devo recebê-las e respondê-las, inevitavelmente. Adianto-me a primeiro responder que fui guiada pelo intuito de dar prosseguimento a história da fotografia feminina paraense que se almeja desenvolver aqui. No mínimo, galgar o início da escrita da historiografia sobre ela, incluindo a possibilidade do surgimento desta nova geração. Portanto, optei pelo resultado imprevisível desta escolha, também por considerar os encontros com o acaso, com o desvio e com o olhar de cima ao considerar as abas, mas quem sabe, precipitar o devir desta geração. Sigo no desafio das suposições, neste incessante ciclo de criação de hipóteses que surgem em cada pesquisa, e que nem sempre são respondidas.

É necessário fazer algumas ressalvas, embora este grupo atual de artistas não ter vivido a virada dos séculos, a chegada das novidades artísticas e estéticas experimentalistas, tampouco o chamado direcionado à Amazônia no que se refere a sua participação regional na construção de uma fotografia nacional. Tal geração absorveu e adotou em seus trabalhos, os preceitos que a geração anterior ofertou de melhor em termos de produção fotográfica e contribuição histórica. E isto deve ser

reconhecido, naturalmente. Afinal, a própria divisão entre fotógrafas precursoras e fotógrafas da nova geração - ou iniciantes para alguns casos - anuncia tal mérito.

Em outras palavras, este capítulo pretende apresentar o desenvolvimento qualitativo da produção da primeira geração de fotógrafas artistas já apresentada nos capítulos anteriores. Conjuntamente, faz-se presente a produção da geração atual que traz novas traduções de gêneros e de temas fotográficos mais usados na fotografia paraense, assim como pela introdução de novas temáticas, além de outros estilos fotográficos pouco explorados pela geração passada. Por fim, veremos a seguir que se buscou situar tal produção 2000/2010 no contexto de seu tempo e na análise de possíveis diálogos entre artistas-gerações da fotografia feminina.

4.1 Do realce da realidade ao realismo fantástico amazônico

Mas nós, aqui, entre peixes, sonhos e homens, nesta Amazônia em transe permanente, sabemos, ou deveríamos saber, que é preciso tocar o coração de Aquiles do real, ali onde ele é sensível e impaciente espera de um acontecimento total que o transfigure.

Vicente Cecim¹⁰².

O século XXI reforça o que vinha sendo trabalhado na cultura visual contemporânea do século passado, como se fosse a sua própria extensão de limite indefinível. Permanece percorrendo caminhos abertos por tempos idos, promovendo dicotomias e recorrendo a intempestiva lei do eterno retorno visual. A fotografia artística, no século XXI, não traz o peso das mudanças históricas que as viradas de séculos de produção artística exigiram em outros tempos, tampouco as necessárias revoluções para fazer girar veloz o cronômetro das mudanças pertinentes a cada tempo quando chega o momento de seu balanço evolutivo.

A fotografia de nosso século ainda parte do universal para o local à procura do tema ordinário, por não considerar o extraordinário como obrigatório na produção de imagens. A releitura da vida banal, trivial ou simplista eleva-se a categoria de relí-

¹⁰² CECIM, Vicente Franz. *Manifestos Curau/Parte II: Flagrados em delito contra a noite* (1983). Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf>. Acesso em: 22 Set. 2017.

quia de nossos tempos. O cotidiano tem marca temporal falsamente uno e irrepetível, a exposição biográfica torna-se o estatuto de existência humana, o reino das imagens previsíveis já não tem mais seus tradicionais tutores insólitos.

Eu poderia pormenorizar esse realismo fotográfico e até mesmo nomeá-lo de clichê fotográfico realista. Mas não é esta a intenção, eu correria o grave risco de me auto-contradizer ou de auto-emular. Nem poderia ser tão inconsequente de não perceber que tal produção artística analisada nesta investigação, ainda oferece de riqueza e de potência artística na virada dos séculos. Eis o interesse deste capítulo, ir em busca das potências visuais e das energias que possam emanar das fotografias que estão aqui.

Sabe-se que algumas formas de aprimoramento artístico contemporâneo guardam em suas bases a permissão de produções em série, repetições incessantes e pesquisas que permitam mergulhos profundos até chegar a um resultado final satisfatório. Repetem-se os temas artísticos, como a prova de que tudo ainda não foi representado em sua plenitude, da mesma forma que teses se repetem em busca de algo que faltou ser abordado naquele velho assunto tão investigado. Buscam-se técnicas e estéticas dos antepassados da fotografia para não perder a consistência da arte fotográfica diante da quantidade insana de imagens insignificantes que o mundo produz.

Contudo, é preciso admitir que nesta repetição cíclica, pode-se observar uma qualidade artística e temática que superam as primeiras décadas de produção de grande parte das artistas da primeira geração que já foram apresentadas aqui. Mas que se repetem de forma distinta na produção da nova geração. Apesar de nossa percepção se indagar ou se enganar que não há mais novidades a serem possíveis de apresentação e ditadas como o novo. Aqui justifico uma ideia de novidade ao usar na análise de algumas fotografias escolhidas o termo literário latino-americano: realismo fantástico. Tendo a plena consciência que ao deslocar tal termo da literatura de nosso Continente para o campo das artes, trago para esta investigação o meu desejo latino-americano de buscar termos que nos pertencem. Entretanto, neste capítulo eu tratarei do realismo fantástico amazônico na fotografia.

A fotografia artística contemporânea nos oferta duas questões, primeiramente o seu aprimoramento - talvez, seja a sua primeira novidade; a segunda, seria a não rendição e insubmissão ao mundo artificial das imagens midiáticas, as quais já nas-

cem destinadas à morte por guardar como essência a efemeridade. Para tanto, a fotografia se mantém redimida ao seu valor mor como objeto de arte.

Foi o resultado da continuação produtiva das artistas fotógrafas que a produção de 2000 será lida como desenvolvimento, aprimoramento e lapidação da obra fotográfica. É nessa atmosfera fotográfica que os trabalhos do realismo fotográfico e do realismo fantástico amazônico na fotografia serão apresentados. Portanto, a reunião de fotografias que se repetem em tema e técnica será prerrogativa para se criar uma narrativa sobre estes trabalhos, como veremos a seguir.

Passado mais de trinta anos, a Amazônia ribeirinha, negra e cabocla permanecia a mesma das fotografias da geração das décadas de 1980 e 1990. Intacta e resistente permanecia a Amazônia sendo fotografada pela geração que surgiu a partir de 2000. Diante da lente das fotógrafas artistas estavam as mesmas cores e aquele formato peculiar do barco de pesca e de trabalho, usado também para o lazer e para o transporte de comunidades, famílias e estudantes. Os casebres de ribeirinhos ainda têm a mesma arquitetura com uma janela aberta para a beira dos rios ocres trafegáveis como ruas; a rede de pesca tinha o trançado de gerações de pescadores das diversas comunidades amazônicas.

Crianças ainda brincavam com as brincadeiras infantis coletivas mais simples, aquelas que bastavam unir crianças e nada material para começar uma diversão que somente terminaria com a chegada do breu total; vez ou outra, continuavam a ser anjos infantis provisórios em tempos de festas religiosas locais. A beleza humana local e aquele sem-número de possibilidades visuais continuam imutáveis. As Amazônias mítica, ancestral e contemporânea eram uma só.

As fotógrafas da geração 90 que continuaram a produzir e a formar a geração 2000, interessaram-se por tais realidades para compartilhar o estranho e o distante conosco até estes se tornarem o nosso novo familiar. Entretanto, aquele misterioso familiar que se concentrava a fotógrafa Dorothea Lange no século passado, na Amazônia ele era outro: ora real, ora fantástico. Nunca se olhou para a vida cabocla, ribeirinha e indígena com tanta atenção quanto à fotografia paraense. Tais realidades somente eram notadas quando serviam de moeda de troca nas eleições políticas, para, ao seu término, voltarem a ser espectro, abjeção e vidas insignificantes se não podiam mais ser exploradas. Mas na fotografia realista paraense seus valores

humanos resistiam, como a união entre vida e arte, como o entrelaçamento entre direitos humanos e democracia.

Reatar com a fotografia do cotidiano e com a natureza nativa amazônica, como modo de fuga para as hostilidades que a sociedade e os modos precários de urbanização e desenvolvimento citadinos regionais avançavam - os quais ainda mais destroem do que constroem - foi o caminho de enfrentamento que as fotógrafas do realismo fotográfico paraense tomaram. Era preciso revalorizar o popular, o comum, aquilo que existia de mais particular do regional e que era o seu universal. O passado foi ressignificado, o realce do real o tornava contundente, o que um dia foi para a arte contemporânea algo ordinário, verteu-se para o extraordinário. Fotografar o cotidiano é ir contra a forma de transformar o melhor da realidade em abstração a ponto de torná-la inacessível, superficial e destrutível. Segundo André Rouillé:

Quando o mundo não é mais acessível a não ser através de um sistema de mediações, que o modifica em espetáculo, quando um fluxo sempre crescente de imagens encobre e substitui, quando o mundo está, assim, reduzido a abstração, a um signo, a uma mercadoria que circula e se troca, então, nessa situação (que é a que prevalece no Ocidente), fotografar o cotidiano pode ser um modo de reatar com o concreto, o tangível, o vivido, o uso. Isso talvez consista em defender os valores humanos da vida contra a predominância crescente do abstrato, do factício, do virtual, do alhures. Do superficial (ROUILLÉ, 2009, p. 362).

Rouillé destaca ainda que, desde os anos de 1980, os artistas realistas procuraram o trivial como base de suas produções. Opção artística que se justifica porque:

O presente vacila e o futuro se mostra incerto, o que suscita uma imensa necessidade de segurança, de identidade, de permanência. A hostilidade do mundo exterior incita cada um a refugiar-se em seu interior, a fechar-se em si próprio, no seu cenário privado, entre seus objetos familiares. Os interesses, os olhares, os pensamentos e as ações práticas ou artísticas tendem, assim, a deslocar-se de alhures e do longínquo, rumo ao aqui e ao próximo: o cotidiano e o familiar são transformados em universo e refúgio (ROUILLÉ, 2009, p. 362).

Essa busca pelo cotidiano e pelo familiar distantes de nossas realidades permanece na produção de grande parte das artistas paraenses, mas com modifica-

ções dessas realidades mediante as interferências do olhar artístico. Tal olhar diferenciado se encontra no projeto *Folhas Impressas* (2006, em andamento)¹⁰³ de Paula Sampaio em sua fase experimentalista com trabalhos em outros suportes e montagens fotográficas. *Folhas Impressas* constitui-se por um conjunto de ações realizadas no Centro Histórico da cidade de Belém, transformadas em jornais de formato tabloide e distribuídos gratuitamente nos bairros do centro. Nesta ação, Sampaio alia sua prática no fotojornalismo ao seu trabalho artístico - muito recorrente entre a produção profissional e artística em Belém.

Um dos tabloides é a *Folha do Ver-o-Peso* (figura 64) no qual foram realizadas entrevistas com trabalhadores e frequentadores no Complexo do Mercado do Ver-o-Peso (centenária e histórica feira popular de Belém). Lugar de cheiros, sabores e sabedoria popular de feirantes que desvelam o nosso elo-de-ligação com a natureza mais do que imaginávamos, levando-nos orecado de que é preciso olhar para a natureza como se fosse parte de nós.



Figura 64: fotografia de Paula Sampaio, *Folhas Impressas, Folha do Ver-o-Peso* (2006), negativo p&b e digital, folha nº 1, intervenção urbana. Projeto fotográfico. Belém, Pará, Brasil. Fonte: arquivo cedido pela artista para esta pesquisa.

¹⁰³ Produção já apresentada em artigo internacional de minha autoria.

Neste projeto podemos ler declarações de frequentadores e de pessoas que trabalham no Mercado. É na *Folha do Ver-o-Peso* que sabemos que para Edivaldo “tem gente que tem cara de bicho e bicho que tem cara de gente. É uma natureza só”; Deuzarina sabe que “a erva tem vida, ela respira igual à gente” e que “nós somos de raiz”; João versa que “o peixe tem vários tipos de beleza”. Tampouco devemos nos descuidar com o mundo, porque “sabe como é, o mundo tá aí cheio de tubarões”, alerta o André. O fotógrafo brasileiro Miguel Chikaoka, frequentador da feira, sonha: “me imagino peixe, nadando por essas águas”. Não é somente ele que imagina isso, certamente. Estas são algumas das frases encontradas na *Folha do Ver-o-Peso*, ditas por quem trabalha e frequenta a feira.

Outra natureza em realidades fantásticas inventadas continua na obra fotográfica de Paula Sampaio. Desta vez, a artista constrói séries que representam a existência de seres que brotam da natureza, a fim de representar a união entre humano, natureza e imaginário. Laço que encontramos na série *Nós* (2000-2006) com humanos primevos, mutantes e híbridos. Assim como, o realce de outras realidades encontramos na série *Refúgio* (2003-2006) em seu registro das comunidades remanescentes de quilombos paraenses.

Na série *Nós* (figuras 65, 66 e 67)¹⁰⁴ realizada na região Norte entre 2000 e 2006, a maioria das cenas registradas suscita o fenômeno da imagem casual onde ser humano e cenários naturais se imbricam, talvez conscientemente atraídos, induzidos à união. No entanto, o acaso, para convencer, torna-se mero acessório no enquadramento: artefato da magia fotográfica. Neste sentido, “o verdadeiro é uma produção mágica” (ROUILLÉ, 2009, p. 62), este não deve nada à casualidade, mas a complementando, torna-se o seu real. Logo, a fotografia do realismo transformado em fantástico, emana do real em uma cena fotográfica inventada; contudo, o acaso também pode ser outro mero acessório. Por tudo isso, “o verdadeiro é uma produção mágica” (ROUILLÉ, 2009, p. 62).

¹⁰⁴ Montagem das imagens feita pela autora da tese.



Figuras 65, 66 e 67: fotografia à esquerda de Paula Sampaio, *Sem título* (2003), negativo p&b. Série *Nós*, Município Baião, Pará, Brasil; fotografia no centro de Paula Sampaio, *Sem título* (2004), negativo p&b. Série *Nós*. Santa Izabel, Pará, Brasil; fotografia à direita de Paula Sampaio, *Sem título* (2003), negativo p&b. Série *Nós*. Baixo Tocantins, Amazônia brasileira, Pará, Brasil. Fonte: fotografias cedidas pela artista¹⁰⁵.

A série *Nós* traz pessoas com parte de seus corpos fundidos ou ocultos a elementos de um cenário natural. A escolha pelo casco da tartaruga, pelo corte da árvore e pela expansão natural dos galhos atuam como elementos externos ao humano; por sua vez, revela-se uma coexistência de naturezas, confundidas entre antropomórficas ou zoomórficas ao se unirem provisoriamente no ato fotográfico. Perante tais imagens, uma nova natureza surge: o ser simbólico, híbrido, múltiplo. Podemos chamar de um acontecimento que o transfigure para torná-lo mágico, como naquele desejo do *Manifesto Curau* do poeta paraense Vicente Cecim que serviu como epígrafe ao iniciar este sub-capítulo.

Ao optar pela fotografia em preto e branco, a artista aproxima objetos, contornos, volumes, linhas, matérias e vibrações. Faz com que a tensão da cor preta se desmanche em seus pormenores, e a pureza do branco seja silenciosamente invadida pelos tons cinzas que lançam mais sombra por toda a imagem. Porventura, a escolha tonal eleva-a ao estatuto de fotografia histórica. Natureza e ser humano se equilibram com lucidez no centro da imagem, ocultando-se ou envolvendo-se como gêneros orgânicos inventados com substâncias de vidas distintas. Na fotografia de Paula Sampaio imperam elementos antagônicos no mesmo foco: vida e morte, ór-

¹⁰⁵ A ordem das fotografias foi escolhida pela autora da tese.

gão e caule, casco e osso, pele e madeira, concreto e abstrato, luz e sombra. Para a fotógrafa são:

Homens e mulheres sem face, nem nome. Seus rostos se misturam a outros seres, rios, estradas, florestas e as coisas do mundo. Sua identidade se inscreve e se impõe pela força do corpo e da sua relação com o ambiente. Esses seres sem rosto, nem nome, somos NÓS, todos parte de uma natureza só (SAMPAIO, 2006, *on line*)¹⁰⁶.

Na acepção de Vilém Flusser as imagens mediam a relação entre o homem e o mundo, “imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo”, prossegue o autor para elucidar que “o significado das imagens é o contexto mágico das relações reversíveis” (FLUSSER, 2002, p. 7 a 8). Esse contexto mágico ou fantástico pode ser criado pela artista fotógrafa ao utilizar os elementos do próprio cenário que se pretende fotografar.

A seu turno, o ensaio *Refúgio* tem origem no projeto Terra de Negro que foi desenvolvido pelo Instituto de Artes do Pará¹⁰⁷ e pelo programa Raízes, gerando catálogos e obras audiovisuais que divulgassem a história e a cultura das comunidades remanescentes de quilombos que existem no Estado do Pará - sendo mais de 300 comunidades espalhadas por todo o Estado. O ensaio de Sampaio traz fotografias de caráter documental, destacando a vida cotidiana de algumas comunidades abarcando do trabalho ao descanso, do brincar à relação com a natureza, perpassando por suas manifestações culturais e religiosas. O trabalho de homens e de mulheres no quilombo (figuras 68 e 69) completam as fotografias do capítulo anterior realizadas em carvoarias, fábricas de manufatura e processos artesanais de extração de produtos naturais típicos da Amazônia brasileira.

¹⁰⁶ Disponível em: <<http://paulasampaio.com.br/projetos/nos/>>. Acesso em: 19 Out. 2017.

¹⁰⁷ Localizado na cidade de Belém.



Figuras 68 e 69: fotografia à esquerda de Paula Sampaio, *Refúgio* (2003), negativo p&b. Comunidade Umarizal, Baião, Pará, Brasil; fotografia à direita de Paula Sampaio, *Refúgio* (2003), negativo p&b. Comunidade Igarapé Preto, Oeiras do Pará, Brasil. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

Refúgio também se eleva a questão da preservação da cultura de matriz africana dos povos tradicionais na representação de suas inúmeras manifestações culturais, étnicas, estéticas, espirituais e performáticas. Além da questão da territorialidade dos povos quilombolas, também explora as diferenças internas que cada quilombo possui. Estão, magistralmente, presentes na série exemplos das manifestações artísticas e religiosas de alguns comunidades nas fotografias abaixo apresentadas, como a dança afro feminina e a secular religiosidade representada pela benzedeira da comunidade.

Elza Lima, atuando desde os anos de 1980, possui em sua obra fotográfica imagens de quilombos realizadas em suas incursões pela Amazônia, como as séries da comunidade quilombola *Silêncio do Matá* (1987), mostrada no capítulo anterior¹⁰⁸, e *Rota d'água* (1996) realizada na viagem pelo rio Trombetas¹⁰⁹. Poucas vezes na fotografia paraense feminina se fotografou momentos do cotidiano quilombola que pudessem representar a dimensão da permanência da cultura de matriz africana em nosso país. Tais fotografias trazem a incansável resistência da valorização da cultura da diáspora negra tão vilipendiada ainda em nossos tempos.

¹⁰⁸ Vide página 142.

¹⁰⁹ Projeto premiado pela Bolsa Marc Ferrez da Funarte.

Outra artista, Nailana Thiely, também possui uma fotografia de uma senhora quilombola, filha de mãe marajoara e pai inglês, realizada em Anajás na ilha do Marajó no Estado do Pará (figura 70). Aparentemente, uma fotografia realizada sem intenção de criar uma série ou um trabalho posterior com tal temática, tampouco expor esta preciosa fotografia que a fizesse saltar aos olhos dos observadores no meio de tantos temas dispersos em exposições. Contudo, faz parte de um modo de criar um arquivo de imagens de figuras humanas ou manutenção de um arquivo pessoal comum a nova geração.

Muito diferente da geração dos anos 80/90 que pré-visualizava uma possibilidade de trabalho que poderia sair da literatura ou de poemas, da história oral-mítica-local, de viagens do passado ou daquelas projetadas para o futuro, até mesmo brotar daquela imaginação fantástica que somente as artistas inatas têm a chave desse lugar mágico para entrar. Se não, partiam de pesquisa pré-determinada para o encontro de novas imagens ou daquele trabalho em andamento por longas datas de árdua construção imagética que exige o conjunto da obra fotográfica de uma artista. Todavia, as fotografias de arquivo ficam guardadas em repouso, ansiosamente, esperam uma curadora ou uma pesquisadora que as retirem da pausa forçada ou desse injusto cárcere.



Figura 70: fotografia de Nailana Thiely, *Quilombola, filha de pai inglês e mãe marajoara (s/d)*, fotografia p&b. Anajás, Marajó, Pará, Brasil. Fonte: arquivo da artista.

Pela característica peculiar da fotografia da senhora quilombola, também por ser com uma mulher tão representativa, optei por incluí-la neste sub-capítulo como uma forma de ampliar a discussão sobre o tema de quilombolas - mesmo considerando a quantidade de imagens insuficientes para aprofundar tal abordagem. Partindo destas considerações, era preciso também dar um nome para a mulher da fotografia de Thiely. Para tanto, fui em busca de um nome que pertencesse, indubitavelmente, a senhora daquele quilombo também sem nome. Na busca inocente que comanda os anseios de toda pesquisadora, não obtive qualquer retorno no mundo real, porque ele estava em outras fontes de criação de imagens. Talvez, estivesse lá no mundo da poesia, para onde irei por ora.

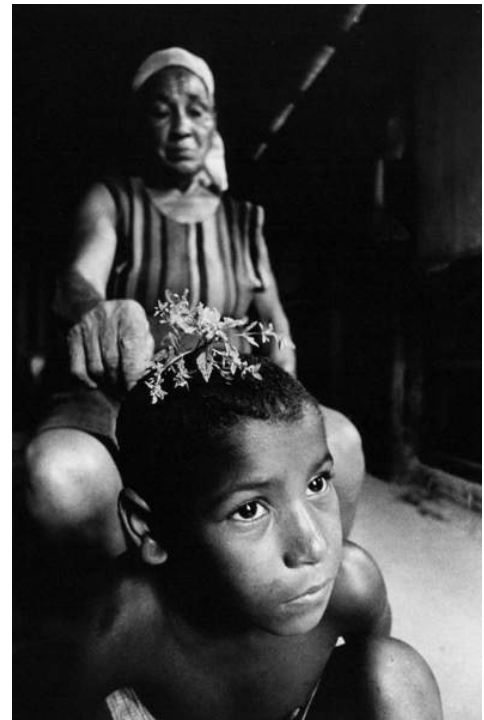
Permitam-me dar um nome a senhora quilombola, ela será a Irene, eu-lírico do poeta brasileiro Manuel Bandeira (1886-1968), a “Irene preta, Irene boa, Irene

sempre de bom humor. Imagino Irene entrando no céu: - Licença, meu branco! E São Pedro bonachão: - Entra, Irene. Você não precisa pedir licença” (BANDEIRA, 1995, p. 20)¹¹⁰. E quanto aos olhos brilhantes de Irene do quilombo, com rosto de história brasileira, convoco o poeta paraense Max Martins (1952-2001) para interpretá-los por serem compostos por “lâmina e pétala”, os versos completam que “teus olhos são a referência e o brilho de um país obscuro e virgem, tanto quanto à linha imaginária do poeta. Soltas as esperanças, és o passar que parte, que parte apenas sem teus olhos” (MARTINS, 2001, p. 332)¹¹¹. Deixo às minhas leitoras e aos meus leitores a última frase deste parágrafo para ser finalizado por vocês sem limites de palavras. Enquanto isso, sigo para as próximas páginas.

Nas fotografias a serem apresentadas a seguir (figuras 71 e 72), manifestação artística e religiosidade afrodescendente foram registradas no quilombo de Bailique - localizado em Oeiras do Pará. Na primeira fotografia (figura 71) com a dança tradicional feminina se envia a mensagem de permanência da tradição na representação artística da cultura de matriz africana - não foi indicado pela artista qual tipo de dança e/ou ritual as mulheres realizavam. Ao se manter a *performance* da dança com o uso dos turbantes, ambos elementos tradicionais, também se mantém a resistência negra feminina que saúda e evoca a força ancestral das entidades africanas.

¹¹⁰ BANDEIRA, Manuel. *Irene no céu*. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. Rio de Janeiro: Nova Ortografia, 1995.

¹¹¹ MARTINS, Max. *Uns olhos como pássaros*. In: MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952 - 2001*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará / EDUFPA, 2001.



Figuras 71 e 72: fotografias de Paula Sampaio, *Refúgio* (2003-2006). Base de capturas: Negativo p&b. Comunidade de Bailique, municípios de Santa Izabel, Ananindeua, Baião, Mocajuba, Oeiras do Pará, Acará e Abaetetuba. Pará, Brasil. Fonte: <http://paulasampaio.com.br/projetos/refugio/>

Para Paul Zumthor (1915-1995), historiador suíço, a *performance* é um saber “(...) que implica e comanda uma presença e uma conduta, um *Dasein* comportando coordenadas espaço-temporais e fisiopsíquicas concretas, uma ordem de valores encarnadas em um corpo vivo” (ZUMTHOR, 2007, p. 31)¹¹². Neste sentido, as mulheres de Bailique organizaram uma ordem de valores afro religiosos e culturais que guiam sua apresentação performática. Seguem o provérbio africano cantado que versa: “aquele que não saber dançar irá dizer: as batidas dos tambores estão ruins”¹¹³.

Quanto à religiosidade de matriz africana expressa na fotografia acima da benzedeira (figura 72), recorro ao pensamento do antropólogo britânico Victor Turner (1920-1983) exposto em seu livro *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura* (1974). O autor afirma que entre os maiores pensadores da antropologia¹¹⁴ que se

¹¹³ LAGO, Isabela; LEANDRO, Arthur; RODRIGUES, Oneide Monteiro (Orgs). *Kiuá Nangetu. Poéticas Visuais de Resistência Negra*. Belém: Instituto Nangetu, 2014. p. 10.

¹¹⁴ Dentre os pensadores de rituais pré-letrados que Turner cita estão: Boas e Lowie, Malinowski, Radcliffe-Brown, Griaule e Diertelen (TURNER, 1974, p. 15).

lançaram na tradução dos fenômenos religiosos é inegável a aceitação destes da “extrema importância das crenças e práticas religiosas para a manutenção e a transformação radical das estruturas humanas, tanto sociais quanto psíquicas” (TURNER, 1997, p. 16). Portanto, as práticas religiosas ligadas à cultura e à história de um povo não representam apenas um culto habitual tampouco um evento passageiro, elas representam a afirmação de sua alteridade, assim como a manutenção de sua própria existência e permanência ao longo da história da humanidade.

Outra prática religiosa afro organizada em espaços específicos e com seguidores está na investigação de Ursula Bahia (1976-), fotojornalista e artista, que começou a atuar ainda na metade da década de 1990 e retomou seus trabalhos artísticos em Belém a partir de 2010. Bahia possui uma investigação fotográfica sobre religiões de matriz africana e sincretismo religioso no Pará. Uma de suas séries fotográficas, *Quizomba - Como nós nos enxergamos e como os outros nos enxergam*¹¹⁵ (2016), registra a prática religiosa afro-brasileira (figuras 73 a 76) em um terreiro do centro urbano de Belém desde 2015.



Figura 73: fotografia de Ursula Bahia, *Tríptico Oxosí* (2015), fotografia digital em p&b, tríptico. Série *Quizomba*. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.



Figura 74: fotografia de Ursula Bahia, *Tríptico-Elementos* (2015), fotografia digital em p&b, tríptico. Série *Quizomba*. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

¹¹⁵ A palavra quizomba é originária da expressão angolana, Kizomba, da língua africana Kimbundu (Kimbundo). Significa festa, festejo, banto. Termo comum usados nos terreiros que representam as festividades ocorridas neles.

Rituais, cultos e celebrações afro-religiosas não são tão acessíveis aos artistas, todos precisaram de autorização para realizarem seus trabalhos de registro fotográfico. Não foi diferente com Ursula Bahia, por não ser iniciada na religião dos terreiros em que realizou sua série, precisou receber uma autorização da entidade espiritual que comanda o terreiro por intermédio da mãe de santo que o dirige. Somente após a autorização, que expressa confiança, ela poderia registrar pessoas, manifestação das entidades, cultos, rituais e celebrações. Além de poder participar do cotidiano nos terreiros pesquisados.



Figuras 75 e 76: primeira fotografia de Ursula Bahia, *Sem título* (2015), fotografia digital em p&b. Série Quizomba; segunda fotografia de Ursula Bahia, *Transe* (2015), fotografia digital em p&b. Série Quizomba. Fonte: fotografias cedidos pela artista para esta pesquisa¹¹⁶.

A série trabalha as religiões Umbanda e Candomblé¹¹⁷ com suas vertentes afro-brasileiras, apresentando vinte e uma fotografias de rituais com as entidades “Mariana, Zé Pelintra, Jacira, Ciganas, Leonor, Herondina, Oxossi, Ogun, Oya Onira” dentro outras, segundo a declaração de Ursula Bahia (2017, entrevista *on line*). A artista traz nesta pesquisa inicial a imagética desses dois cultos afrobrasileiros regis-

¹¹⁶ A ordem das fotografias 65 e 66 foi escolhida pela autora da tese.

¹¹⁷ Religião de origem africana criada no Brasil no século XIX.

trando gestos, *performances*, transe e objetos dos rituais. Além da visualidade e dos espaços sagrados dos terreiros que ela pesquisou, ainda chama atenção a forte presença feminina das mães de santos que comandam os terreiros e os rituais com outras mulheres. Na cultura religiosa de matriz africana o espaço sagrado mítico e ritualístico é um espaço feminino de vertente, tradicionalmente, matriarcal

Os registros artísticos de tais representações afro-religiosas brasileiras ainda mantidas como preservação da tradição africana material e imaterial, destacam-se ainda mais se pensarmos na importância dos valores e da resistência que carrega cada manifestação. Ressalta Roberto Conduru, pesquisador brasileiro, a importância das religiões afro-brasileiras:

As religiões afro-descendentes no Brasil tem destacado papel na constituição da problemática afro-brasileira, sendo, ainda hoje o elo mais forte com as culturas africanas. Durante a vigência da escravidão, até 1888, as práticas religiosas foram cerceadas pelo catolicismo, o que restringiu a difusão de seu imaginário e sua produção artística. Desde a transformação do país em uma nação republicana e laica, em 1889, as religiões afro-brasileiras vêm conquistando, de modo paulatino e nada fácil, a liberdade do culto e expressão pública de seus valores éticos, estéticos e artísticos (CONDURU, 2007, p. 25).

A escolha artística pelas temáticas das práticas religiosas podem exprimir um desejo de tratar por completo a cultura afro-brasileira em um país, predominantemente, católico. Acompanhamos, ainda em nosso século, constantes ataques nacionais mesmo em um país que optou em sua fundação ser laico e, portanto, democrático. Tratar sobre a cultura negra sem citar as religiões é manter a discriminação ao desconsiderar seus múltiplos valores para a constituição cultural de um Brasil pluralmente religioso. Todas as fotografias carregam subtextos atrelados não somente às questões pessoais de gosto fotográfico de artistas, indicam o discurso cultural em que a fotografia é produzida e está inserida. Entretanto, há um direcionamento histórico e regional que levam certos temas a serem uma aposta. Conforme atesta Vitor Burgin:

A intangibilidade da fotografia não é algo simples; fotografias são textos registrados em termos daquilo que podemos chamar de "discurso fotográfico", mas este discurso, como qualquer outro, envolve outros discursos

além de si mesmo; o “texto fotográfico”, como qualquer outro, é uma complexa “intertextualidade”, uma série sobreposta de textos prévios “tomados por certo”, em uma particular conjuntura cultural e histórica (BURGIN, 2006, p. 390 a 391).

Essa intertextualidade que perpassa pelo discurso fotográfico, o qual traz à tona outras questões que estão para além da estética fotográfica ou de simples escolha de temas mais fotográficos do que outros é a grande questão da fotografia regional paraense. Nela nada é aleatório, não há buscas por uma fotografia documental regional sem intenções maiores de privilegiar o que o local-regional tem para oferecer à produção fotográfica contemporâneo no Pará. Este é o caso da identidade regional que domina os temas nas produções de muitas décadas da arte moderna à arte contemporânea paraense.

Foi na arte moderna paraense que a identidade negra, popular e mestiça nordestina figurou nas telas modernas das pintoras paraenses Antonieta Santos Feio (1897-1980) e de Dahlia Déa Rosas (1922-?), com produções de pinturas na primeira metade do século XX. Enquanto na obra de Antonieta Santos Feio (1897-1980) destaca-se a mulher negra e mestiça, como nas telas *Vendedora de Tacacá*¹¹⁸ (1937), *Vendedora de Cheiro*¹¹⁹ (1947) e *Mendiga* (1951). Os homens negros também foram representados por Dahlia Déa na tela *Preto Velho* (1936) e na tela *Chico Preto* (1947) de Antonieta Santos Feio - todas as pinturas fazem parte do Acervo do Museu de Arte de Belém (MABE) do Estado do Pará.

Ao longo do desenvolvimento da arte moderna até a nossa arte contemporânea, não há mais tais limites temáticos para a representação do/a negro/a. Ela e ele serão representados em sua completude ancestral, estética, cultural e religiosa. O sincretismo religioso no Pará já foi notado bem antes da fotografia dessa temática tomar a produção feminina paraense contemporânea. A título de exemplo de temática artística que se produzia em Belém no período moderno, temos a tela *Vendedora de Cheiro* de Antonieta Santos Feio.

¹¹⁸ Alimento da culinária popular na região Norte. Considerado uma iguaria da Amazônia brasileira, consiste em um caldo extraído da mandioca, servido quente em cuia com um acompanhamento típico da região contendo: camarão seco, jambu e goma de mandioca.

¹¹⁹ O cheiro consiste em uma combinação de cascas, paus aromáticos, raízes e diversos ingredientes que são encontrados na região amazônica. Popularmente usado para perfumar banhos, roupas, gavetas, corpos, bolsas, baús, guarda-roupas e ambientes.

Interessa destacar desta pintura seus elementos constitutivos e os símbolos religiosos que acompanham a representação de uma mulher negra que usa em seu pescoço um único cordão com dois pingentes. Tais adereços exaltam o sincretismo religioso brasileiro indicando o catolicismo e as religiões afro-brasileiras permutando-se entre fé e esoterismo. No mesmo cordão - que lembra o terço - notamos a iconografia cristã que é representada com a imagem de Jesus crucificado e o amuleto da figa para a proteção pessoal contra o mal. No Brasil possuímos dois tipos de figas, Guiné e Azeviche, ambas vieram com os povos africanos sequestrados e trazidos para o país. Optei por identificar na pintura de Santos Feios, pelas cor e textura do carvão e formato do amuleto representado, a figa de Azeviche, cuja função é absorver e neutralizar as energias negativas.

O hibridismo cultural brasileiro é clarividente nesta tela, configurando o que para a época era considerado como os primeiros passos para a construção e a representação das identidades nacionais nos anos iniciais da arte moderna brasileira do início do século XX. Além do sincretismo religioso, outro grande destaque desta obra é a valorização da mulher negra liberta da escravidão e traçando sua independência financeira. Todavia, observa-se que para uma tela com um tema tão popular que abarca o sincretismo religioso brasileiro imbricado com a religião do colonizador e com a do/a escravo/a (mesmo trazendo as influências de outras culturas), ela teria limites claros a serem atendidos para adentrar no espaço expositivo e museológico do período, ou seja: essa negra deveria ser representada para agradar e não para provocar. Portanto, o sincretismo limitado nas fronteiras do misticismo e cristianismo seria aceitável para a proposta da arte moderna do período desde que o tema não direcionasse somente os holofotes às religiões e às culturas africanas.

Fato que mudou radicalmente com a arte contemporânea brasileira da segunda metade do século XX, sendo mais clara a mudança em alguns Estados, como Norte e Nordeste. No Pará, temáticas fotográficas que abordassem o sincretismo religioso ou as figuras humanas que o representasse não encontrou resistência na cena fotográfica paraense desde o surgimento da primeira geração na década de 1980. Fotografar negros e caboclos interessava a fotografia documental regional, porém nota-se que uma parte significativa das obras fotográficas se focou nos quilombolas, em especial. Também nas pessoas pardas ou mestiças, as quais geralmente foram fotografadas no centro urbano de Belém ou nas regiões circunvizinhas.

Portanto, conclui-se que raças, credos e culturas ganham destaque sem barreiras na fotografia feminina de arte paraense.

O sincretismo religioso nortista não se limitou somente a unir vertentes das religiões afro-brasileiras com o catolicismo. As crenças indígenas foram incluídas nas manifestações religiosas fundindo-se aos mitos, as lendas e a cosmologia nativa. A procura por temas novos que se distanciassem ou mesmo partissem das maiores referências da fotografia feminina paraense - já mostradas na primeira parte deste trabalho - gerou uma produção renovada, por vezes, que buscava elaborações temáticas que pudesse mostrar a dimensão cultural regional.

Enquanto às artistas da primeira geração buscaram a visualidade regional fora da capital, a nova geração se voltou para as manifestações culturais e religiosas do centro urbano dando preferência por registros fotográficos na cidade de Belém em sua grande maioria. Algumas sem uma linha temática preferencial, outras sem um gênero fotográfico que domine toda a sua produção, como grande parte das fotógrafas que surgiram nas primeiras décadas deste século - considerada aqui uma possível nova geração após aquelas que surgiram nas décadas de 1980 e de 1990.

Ao partirmos do pressuposto de que existem inúmeras formas de expressão do imaginário, podendo ser segundo Sandra Pesavento (2004, p. 43) “por palavras/discursos/sons, por imagens, coisas, materialidade e por práticas, ritos, performances. O imaginário comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades (...)”. Uma dessas práticas do imaginário está na fotografia feminina regional paraense que produz suas obras mediante hibridizações temáticas entrelaçadas aos mitos, crenças, visualidades regionais e arquétipos nativos. A seguir, apresentarei um conjunto de obras fotográficas que seguem tais características buscadas pelo imaginário fotográfico amazônico presente nas produções dessas gerações aqui estudadas.

Está na fotografia de Evna Moura (1986-) um exemplo do imaginário fotográfico amazônico, leia-se, realismo fantástico. Moura foi em busca dos arquétipos nativos, mitos e crenças amazônicas baseados na tradição regional sincrética. Para tanto, a artista realiza um desvio da fotografia documental, comumente realizada por ela, para a fotografia encenada e realiza o ensaio intitulada *Cavaleiros da Jurema* (2016). Neste ensaio com quatro fotografias coloridas, encontramos a mitologia afro-

indígena representada por um composto híbrido contendo pajelança, ritos africanos, crenças de cura e de proteção (figuras 77, 78 e 79).



Figuras 77, 78 e 79: Evna Moura, *Cavaleiros da Jurema* (2016), fotografia digital colorida. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa¹²⁰.

¹²⁰ A ordem das fotografias 77, 78 e 79 foi escolhida pela autora da tese.

O projeto fotográfico integrou a quarta exposição coletiva *Nós de Aruanda - Artistas de terreiro* (2016) que reuniu diversas linguagens artísticas com temas voltados para religião, cultura e arte das tradições de matriz africana na Amazônia. A frondosa árvore da fotografia de Evna Moura faz referência ao elemento natural em que se faz a bebida da Jurema usada nos rituais das tribos indígenas da região do Nordeste e do Norte. Os cavaleiros, ou seres encantados da natureza, que guardam a árvore mítica, trazem a ideia de proteção nessa tradição indígena.

O ensaio ainda faz referência a cabocla Jurema considerada em cantos e contos orais a Rainha da mata virgem. O nome Jurema também se refere a bebida indígena feita a partir da árvore de mesmo nome. Além de outras referências que temos acerca do mito da Cabocla Jurema, como entidade indígena, na representação personificada do chá feito a partir das folhas da árvore. Segundo a artista, “Cavaleiros de Jurema representa não orixás. Mas a representatividade dos protetores da Jurema. Uma noção de cura muito comum no Norte e Nordeste. Como entidades da mata, mas numa visão bem livre” (EVNA, 2017, entrevista *on line*). A artista justifica o seu processo de pesquisa para a realização do ensaio fotográfico no texto do memorial deste trabalho. Em suas palavras:

A jurema é uma folha sagrada da região amazônica e do nordeste brasileiro. O Culto a Jurema Sagrada apropriou-se da cosmologia africana aliando-a a cosmologia indígena. Demonstrando a influência do universo afro-indígena dentro da Jurema. Quanto aos mestres e cavaleiros, estes são pessoas que já viveram e que depois de suas morte se apresentam como entidades que auxiliam os juremeiros e todos que procuram a ajuda da jurema por alguma razão. Através de conteúdos e símbolos, a arte africana atual está impregnada do tradicional, ainda que se manifestando em novas formas. Este trabalho tem como base as ligações com a matriz africana e entidades da floresta amazônica do cultua Jurema, praticados no norte e nordeste do Brasil. Resultam de um processo de pesquisa pessoal, em que frequentei uma casa de terreiro e que a partir desta experiência, surge um ensaio fotográfico baseado em uma visão livre desse entendimento. Mesclando as referências, os gestos corporais da dança, objetos, misticismo e personagens. Onde o tradicional e o contemporâneo são historicamente um só (MOURA, 2016, *on line*)¹²¹.

¹²¹ Texto retirado do portfólio da artista.

Jurema não está somente presente nos terreiros, mas também na produção literária brasileira que citou seus poderes mágicos. Citada como bebida mágica, Jurema já foi retratada na literatura brasileira de José de Alencar (1829-1877), autor dos romances indigenistas *Iracema* (1865), também dos livros chamados de irmãos de *Iracema* e como lendas pelo mesmo autor: *O Guarani* (1857) e *Ubirajara* (1870). No livro *Iracema*, Jurema é descrita como um poder mágico de uma árvore mística usada para fins ritualísticos¹²² realizados nas tribos indígenas do Ceará, como situado no romance. Conta-nos Alencar que “era de jurema o bosque sagrado” e a índia Iracema “é filha do pajé, e guarda o segredo da jurema”, portanto “é ela que guarda o segredo da jurema e o mistério do sonho. Sua mão fabrica para o pajé a bebida de Tupã” (1865, livro disponibilizado *on line*).

As folhas retiradas da árvore chamada Jurema, na tradição indígena é tipicamente consumida em forma líquida, como chá ou suco, em rituais de pajelança que provocam profundo sono e sonhos aos participantes que tomarem o preparo. A folha mística retorna com função de proteção no romance *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade (1893-1945). O protagonista do romance chamado, Macunaíma, nasceu na floresta amazônica, e para fugir de seu malfeitor Venceslau Pietro Petra, se “defumou com jurema e alfinetou um raminho de pinhão paraguaio para evitar quebranto” (ANDRADE, 1928, *on line*).

Exaustiva e abrangente foi a pesquisa sobre a importância da cultura negra na Amazônia brasileira de Vicente Salles (1931-2013), reunida em seu livro *O negro na formação da sociedade paraense* (2004). O historiador paraense considera que não se pode desprezar “(...) a contribuição cultural africana na Amazônia. Essa contribuição se manifesta nos folguedos populares, na culinária, no vocabulário, enfim nos vários aspectos do folclore regional” (SALLES, 2004, p. 18). Incluiu a mitologia indígena e africana tão vibrante e usada, freqüentemente, na produção artística paraense.

Salles não deixou de alcançar o índio e o caboclo que também têm sua importância resguardada no amalgamado conjunto humano que formou o Norte. O au-

¹²² Nota do livro sobre a planta “Árvore meã, de folhagem espessa; dá um fruto excessivamente amargo, de cheiro acre, do qual juntamente com as folhas e outros ingredientes preparavam os selvagens uma bebida, que tinha o efeito do haxixe, de produzir sonhos tão vivos e intensos, que a pessoa fruía neles melhor do que na realidade. A fabricação desse licor era um segredo, explorado pelos pajés, em proveito de sua influência. Jurema é composto de ju — espinho, e rema — cheiro desagradável”. Disponível em: <<https://vivelatinoamerica.files.wordpress.com/2014/01/macunaima-de-mario-de-andrade.pdf>>.

tor ressalta em seu capítulo, *A escravidão africana e a Amazônia*, as fusões de crença e de religião entre negros e caboclos. Segundo Salles, historicamente:

O negro e o caboclo, solidários nas mesmas vicissitudes, nas mesmas lutas sociais, tenderiam a aproximar seus deuses e dar certa unidade aos seus rituais. Esta aproximação é visível de parte a parte. A chamada *linha de caboclos* e o próprio *candomblé de caboclo* provam a poderosa interpenetração. Há indícios de que a pajelança cabocla, praticada na Amazônia, com expansão para o meio norte, até ao Piauí, começou a ser contaminada pelos ritos africanos a partir mesmo dos tempos coloniais (SALLES, 2004, p. 20).

Tal herança indígena e negra permanecem na cultura urbana paraense com a mesma tradição sincrética regional adquirida desde o período colonial. Exemplares são os preparos com ervas e elementos da natureza amazônica advindos de várias vertentes religiosas que ainda são feitos nos centros urbanos e interiores do Pará. Preparos que nos induzem a situa-los a uma pajelança urbana contemporânea. A manutenção da tradição dos preparos com ervas regionais é de responsabilidade da sabedoria feminina popular da vendedora de cheiro - também uma das figuras mais populares do Pará. Ela é responsável por vender¹²³ banhos de ervas da floresta amazônica contendo folhas, ervas diversas, madeiras cheirosas e raízes. Sendo vendido habitualmente no mercado do Ver-o-Peso fundado em 1688, inicialmente, Casa do Haver o Peso.

O banho de ervas, também chamado por “cheiro cheiroso” ou “garrafadas”, é um hábito regional de tomar banho com tal preparo aromático de poderes místicos que deixa o corpo com um cheiro de mata virgem. O hábito local cultuado por décadas, tornou-se tradição regional, provavelmente adquirido de índios e de africanos, sendo, posteriormente, propagado pelos caboclos e adotado pelas cidades do Norte. Recomenda a tradição que o banho deve ser tomado à meia-noite do dia 23 de junho na véspera do São João, mas atualmente é tomado livremente fora de época em tempos festivos, incluindo em festas religiosas católicas e nas passagens do Ano Novo. No geral, não existem restrições para o uso dos banhos nem para os desejos

¹²³ Também há homens que vendem, mas observa-se que tal tradição tem como principal referência a mulher como figura mais popular e reconhecida pela venda do banho de cheiro na cidade.

de proteção, de cura, de riqueza ou de amor de quem acredita que os banhos podem realizar.

Tal vendedora já foi retratada na tela citada acima, *Vendedora de Cheiro*, de Antonieta Santos Feio da década de 1940. Também esteve nos livros *Aruanda* (1957) e *Banho de Cheiro* (1962) da escritora paraense, Eneida de Moraes, onde recebeu homenagens em capítulos especiais nos quais o banho é chamado também por “banho da felicidade” (MORAIS, 1989, p. 69). Em seu livro *Aruanda*, a escritora apresenta Sabá, “cabocla paraense que vendia banhos de felicidade no mercado de Belém”, e que ainda “contava-me estórias maravilhosas do mundo vegetal, estórias que depois dela não mais encontrei em nenhum livro, em nenhum pedaço de vida” (MORAIS, 1989, p. 73).

Sabá tinha profundo conhecimento do que vendia e “sabia com dignidade e eficiência a ação de todas aquelas plantas” (MORAIS, 1989, p. 74). As vendedoras ainda são reconhecidas pela sabedoria popular que carregam acerca das funções de cada erva ou dos elementos que compõem o banho. Muitas são procuradas para orientações sentimentais ou medicinais diversas indicando o banho correto ou o remédio a ser tomado para cada caso.

Na fotografia feminina paraense contemporânea a vendedora também está presente nas produções dos anos 2000 e 2010. Walda Marques re-interpreta a identidade regional negra e mestiça das mulheres vendedoras de cheiro ou de felicidade do Ver-o-Peso, realizando retratos na série *Faz querer quem não me quer - Canela e Faz querer quem não me quer - Aranha Rica*, ambas de 2006. Nos dois retratos fotográficos mais tradicionais as erveiras puderam escolher a forma que gostariam de ser fotografadas, sendo bem diferente da forma que comumente elas são fotografadas (figuras 80 e 81). Na mais recente produção de Marques, *Corpo Fértil* (2017), a artista retoma o tema das erveiras em uma concepção mais conceitual em fotografias que unem corpos femininos e ervas amazônicas - retornando ao seu estilo mais reconhecido de fotografia encenada.



Figuras 80 e 81: primeira fotografia de Walda Marques, *Faz querer quem não me quer - Aranha Rica* (2006), fotografia em p&b; segunda fotografia de Walda Marques, *Faz querer quem não me quer - Canela* (2006). Fonte: Catálogo do Arte Pará, 2012.

A antiga sabedoria para o preparo e venda dos cheiros e outros são passados de mãe para filha. Algumas erveiras contam que suas mães adquiriram tal conhecimento e segredos das avós índias ou negras libertas o repassando por muitas gerações. Portanto, ser vendedora de cheiro no Pará é manter uma tradição familiar herdada dos primeiros antepassados. No ano de 2010, o tema da vendedora de cheiro ou erveira retorna em retratos fotográficos de estilo menos tradicional onde as vendedoras são fotografadas em seu ambiente de trabalho, tomado pelos elementos que compõe o cenário de magia, cura e fé da crendice popular.

Os retratos menos tradicionais de Evna Moura, *Dona Tieta e Coló Clotilde Filha de Oxum e Mariana* (figuras 82 e 83) - ambas de 2016, trazem como fundo de cenário a tenda ou a lojinha de porções mágicas das erveiras com as garrafadas de todos os tamanhos e para todos os destinos mostrando as típicas ervas, plantas, raízes, perfumes, colares - dentre outros produtos vendidos pelas erveiras no mercado do Ver-o-peso. Geralmente, encontram-se outros símbolos religiosos e santos

católicos no altar das vendedoras, como podemos notar na segunda fotografia colorida abaixo.



Figuras 82 e 83: primeira fotografia de Evna Moura, *Dona Tieta* (2016), fotografia digital em p&b; segunda fotografia de Evna Moura, *Coló Clotilde Filha de Oxum e Mariana* (2016). Fonte: fotografia cedidas pela artista para esta pesquisa.

Os colares¹²⁴ e as estatuetas de São Jorge são elementos novos nas fotografias, não citados na literatura de Eneida Moraes, mas tal sincretismo religioso foi citado na pintura de Antonieta Santos Feio, como na tela *Vendedora de Cheiro*. Vale lembrar que a vendedora de cheiro desta tela de Santos Feio, traz em seu cabelo uma rosa e carrega em seu pescoço um colar com crucifixo e figa¹²⁵. Enquanto que nas mãos de Dona Tieta, primeira fotografia, está a planta de proteção chamada Es-

¹²⁴ Supõe-se que seja para proteção ou para atração.

¹²⁵ Sobre a tela *Vendedora de Cheiro* (1947), vide página 172.

pada de São Jorge, usada para proteger a casa ou em rituais religiosos. E nas mãos de Coló Clotilde um buquê de ervas e de flores usadas nos banhos.

A mesma planta de proteção se encontra na pintura *Mulher Paraense* (1933) de Anita Malfatti na qual a figura feminina é retratada na varanda de uma casa usando vestuário típico, uma flor enfeitando o cabelo e os elementos arquitetônicos dos antigos casarões coloniais da cidade de Belém. Está lá na varanda da mulher paraense um vaso com a planta Espada de São Jorge do protetor sincrético tanto cultuado no premente catolicismo regional quanto nos cultos afro-religiosos brasileiros no Pará.

Nos cabelos de Dona Coló, segunda fotografia acima, nota-se o mesmo enfeite de cabelo como da primeira vendedora de cheiro representada na década de 1940 - enfeite muito comum usado nos cabelos das vendedoras do mercado. Décadas separam as duas vendedoras contemporâneas das primeiras mulheres representadas na pintura e na literária paraenses do século XX. Entretanto, elas permanecem figuras populares urbanas, mágicas e míticas ainda em nosso século.

A Sabá de Eneida está em Dona Tieta e em Dona Coló, porque guardo a impressão que “estou a revê-la como sempre, num trecho do Mercado de Belém, bem próximo ao Ver-o-Peso, sentada num banquinho, tão cheirosa na sua roupa clarinha de limpeza, nos cabelos jasmims bogaris, rodeada de um mundo vegetal, cercada de tabuleiros com folhas, raízes, madeiras” (MORAIS, 1989, p. 198). A vendedora de cheiro poética, literária, pictórica e fotográfica é uma das imagens femininas mais tradicionais da produção artística contemporânea no Pará. Há uma recomendação categórica feita aos turistas que visitam o mercado do Ver-o-peso: é obrigatório conhecer as vendedoras de cheiro do mercado para saber o que é a cultura popular paraense.

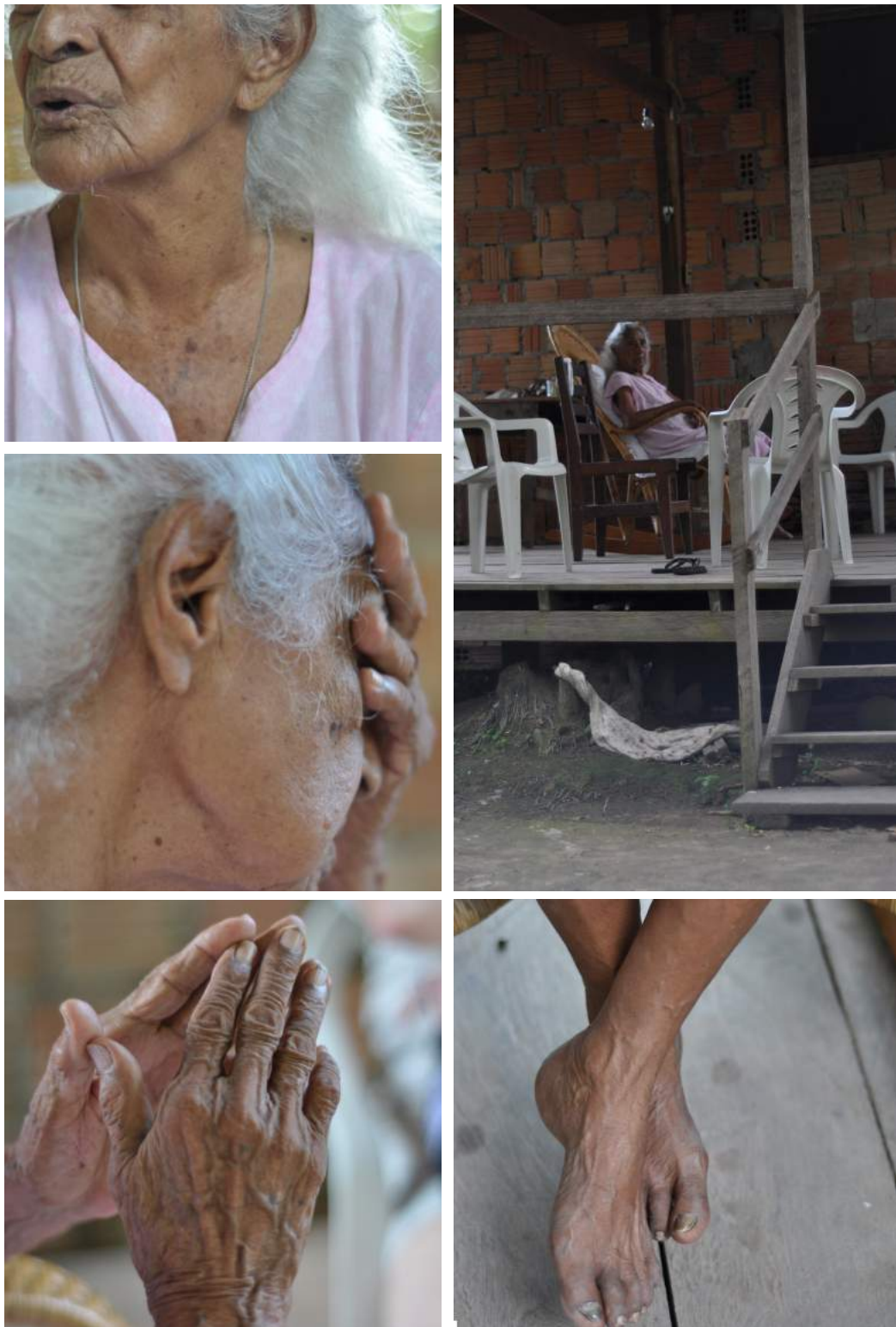
Se partimos dos pressupostos de Helena Leuba Salum para conferir que “qualquer manifestação plástica e visual que retome, de um lado, a estética e a religiosidade africanas tradicionais e, de outro, os cenários socioculturais do negro no Brasil” (SALUM apud CONDURU, 2007, p. 10). Então, seria visível por suas ricas especificidades, que a cultura afro-brasileira é registrada na fotografia feminina paraense. Neste sentido, Paula Sampaio, Ursula Bahia e Evna Moura ao registrarem a cultura e a identidade negras também realizam arte afro-brasileira, mesmo por não trabalharem somente com temas desta vertente brasileira exclusivamente. Dentro

desta constelação há libertação artística da fotografia do domínio europeu quando era permitido somente determinados temas afros, geralmente de escravos libertos ou em batalhas servindo ao país que os escravizou, enquanto que a riqueza temática da cultura africana por muito tempo foi cerceada pela opressão da cultura imagética do homem-branco-europeu.

A forte presença feminina até agora apresentada na produção fotográfica das artistas de todas as gerações é demonstrada nas quilombolas da dança e da benção africanas às mães de santo e médiuns de terreiros urbanos, passando pelas vendedoras de cheiro contemporâneas, ainda tradicionais na cultura paraense, e chegando na representação da cabocla Jurema - entidade da mitologia indígena. Faltaria mais uma mulher representante da sabedoria feminina milenar, ela está na linda série fotográfica que registra a parteira amazonense Dona Lelé, nomeada *Origens* (figuras 84 a 88), realizada por Renata Aguiar em 2011.

Esta série é composta por cinco fotografias coloridas, contando ainda com um áudio no qual a parteira - que também participou do nascimento de Renata Aguiar - relata o processo de um parto. No áudio, Dona Lelé, conta que cuidou da mãe durante o processo do parto, além de recordar que nunca mais viu o menino que ajudou a nascer, mas que lembra o nome da criança que se chamava Luís. Dona Lelé relata que o “meninuzinho, bonitinho ele era, moreno. E até hoje eu nunca mais tive notícias dele”¹²⁶. A artista ao conhecer a parteira que realizou seu parto, também foi em busca da construção de sua biografia. Mas ganhou nesta viagem outra grande descoberta: a permanência do afeto que Dona Lelé ainda guarda pelas crianças que ajudou a colocar no mundo.

¹²⁶ Palavras retiradas do áudio original que compõe a série.



Figuras 84 a 88: fotografias de Renata Aguiar, *Origens* (2011), fotografia digital colorida. Urucará, Amazonas, Brasil. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa¹²⁷.

¹²⁷ A ordem das fotografias 84 a 88 foi escolhida pela autora da tese.

É notável a preferência mais pelas figuras do/a negro/negra e da/do cabocla/o paraenses do que pelos povos indígenas da Amazônia. Acima foi mostrado o predomínio nas temáticas fotográficas da cultura cabocla, principalmente da mulher paraense ligada às raízes regionais. Tal temática de fotografia etnográfica e documental sobre indígenas amazônicos tem raros exemplos de fotografias na produção regional, sempre individuais, ocasionais ou dispersas na produção das artistas - muitas não são nem consideradas parte da obra fotográfica.

Realizaram-se poucas produções artísticas fotográfica que produzissem séries sobre uma etnia indígena específica - como geralmente é feito. Outro dado que trago é acerca do contato com algumas artistas para averiguar nas poucas fotografias com indígenas produzidas por elas se havia conhecimento sobre tal etnia. Na maioria das vezes não obtive retorno que desse como certo o tipo de etnia fotografada, somente que as fotografias foram realizadas em eventos, protestos e manifestações diversas nos centros urbanos de cidades - não encontrei fotografias feitas em tribos.

Observou-se que as lendas e as mitologias indígenas são preteridas pela fotografia feminina para uma fotografia encenada e conceitual que permitissem fazer releituras ou interpretar a cosmologia ameríndia. Deste modo, contrapõe-se a fotografia documental que apreende a realidade de forma direta. Em suma, o que vibra na fotografia regional, tendo como o seu maior diferencial, é a noção de que na Amazônia brasileira "(...) só o mito e o delírio poderão alguma coisa" (CECIM, 1983, p. 19). Se por um lado o mito torna-se encenado na fotografia feminina; por outro, o delírio ganha potência ao se transformar na realidade fantástica amazônica.

Contudo, foi encontrada uma exceção para o que foi afirmado acima na fotografia de vertente documental. De todas as artistas presentes nesta pesquisa que trabalham com vários tipos e estilos de fotografia, é de Renata Aguiar uma rara série em tribo indígena composta por três ensaios¹²⁸ intitulados: *Primárias Cores*, *Êxtases* e *Hibridez*. Todas realizadas, em 2012, na aldeia *mebengokré* localizada no município de São Félix do Xingu durante a 1ª feira de semestre *Kaiapó*. As fotografias apresentam da tribo *Kaiapó Mebengokré Moikarako* são de cerimônias em rituais de dança e de *performance* específicas desta etnia.

¹²⁸ Para conhecer todas as fotografias dos três ensaios citados, acessar o site da artista: <http://renata.ar.portfoliobox.me/meikumere-24#8>

Os ensaios da artista afastam-se da fotografia exótica do indígena brasileiro para mostrar uma intuição etnopoética. A expressão da tradição ancestral indígena traduz o modo de vida desses povos e as diferenças que existem entre eles. Outro relevante ponto a considerar é a opção da artista pelo registro das mulheres da tribo que predomina nos três ensaios. Portanto, a fotografia escolhida para ser apresentada nesta investigação registra a *performance* da dança feminina da etnia *Kaiapó Mebengokré Moikarako* (figura 89).

A série de Renata Aguiar evidencia uma gama notável da produção material desta etnia com seu rico acervo de colares, miçangas, adereços e pintura corporal que embelezam os corpos de homens e de mulheres. Registra também a dança e a performance ritualísticas, outras formas de expressão artístico-cultural original desta etnia. Podemos ainda pensar no canto que acompanha a dança. Para algumas etnias o notável canto indígena é o meio de expressar imagens em movimento.



Figura 89: fotografia de Renata Aguiar, *Primárias Cores* (2012), fotografia digital colorida. Mostra Meikumere. São Félix do Xingu, Pará, Brasil. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

A pintura corporal é usada para exprimir valores, crenças e a cosmologia indígena, assim como toda a produção material e imaterial de cada etnia. O corpo é pintado para ser embelezado para diversas ocasiões, ora para o dia-a-dia nas tribos a fim de exaltar a beleza pessoal, ora para eventos e acontecimentos especiais, como: luta, caça, morte, festividades, casamento, rituais e para receber visitas.

cada desenho representado em formas geométricas ou abstratas há um significado. Em algumas etnias a pintura pode identificar uma distinção de classe ou grupo social, além de ainda ser expressão de vaidade, estética e proteção corporal do ataque de insetos e de seres sobrenaturais.

As cores são retiradas de corantes naturais vegetais, como o urucum que possui uma forte cor vermelha, a cor azul marinho vem do genipapo, o branco é retirado do calcário e o pó de carvão é misturado ao suco de pau-de-leite para poder grudar no corpo. A escolha das cores é fundamental para transmitir ao corpo o sentimento que cada cor provoca na pessoa que irá recebê-la, assim como representar uma mensagem determinada. As pinturas são permitidas para mulheres e homens, sendo que cada tribo pode definir seus próprios desenhos e formas que devem seguir, rigorosamente, a tradição da etnia. Acerca da série fotográfica, declara Renata Aguiar que:

As pinturas corporais, as danças, os adereços, os modos de vida dos Caiapós são as maneiras reconhecidamente Mei—estética e Kumren—correta, de se apresentar na sociedade Caiapó, assim constituindo uma relação entre o estético e o ético. Esta série expressa através de registros fotográficos e a noção ética estética presente no cotidiano Caiapó, na prática da pintura corporal, nas danças, no modo de vida, que se mistura num movimento rítmico entre tradição e modernidade, constituindo uma cultura híbrida com influências externas, mas fortemente marcada por características tradicionais (AGUIAR, 2012)¹²⁹.

Cada etnia possui suas idiosincrasias, seus traços e seus valores representados em toda a sua produção da material à espiritual. Todas estas expressões desempenham importante papel cultural nas comunidades. A Arte Ameríndia já estava presente em nosso território desde os tempos pré-coloniais, permanece sendo produzida pelos povos indígenas contemporâneos, como podemos confirmar nas fotografias de muitos artistas. É importante ressaltar a grande diferença entre os povos indígenas e a tradição artística ocidental: os povos nativos não compartilham os mesmos conceitos estéticos e artísticos, como: o que é ou não arte, juízo estético ou juízo de gosto. Tampouco existe na pluralidade linguística desses povos palavras, conceitos e definições equivalentes. Embora essa distinção inicial seja importante,

¹²⁹ Declaração do portfólio da artista disponibilizado para esta tese.

as produções artísticas indígenas demonstram uma vontade de beleza em toda a sua produção plástica. Nada é gratuito e irrelevante, nada se perde ou se despreza. Seu universo material sempre tem destino e utilidade pré-determinados.

Para tanto, tais povos possuem seus próprios conceitos, termos, ideias para definirem distintos sentidos de “beleza”. As aspas não são corriqueiras, visto que, as aproximações entre os valores estéticos ocidentais e indígenas raramente são coincidentes. De qualquer modo, todos os povos indígenas expressam valores simbólicos, culturais e espirituais genuínos em toda sua produção material e imaterial que expressam e dão sentido a cultura indígena.

Há grandes fotógrafas reconhecidas nacionalmente pelo trabalho com os povos indígenas brasileiros, como: Cláudia Andujar (suíça, naturalizada brasileira), Maureen Bisilliat (inglesa, naturalizada brasileira) e Nair Benedicto (paulista). Andujar, a partir de 1958, entrou em contato com os Karajá, Bororo, Xikrin Kayapó e com os Yanomami nos anos de 1970. Mudou-se para Roraima e para o Amazonas para ficar mais próxima dos indígenas nos anos de 1970. Sua obra fotográfica surgiu na medida em que ela procurava a autenticidade dos índios e o aprofundamento de suas culturas, segundo as próprias palavras da artista.

A seu turno, Maureen produziu trabalhos sobre o Parque Nacional do Xingu (região sul da Amazônia brasileira), composto por dois livros com ensaios fotográficos chamados Xingu, tendo os subtítulos *Detalhes de uma cultura* (1978) e *Território tribal* (1979). Nair Benedicto possui trabalhos feitos com esmero acerca da questão indígena, tendo temas baseados na mulher, na terra e na ecologia. Iniciou seus trabalhos fotográficos com os indígenas, no final dos anos de 1970, registrando a cultura e o cotidiano das etnias Kayapó, Arara (Pará), Kaxinawá (Acre), Tembé e Caiapó.

Tais artistas de renome nacional e internacional possuem um significativo trabalho de referência na fotografia documental ao optaram em suas produções fotográficas pela valorização da temática indígena, trazendo à tona a identidade cultural e ancestral das etnias fotografadas. Portanto, elas são responsáveis por grandes trabalhos fotográficos com etnias indígenas amazônicas do Brasil. Em especial, por seus projetos fotográficos serem extensos registros da primeira geração da fotografia feminina brasileira iniciados a partir da década de 1970.

Suponho que tais referências artísticas documentais dos índios da Amazônia brasileira, deixaram uma lacuna fotográfica para a própria fotografia paraense explo-

rar ou se diferenciar regionalmente na busca de novos temas. Isto provocou um distanciamento de focos temáticos entre a fotografia documental brasileira e a fotografia documental paraense. Particularmente, observa-se que há pouco interesse pelos negros e caboclos amazônicos pela fotografia dita nacional dos grandes centros, o que não acontece com o caso do indígena. Fato que difere, claramente, a fotografia feminina realista e documental paraense por se atrair pelas figuras humanas que surgiram de mestiçagens naturais e pelos povos de resistência ancestral amazônicos - pertencentes à constituição territorial urbana e rural da região Norte. Tal característica será aprofundada e melhor pautada no sub-capítulo seguinte.

Retornando ao tema religioso, o catolicismo também compõe o amálgama religioso do Pará, sendo a outra religião mais fotografada na produção analisada nesta pesquisa que carrega diferenças substanciais. A maioria das fotografias paraenses tem pelo menos um exemplo de produção fotográfica da festa do Círio de Nazaré¹³⁰, dando mais ênfase na materialidade e na estética produzidas durante a festa do que no registro da procissão religiosa. Portanto, estão interligadas outras materialidades e visualidades locais ao Círio paraense, em especial, as manifestações profanas que sempre acompanham o sagrado.

O Círio traz imaginário, delírio e objetos próprios ligados ao catolicismo e, ao mesmo tempo, à cultura regional. Na produção fotográfica sobre tal festa católica já foram fotografadas todas as manifestações materiais: crianças com fantasias de anjos, carros de ex-votos e a estatueta original e réplica da santa; a corda da Berlinda que leva a estatueta da Virgem de Nazaré; a Basílica de Nazaré que recebe a estatueta religiosa e outras igrejas católicas centenárias e híbridas; a procissão principal com seus milhões de participantes; os típicos objetos e brinquedos feitos de miriti vendidos nas praças públicas; a culinária popular regional consumidas nas ruas e nos estabelecimentos comerciais de Belém; a procissão fluvial que percorre o grande rio que banha a cidade e muitos outros.

A cultura material do Círio tem em uns de seus símbolos mais famosos as fitas coloridas, as quais servem para que os fiéis possam fazer pedidos a Virgem de Nazaré e usar a fita no braço ou envoltos aos santos do altar de casa até que eles se realizem - também muito usado para presentear ou como enfeites de decoração quando colocados fora do contexto religioso. Nas duas fotografias, *Aguardando a*

¹³⁰ As primeiras informações e algumas fotografias do Círio de Nazaré foram mostradas a partir da década de 1980. Vide as páginas de 134 a 138.

Santa Chegar (2006) de Karol Khaled (1986-), realizadas durante a procissão principal, as fitas multicoloridas não faltam nas mãos de muitos fiéis (figuras 90 e 91) que acompanham a chegada da estatueta na catedral de Belém, Basílica de Nazaré.



Figuras 90 e 91: fotografias de Karol Khaled, *Aguardando a Santa chegar* (2006), fotografia colorida digital. Círio de Nazaré. Belém, Pará, Brasil. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

Por conseguinte a chegada, ocorre a tradicional cerimônia católica que reúne milhares de pessoas em frente a igreja que receberá a estatueta religiosa. A secular procissão tem as típicas mulheres devotas do culto mariano, uma presença feminina constante que domina as representações artísticas das linguagens plásticas e visuais da arte paraense. Outra escolha predominante da produção feminina analisada é a figura da mulher religiosa, sendo de qualquer tipo de culto religioso.

Observa-se que a fotografia de mulheres paraenses é tomada pela imagem feminina desde o início de sua produção como já relatado nos capítulos anteriores. No Pará, a fotografia feita por mulheres ressalta figuras femininas como a Virgem de Nazaré com suas romeiras e fiéis católicas, as quais foram fotografada na mesma medida em que a figura da mãe de santo de terreiro, as vendedoras de cheiro do

mercado do Ver-o-peso, todas tiveram o seu lugar na fotografia artística feminina paraense. Respeita-se a representação religiosa, sincrética ou não, sempre a mantendo na fotografia de tipo documental e realista, como se a fé precisasse se mostrar ao mundo real sendo artigo possível de apreensão pela câmera.

Encontramos na fotografia de Ana Catarina, *Ausência* (2004) esse respeito aos fiéis da santa que pagam suas promessas saindo na corda durante a procissão noturna e diurna (figura 92). Uma dívida paga simbolicamente dentro de uma ordem de símbolos e de signos que envolvem a manifestação religiosa paraense. Leila Jinkings na década de 80, tem sua imagem da corda com corpos pela metade sem rostos a mostra, a corda na imagem é o objeto principal, é a materialidade da promessa. Década depois, Karol Khaled foca apenas na imagem da corda em sua produção fotográfica acerca da fé católica, perpassa também o carro dos anjos que levam crianças vestidas de anjos ou marinheiros, caso das fotografias do Círio de Vigia. Inverte-se o foco na corda na fotografia de Ana Catarina, corda e promesseiros dividem o espaço da fotografia, sendo a corda o objeto centralizado. Embora a imagem divida os promesseiros, a fé de todos é a mesma e permanece compondo toda a cena.



Figura 92: fotografia de Ana Catarina, *Ausência* (2004), fotografia em p&b. Belém, Pará, Brasil. Fonte: www.culturapara.art.br

Surpreende a quantidade de imagens da corda do Círio que a fotografia paraense produziu ao longo das décadas. O fio de Ariadne transforma-se em uma corda, como uma ligação da fé que somente ao pagar uma dívida religiosa podemos encontrar uma possibilidade de sairmos do labirinto. A ligação permanente do povo paraense com o culto a Nossa Senhora de Nazaré ultrapassa a questão religiosa, é uma questão cultural e de pertencimento a um lugar construído por crenças plurais. A par desta noção híbrida de valores religiosos, concluo que o Pará é católico de dia, afro-religioso à noite e crença indígena a qualquer hora.

A fotografia documental visualizou a riqueza da cultura material inerente a festa e enraizada na cultura regional registrando indumentárias, estéticas e objetos diversos; além da fotografia de pessoas populares ou visitantes e da fé do povo. As gerações da fotografia artística optaram pela imagética e pelo imaginário populares. Nos anos de 1980, Elza Lima em suas viagens pela Amazônia fotografou manifestações religiosas católicas com uma imagética parecida como a do Círio da capital, assim como Leila Jinkings fotografou romeiros e fiéis da santa católica e a emblemática corda da Berlinda.

Até mesmo as artistas mais conhecidas por seus trabalhos experimentais, como Flavya Mutran, Cláudia Leão e Walda Marques possuem fotografias do Círio. Como Mutran que possui fotografias de crianças vestidas de anjos encontradas pelas cidades do Pará no período da festa, estão lá em *Anjo* (1992), *Anjo* (1993) e *O dia em que fui mais feliz* (1996)¹³¹, com as crianças vestidas de anjos para pagarem as promessas feitas pela família ou por algum parente. Supõe-se que Leão e Marques guardam as fotografias do Círio naquele “álbum” de fotografias de arquivo pessoal, o mesmo arquivo do afeto que todas têm.

É necessário ressaltar que no conjunto fotográfico das artistas analisadas nesta tese, as fotografias específicas tiradas sobre as manifestações do Círio são expostas isoladamente em cenários ocasionais (*show room*, lojas, cenários com ambientes decorados e etc) ou compõem exposições sazonais sobre o Círio que ocorrem no período da festa. Durante o mês de comemorações religiosas que antecedem a procissão, a produção artística gira em torno da temática da festa religiosa, a cidade torna-se uma grande galeria, seus museus expõem a produção de diversas linguagens artísticas que expressem ou representem o Círio.

¹³¹ Fotografias mostradas no capítulo anterior. Vide página 98.

Com efeito, tal produção direcionada para um único período com resultado pré-determinado, gerou uma produção doméstica, por vezes, demasiadamente comercial acerca do Círio. Tal fato distanciou a produção das artistas que se querem autônomas com fotografias mais artísticas. Observa-se que a exposição de tais fotografias somente no período festivo e religioso a que foram destinadas, sequestra e satura as imagens pela repetição. Portanto, não encontram contexto nem cenário em outras exposições ou lugares, tornam-se destituídas de sentido quando separadas da festa religiosa.

Em outras palavras, a imagem produzida no Círio ou sobre ele somente pertence a este território, segundo a cultura fotográfica paraense. Tal afirmação se justifica pela quantidade de exposições com a temática religiosa com lugar garantido no período religioso exposto. Apesar de tudo isso, porém, o principal ponto de interesse das artistas continua sendo a estética popular que o Círio produz com suas crianças angelicais, festas profanas, teatro de rua, cenários externos, parques de diversões, figuras populares ou exóticas, além da rica tradição material que acompanha tudo que se relaciona ao Círio. Como se fosse uma reparação artística para o esgotamento imagético provocado pela produção fotográfica comercial sobre o Círio. Principalmente, pela constante limitação que tais imagens são submetidas a toda a produção fotográfica paraense, permanecendo na fronteira do calendário e da religiosidade regionais.

Se por um lado temos o registro fotográfico da vida sacra regional; por outro, as representações profanas que ocorrem durante as comemorações do Círio também foram foco da produção fotográfica feminina, como o Alto do Círio e a Festa da Chiquita - ambos acontecem durante o final de semana que antecede a procissão principal do Círio. Eventos paralelos transformados em pontos de encontro entre a diversidade social que participa da festa religiosa da cidade que não tem propriamente uma intenção religiosa, mas artística e cultural.

O Alto do Círio é uma grande festa teatral aberta em homenagem ao Círio, a qual percorre o bairro da Cidade Velha à noite com música, público de todas as idades e artistas com figurinos de Jesus, Santa, diabo, romeiros, orixás, mitologia indígena e, às vezes, outras temas livres montados por grupos de artistas. As fotografias desta procissão teatral são mais livres e sem intenções de exposição levando apenas à composição de arquivo particular das artistas.

Outro cenário próprio do período que trato aqui, está nos locais populares que também promovem encontros na cidade preparada para um festa religiosa, por exemplo, o famoso parque de diversões Ita - montado somente em outubro como atração extraordinária obrigatória para turistas e belenenses. Em Belém, o parque faz parte da tradição cultural de outubro para quem mora na cidade. A fotografia do parque Ita (figuras 93 e 94) de Evna Moura, realizada em 2010, exemplifica esse interesse diverso distante da forte carga de referência religiosa do período. Para tanto, a artista procura por tudo que pertence ao cenário urbano de composição extra do período festivo religioso, como uma busca pelo “entre” ou pelas “abas” da cidade.



Figuras 93 e 94: fotografias de Evna Moura, *Sem título* (2010), fotografia analógica colorida. Série Parques. Parque Ita, Belém, Pará, Brasil. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

Neste terreno de experiências sociais urbanas, coexistem em seu sistema orgânico e estrutural tensões, liberdades e testemunhas do processo social. Com sua trama complexa de relação entre classes excluídas e opressoras, diversidade sexual, religiosidades e tabus sociais seculares que ainda atuam em nossa sociedade. Dentro deste contexto de conflitos entre o controle social que nega corpos e a dissidência sexual que reinventa corpos está a série *Translocas* (2010-2014)¹³² de Evna Moura, a qual apresenta a festa da diversidade sexual mais provocativa do país, além da festa profana mais conhecida de Belém: Filhas da Chiquita.

Moura registra os participantes e convidados dos shows, público local, turistas, travestis, simpatizantes e performances artísticas das *drag queens* convidadas e, especialmente, de Eloy Iglesias, o idealizador e realizador da festa - fotografado

¹³² Série completa disponível em: <<http://cargocollective.com/evnamoura/Translocas>>.

nos momentos em que ele se vestia para realizar sua apresentação *drag queen* no palco principal da festa (figuras 95 a 98).



Figuras 95 a 98: fotografias de Evna Moura, *Translocas* (2010-2014), fotografia digital colorida. Belém, Pará, Brasil. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa¹³³.

A Festa da Chiquita, como habitualmente é chamada, acontece desde 1970 na cidade de Belém - também considerada a cidade mais religiosa da Amazônia brasileira. Em uma verdadeira miscelânea humana, milhares de pessoas de todas as raças, etnias, religiões, culturas, grupos sociais e orientações sexuais das mais diversas perspectivas encontram-se na Praça da República para assistirem shows tomados por plumas e paetês contando com premiações em um palco montado ao lado do centenário Teatro da Paz. No mesmo espaço em que a transladação religiosa noturna acontece na avenida principal, passando pela Praça e pelo Teatro. No

¹³³ A ordem das fotografias foi escolhida pela autora da tese.

momento em que a berlinda com a imagem de Nossa Senhora de Nazaré passa, a festa pausa e os participantes dela param para rezar e homenagear a Virgem como todos ali presentes.

Para além do bem e do mal, *Translocas* expõe a realidade social e suas relações de dominação e opressão que se julgam “justas” para Narciso que acha feio o que não é espelho. Mas o protagonista é o sexo subversivo, desviado, divergente que cria e re-cria sua própria condição de existência e coloca em prática seus direitos humanos e civis contra toda a praxe da ideologia alienante. Para Vitor Burgin, tal sujeito do discurso que participa da ordem simbólica é:

um produto de uma canalização de pulsões básicas predominantemente sexuais dentro de um complexo mutável de sistemas culturais heterogêneos (trabalho, família, etc.), isto é, uma complexa interação de uma *pluralidade* de subjetividades pressupostas por cada um desses sistemas (...) Em todo caso rejeitar o sujeito “transcendental” não é sugerir que ou o sujeito ou as instituições dentro das quais ele é formado sejam compreendidos por meio de um simples determinismo mecanicista; a instituição da fotografia, enquanto produto da ordem simbólica, também *contribui* para essa ordem (BURGIN, 2006, p. 92, itálico do autor).

A festa teve sua importância cultural reconhecida ao ser incluída no processo de tombamento do Círio de Nazaré como patrimônio imaterial da humanidade pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan) em 2004. Antes mesmo de a fotografia artística paraense se interessar pela Festa da Chiquita, para, assim, contribuir para inscrevê-la na ordem simbólica de um discurso inclusivo. O arquivo artístico da fotografia paraense realiza um apanágio da diversidade multicultural e multigênero que existem em Belém.

A singular festa-manifestação-protesto da diversidade pode ser considerada um dos exemplos do exercício de cidadania e de direitos humanos tanto regional quanto mundial. Um encontro na cidade em que se apresenta a diversidade humana e sexual como uma manifestação cultural e popular, peculiarmente da região Norte do Brasil. Exalta a existência de sujeitos dissidentes na composição humana das cidades. *Translocas* atualizou a temática LGBTQI na fotografia documental contemporânea regional incluindo a questão de gênero e das sexualidades dissidentes em

voga no mundo. Neste sentido, registra o sujeito da experiência com seu próprio discurso dando sentido a produção dessa diversidade.

Tal reunião coletiva e seu amálgama de experiências possíveis com existências sociais resistentes a toda discriminação de ordem social, dissidentes a toda violência do poder dominante, formas de vida livres em sua potência existencial. Rosana Reguillo (1955-), pesquisadora mexicana, explicita como se dá a resistência dos corpos dissidentes em espaços controlados pelo poder dominante:

A vontade “pausteurizadora” das sociedades contemporâneas, que quer apagar, reduzir, atenuar o ruído do diverso, diferente, “desviado” e “monstruoso” através da produção do espaço asséptico, climatizado, fechado, controlado, choca-se contra as constantes reapropriações do espaço público, da reinvenção dos corpos, de estéticas e retóricas que desafiam os poderes estabelecidos (REGUILLO, 2013, p. 30).

Essa reapropriação do espaço público pela Chiquita também é um choque desafiador inevitável com os poderes dominantes, vence a vontade do corpo de plasmar o gênero que lhe apraz contra a natureza genética limitadora. O discurso do corpo em qualquer cultura e suas linguagens artísticas deve e pode ser transgressor. O curador e teórico argentino Jorge Glusberg (1932-) explicita a almejada transgressão corporal ora na superfície, ora velada nas estranhas entranhas:

Muitas imagens são oferecidas a um público que vive de ficção de seu próprio corpo, que se apresenta de uma forma imposta por rituais sociais estabelecidos. Frente a essa ficção, os artistas vão apresentar, em oposição, um corpo que dramatiza, caricaturiza, enfatiza ou transgride a realidade operativa (GLUSBERG, 2008, p. 57).

Para além da pertinente discussão acerca da performance corporal estão os numerosos debates regionais acerca desta festa, limitando-se a discutir apenas a profanidade da Festa da Chiquita. Gerando apenas uma construção negativa da marca do gênero sexual que seja diferente da heteronormatividade instituída como a única possível em algumas sociedades. Contudo, apenas relacionar a festa no secular confronto da festividade profana diante da festividade sagrada - debate há tempos desgastado - limitaria a proposta, o significado e a existência da própria festa.

Tampouco abrangeria ou explicaria o quê de sagrado e de profano representam, em distintos contextos, às culturas humanas.

Ora, a palavra “profana” é mais ampla em seu sentido conotativo ao deslocá-la para o debate na esfera da discussão da experiência coletiva social. Visto que a discriminação racial, sexual, étnica e social também são atitudes profanas por não apresentarem nenhuma ligação com a ideia de igualdade entre os seres humanos e de amor para com todos pregado pelas religiões, mas serem próprias do materialismo milenar. Além do mais, tais discriminações ainda provocam grandes mazelas em nossa sociedade em pleno século XXI.

Pode-se considerar a condição profana de tal festa por ela não pertencer à esfera do sagrado, como qualquer festa cultural. Entretanto, o surgimento das primeiras reuniões na Praça da República e, posteriormente, a consolidação da festa se fazem há mais de 40 anos na capital paraense. Este tempo de realização merece ser levado em consideração, principalmente, para instigar uma discussão que ultrapasse as dicotomias: sagrado e profano, bem e mal, legal e ilegal.

Neste sentido, tal festa é necessária para que se promova, acima de tudo, uma discussão produtiva sobre o real significado da representação deste evento na conscientização dos vícios, invirtudes e fobias da sociedade que oprime a cidadania e sufoca a vida. Além de reforçar que a Chiquita é um dos exemplos da luta por direitos humanos, políticos e sociais que ocorre no mundo inteiro. Com efeito, o considerável evento religioso do Círio de Nazaré e a manifestação da cultura LGBTQI regional, representada pela Festa da Chiquita, podem ser interpretados como representações performáticas humanas. Portanto, interessa somente a esta tese analisar tais exemplos de performatividade que se aproximam e interessam a fotografia de arte.

O cineasta alemão Wim Wenders (1945-), afirma que “o cinema se funda na cidade e reflete a cidade” (WENDERS, 1994, p. 181). Por que não pensarmos que a fotografia se funda e reflete a cidade? A fotografia realista paraense, sendo de cunho documental ou não, exhibe acontecimentos não somente na cidade, mas no Estado. Tal tipo de fotografia é formulado como um compreensível documento histórico de nosso tempo. Partindo desta premissa maior, não poderia deixar de refletir modos de vida, sexualidade, pensamento, cultura LGBTQI, ideologia, dissidência, religiosidade dos habitantes da cidade de Belém e de seus milhares de visitantes.

Para Michel Foucault (1926-1984) a repressão contra a manifestação sexual considerada ilegal é um processo histórico; por vezes, tem por objetivo reforçar o desejo de eliminação total daquele ou daquela que são diferentes do poder instituído que deseja se manter dominando. O filósofo é categórico ao afirmar que:

a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como inunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. Assim marcharia, com sua lógica capenga, a hipocrisia de nossas sociedades burguesas (FOUCAULT, 1970, p. 10).

Foucault, em seu entendimento acerca da repressão, chama-nos a atenção para não somente nos defender, “mas também nos afirmar, e nos afirmar não somente enquanto identidades, mas enquanto força criativa” (FOUCAULT, 1982, p. 2). Diante do exposto, as representações performativas, sociais e sexuais são “a percepção do corpo humano na vida quotidiana (...)”, seguem como “condição prévia de uma verdadeira experiência estética” (JEUDY, 2002, p. 13).

A Festa da Chiquita segue no desafio de reapropriação do espaço urbano e, ainda, apresentando-nos as ações dissidentes de corpos com orientações sexuais distintas. Corpos que, ao se habitarem, inventam a sua própria estética e seu discurso performático. A festa continua na resistência cotidiana, na representação do exercício de cidadania, no direito sócio-político, no direito de dançar e falar em praça pública, dentro de escolhas particulares que abalam a estrutura do poder dominante.

No texto do catálogo da exposição *Identidade/Não-identidade: a fotografia brasileira hoje* realizada no MAM/SP em 1997; segundo Tadeu Chiarelli (2002, p. 132, aspas do autor) “o registro do ‘brasileiro’, tendo sido excluído do universo de interesses da pintura modernista local (após fim histórico das obras de Cândido Portinari, Di e outros), migrou decididamente para a área da fotografia (...)”. Ao elucidar o período temático da fotografia brasileira que registrou a identidade do/a brasileiro/a, entre os anos de 1950 a 1980, Chiarelli ressalta que se a pintura não avançou em tal período temático por limitação ou esgotamento próprios, a fotografia teria realizado a busca da identidade brasileira. O autor salienta que no período modernista em que a paisagem humana brasileira era o maior foco:

(...) a razão de ser da própria fotografia passou a ser, no Brasil, o registro - ou a construção - da identidade do brasileiro. O que as telas e murais de Portinari, de Di Cavalcanti e muitas outras não conseguiram (...), essa fotografia teria de alguma forma alcançado: mapeou o Brasil Humano, tornando visível suas várias expressões e modos de vida (CHIARELLI, 2002, p. 132).

Aponta Tadeu Chiarelli que a geração 80 deixou de investir nesse projeto de registro da identidade do/a brasileiro/a segundo a admissão de alguns artistas de sua própria impossibilidade de representar um sem-número de identidades nessa almágama cultural que compõem o país. Desde a segunda metade do século passado, a fotografia contemporânea nortista vem demonstrando que permaneceu a busca pela identidade brasileira, voltando-se para suas figuras humanas regionais e locais.

Qual a importância do registro de mulheres e homens amazônidas apresentadas até aqui? Por qual motivo tais temas tornaram a fotografia paraense inventários da vida amazônica com tamanha potência? Vale retornar para o texto de André Rouillé no qual se apresenta o desdobramento do questionamento em relação à questão da realidade, cuja saída da superficialidade de seus grandes temas à profundidade da vida infraordinária tornou a fotografia artística livre da grande mídia, da manipulação das histórias dos vencedores e da contaminação de temas forjados. Rouillé argumenta que a fotografia:

inserida em um amplo movimento de passagem dos grandes relatos modernos para os pequenos infraordinários, a fotografia contribui simultaneamente para substituir, nas obras, a superficialidade do mundo atual. O espetacular, o frívolo, o efêmero, o extravagante, que crescem ao ritmo vertiginoso das mídias, contaminam os grandes domínios da cultura e da arte, e conduzem a modernidade tardia para um vasto processo de abolição da profundidade (ROUILLÉ, 2009, p. 363).

A fotografia paraense feminina é contra a abolição da profundidade. Nesta investigação, nota-se que grande parte das fotógrafas amazônicas apresenta um foco especial nas figuras humanas regionais e suas culturas, retratando os povos da floresta, comunidades de ribeirinhos, quilombolas, índios, além de alguns cidades interioranas e a mestiçagem dos centros urbanos nas capitais do Norte. Neste grupo de

artistas que optaram pela paisagem humana regional estão: Elza Lima, Paula Sampaio, Evna Moura, Karol Khaled e Walda Marques. São artistas que se inserem no desenvolvimento da fotografia contemporânea do Norte do Brasil, portanto apresentariam a continuação da busca por outras “tipologias de brasileiros”¹³⁴, as quais Tadeu Chiarelli não previu que do outro lado do país a procura não cessava.

As desconstruções operadas pela fotografia analógica também continuou na fotografia digital. Todavia, o referente retorna, vive seu eterno retorno porque sempre esteve ali em todos os tipos de fotografia, sendo espelho ou traço da realidade. Tal fotografia, como traço ou espelho do real, da concepção de Philippe Dubois¹³⁵ repassa a mensagem cultural que as artistas selecionadas representam ou reproduzem em suas produções. A Amazônia atravessa a produção fotográfica feminina como principal temática ou inspiração latente, mediada e imediata. Vai ao encontro de outras realidades aquém da contraditória Amazônia urbana que perde suas marcas visuais tradicionais, para dar lugar às estéticas importadas, diluídas e apáticas, quando invadem novos territórios.

Em parte da produção fotográfica feminina se observa uma exigência da conexão física com a representação do real, encontramos latente a condição indicial da fotografia. Há algo de misterioso na tomada de decisão de grande parte das mulheres artistas fotógrafas de manter a fotografia direta para representar a mitologia, o imaginário e as culturas regionais: o mistério pode ser a sua própria autonomia. Há algo de necessário que precisa se manter na vertente do realismo fotográfico amazônico, talvez seja: a necessidade de revelar o afeto pela região. Portanto, a fotografia realista paraense tenta, de alguma forma, preservar e valorizar a Amazônica por tempos explorada, subordinada e esquecida.

Nesta reflexão a escolha pela fotografia realista é uma tendência vital nesta produção regional, advém da tentativa de manter a sobrevivência dessa naturalidade imagética - verdade visual - da região. Além de também ser, uma forma de expor e visibilizar distâncias culturais dentro do Brasil, na mesma medida que se deseja a manutenção da autonomia fotográfica local-regional. A visualidade amazônica é a gênese, o ponto de partida e de chegada.

¹³⁴ CHIARELLI, Tadeu. *Identidade/não-identidade: a fotografia brasileira hoje*. In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte Internacional Brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Lemos-Editorial, 2002. p. 140.

¹³⁵ Vide capítulo *Da verossimilhança ao índice* do livro *O ato fotográfico e outros ensaios* (1993).

Observa Aracy Amaral (2006, p. 30) que na América Latina desde a primeira metade do século XX, houve um movimento de busca para a realização de uma produção artística que expressasse a cultura e a identidade de cada país. A autenticidade que se buscava, estava na expressão popular não contaminada pelo ocidente, mais identitária e, por vezes, exemplo de tradição e de ancestralidade. Na análise regional de Amaral, a autora assimila que:

No Brasil contemporâneo, a partir dos anos 60, assistimos a uma nova onda de preocupação com o popular pelos artistas dos grandes centros. Mas seria no Norte e Nordeste do país que surgiriam, sintomaticamente, expressões que se firmaram contagiadas pela criatividade popular; nessas regiões, onde a mão do povo é mais evidente do que nas regiões urbanas do Sudeste ou Sul do Brasil e o gueto de “erudição” é muito mais acuado pela grande massa produtora de objetos utilitários, canções, literatura e imagens das mais variadas procedências (AMARAL, 2006, p. 31, aspas da autora).

No caso do Norte, existe a busca contínua por elementos, estruturas, objetos, texturas, sensações e espiritualidades que expressem as identidades materiais e imateriais da região. O pesquisador paraense João de Jesus Paes Loureiro (1939-) contribui para pensar tais manifestações mediante a sua proposta conceitual de conversação semiótica da arte na Amazônia, exposta em seu livro *A conversação semiótica na arte e na cultura* (1997). Tal conceito pode servir de exemplo teórico de estudo sobre a constituição das identidades amazônicas e as traduções que elas fazem de suas realidades. Transformando-nas em símbolos próprios que funcionam conforme a necessidade de comunicar ou a função a que se destina o objeto ou a manifestação. Desta forma traduzem o intercâmbio recorrente entre símbolos e culturas da/na Amazônia.

4.2 Fotografia de viagem pela Amazônia e pelo mundo

A fotógrafa Elza Lima é conhecida por suas incursões pela Amazônia brasileira desde a década de 1980. Sua produção fotográfica advinda de inúmeros projetos que envolvem viagens regionais pelo Brasil, criaram um estilo próprio à artista como um vetor que a guiava, o qual já chamei de fotografia de viagem. Paula Sampaio

também, por seu turno, é outra fotógrafa que possui o perfil de tal estilo de fotografia em grande parte de sua obra fotográfica sobre a região Norte. Verificou-se que a artista tem séries fotográficas construídas a partir de viagens regionais que levaram anos e foram iniciadas nas duas últimas décadas do século XX.

Entretanto, nas primeiras décadas de nosso século, novos trabalhos do estilo que se abordará neste sub-capítulo romperam as fronteiras do país. As gerações da fotografia paraense buscarem experiências estéticas em outros países, expandindo a fotografia de viagem paraense com novos temas. Apesar de tal expansão temática, levaram a outros lugares do mundo o mesmo interesse aprendido na formação estética no Pará. Nota-se que o humano continuou a ser o principal foco da produção fotográfica feminina na fotografia de viagem das fotógrafas viajantes.

Elza Lima, desde a década de 1990, realiza viagens pelos rios amazônicos em expedições fotográficas. Primeiramente pelo rio Trombetas, continuando sua expedição pelo rio *Cuminá*, noroeste do Pará, trilhado por Otilie Coudreau. No entre séculos, Lima continua seu projeto investigativo com viagens fotográficas com a temática da mitologia indígena na busca pela representação do feminino lendário amazônico. Inicia sua aventura histórica pelo projeto de investigação *Viagem às Amazonas* realizado em 2003.

Neste projeto a artista realiza sua viagem fotográfica pelos mesmos lugares citados pela lenda das Icamiabas¹³⁶, como pelo rio *Nhamundá* localizado no Baixo Amazonas¹³⁷ onde se situa geograficamente a lenda que também foi passagem de Francisco Orellana - espanhol que teria visto as Amazonas. Depois desta primeira viagem do início dos anos 2000, anos depois, o projeto desdobra-se no ensaio¹³⁸ intitulada *O Lago da Lua ou Yaci Uaruá – As Amazonas do rio mar (2010)*¹³⁹, trabalho iniciado pela cidade de Santarém.

¹³⁶ Lenda sobre uma tribo indígena brasileira onde somente habitavam mulheres guerreiras. Nome de origem indígena que significa “mulheres sem marido”.

¹³⁷ Região da lenda das emblemáticas guerreiras amazônicas, conhecida por acolher o Espelho da Lua, onde provavelmente aconteceu o encontro da índias com os espanhóis Francisco Orellanas (comandante da expedição) e Gaspar Carvajal (escrivão) em 1542.

¹³⁸ Ensaio mostrado em outro projeto de investigação realizado em 2012. Optou-se por cita-lo novamente pela relevância e para exemplificar as narrativas da fotografia de viagem que se aborda nesta parte da pesquisa. O ensaio encontra-se disponível em: <<http://www.thegreenclub.com.br/fotografia/o-lago-da-lua-ou-yaci-uarua-as-amazonas-do-rio-mar-de-elza-lima/>>.

¹³⁹ Segundo prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia em 2010.

Nesta série fotográfica acerca da lenda, confrontam-se duas narrativas, a regional e a europeia, sobre o mito secular das mulheres indígenas. Aborda passado e presente ao fotografar as mulheres que vivem no Baixo Amazonas representando as “Icamiabas” do século XXI, conforme a intenção da artista. As mulheres que foram encontradas pela artista durante o processo da viagem foram fotografadas no meio ambiente natural, no geral, nutrindo a imagética da natureza amazônica como ser feminino, pois “é na imagem de mulher, na glória de uma feminilidade que a si se basta, que a Amazônia, feito ‘amazona’ percorre os espaços do imaginário” (LOUREIRO, 1995, p. 14, aspas do autor).

Mariza Mokarzel, curadora e crítica de arte paraense, em seu texto *EXPEDIÇÃO ELZA LIMA: imagens e lendas de um real construído* (2013), nota a preferência de Lima pela criação de narrativas fotográficas ao se lançar em longas viagens pela Amazônia brasileira, ela possui o “(...) fascínio pelas histórias contadas, inventadas ou reais. Em muitos de seus trabalhos também se nota a recorrência de figuras femininas fortes e determinadas. Daí seu interesse pelos relatos sobre as viagens empreendidas por Otille Coudreau” (MOKARZEL, 2013, p. 85). Na percepção da crítica de arte paraense, a fotógrafa carrega o espírito dos viajantes, pois:

Elza Lima é aquela que absorve a região amazônica, assim como poderia absorver outra região, outro continente; o importante é que interpreta o mundo e vai além do simples registro, não se restringindo a uma região geográfica. São viagens e mais viagens, quilômetros de andanças, trilhas de terras férteis, de terras secas. Tempo e espaço navegados, na obsessão de reter e transformar o que vê (MOKARZEL, 2013, p. 88).

A viagem parece a obsessão da fotógrafa, como pontua Mokarzel. Notável também é a presença da água dos rios amazônicos em muitos trabalhos fotográficos da produção feminina paraense. Em especial, nas fotografias de Elza Lima como se a artista necessitasse das águas dos rios amazônicos para acessar a sua qualidade de acolhedora das lendas e dos seres encantados sob a ótica da crença popular amazônica. Para Elza Lima, há um início aquático natural pelo contato constante com a água em suas expedições sempre por grandes rios, como se a inspiração de seus trabalhos viesse dos versos da poetisa paraense Olga Sara Savary (1933-), a

qual toma o mesmo elemento natural na poesia *Yruáia*¹⁴⁰: “amo este começo de água (...) água onde começa quando em ti levanta este levante de pássaros”¹⁴¹.

Lima lembra-me Ada, a personagem principal do romance *Ada ou Ardor: uma crônica da família* (1969) de Vladimir Nabokov, como “ela que, habitualmente, cada vez que abria o primeiro livro encontrado, logo mergulhava inteirinha nele, com o movimento instintivo de uma criatura aquática entrando em contato com o seu elemento natural (...)” (NABOKOV apud MORAIS, 1996, p. 50). Porém, o elemento natural de Elza Lima difere daquele de Ada que tem paixão pela literatura, para a artista é a fotografia infiltrada pelas águas amazônicas que lhe atrai, que lhe absorve como criatura em seu *habitat* natural.

O constante interesse pela busca de tipos humanos regionais na fotografia paraense é levado para outros países. Sai do local para o universal quando as artistas empreendem viagens com o objetivo de produzir obras ou vislumbram em uma viagem turística a possibilidade de produzir um novo material fotográfico. Outros países e paisagens tornaram-se atraentes para as fotógrafas paraenses para além da atração pela Amazônia ou pelo Pará no decorrer das primeiras décadas. Países próximos ou distantes da cultura brasileira foram visitados por Walda Marques, Leila Jinkings, Karol Khaled, Renata Aguiar e Evna Moura.

Na obra fotográfica *O Passar do Tempo* (2007) de Walda Marques, a artista aproxima os negros do município de Acará (nordeste paraense), da ilha de Mosqueiro (município próximo de Belém) e da ilha de Cuba. Na visita à Cuba o registro das silhuetas femininas e masculinas de pessoas de diferentes idades permeia a simbologia do tempo e da história humana (figuras 99, 100 e 101). As recorrentes cores contrastantes da fotografia da artista são levadas também este trabalho em outro país.

Sobre esta viagem contou-me Marques, em entrevista informal (2017), que nos dias em que ela esteve na cidade, saiu a caminhar por dias fio conhecendo os bairros, conversando com moradores, conhecendo histórias de vida, entrando em casas e pequenos comércios. Denota-se nesta atitude a típica investigação preliminar do ambiente sempre realizada pela fotógrafas paraenses habituadas com a fotografia de viagem. Seguem na ordem de primeiro tornarem-se parte do lugar antes de

¹⁴⁰ Palavra Tupi que significa: canal que não seca.

¹⁴¹ SAVARY, Olga. *Linha-D'Água*. São Paulo: Massao Ohono, Hipocampo, 1987.

fotografá-lo, assim como parte da família ou amiga da pessoa a ser fotografada em uma tentativa de intimidade com a realidade distinta. Não obstante, as artistas também vão em busca do que lembra o seu lugar de pertencimento, como se quisessem estar mais próximas de casa.



Figuras 99, 100 e 101: fotografias de Walda Marques, *O Passar do Tempo* (2007). Fotografia colorida. Fonte: Catálogo Prêmio Diário Contemporâneo, 2010¹⁴².

¹⁴² A ordem das fotografias foi escolhida pela autora da tese.

A relação de pertencimento ou de familiaridade faz parte deste duplo jogo da jornada fotográfica para lugares distantes do que é habitualmente fotografado. Em Cuba, esteticamente tão atrativa, não foi difícil para Marques se sentir em casa, tampouco procurar algo que pudesse estar próximo de sua cidade natal, Belém. Fato é que, nas fotografias da artista, identificamos com uma segura aproximação pessoas, gestos, lugares, casas e objetos presentes em nosso país.

Walda Marques levou a outro país uma de suas grandes marcas fotográficas: o retrato. E ainda produziu retratos que dialogassem entre o Pará e Cuba. Segundo pesquisadores e artistas regionais, a artista é reconhecida em Belém por este tradicional estilo fotográfico. Tal estilo foi exposto no *I Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis* (2010), sob a coordenação do pesquisador paraense Mariano Klautau Filho. Na análise de Klautau Filho, o conjunto de retratos apresentados nesta série por Marques são:

De modo aparentemente esquivo, os personagens dos retratos de Walda Marques não nos olham. O enquadramento tradicional não é clássico. Dois rostos femininos de perfil e um torso masculino frontal. O formato, horizontal. A paisagem como retrato e o retrato como paisagem, como bem analisa Patrick Pardini. Um retrato feito em Havana e outros dois na Ilha do Mosqueiro, em Belém. Por que Havana estaria no Mosqueiro? Porque Havana está no Mosqueiro! E Mosqueiro está em Havana! Esse trânsito geográfico-cultural no trabalho de Walda Marques está nas linhas do rosto, na textura e forma do corpo dos retratados. Aqui a visão frontal esconde mais do que mostra. As imagens são de uma intimidade especial, próximos que estão fisicamente os corpos da lente da artista. São retratos discretos que instauram no espectador uma relação de intimidade. Aparentemente rígidos em suas poses, possuem a leveza de um breve movimento. Há a sensação do curto tempo de um olhar de relance que lançamos às pessoas e às coisas ao transitar pelos lugares. A série "O Passar do Tempo" é constituída por imagens sensuais, de efeito pictórico, e que joga com as identidades e a natureza da relação entre fotógrafo, fotografado e espectador. (KLAUTAU FILHO, 2010, p. 16).

Ecos de Cuba permanecem nas exposições de Marques em 2013, quando a artista foi convidada para o *IV Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Cultura Natureza*. Tendo uma exposição individual preparada especialmente para a mostra com as fotografias de sua viagem, cujo título foi *Românticos de Cuba*. Nesta mostra

estão outras fotografias de tipos humanos, objetos, indumentárias, trabalho, vidas cotidiana e familiar, música, arquitetura, dentre outros temas presentes no registro da velha Havana e de outras cidades cubanas. Em algumas fotografias estão aqueles cenários montados (figuras 102, 103 e 104) para as fotonovelas de Marques, como se a artista estivesse em busca de novas inspirações para direção de arte, composição de cenas e cenários para um próximo trabalho. Em Cuba encontrou ou foi atraída pela estética que queria.



Figuras 102, 103 e 104: fotografias de Walda Marques, *Românticos de Cuba* (2007), fotografia em p&b. Fonte: Catálogo Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, 2013¹⁴³.

Marques traz a identidade negra de um país distante do nosso apenas por distância territorial, mas demasiado próximo por sua cultura que por muitas vezes observamos nas figuras humanas, nos traços urbanos e nas estéticas das cidades de nosso país. Belém é uma dessas cidades brasileiras em que a estética, as cores e a plasticidade cubanas se encontram nos bairros mais antigos, fotografados por décadas por várias gerações de fotógrafos paraenses. Um desses bairros é a Cidade Velha onde encontramos casas típicas, cenas e cenários de filme que poderia se passar em Cuba.

O trabalho de Marques também nos remete à ancestralidade negra presente no Brasil e no Pará, como vem sendo mostrado aqui em inúmeros trabalhos com

¹⁴³ A ordem das fotografias foi escolhida pela autora da tese.

quilombos, culturas afro-religiosas e miscigenação do povo brasileiro entre negro, índio e branco. Quanto à identidade negra representada na série *Românticos de Cuba*, a fotografia que escolhi para ser mostrada aqui, prende no tempo fotográfico o rosto sereno de um homem ancião em que predomina a história do povo negro, está ali em todas as linhas daquela face: raça, cultura e história. Seu rosto com fortes traços desenhados pelo tempo confundem-se com raízes expostas da velha árvore que compõe o fundo da imagem (figura 105). Por fim, concluo que somos apenas uma natureza.



Figura 105: fotografia de Walda Marques, *Românticos de Cuba* (2007), fotografia em p&b. Fonte: Catálogo Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, 2013.

O interesse pela musicalidade, pelos tipos humanos, pela vida política e cotidiana já apresentados de Leila Jinkings no capítulo anterior¹⁴⁴ parecem os mesmos de Walda Marques, a par ainda do imaginário coletivo sobre aquele país. Marques também possui duas fotografias da série cubana com uma pessoa e uma casa que reverenciam Fidel Castro. As artistas que visitaram o país cubano trazem as marcas

¹⁴⁴ Vide páginas de 157 a 160.

culturais deste povo em suas séries fotográficas. As mesmas também respondem pela apreensão da cultura regional em seu país.

O interesse por uma vida política partidária de um país, de um Estado e de uma cidade na fotografia feminina paraense tornou-se quase nulo com a geração da fotografia que surgiria após a formação do cenário paraense na fotografia na década de 1990. As fotógrafas procuraram os temas mais artísticos que anulassem qualquer posição política declarada, qualquer comprometimento ético e poético que pudesse interferir em sua recente carreira fotográfica. Tal afirmação é apenas de cunho analítico e foi direcionada para o conjunto da produção fotográfica investigada neste trabalho. Não obstante, ter uma produção sem acento político não significa que as artistas não tenham um posicionamento crítico sob determinados assuntos locais, regionais e nacionais.

Em suma, na fotografia artística atual não se encontra com frequência militância política e ativismo social que produzam uma fotografia de denúncia ou de protesto - ainda que hajam pontuais exemplos de tal teor. Em contraste, as artes plástico-visuais paraenses têm seus modelos de artistas da arte do protesto com trabalhos que denunciam as mazelas regionais e nacionais incansavelmente. Quanto à opção pela fotografia apolítica ou acrítica, é possível acreditar que o momento seja apenas uma passagem por uma zona de silêncio.

Um silêncio não mantido na viagem de Evna Moura ao Uruguai em 2016. Nesta viagem a artista registra o protesto que lembrava as vítimas da ditadura uruguaiana, comumente vítimas de crimes não reparados e punidos com rigor pelos países em nosso Continente. Tradição lida como forma de permanente ameaça oculta à Democracia, mantém-se a impunidade como exemplo sórdido de Lei Maior da anti-democracia. Em Montevideu, a artista registra a *Marcha del Silencio* (figuras 106 a 113) organizada pelas *Mães e Familiares de Uruguaios Detidos, Desaparecidos* e outras organizações sendo realizada desde 1996.



Figuras 106 a 113: fotografías de Evna Moura, *Marcha del Silencio* (2016), fotografía digital em p&B. Montevideo, Uruguai. Fonte: fotografías cedidas pela artista para esta pesquisa¹⁴⁵.

¹⁴⁵ A ordem das fotografias foi escolhida pela autora da tese.

Rumo a outros continentes, atravessaram o oceano atlântico Karol Khaled e Renata Aguiar em suas viagens fotográficas. Khaled buscou no Marrocos um encontro familiar por meio de uma outra cultura com o seu lugar de pertencimento impulsionada pela própria descendência libanesa-egípcia que a artista carrega. Khaled escolheu o Norte da África para iniciar sua jornada, tendo sua busca entremeada pelo reconhecimento do lugar de origem de seu avó libanês e de sua avó egípcia, sabendo que seu avó foi fugitivo de guerra e se exilou em Belém. Por seu turno, Renata Aguiar realiza, primeiramente, uma ação de retorno ao voltar na cidade onde nasceu no Amazonas, e posteriormente, empreende uma viagem pelo interior da Índia.

Mas por que as viagens de Khaled e Aguiar são semelhantes mesmo sendo experiências em países equidistantes e diferentes em tudo? A autobiografia era o tema principal daquelas duas procuras, bem como a necessidade de retorno às origens era o seu vértice. Enquanto que a primeira fotógrafa encontra nas crianças das pequenas cidades do Marrocos uma semelhança com suas fotografias de crianças nortistas; a segunda, recorda que as comunidades indianas tão diversamente religiosas lembram a pluralidade religiosa da própria Amazônia brasileira.

A nostalgia fora de casa é o sentimento que a série *A caminho do deserto* (2011) emite ao observamos as semelhanças das fotografias que outras fotógrafas paraenses também possuem em sua produção com crianças da Amazônia brasileira. A caminho do deserto do Saara, Khaled tem um encontro com o brincar infantil preservado do Marrocos (figuras 114 e 115), o mesmo que se encontra com o brincar nativo das crianças do município Itupanema em Mosqueiro fotografadas por Karol Khaled em 2006. Em ambas fotografias estava a primitiva brincadeira de corrida entre crianças, uma dança aqui, outra ali, um sorriso sozinho e outro em grupo são os instrumentos do brincar reconhecíveis e possíveis em qualquer lugar do mundo. E lá estão, com efeito, na série fotográfica realizada na região desértica turca e na unidade amazônica, o que chamou Walter Benjamin de “brincadeira viva” (BENJAMIN, 1987, p. 247).



Figuras 114 e 115: fotografias de Karol Khaled, *A caminho do deserto* (2011), fotografia digital colorida. Marrocos, África. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

Deve se manter fiel ao espírito leve da infância para conseguir registrar crianças brincando sem deixá-las inibidas diante de uma câmera, um objeto-brinquedo tão reduzido ao mundo adulto. Khaled consegue surpreender crianças como se pedisse para fazer parte de suas brincadeiras, mesmo que apenas naqueles segundos de um clique, para depois pensar na próxima foto. Mas o jogo segue sem brinquedo com a mais simples das brincadeiras, emancipado e distante da indústria que o fabrica objetos para crianças quebrarem e desprezarem sem limites. A mensagem das fotografias é clara, pouco importa a história do brinquedo, quer-se mostrar a história do brincar. Não há tema mais alegre e agradável do que este.

Por Karol Khaled se inserir na fotografia contemporânea, evita o que ocorria na “(...) vigência do naturalismo obtuso”, do qual “não havia nenhuma perspectiva de revelar o verdadeiro rosto da criança que brinca” (BENJAMIN, 1987, p. 247), como pontuou Walter Benjamin em seu ensaio *História cultural do brinquedo*. O autor prossegue esclarecendo que em seu tempo já se podia ser esperançoso para se superar “(...) o erro básico segundo o qual o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na verdade é o contrário que se verifica (...)” (BENJAMIN, 1987, p. 247).

Portanto, a necessidade de um brinquedo em mãos para se poder brincar não foi uma invenção infantil, foi uma imposição que se revela como objeto de culto de um saudosismo e de uma necessidade criada pelo adulto (BENJAMIN, 1987, p. 250). Como se revela na terceira fotografia da série (figura 116) em que um grupo de crianças que se querem juntas, são suficientes para iniciarem uma corrida ali, uma aventura aqui e para levantar terra, pedra, pernas e vontade. Elas carregam em si tudo de necessário para dar vida longa a “brincadeira viva” e soltar aqueles largos sorrisos por aí registrados por Khaled. A artista ainda decidi transmutar para p&b uma das fotografias da série, para transformá-la em momento histórico, monumento do tempo.



Figura 117: fotografia de Karol Khaled, *A caminho do deserto* (2011), fotografia digital em p&b. Marrocos, África. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Sorrisos de adultos soltos por aí somente acontecem se “assim, quando ‘sufocamos’ ou ‘arrebatamos’ de rir, quando rimos ‘até não poder mais’ ou ‘como doídos’, quando rimos a bandeiras despregadas ou nos torcemos de tanto rir, fazemos pelos estilhaços dinâmicos de um riso insensato o que a criança produz também em seu jogo: liberamos imagens” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 86, aspas do autor). Escreveu décadas antes da fotografia de Khaled, Georges Didi-Huberman, em seu texto *A dialética do visual ou o jogo do esvaziamento* (1998). Atentemos para o lugar e o jogo que dá sentido a uma brincadeira, existem mensagens nas sublinhas do ato de fotografa-la que se encontram para além da composição, do enquadramento, da lucidez estética que carrega a escolha do “momento decisivo” pela fotógrafa.

Esteve no continente asiático, Renata Aguiar, para realizar uma jornada fotográfica de seis meses pela Índia em 2013, indo do extremo norte ao extremo sul do país. Inicia seu mergulho no extremo norte nos limites da fronteira entre o Paquistão e a China, primeiramente passando pelas cidades Déli e Caxemira Indiana para conhecer uma comunidade budista. Intitula a série das fotografias de viagem de *Reinos Místicos* (2013) composta por trinta e uma fotografias com temas que abordam

vida cotidiana, religiosidade, ritualidade, paisagem natural, cultura material e imaterial (figuras 118 e 119).



Figuras 118 e 119: fotografias de Renata Aguiar, primeira fotografia, *A Mulher Drokpa* (2013), fotografia digital colorida. Índia, Ásia; segunda fotografia, *Sobre abstinência* (2013). Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

Salienta a fotógrafa que ao vivenciar e documentar as religiosidades locais, concluiu que “na Índia são mais que uma crença, permeiam a vida, e dela nunca se separam, construindo um lugar diverso, conflituoso, multifacetado e paradoxal, mas acima de tudo místico” (AGUIAR, 2016)¹⁴⁶. Entretanto, chama a atenção desta investigação o olhar da artista para os tipos populares com suas indumentárias próprias que intrinsecamente carregam as tradições religiosas do país. Tipos registrados por suas lentes, notavelmente nas fotografias mostradas acima, e nas fotografias da seire *Para alcançar o Nirvana - templos e monastérios* (figuras 120 e 121).

¹⁴⁶ Declaração retirada do portfólio da artista disponibilizado para esta pesquisa.



Figura 120: fotografia de Renata Aguiar, *Para alcançar o Nirvana - templos e monastérios* (2013), fotografia digital colorida. Índia, Ásia. Acervo Galeria Theodoro Braga. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Reencontro os mesmos retratos com os olhares paraenses diretos para a câmera que confirmam aquela presença de alma das mulheres quilombolas, das mulheres indígenas, das mulheres caboclas do centro urbano, das crianças do deserto com estas mulheres da Índia porque "há em olhos humanos, ainda que litográficos, uma coisa terrível: o aviso inevitável da consciência, o grito clandestino de haver alma." (PESSOA, 1913, p. 348). Segue investigando a alma Fernando Pessoa: "o teu olhar esquecera-se de lembrar e tinha uma grande clareira de vida de alma" (PESSOA, 1913, p. 350). Fotografias verdadeiras denunciam que há tanta alma em quem foi fotografado, basta observar os olhos mesmo sem saber o nome nem o lugar que pertence o dono ou a dona dos olhos.



Figura 121: fotografia de Renata Aguiar, *Para alcançar o Nirvana - templos e monastérios* (2013), fotografia digital colorida. Índia, Ásia. Acervo Galeria Theodoro Braga. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Este capítulo poderia ter sido intitulado “a fotografia do olhar interno” por esta investigação se deparar com fotografias que nos induzem a começar pelo olhar da pessoa fotografada, mas concordo com Pessoa quando observo uma pessoa quando “não quero dela, ou penso dela, mais que o que me dá aos olhos e à memória direta e pura do que os olhos viram” (PESSOA, 1913, p. 345). Para além da vontade literária que carrega esta tese, parece-me que, primeiramente, fotógrafa e fotografados olharam-se nos olhos antes de qualquer permissão para o registro, como se houvesse uma ética fotográfica que deveria ser seguida ou desejada. Por acreditar nesta relação ética, parece-me que também estive lá no momento desse encontro.

Nas páginas seguintes o foco será a natureza e a paisagem amazônicas com as fotógrafas do estilo realista e documental, contando com as artistas da fotografia experimental que optaram por trabalhar com temas de outros tipos e estilos fotográficos. A fotografia com a presença humana desaparece pouco a pouco, como uma necessidade de registrar quem não pôde ser contestado se tem ou não tem alma.

4.3 Grafia da luz entre mulheres, naturezas e outras paisagens

É meu destino percorrer esse corpo amazônico. Sua pele, tatuada de rios, florestas e rastros de seres de todo tipo, é um organismo imponderável. Mas é na rota das longas e trágicas estradas da região que surgem os encontros.

No início, as rodovias Transamazônica e Belém Brasília foram o itinerário principal, um motivo para a partida. Com o tempo, os incidentes e o acaso provocaram desvios sem fim. Inocentes paragens, novos caminhos e muitos retornos que estão marcados nesse mapa de lembranças e esquecimentos.

Um caleidoscópio de imagens-histórias foi se construindo, fazendo-se matéria e me abraçando ao fim de cada viagem. E é essa natureza (da vida) a minha estrada.

Essa vida que migra para sempre, sem nunca mais voltar igual para qualquer parte.

Paula Sampaio¹⁴⁷.

Cada lugar se inventa segundo a sua natureza.

Itala Isis¹⁴⁸.

Perscruta-se o caminho da arte pelas floresta e paisagem amazônicas na produção fotográfica neste sub-capítulo. Tomando por base o pensamento de Aracy Amaral que assinala que:

em nosso país, mais importante que o Impressionismo francês e a 'descoberta da luz' talvez tenha sido a descoberta de nosso meio ambiente, a motivar as telas românticas de tantos pintores inspirados na literatura que mencionava índio, embora idealizado, ou mesma nossa paisagem, a partir de 1870 (AMARAL, 2006, p. 287).

A paisagem brasileira já estava constantemente na seleção de júris de salão de arte, sendo quase totalitária em algumas exposições gerais nos dois gêneros de pintura: natureza-morta e paisagem. Cópias, retratos (mais de homens do que mulheres), espaços interiores e exteriores, espaços públicos também foram encontra-

¹⁴⁷ SAMPAIO, Paulo. *As Rotas*, 2011. Texto disponível em: <<http://paulasampaio.com.br/as-rotas/>>. Acesso em: 19 Out. 2017.

¹⁴⁸ Artista visual e Arte-educadora do Projeto artístico *Tecno Barco: um Atêlie Galeria itinerante sobre a terra das águas* (2012), que visitou as comunidades do arquipélago do Bailique (Amapá) Igarapé Grande do Curuá, Franco Grande, Igarapé do Meio, Buritizal, São Pedro e Carneiro.

dos nas exposições em menor quantidade do que a natureza-morta e a paisagem até os primeiros anos do século XX - pinturas em sua grande maioria, poucas esculturas e gravuras. Raras foram as temáticas subjetivas e subversivas (por exemplo, o nu), bem como poucos autorretratos que estão mais presentes nas primeiras décadas do século XX. Todavia, não se pode afirmar, por hora, que um número expressivo das raras temáticas supracitadas não foram enviadas às seleções. Tampouco quantificar as obras femininas mandadas para tais júris.

Seria preciso saber quais foram os critérios de seleção do júri - técnico, estético ou social - desses períodos que foram determinantes para a escolha de obras femininas, questão esta que, infelizmente, desviaria do foco desta pesquisa que se baseia em tempo e contextos diferentes. Deixo aqui o registro de uma das minhas tantas perguntas e dúvidas que me intrigam no caso na arte brasileira feminina no entre-séculos: Somente os gêneros de pintura comuns, como natureza-morta e paisagem, com temáticas repetitivas, mesmo pudicas, eram permitidos e aceitos na produção artística feminina? Sabemos que todos os gêneros e temas eram liberados aos artistas homens desde a encomendada “Missão Francesa” chegar ao território brasileiro da Colônia portuguesa. Estes questionamentos críticos dariam uma nova tese, daquelas que incomodam à ordem patriarcal.

Gêneros de pintura notados pela investigação que Ana Paula Simioni realizou acerca da presença de mulheres (brasileiras e estrangeiras) em exposições gerais e salões de belas-artes,¹⁴⁹ perpassando pelos anos de 1840 a 1921¹⁵⁰. Simioni cita que pela primeira vez uma mulher participou do júri, D. Dinorah A. de Salinas, na XXIII Exposição de Geral de Belas-artes (1916) como membro do júri de litografia e de gravura. Ressaltando o que já foi discutido aqui nos primeiros capítulos sobre a presença das mulheres nos júris de salões de arte, um exemplo é a pintora brasileira Georgiana de Albuquerque foi a primeira artista a participar do júri de pintura na edição XXVII da exposição em 1920 (SIMIONI, 2008, p. 325 e 331).

Para o presente estudo, tal citação interessa pela profícua produção de destaque de fotografias de paisagens naturais que surgiram nos salões de belas artes, e que não deixaram de ser produzidas na fotografia contemporânea. Algumas incur-

¹⁴⁹ Promovidos anualmente pela Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) do Rio de Janeiro a partir de 1840.

¹⁵⁰ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão Artista: Pintoras e Escultoras Acadêmicas Brasileiras*. São Paulo: Fapesp, 2008. p. 305 - 336.

sões fora da região das artistas em busca de novas paisagens foram notadas, mas não superaram a busca pela paisagem amazônica que já atraiu até as fotógrafas da fotografia experimental - como veremos mais à frente no sub-capítulo sobre a fotografia experimental nas últimas duas décadas deste século.

Importante se faz relatar que a arte pictórica nortista do início do século XX teve a natureza e a paisagem tomadas como tema ou ornamento da pintura em parte significativa de sua produção, constantemente presente nas seleções de obras de arte de todos os salões regionais e locais. Justifica-se o notável apreço dos artistas regionais pela natureza de sua região na medida em que se reconhece que a ilimitada riqueza de seus elementos naturais se encontrariam na tela, no afã de alcançar o “(...) lugar privilegiado, o quadro, para aparecer na harmonia emoldurada de uma forma, e incitaria então o interesse dos aspectos da Natureza, como por uma realidade à qual o quadro daria acesso” (CAUQUELIN, 2007, p. 37).

Essa inesgotável riqueza natural foi notada pela fotografia paraense quando seu foco se tornou o registro regional. Desta forma, apresenta-nos a composição de sua natureza total (fauna e flora) e que, ao mesmo tempo, viabilizou sua singularidade e afirmou sua tão peculiar identidade. Fato é que não encontramos em outras regiões do país e do mundo semelhante fotografia regional amazônica do Brasil.

Esse jogo entre temas predominantes na pintura que, posteriormente, passaram a ser produzidos na fotografia é apenas uma forma de apresentar o tempo histórico e a importância da paisagem para as obras fotográficas em questão. No sentido destas premissas, neste capítulo se inclui a diferença que se pretende discutir dessa tríade: natureza, paisagem e Amazônia. A par destes três esquemas simbólicos de composição serem, recorrentemente, apresentados nas temáticas da fotografia artística contemporânea.

Portanto, não trazendo à tona a questão da estratégia de escolha pela perspectiva estética na forma de aprimoramento visual da obra. Considera-se que ora a natureza, ora a paisagem real ou inventada são escolhidas por atração afetiva-qualitativa e não somente técnica. O afeto pelo local na arte feminina amazônica prevalece. Não obstante, a Amazônia destaca-se também, não simplesmente como biombo da natureza tropical, mas como construção plástico-visual plasmada na produção artística fotográfica regional. Impera o reconhecimento visual de nossa dimensão estética. Mais uma vez, a natureza amazônica e suas paisagens saem da tela para se

apresentarem como a potência da visualidade amazônica na arte contemporânea regional. Veremos a seguir algumas obras que foram escolhidas para esta parte ao usarem a Amazônia como ateliê e suporte fotográfico.

Segundo Anne Cauquelin (2007, p. 35) que analisa em seu livro *A invenção da Paisagem* (2007) o conceito, termo e noção de paisagem. Creditou-se a criação da ideia de paisagem aos holandeses por volta de 1415, antes somente existia a natureza. Quando separaram a paisagem da natureza, a paisagem distanciou-se do papel de ser levada em conta apenas como elemento decorativo subalterno em uma pintura - primeira linguagem artística analisada pela autora - que, por conseguinte, passa a protagonizar a representação pictórica.

George Simmel (1858-1918) avança na análise natureza *versus* paisagem para além de um elemento de composição de uma obra artística. Interpretando a paisagem não mais como um mero decalque da natureza, elucidando sua concepção em seu ensaio *A Filosofia da Paisagem* (2009). Para ele, a paisagem é composta por um processo espiritual, sendo manipulada e organizada pelo ser humano (SIMMEL, 2009, p. 5 a 7). Destaca o sociólogo alemão que a paisagem é uma invenção do olhar artístico, portanto:

Quando a unidade da existência natural se esforça, como acontece diante da paisagem, por nos enredar em si, revela-se como duplamente errônea a cisão entre um eu que vê e um eu que sente. Como seres humanos integrais, estamos perante a paisagem, natural ou artística, e o acto que para nós a suscita é, de forma imediata, contemplativo e afectivo, que só na reflexão ulterior se cinde nestas particularidades. Artista é tão-só aquele que realiza este acto plasmados do ver e do sentir com tal limpidez e força que absorve integralmente em si o material fornecido pela natureza e o recria como que a partir de si; enquanto nós, os outros, permanecemos mais atados a este material e, por isso, costumamos sempre perceber este ou aquele elemento particular, onde o artista efectivamente apenas vê e modela uma “paisagem” (SIMMEL, 2009, p. 17, aspas do autor).

Anne Cauquelin discorda de Georg Simmel por acreditar na divisão da natureza e da paisagem como dois seres distintos, ao passo que para Simmel elas são duas forças interdependentes. Somente concorda Cauquelin com Simmel quando se confirma a ligação intrínseca da realidade com a invenção pois:

A paisagem não é uma metáfora para a natureza, uma maneira de evocá-la; ela é de fato a natureza. Aqui se poderia dizer: "Como? Se a paisagem não é a natureza, o que seria ela, então?". Falar, portanto, de uma construção retórica (de um artifício, desta vez linguístico) acerca da paisagem seria crime de lesa-majestade. A natureza-paisagem: um só termo, um só conceito - tocar a paisagem, modelá-la ou destruí-la, é tocar a própria natureza (CAUQUELIN, 2007, p. 39).

Sendo a natureza amazônica tocada pela fotografia paraense, naturalmente, foi modelada e plasmada pelo olhar fotográfico feminino. A força da presunção da paisagem artística que as fotógrafas nos trazem é incontestável. Estar e viver como artista na Amazônia é como “absorver integralmente em si o material fornecido pela natureza”, como citado por Simmel no trecho mais acima. Desse material, trago a produção fotográfica extraída da natureza regional por Paula Sampaio, Cláudia Leão e Evna Moura. É pelo prisma do registro fotográfico dessas artistas que conhecemos outro desenho da Amazônia, inventada pelo olhar artístico feminino.

“Ao amor, que nos devolve à natureza”¹⁵¹, escreve Paula Sampaio na dedicatória de seu livro de fotografia *O Lago do Esquecimento* (2013) que contém 25 fotografias em preto e branco (figuras 122 a 128). Dotada de certeza que se encontra na natureza amazônica a existência de sua fotografia, a artista realiza um dos ensaios fotográficos mais pictóricos da produção paraense feminina na última década. Ao fotografar o lago do Tucuruí para a série *O Lago do Esquecimento*, registra beleza e destruição, progresso e isolamento, onde o resultado foi exclusão e esquecimento.

¹⁵¹ SAMPAIO, Paula. *O lago do esquecimento*. Belém: edição da artista, 2013. Disponível em: <www.paulasampaio.com.br>. Acesso em: 10 Dez. 2017.



Figuras 122 e 123: fotografias de Paula Sampaio, *Os Pássaros São os Últimos a Partir* (da série *O Lago do Esquecimento*), 2013. Fotografia digital em p&b. Tucuruí, Pará, Brasil. Fonte: *O Lago do Esquecimento*, livro de artista, 2013. Fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

Sampaio cria a partir da natureza desprezada, parte do descarte para inventar uma noção de paisagem amazônica inatural. Neste sentido, contrariando-a, atende a noção que Simmel faz alusão em seu ensaio supracitado, no qual “a natureza, que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares”, e a artista parte dos restos dessa natureza que “é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de ‘paisagem” (SIMMEL, 2009, p. 7, aspas do autor). Na natureza amazônica nada se perde, tudo se transforma sob o olhar artístico. Transmuta-se em obra de arte a morte da natureza nos troncos de árvores que ao submergirem das águas do rio transposto, denunciam que naquele lugar existia uma floresta (figuras 124 a 128).



Figuras 124 a 128: fotografias de Paula Sampaio, *Sem título* (2013). Fotografia digital em p&b. Série O Lago do Esquecimento. Tucuruí, Pará, Brasil. Fonte: O Lago do Esquecimento, livro de artista, 2013¹⁵². Fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

¹⁵² A ordem das fotografias foi escolhida pela autora da tese.

O lago surgiu do represamento do rio Tocantins, sendo destinado a atender a usina hidrelétrica de Tucuruí, situada no município de mesmo nome no sudeste do Pará. O projeto de desenvolvimento da nação impactou 13 municípios da região Norte. Relata Tomé Moraes, morador de Tucuruí, sua percepção acerca da modificação do espaço natural: “olha que a parte da barragem pra cima era muito bonita. Isso aqui era cheio de praia, ficou tudo embaixo d’água. Aí foi se acabando, e o lago de Tucuruí formou esse pauzão” (SAMPAIO, 2013, p. 15). Essa “pauzão” citado pelo morador local, encontramos na série da artista em forma de esculturas naturais (figuras 122 e 123, acima). Nas esculturas em madeira talhadas em galhos submersos no rio e secos pela ação do tempo, os donos são os pássaros negros.

No livro da artista, Paula Sampaio toma o cuidado de reunir inúmeros relatos dos moradores das regiões que foram desocupadas para a construção da hidrelétrica. Neles conhecemos o outro lado do desenvolvimento nacional, o verdadeiro processo de falsa promessa e de esquecimento como resultado ao longo da implementação do projeto. Edilson dos Santos Silva, morador da Ilha Pimental, conta-nos que:

A ilha é só a posse mesmo. Quando vivia na base onde meu pai morava, era do município do Tucuruí, era até muito melhor pra nós. Vinha uma lancha da prefeitura para extrair dente, fazendo consulta médica, que a gente tinha tudo isso. Mas depois que começaram a jogar bola com nós, jogaram nós pro município do Breu. Aí do Breu, não, tá muito deserto, joga pro Repartimento. E aqui caiu num mar de esquecimento (SAMPAIO, 2013, p. 74).

Outros mares que são rios, também praia e estrada no Pará foram visitados por Cláudia Leão: não em busca da solidão de uma natureza que se imagina, mas para um encontro com a alteridade, *frisson* da fotografia contemporânea paraense. Para tanto, a artista atravessa a fotografia experimental para habitar a outra margem da fotografia paraense. *Navs e paisagens* (2013-2015) é seu trabalho documental, característico da fotografia de viagem, composto por *frames* de vídeo que se desdobram em fotografias (figuras 129 e 130) e instalações - a caráter da arte com múltiplas linguagens que a artista costuma trabalhar.

Foi em busca do encontro com pessoas e com a região amazônica que suas viagens se realizaram pelo arquipélago do Marajó, Rios Xingu e Amazonas finalizando em Volta Grande - região a 50 km de distância da Hidrelétrica de Belo Monte.

Aproxima-se da intenção de denúncia do *Lago do Esquecimento* de Paula Sampaio ao expor as mazelas deixadas pela ocupação de grandes projetos nacionais nas regiões das viagens. Leão ainda realiza uma investigação acerca do conceito de paisagem, conforme a artista esclarece:

Há uma necessidade fundamental de expansão dos conceitos paisagem para além da contemplação, pois as paisagens que interessam a este trabalho são constituídas do entrecruzamento entre corpo e ambiente, que se retroalimentam em processos de incorporação. Do corpo-pele (a capa de todas as nossas superfícies) como paisagem, do corpo como ambiente em que tudo se mistura. A essa série de acontecimentos, o antropólogo japonês Tetsuro Watsuji, chamou de 'vivência intencional', pois para ele a paisagem nada mais é, ou fundamentalmente é, o prolongamento do nosso corpo (LEÃO, 2015, *on line*, aspas da entrevista)¹⁵³.

A “vivência intencional” que a fotógrafa se refere é o cerne dos trabalhos fotográficos paraenses desde a primeira formação das artistas que formaram a cena fotográfica regional, e continua nas primeiras décadas do século presente. Ao se lançar em novos tipos e estilos fotográficos, Leão atende ainda ao contemporâneo de cada tempo e ajusta o seu trabalho ao que afirma Marisa Mokarzel, acerca do fundamento da contemporaneidade de nossos tempos. Para a crítica de arte, ela “materializa-se em propostas que se distinguem por transitarem pelo campo específico da fotografia e por inserir-se em categorias não demarcadas que se estendem e cruzam outros domínios das artes visuais ou outras áreas que abarcam o campo social, antropológico e filosófico” (MOKARZEL, *on line*)¹⁵⁴.

Subjaz no trabalho mais documental de Leão a vontade social e antropológica que a fotografia experimental não lhe permitia antes, pelo apelo subjetivo fechado no individualismo que a caracteriza. Quanto à filosofia, a artista traz uma forma de pensar a paisagem como uma camada do pensamento filosófico, notável em *Navs* e *Paisagens* - e em muitos outros trabalhos, assim como presente em sua escrita e no vídeo que compõem o ensaio citado nesta pesquisa.

¹⁵³ Declaração disponível em: <<http://holofotevirtual.blogspot.com.br/2015/08/claudia-leao-navegacoes-da-amazonia.html>>. Acesso em: 04 Dez. 2017.

¹⁵⁴ Disponível em: <<http://kamarakogaleria.com.br/?p=2856>>. Acessado em: 04 Dez. 2017.



Figura 129: fotografia de Claudia Leão, *Navs e paisagens* (2013-2015), *frame* de vídeo digital colorido. Fonte: arquivo cedido pela artista para esta pesquisa.

No *frame* apresentado acima foi considerado por esta tese uma fotografia por ter o mesmo recorte de um olhar fotográfico. A artista escolheu o enquadramento da câmera de vídeo que foca e desfoca as luzes incertas dos barcos locais a motor que lembram os fogos-fátuos ao longe. Os transportes locais surgem de todas as direções como vias expressas e desaparecem quando os olhos úmidos não podem mais alcançá-los. Na imagem não há margem nem céu: barco, rio e teto são um só. Mesmo que eu tentasse descrever como é navegar pelos rios amazônicos com o barco voando por sobre um chão de água marrom de tom médio ou profundo, seria em vão. Você não acreditaria em mim, porque barcos não voam se eu cometer o erro de ter por base a realidade para descrever o quê somente pode ser sentido.

Embora eu não tenha outra forma de me fazer acreditar, eu nunca vi o lado de dentro do rio Amazonas enquanto naveguei em minha vida por suas águas. Nas águas densas tudo era meu reflexo e do barco sob o rio. Para mim, era como se eu estivesse voando quando observava o barco invadir as ruas líquidas das regiões cortadas por seus furos que traçam desenhos sinuosos na terra, sem incomodar a natureza circundante que se mantinha dominante. A Amazônia é uma experiência que deve ser vivida, sonhada e guardada.

O próximo *frame* (figura 120), também retirado do vídeo do projeto *Navs e paisagens*, aparece um campo de futebol no centro da imagem quase como uma miragem que se incorpora a paisagem como se dela nascesse. A prática do futebol é comum nas comunidades de moradores locais, já comentada pelo morador Edilson dos Santos Silva da Ilha Pimental em seu relato no livro de fotografia *O Lago do Esquecimento* de Paula Sampaio - citado acima. Entretanto, o jogo nesta paisagem depende da maré e do ciclo do rio alheio à vontade humana.



Figura 130: fotografia de Cláudia Leão, *Chaves, no Marajó* (2013-2015), *frame* de vídeo digital colorido, 2'56". Mostra Lugares-ilha. Marajó, Pará, Brasil. Fonte: arquivo cedido pela artista para esta pesquisa.

Feita de ciclos intermitentes é a vida selvagem que toma conta do lugar do jogo e da vivência dos habitantes das comunidades da região. Ali onde tudo é água e floresta, a espera para uma próxima partida é determinada pela força da natureza. A água, a qual parece que existe mais do que as porções de terra na Amazônia, dá o toque de recolher antes de invadir tudo e tomar de volta o que lhe pertence naquele pedaço de terra. E a mesma segue com a disposição primitiva de ser intocável. Por isso, a Amazônia resiste às invasões e agressões constantes que matam a sua potência aos poucos, como ensina o manual das hidrelétricas que destroem tudo o que podem.

A natureza amazônica não pode ser domada, nela nada é igual a natureza e os jardins europeus organizados, tampouco seus rios são aqueles lagos construídos para cercar e embelezar cidades urbanas, nem lembra aquela grama que nunca é confundida com o mato ou com o emaranhado das florestas brasileiras. Estamos distantes da ordem de dominação européia em tudo que a constitui. Sobre esta Amazônia da qual escrevo, a ordem humana de dominação pela paisagem não predomina.

Na mesma linha desses encontros afetivos com a região que se habita, encontramos *Afetos orgânicos* (2010-2014) de Evna Moura. A artista construiu uma relação de atração pelo cotidiano da natureza amazônica circunvizinha à cidade urbana de Belém. Moura não foi longe, atravessou para a outra margem para registrar uma imagem híbrida entre água do rio e concreto da cidade de Belém (figura 131). Para elucidar este trabalho de olhar regional, a artista experimentou o texto poético:

experiência íntima com a natureza. voava, observando o espaço natural. silenciando... buscamos um olhar nesse cenário, liberar-se adentro como em uma performance. O humano estabelece uma relação de sobrevivência junto a vastidão. Provocando um atrito do corpo com o ambiente, em imagens que em determinado momento, se mesclam, entre o afeto/humano/orgânico. Um olhar de perto do cotidiano amazônico, um corpo sendo fincado. Uma linha... um pertencimento de raízes. Nossa existência é uma espécie de geografia. Somos corpos cartográficos. Assim como os mapas delimitam e registram territórios políticos, econômicos e culturais, os indivíduos também são registrados e cruzados por linhas. Algumas dessas linhas são postas do exterior para eles e não se cruzam, ao contrário, separam-se e demarcam os seus próprios territórios. Outras são produtos do acaso, mas há outras que devemos inventá-las, traçá-las, efetivamente, na vida. Nossas próprias linhas de fuga (EVNA, *on line*).

Esse cruzamento entre territórios distintos encontra-se na fotografia do ensaio *Afetos Orgânicos*, no qual se consegue reunir a comum relação do olhar fotográfico paraense em fundir em uma mesma fotografia a presença dos grandes rios com a presença humana do urbano e da floresta. Ambos ao fundo no enquadramento, separados pela árvore central e regidos pelas pesadas nuvens que carregam as frequentes chuvas que caem na região. Nas cidades amazônicas não existe acordo tácito de harmonia entre natureza e concreto, nem o intervalo entre a vida seca e úmi-

da. Todas as vidas orgânicas deste ambiente resistem nas linhas de fuga “entre peixes, sonhos e homens, nesta Amazônia em transe permanente”, como recitado por Vicente Cecim (1983, *on line*).



Imagem 131: fotografia de Evna Moura, *Sem título* (2000-2014), fotografia em p&b. Série Afeto Orgânico. Fonte: fotografia disponibilizada pela artista para esta pesquisa

A paisagem nortista já esteve nas confissões apaixonadas de Mário de Andrade em carta escrita durante a viagem do escritor pela Amazônia, enviada ao poeta Manuel Bandeira em 1927, este também dedicou um poema chamado *Belém do Pará* para a capital paraense no ano seguinte. Ao amigo Bandeira escreveu Andrade (2000, p. 345): “amanhã se chega a Manaus e não sei que mais coisas bonitas enxergarei por este mundo de águas”, para em seguida se declarar “porém, me conquistar mesmo a ponto de ficar doendo no desejo, só Belém me conquistou assim”; tanto quanto “Beleza eterna paisagem”, versou Bandeira e confessou “me obrigará a novas saudades” (MORAES, 2013, p. 10 a 11). E ambos foram obrigados a terem novas saudades pela cidade, dentre outros que também versaram sobre a região; porém, nunca saiu dos versos das poetisas, dos poetas, dos artistas e dos habitantes locais um quê de paixão por Belém e pela Amazônia.

Considera-se ainda a relação histórica entre a mulher artista nortista e a natureza amazônica na produção analisada nesta pesquisa. No que tange à simbiose entre arte, mulher e naturezas - natural, humana e urbana, onipresente em muitos trabalhos de artistas mulheres da Arte Amazônica. Integra-se nesta análise mais abrangente, a possibilidade do uso da Amazônia como suporte, elemento, cenário, matriz. Um eterno encontro de elementos diversos que se transbordam em uma só natureza como obra de arte: mulher e natureza iluminam-se. Produzem os ecossistemas estéticos e/ou a ecoestética formulados por Afonso Medeiros e Lúcia Pimentel. Segundos os autores:

Ecossistemas estéticos podem ser pensados como processos; dinâmicas; mobilidades; equilíbrios precários; organicidades tênues; inteligências em constante estado de adaptabilidade; conluios do aleatório com o intencional; demo/grafias artístico-estéticas; ecoestéticas (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 11).

A fotografia na e da Amazônia solicita a presença da natureza-paisagem para lhe servir de invólucro, resultante da relação existencial de natural dependência. Arrisco-me a afirmar que foi com a arte regional que apreendemos a nossa natureza em sentido amplo e, assim, vertemos a ela nossa admiração por nos vermos espelhados. A região amazônica percebida por Afonso Medeiros e Lúcia Pimental resume-se em:

(...) região que já foi chamada de “inferno”, de “paraíso” e de “eldorado” – se constitui, para alguns, a última fronteira a ser explorada e, para outros, um sacrário a ser preservado a qualquer custo. Para algumas visualidades, a Amazônia é a própria encarnação do último paraíso perdido; para outras, ao contrário, é o “inferno verde”, quente e avesso à civilização eurocêntrica. Visões paradoxais, sem dúvida, mas nem por isso opostas e excludentes. Desde já digamos que a Amazônia não é o território do “ou” que exclui, mas do “e” que conecta e superpõe (MEDEIROS; PIMENTEL, 2013, p. 1, aspas dos autores).

Entrementes, sabemos que a Amazônia, lida como natureza e como cultura, tão explorada no imaginário estrangeiro e nacional, por longo tempo perdeu a versão de si própria ao deixar nas mãos do olhar de fora a construção de sua imagem para o país. Foi preciso a arte brasileira moderna, erudita e de informação internacional,

perder o medo de ser nacional para se voltar a observação de nossas naturezas re-presentando aquelas que assimilamos de forma particular. Por conseguinte, inven-tamos o Brasil que queremos. Todavia, foi preciso que a fotografia paraense proje-tasse seu próprio cenário para registrar e produzir as imagens que queria, reinven-tando a si mesma.

Nesta perspectiva, a Amazônia por exibir uma estética própria e genuína, tor-nou-se umas das temáticas que mais se destacaram na produção paraense, materi-alizada na produção tecida pelos artistas, mulheres e homens, regionais e locais. Cenário este, demasiado estético e afetivo, no qual opera a arte contemporânea fe-minina para manter a representação da visualidade amazônica como seu principal vocabulário temático. Para tanto, usa seus elementos naturais, como matéria para suas obras e a natureza, como seu suporte artístico por um sem-número de vezes. Conclui-se que tal produção, partindo deste pressuposto, forjou seu olhar fotográfico sob a ótica de sua própria interpretação da natureza tanto natural quanto humana regionais.

Ao fim e ao cabo, situa-se o conjunto da obra dessas artistas na experiência de vivenciar a natureza amazônica, inferi-se nele um *corpus* estético e uma proposta de união definitiva da natureza-paisagem com tais artistas. Com efeito, não se admi-te mais a busca pela “*mimesis fotográfica*” - leia-se registro da realidade - da nature-za, inatingível em sua plenitude na práxis artística ao longo da história. Tal qual a mesma rigorosa imitação perde seu *status* prioritário na fotografia artística contem-porânea.

Em lugar de apenas buscar o registro da realidade em sua noção restrita, a fotografia realista feminina nortista buscou a comunhão com o meio natural; por ve-zes, retornou às suas origens naturais que por si já é arte em estado vivo, arte mole-cular, substância. Aprimorou, por fim, o olhar ao perceber a textura de outras nature-zas, inventou suas paisagens, plasmou seres imaginados e validou sua própria per-cepção acerca da região que lhe habita. A Amazônia apenas dispôs ao olhar das ar-tistas o quê era necessário conhecer e nada mais, ocultando o demasiado inútil.

Do outro lado da margem do grande rio, permanece a fotografia experimenta-lista paraense na contracorrente das marés fotográficas. Veremos nas próximas pá-ginas as contribuições para a expansão da fotografia feminina paraense das maiores

fotógrafas que se tornaram referências regionais e a nova geração que se forma também experimental.

4.4 A permanência do experimentalismo na contracorrente

2000. Ano em que as artistas experimentais da fotografia paraense saem da produção restrita nos estúdios para explorarem o digital e o virtual, adentraram em novos espaços para instalações de fotografias e registraram cidades e paisagens sob novo enfoque. O termo fotografia expandida, em sua plenitude, não tardou a se instalar na arte paraense e na brasileira em geral. No entanto, a expansão do significado deste termo para a fotografia de arte viria com a produção da geração da fotografia contemporânea de nosso século, embasada em mais pesquisas.

Flavya Mutran, febril por novidades, debruçou-se na segunda fase da fotografia expandida navegando pela rede virtual e pela fotografia digital. Para além dos muros da galeria e das ruínas dos museus, recordo que Cláudia Leão deixou as fotografias no chão ao desdobrar a série em *O Rosto e os Outros* em meados da década de 1990¹⁵⁵, mas continuou a explorar o espaço de exposição não convencional na virada do século. Cláudia Leão e Flavya Mutran permanecem as maiores referências da fotografia experimental paraense que inspiram a nova geração de fotógrafas artistas nascidas sob a égide da arte contemporânea com todas as suas linguagens expandidas. Fatos e obras do encontro dessas duas gerações da arte contemporânea paraense serão apresentados neste sub-capítulo.

Cláudia Leão, por sua vez, continua correlacionando sua produção com os novos espaços de exposição e com as artes plásticas nas primeiras décadas do século corrente. Na virada do século a artista dispõe suas fotografias flutuando no espaço expositivo em *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam* (2000-2005) no qual nenhuma parede foi usada no local de exposição (figuras 132 e 133). A fim de negar a necessidade ou a existência da parede que Rosalind Krauss recordou o limite do discurso estético desde o século XIX, e que se reforçava no espaço de exposição, pois “este espaço era constituído em parte pela superfície contínua da parede, uma parede concebida cada vez mais para expor arte, exclusivamente.” (KRAUSS, 2012, p. 41).

¹⁵⁵ Sobre a série vide página 134 a 139.



Figuras 132: fotografia de Cláudia Leão, *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam* (2000-2005). Instalação fotográfica. 11 peças de fotogrâficas (cópia de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotogrâficos vencidos) encapsulada em vidro liso e pontilhado com poeira prateada e dourada. Fortaleza, Ceará, Brasil. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.



Figura 133: fotografia de Cláudia Leão, *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam* (2000-2005). Instalação fotográfica. 11 peças de fotogrâficas (cópia de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotogrâficos vencidos) encapsulada em vidro liso e pontilhado com poeira prateada e dourada. Fortaleza, Ceará, Brasil. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

No entanto, a artista sustenta um novo espaço discursivo da fotografia, deturpa os seus clássicos valores estéticos, elimina o poder das paredes do cubo branco já inusual na arte contemporânea na década final do século XX. Na série apresentada, teto e suporte que elevem as fotografias são elementos de composição (figura 134), necessários a proposta que a artista quer mostrar ao imbricar fotografia e artes plásticas em seu trabalho. A instalação fotográfica implantada em alguns trabalhos perfazem uma escolha plástica com discurso contemporâneo, alinhada à noção de exploração das possibilidades de exposição de fotografias artísticas.



Figura 134: fotografia de Cláudia Leão, *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam* (2000-2005). Instalação fotográfica, dimensão 1,50x 0,90. Fotograma, cópia de gelatina e prata suspensas com papel e químico fotográficos vencidos, encapsulada em vidro pontilhado e poeira dourada. Fortaleza, Ceará, Brasil. Fonte: fotografia cedida pela artista para esta pesquisa.

Logo, se as paredes assépticas das salas de exposição foram preteridas pelo chão anteriormente, servindo apenas de apoio para as fotografias da série *O Rosto e os Outros*. Em contraste, o teto desta vez foi escolhido para uma nova forma de apresentação e de observação que permitiram uma ilusão de flutuação de um jardim

de fotografias suspensas, demonstrado em *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*. Fotografias no chão e flutuando, presas em suporte com moldura características das artes plásticas, permitem a mudança do ponto de vista de seus observadores. Supostamente táticas de exposição para animar a cansativa clássica disposição de fotografias, rigorosamente enviesada para a contemplação de um olhar retilíneo que, em suma, é: ensinado a ser desprovido do desejo de seguir por outras direções necessárias.

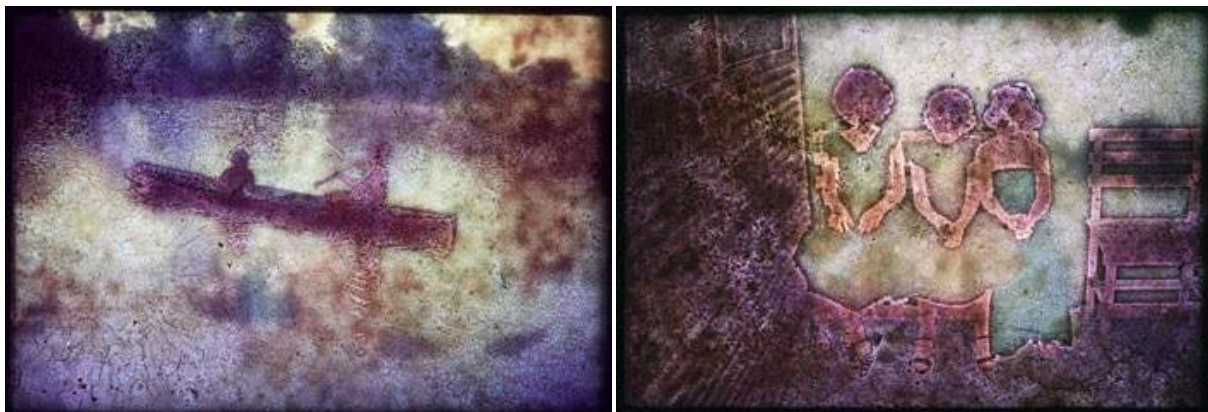
A instalação fotográfica, servindo de modelo de experiência para a fotografia subjetiva, também é explorada por Maria Christina em *Todos Nós* realizada em 2004 (figuras 135 e 136). Trabalho que exhibe a observação secreta pelo buraco da fechadura onde quem é observado/a não pode impedir essa invasão não percebida. Bem ao modo do trabalho fotográfico de rua que registra tudo e todos sem ser notado por muitas vezes. Porém, a fotógrafa encerra o ponto de vista no espaço privado, deixa em primeiro plano o foco da fechadura da porta translúcida prevalecendo a sua escolha subjetiva ao enquadrar a cena; enquanto que fica no segundo plano quem é observado e desfocado pelo olhar do/a outro/a.



Figuras 135 e 136: fotografia de Maria Christina, *Todos Nós* (2004), fotografia colorida e outros materiais. Fonte: imagens cedidas pela artista para esta pesquisa.

A mais experimental e fiel ao seu estilo de todas as fotógrafas desta investigação permanece Flavya Mutran, cuja a contínua pesquisa sobre novos processos artísticos a deixa afeita pelas novidades da fotografia contemporânea da era digital. Da qual assume a virtualidade, a fotografia dos desenhos de *bites*, a produção fotográfica em massa lançada na internet, dentre outros. Na produção da artista é clara a predileção pela memória, pela questão do tempo e do extemporâneo, assim como pela atualíssima virtualidade na arte que domina as primeiras décadas do novo século.

Tais perceptíveis características estão na série autobiográfica *Quase Memória* (2000-2004) com imagens justapostas em filme fotográfico *chromo* 35 mm (figuras 137 e 138) em camadas de tempos distintos. Trabalho decorrente de experimentações que a artista traz impregnadas em seu processo criativo e de sua própria vida pessoal. Com o uso nesta série de fotografias do acervo de família e restos de fotografias de trabalhos anteriores, elucida a artista que seu processo são fotos justapostas “(...) que embaralham épocas e olhares diferentes, expondo a fragilidade da relação entre a matéria e a memória, seja física – corpo, papel, negativo e cópia -, seja virtual - lembranças, sensações, esquecimentos” (MUTRAN, 2012, *on line*)¹⁵⁶.



Figuras 137 e 138: primeira fotografia de Flavya Mutran, *Canoa* (2000-2004). Série Quase Memória. Fonte: www.culturapara.art.br; segunda fotografia de Flavya Mutran, *Menina* (2000-2004). Série Quase Memória. Coleção Pirelli/MASP. Fonte: www.culturapara.art.br

¹⁵⁶ Disponível em: <<https://flavyamutran.wordpress.com/2012/02/22/series-de-fotos-dos-anos-2000-em-marco-na-kamara-ko-galeria/>>. Acesso em: 07 Dez. 2017.

Mutran opera dentro de um anti-convencionalismo fotográfico que perpassa por toda a sua obra. Segundo as declarações da artista acerca de seu processo criativo, a saber:

Trabalhando profissionalmente com laboratório fotográfico e fotojornalismo desde a década de 1990, sempre me lancei às experimentações com suportes não convencionais da fotografia, produzindo imagens que misturassem linguagens atemporais e exercitando um olhar descomprometido com a datação histórica inerente ao documento fotográfico. Certamente, hoje, anos depois, percebo que uma das buscas iniciais nesta pesquisa de imagens decorre de uma reflexão sobre a fragilidade da relação entre a matéria e memória, seja física (corpo, papel, negativa e cópia), seja virtual (lembranças, sensações, esquecimentos) (MUTRAN, 2008, *on line*).

Prossegue a artista justificando sua percepção temporal na produção fotográfica. Assimila Mutran que:

Se um dos atributos mais marcantes da fotografia é a conexão entre o passado, presente e futuro (porque não?), interferir nesse processo, - acelerando o desgaste do suporte ou resgatando fragmentos de imagens já comprometidas pela corrosão do tempo -, me trouxe a possibilidade de articular pequenas ficções baseadas em fatos, cenas e personagens reais. Quem são estas pessoas sem rostos, de onde são estes lugares sem placas, de onde vem (sic) essas cores sem brilho? A própria relação entre o grão do diapositivo transformado em pixel através da digitalização dessa junção de chromos liberta a matéria do suporte iniciais e a lança para outro campo de articulações. Do ponto ao pixel, do fundo da gaveta para o mundo (MUTRAN, 2008, *on line*)¹⁵⁷.

Quando a artista usa algumas imagens borradas e indefinidas é para provocar a sensação de memória vacilante, perdida entre as mais importantes e insignificantes, insólitas em suas distorções, anti-memória. Quando ela se lança em alterar as imagens com processos químicos se permite um profundo mergulho na alquimia da reinvenção. Todo esse processo investigativo adveio de suas incursões pessoais na descoberta das possibilidades da fotografia em campos expandidos, assim como pelo trabalho com o grupo *Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens* que ativou seu

¹⁵⁷ Disponível em: <<https://flavyamutran.wordpress.com/2008/06/>>. Acesso em: 07 Dez. 2017.

processo criativo no coletivo. O pesquisador-fotógrafo Mariano Klautau Filho ao acompanhar o processo de criação de Mutran da série supracitada, analisa que:

Em “Quase memória”, temos um conjunto de paisagens aquáticas de acento pictorialista. São cromos de arquivo de família que perderam sua emulsão no desgaste do tempo e na enchente de uma cidade amazônica. A plasticidade ao acaso foi adotada no ato da apropriação e envolvida em processos de justaposição promovida pela artista. Estamos na superfície da paisagem, em horizonte ainda decifrável, mas de baixas luzes, memórias apagadas, resquícios de um território ainda possível (KLAUTAU FILHO, 2012, aspas do autor, *on line*)¹⁵⁸.

Mais duas séries da artista continuam a desmanchar a imagem até o limite do vestígio, as quais são: *There's no Place Like* (2009-2010) e *Mapas de Rorschach* (2011). Conjuntamente com a série *Quase Memória*, relacionam-se com as pesquisas da artista em torno da manipulação de técnicas e uso de suportes não usuais na fotografia. As temáticas da investigação exploram: materialidade, identidade, memória e narrativas fictícias. Em *There's no Place Like* a artista se apropria de imagens de *photoblogs* para trabalhar, especificamente, a apropriação de imagens privadas dentro de uma abordagem entre corpo físico e virtual. Tal série foi construída na estética da fotografia digital (figura 139).



Figura 139: fotografia de Flavya Mutran, *sem título* (2010), fotografia digital, Impressão jato de tinta em Papel de Algodão. Série *There's No Place Like* 127.0.0.1 (2009/2010). Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Fonte: http://kamarakogaleria.com.br/?attachment_id=3067.

¹⁵⁸ KLAUTAU FILHO, Mariano. *O lugar é o corpo*. Disponível em: <<https://flavyamutran.wordpress.com/2012/03/09/o-lugar-e-o-corpo-por-mariano-klautau-filho/>>. Acesso em: 07 Dez. 2017.

Klautau Filho definiu *There's no Place Like* como:

estes rostos são mapas sociais, 'muro-branco, buraco-negro do rosto' nas expressões de Deleuze e Guattari cujas articulações teóricas inspiraram os conceitos pensados pela artista a partir da noção de Rostidade (Visagéité). O título faz referência direta ao número do IP, endereço de um computador, o lar dos atores que constroem o mundo virtual das identidades/imagens em constante movimento (KLAUTAU FILHO, 2012, aspas do autor, on line)¹⁵⁹.

Em *Mapas Rorschach* (figuras 140 a 145), pode se conferir que Mutran continua seu processo de desmaterializar as imagens, fundindo-as com outros suportes como “espécies de cartografias elaboradas a partir de borrões em paredes, muros, pisos e tetos de Porto Alegre que me remetem às lembranças de Belém” (MUTRAN, 2012, *on line*)¹⁶⁰. Por mais que a artista morasse em Porto Alegre quando produziu tal série, ainda carrega as memórias das paredes belenenses esmaecidas e comidas pelas prendas do tempo e pela umidade amazônica.



Figuras 140 a 145: fotografias de Flavya Mutran, Série *Mapas de Rorschach* (2011), fotografia em p&b e suporte emparede. Fonte: flavyamutran.wordpress.com/2011/10

Para a artista, tal jogo entre vestígios da realidade, memórias afetivas e manipulação digital faz parte da intenção da obra de trabalhar texturas e espectros do tempo. Neste sentido, as imagens da série sugerem, segundo Flávia Mutran:

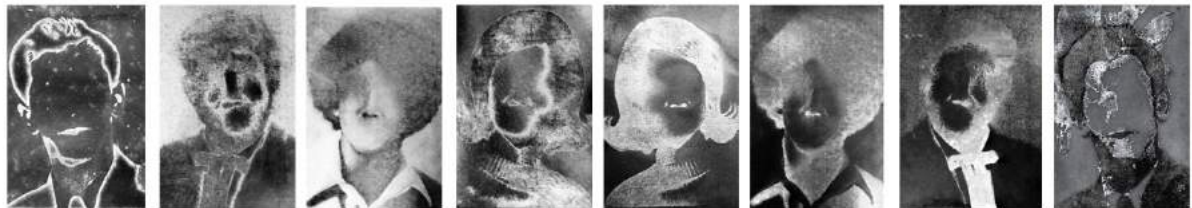
(...) leituras de superfícies como se fossem mapas para lugares onde (re)encontro rostos que habitam entre essas duas cidades, ou apenas são fantasmas da minha

¹⁵⁹ KLAUTAU FILHO, Mariano. *O lugar é o corpo*. Disponível em: <<https://flavyamutran.wordpress.com/2012/03/09/o-lugar-e-o-corpo-por-mariano-klautau-filho/>>. Acesso em: 07 Dez. 2017.

¹⁶⁰ Disponível em: <<https://flavyamutran.wordpress.com/2012/02/22/series-de-fotos-dos-anos-2000-em-marco-na-kamara-ko-galeria/>>. Acesso em: 7 Dez. 2017.

imaginação. Parte da série foi apresentada pela primeira vez no ARTE PARÁ Ano Trinta, em outubro do ano passado, e mesmo distante quase uma década dos primeiros trabalhos dos anos 2000, confirmam uma espécie de grafia própria, ou uma espécie de idioleto Barthesiano que teima em escrever (ou apagar) ficções baseadas em fotos e histórias reais (MUTRAN, 2012, *on line*)¹⁶¹.

A mesma temática desdobra-se em outros trabalhos que parecem um cordão umbilical que se liga aos primeiros trabalhos da artista das décadas de 1980 e 1990. Destaca-se o interesse da artista pela identidade de pessoas anônimas que se expõem com seus infinitos *selfies* publicados em modo público, não temendo a disponibilização de sua imagem para ser apropriada por qualquer pessoa até perder sua própria autonomia. Nesta proposta artística estão as séries *EGOSHOT* (2011), vídeo de autorretratos, *BIOSHOT* (2015), vídeo com fotos recompiladas e combinadas para embaralhar as identidades como também na *Série Silver* (figuras 146 a 153) .



Figuras 146 a 153: fotografias de Flavya Mutran, *Série Silver* (2015), impressão digital em vinil metálico a partir de matriz em água forte. Fonte: Acervo da Kamara-Kó Galeria.

Tais identidades apropriadas são reveladas quando o observador que interage com a obra, posiciona seu celular com o leitor de *QR Code*. Nas séries *EGOSHOT* e *BIOSHOT* as fotografias como “autorretratos ficcionais são reorganizados produzindo identidades mutantes, em que raça, sexo, tipo físico e códigos visuais de épocas distintas estão em fluxo, o que demonstra os trânsitos sociais”, explica a fotógrafa. Entretanto, nem somente de tecnologia vive a sociedade, na opinião de Flavya Mutran (2013, p. 1457) “(...) a tecnologia numérica, com sua fluidez, velocidade e ubiquidade, não traduz tanto assim o espírito do século XXI”, ciente também que “(...) não seduz a todos. Há quem prefira a unicidade, a desaceleração e a matéria física

¹⁶¹ Disponível em: <<https://flavyamutran.wordpress.com/2012/02/22/series-de-fotos-dos-anos-2000-em-marco-na-kamara-ko-galeria/>>. Acesso em: 7 Dez. 2017.

imantada pelo regime alográfico da fotografia artesanal”.

Em 2012, Mutran inicia uma nova pesquisa nomeada *Arquivo 2.0* onde reuniu textos e obras, com o objetivo de refletir acerca dos usos e das funções da fotografia em nosso cotidiano tomado por ela. Segundo a fotógrafa, este trabalho traz à baila o questionamento crítico acerca “das implicações éticas e estéticas sobre a massificação da imagem fotográfica contemporânea” (MUTRAN, 2014), para discutir a nova forma de comunicação entre internautas iniciando pelos anos 2000. Nos anos seguintes, realiza *DELETE.use* (2014), série na qual a artista não trabalha unicamente com a apropriação de imagens, mas também com uso, autoria, reuso, modificação digital, deslocamento e descarte definitivo das imagens escolhidas. Flavya Mutran partiu da seguinte interpretação para tal série:

Pensando na internet como um ambiente heterotópico criado a partir de fotos icônicas de vários autores e épocas, me reporto à imagem fotográfica explorando-a como se fosse um território passível de novas abordagens. Inicialmente, nenhuma fotografia que tomo como base (ou matriz do trabalho) é de minha autoria – embora eu considere todas e cada uma delas como elementos chaves na minha formação estética e cultural, seja como artista, seja como cidadã. Minha intervenção se dá na apropriação e edição digital desses arquivos, e justifica-se como estratégia para lidar com informações supostamente de conhecimento público e comum – território fértil para problematizar temas ligados à matéria e memória, (re)contextualização da imagem como ferramenta discursiva, autoria e anonimato, realidade e ficção, entre outros temas tão usuais no campo da arte. Intitulo esta série de *DELETE.use* – apague e use (MUTRAN, 2014, *online*)¹⁶².

Em *DELETE.use* (figura 154) Mutran buscou a maioria das imagens na lista dos sites populares mais visitados na internet. Por conseguinte, foram agrupadas sem ordem cronológica, mas com uma seleção particular da artista. Nas palavras da fotógrafa: “trabalho com apagamentos, recortes ou reinscrições de elementos visuais que alteram o sentido original das imagens selecionadas para a série, criando novas cenas para velhos pontos de vista”. Portanto, compreende-se que a artista usa a forma de edição de imagens da pré-produção em um trabalho fotográfico, porém, com imagens pré-existentes e de autoria não conhecida.

¹⁶² Disponível em: <<https://filetwopointzero.wordpress.com/2014/09/10/delete-use/>>. Acesso em: 8 Dez. 2017.

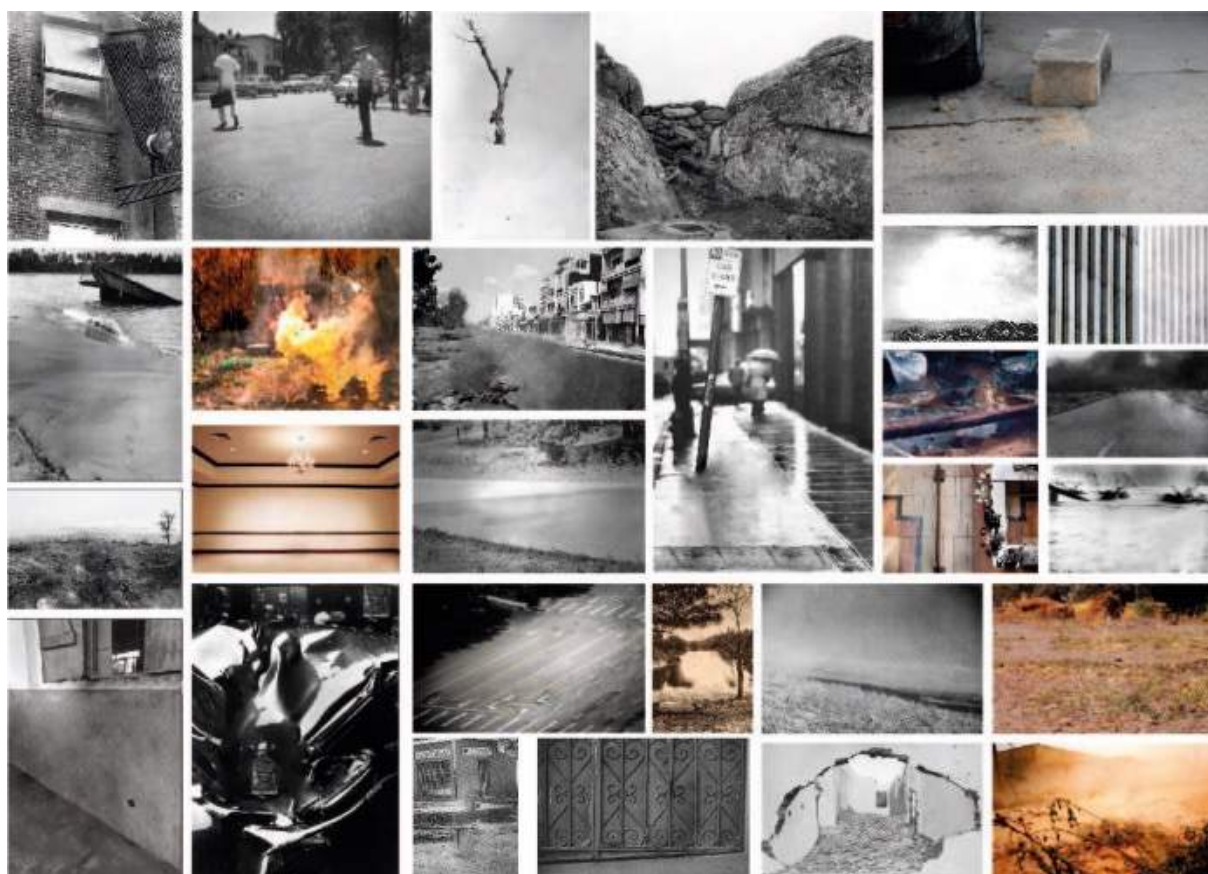


Figura 154: compilação de fotografias de Flavya Mutran, *Delete.use* (2014), fotografia em matrizes e cores distintas. Fonte: arquivo da artista¹⁶³.

Cabe ressaltar que atravessa a edição das imagens uma narrativa que dê sentido a trama fotográfica criada pela artista com o intuito de incitar uma reflexão. Naquele ir além da simples observação de imagens, dando mais atenção à leitura que provoque o aprofundamento da interpretação delas. Para este trabalho, a elaboração da narrativa foi montada da seguinte maneira, segundo Mutran:

No primeiro grupo de imagens eu retiro os corpos e alguns de seus vestígios de cenários fotográficos que se notabilizaram pela carga dramática de flagrantes de guerras, catástrofes naturais, acidentes trágicos, genocídios, suicídios e toda gama de situações que causaram dor e horror documentadas pelas lentes de fotógrafos como Alexander Gardner, Robert Capa, Kevin Carter, Henri Cartier-Bresson, Benjamin Abrahão, Manu Brabo, Sebastião Salgado e Nick Ut, só para citar alguns. Interessa-me pensar sobre o quanto a figura humana é responsável pela potência da percepção cognitiva na fotografia, ou ao contrário, como uma fotografia feita originalmente com outra composição FIGURA-FUNDO, uma

¹⁶³ Ordem das fotografias original e retirada do arquivo de Flavya Mutran.

vez esvaziada de personagens que protagonizam as cenas, parecem não sustentar a atenção do olhar (MUTRAN, 2014, *on line*)¹⁶⁴.

A artista aprofunda-se na linha de pesquisa de imagens virtuais agora pelas entranhas da constituição de arquivos digitais que as geram, usando o *RASTER.byte*¹⁶⁵. Este tipo de arquivo é visualizado em um monitor, pode ser originado em câmeras fotográficas, câmera de celulares, *webcams* e *scanner*. Esta foi a premissa da série com mesmo nome do arquivo, *RASTER.byte*, produzida entre 2012 e 2016 (figuras 155 a 158). Com tal tipo de arquivo a artista embasa as suas operações artísticas para “desmaterializar ou desconstruir fotografias a fim de explorar o que esse gesto cultural hoje representa para nós”, atua novamente na interferência e “na forma com que olhamos nossas imagens cotidianas” com o intuito de “refletir sobre o valor de culto ao objeto frente os desafios incorporais do meio digital”, revela Mutran (MUTRAN, 2014, *on line*)¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Disponível em: <<https://filetwopointzero.wordpress.com/2014/09/10/delete-use/>>. Acesso em: 08 Dez. 2017.

¹⁶⁵ Segundo Flavya Mutran, “os arquivos RASTER.byte são as expressões literais de bits que porporcionam os impulsos elétricos de geram o meio digital. São 256 combinações de oito dígitos de ‘zeros’ e ‘uns’ alternados entre si, que sozinhos não chegam a formar um arquivo digital de texto, imagem ou som, mas juntos são responsáveis pela mudança no estatuto da imagem para diferentes áreas do conhecimento”. Disponível em: <<https://filetwopointzero.wordpress.com/2014/05/13/raster-byte/>>. Acesso em: 08 Dez. 2017.

¹⁶⁶ Disponível em: <<https://filetwopointzero.wordpress.com/2014/05/13/raster-byte/>>. Acesso em: 08 Dez. 2017.



Figuras 155 a 158: fotografias de Flavya Mutran, *Rasters* (2012-2016), foto-objeto, suportes em madeira, plástico e metal. Série *Arquivo 2.0*. Fonte: filetwopointzero.wordpress.com¹⁶⁷

A fotografia abaixo do lado esquerdo foi intitulada de *Vista da janela em Le Gras*¹⁶⁸ - mesmo título da primeira fotografia de Niépce realizada no século XIX. Mutran dá um salto no tempo histórico do nascimento da fotografia em quase dois séculos. Não imprime sua fotografia da vista virtual de *Le Gras*, como geralmente acontece quando um trabalho artístico será exposto, mas sua visualização ocorre usando *QR-CODEs* - novamente sendo usados pela artista. Estes também atuam como auxiliares trazendo informações sobre a história das 10 fotografias que integram a série.

¹⁶⁷ Ordem das fotografias original e retirada do arquivo de Flavya Mutran.

¹⁶⁸ A mesma fotografia de Niépce foi relida na fotografia em p&b *Landscape - Florianópolis* (1987) de Jorane Castro. Vide página 99.

Se levarmos em consideração que a forma de exibição deste trabalho, tem como pressuposto a idéia de uma obra fotográfica, então, pode-se afirmar que: tal trabalho composto pela escrita de códigos numéricos, transformados para outra forma de existência são a renovação da fotografia do novo século. Ao escolher trabalhar com esta nova concepção fotográfica da era digital em que vivemos, Flavya Mustran renova todo o conjunto de sua obra fotográfica.

Voltando-se para a questão da arte contemporânea, Douglas Crimp traz outras questões que se distanciam da ideia de obra de arte original, aquela que surgiu da cansativa ideia de nunca ter sido vista, sendo peça única ou que a História da Arte a vangloriou como dotada de uma originalidade que ultrapassa os tempos. Para Crimp, a arte contemporânea era feita por tecnologias de reprodução, incluindo a fotografia, portanto:

(...) a arte pós-moderna dispensa aura. A ficção do sujeito criador dá lugar à atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de imagens já existentes. São minadas as noções de originalidade, autenticidade e presença, essenciais ao ordeiro discurso do museu (CRIMP, 2005, p. 54).

Crimp interpreta a noção de aura de uma obra de arte na pós-modernidade seguindo o princípio da repetição do original, exemplificando seu argumento com a tela *Monalisa*, na qual a original já possui a aura esmaecida pela grande exposição de sua imagem no mundo inteiro (CRIMP, 2005). Entretanto, na acepção de Walter Benjamin há fotografias que possuem aura. Aplicar na fotografia tal noção de exposição de cópias e de reproduções da fotografia original só seria possível se esta não tivesse em seu próprio sistema de reprodução a possibilidade da cópia como parte da original. Força motriz na fotografia digital, sua reprodução em outros meios faz parte de sua cadeia produtiva: fotografia original, divulgação e publicação na internet, site com a produção fotográfica, reprodução material e digital e etc.

A fotografia criou sua própria tradição de produção-reprodução, suas cópias físicas ou materiais são uma possibilidade natural, sendo opcional para os artistas fotógrafos trabalharem com a cópia sem interferir na “aura” da original. O tema e o que a imagem representa tomaram para si a importância da obra aurática única, tornaram-se a própria aura, sua singularidade: o invólucro da fotografia. Afinal, em sua “obra [dos fotógrafos], o original não pode ser localizado, está sempre ausente;

mesmo o eu que pode ter gerado o original é mostrado como sendo ele próprio uma cópia” (CRIMP, 2005, p. 108). Douglas Crimp ao citar Walter Benjamin em seu ensaio *A atividade fotográfica no pós-modernismo* (2005), elucida a percepção de diferença entre o pintor e o fotógrafo ou pintora e fotógrafa. Segundo Crimp:

Para Benjamin, portanto, a atividade do conhecedor de fotografia é diametralmente oposta à do conhecedor de pintura; ela não significa procurar a mão do artista, mas a descontrolada e incontrolável intromissão da realidade, o caráter absolutamente único e mesmo mágico de seu tema, e não ele, artista, tem (CRIMP, 2005, p. 104).

Na fotografia Walter Benjamin transpassa seu conceito de “fenômeno aurático”¹⁶⁹ para a fotografia de grupos que “em muitas imagens de grupos os personagens conservam ainda uma ‘forma alada’ de estarem juntos, tal como ela aparece transitoriamente na chapa, antes de desaparecer no ‘clichê original’” (BENJAMIN, 1987, p. 99, aspas do autor). A aura que tanto Benjamin tentou nos fazer reconhecer na obra de arte nos leva para algo místico, ultrapassando o material apreensível facilmente, e que para nos fazer ver além da matéria é para o filósofo: “ (...) uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 101).

A existência única do original que confere a autenticidade da obra de arte - tão importante para a denominação do objeto aurático - não é mais uma exigência desde a arte moderna, daquela que ainda influencia a nossa contemporaneidade. Estamos na era do objeto com “existência serial” (BENJAMIN, 1987, p. 168) dada as inúmeras possibilidades reais de sua reprodução *ad infinitum*. Apesar de o conceito de objeto único persistir como uma ilusão, mantém-se mesmo tendo sido abalado desde as asserções de Marcel Duchamp (1887-1968) em suas séries de *ready-mades* e nas experiências fotográficas na primeira metade do século XX.

Na assertiva de Flávia Mutran de que há quem prefira o retorno ao artesanal do que a aventura pela fotografia virtual. Retorno agora para a fotografia analógica e para a materialidade do processo fotográfico artesanal. Volto-me para os espaços

¹⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Vol. 1. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 99.

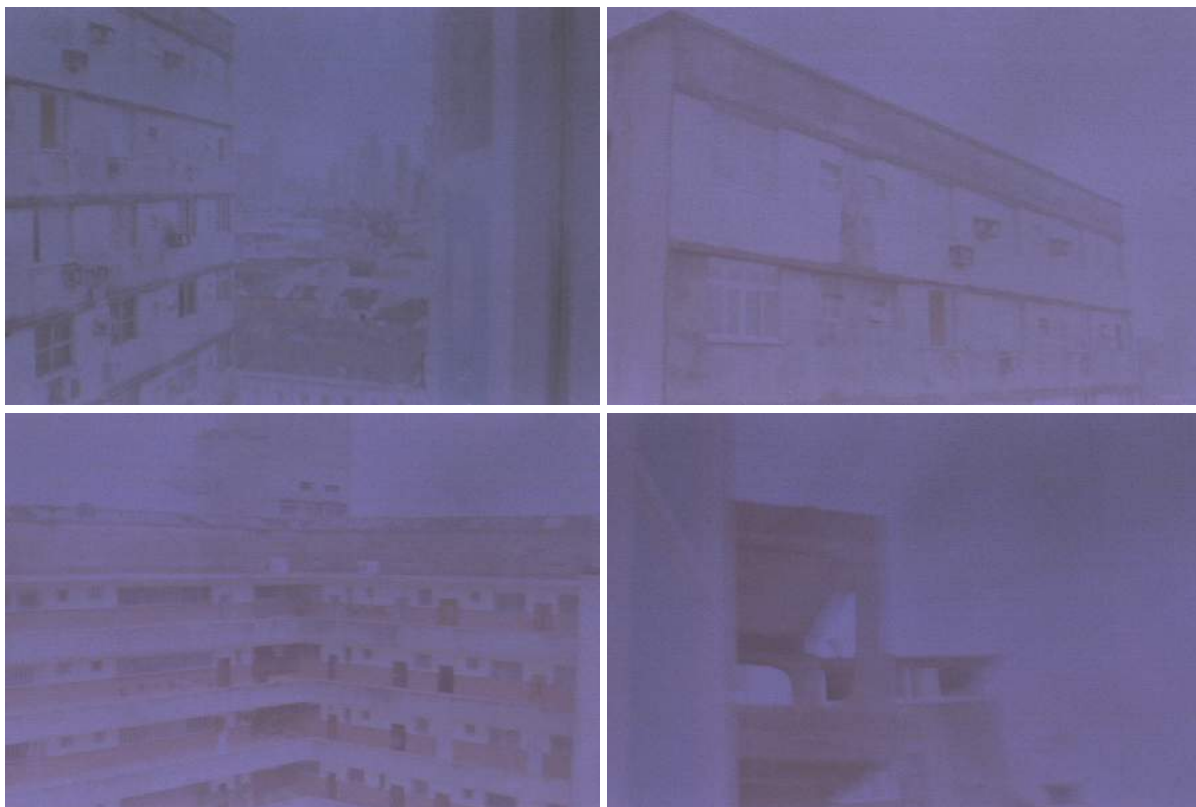
urbanos da cidade de Belém que tornaram-se temas, suportes e processos de artistas locais indo da geração mais antiga a atual.

A geração da fotografia atual adotou os caminhos estéticos já percorridos pelas fotógrafas mais experientes da fotografia de vertente experimentalista, abarcando processos artesanais, filmes em negativo e trabalhando em estúdios fotográficos. Assim como, lançaram-se em experiências de expansão do olhar fotográfico local com a técnica da fotografia artesanal e com a estética analógica. Traduzem o espírito do retorno às origens pictóricas da fotografia Cinthya Marques e Karol Khaled, ambas trabalham com a fotografia analógica em seus processos de criação artesanais.

Enquanto que Cinthya Marques apreende o concreto da cidade no plano médio entre chão e vazio utilizando filmes vencidos e com única tonalidade. Karol Khaled, por sua vez, foca nas camadas do céu e nos pedaços das cidades com filmes analógicos que possam registrar todas as cores no negativo fotográfico. Embora Khaled tenha trabalhado, inicialmente, com a fotografia objetiva no início de sua carreira, experimenta a tendência retrô do uso de máquinas fotográficas lomográficas e do filme negativo de especial resultado conforme o tipo de câmera.

Início com Cinthya Marques que se incomoda com a cidade sobrevivente na série *Flat - volto para dormir todos os dias nas ruínas* (2012) na qual registra prédios antigos de Belém (figuras 159 a 162). Trabalho onde presente e passado encontram-se numa cidade com a parcimônia do tempo lento de exposição da câmera analógica. Deixa-se toda e qualquer possibilidade de ser matéria para viver como rachadura, fenda, pó que são consumidos ora pela cidade, ora pela floresta urbana esmaecida - onde jaz o verde. Segue na mensagem da fotografia atual: fotografamos para esquecer, fotografamos para permanecer.

Flat - volto para dormir todos os dias nas ruínas foi produzido com a máquina analógica *rangerinder* usando o filme Velvia 100. O foco da câmera é baseado em dois quadros deslocando a imagem e deixando um resultado mais gráfico e com foco impreciso. O vacilante desfoque da fotografia pode ser lido no modo em que as cidades contemporâneas vão se desfazendo em ruínas, sem ao menos almejarem permanecer desde a sua fundação. Não contrariando o tempo do desgaste, estabilizam-se, por extensão, no que restam delas mesmas.



Figuras 159 a 162: fotografias de Cinthya Marques, *Flat - volto para dormir todos os dias nas ruínas* (2012), fotografia analógica. Fonte: arquivo da artista¹⁷⁰.

Marques continua a sua expedição fotográfica urbana em *Desejo de Estrangeiro* (2016), série de fotografias conceituais que partem de Belém para outras cidades, como São Paulo (figuras 163 a 171). Nesta série, a artista atua como *voyer* das janelas de outras cidades, observando também as entradas e as saídas do lugares que visita, os bairros que passa ou fica, vai caminhando pelo claro-escuro das luzes urbanas. Mesmo que neste processo de criação o escuro predomine uma hora, noutra o claro é um quase-tema, o foco de luz ou sua explosão desenha seu espaço e contorno na imagem fotográfica.

Marques resolve deixar as pessoas não identificáveis na cena fotografada, expondo que não é sobre mas com elas que tratam suas fotografias. Tanto *Flat - volto para dormir todos os dias nas ruínas* quanto *Desejo de Estrangeiro* exalam um ar de fotografia antiga. Por esta qualidade agradam a nostalgia e, por extensão, reservam-se na memória da arquitetura moderna brasileira.

¹⁷⁰ A ordem das fotografias foi escolhida pela autora da tese.



Figuras 163 a 171: fotografias de Cinthya Marques, *Desejo de estrangeiro* (2016), fotografia analógica. Fonte: foto-livro *Desejo de estrangeiro*, 2016¹⁷¹, fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa.

¹⁷¹ Apenas algumas fotografias foram escolhidas para esta compilação, assim como sua ordem não corresponde a disposição das imagens do foto-livro da artista. Optou-se por impor uma ordem que proporcionasse equilíbrio entre tamanho da página e texto da pesquisa.

A curadora Marisa Mokarzel analisa a série *Desejo de Estrangeiro* por um viés mais filosófico na atenção de compreender a personalidade de Cinthya Marques em sua produção fotográfica. Nas palavras de Mokarzel:

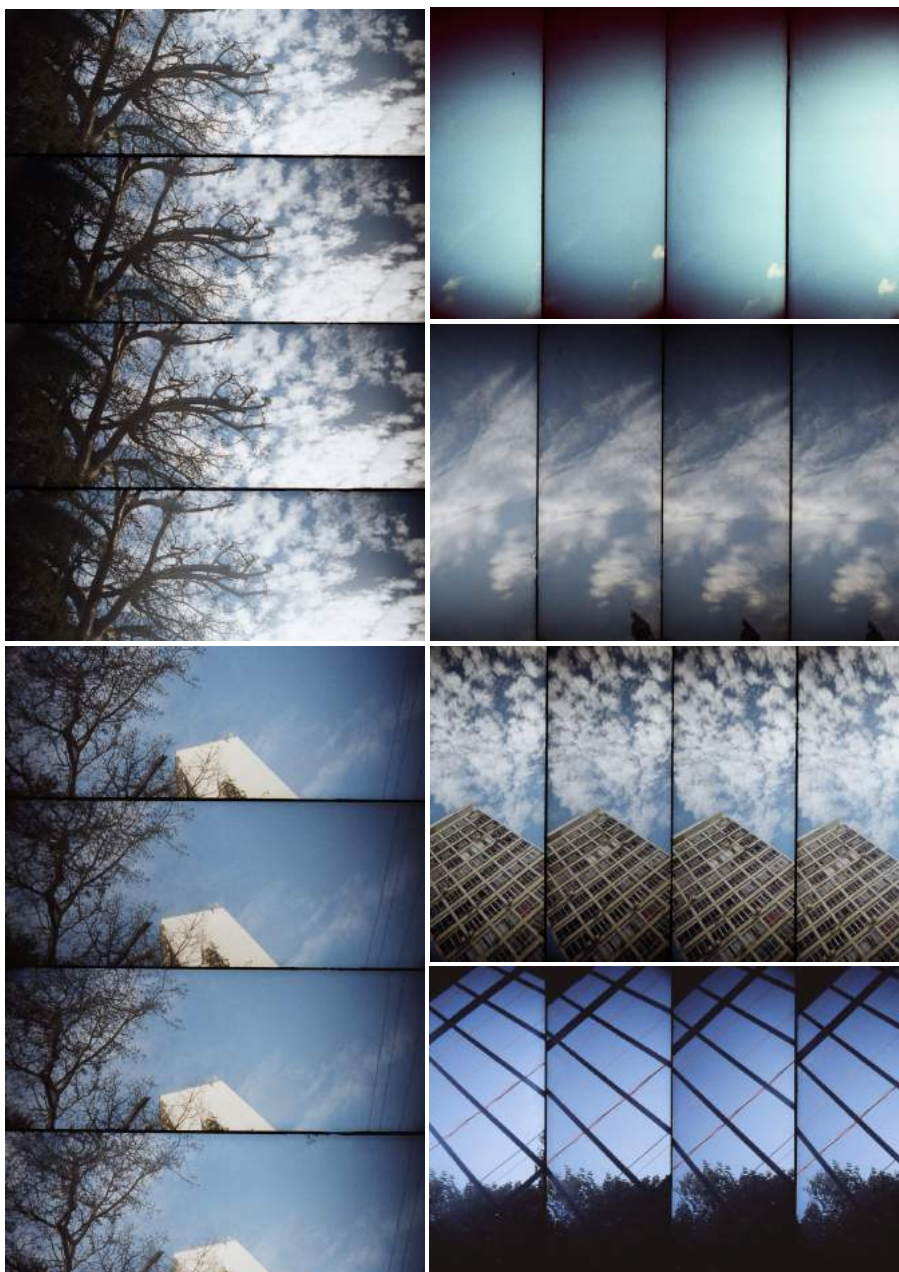
Ao se referir sobre a série *Desejo de Estrangeiro*, Cinthya Marques declara que pretende “discutir os processos de criação das poéticas existentes entre o ser estrangeiro e o estar andarilho”. Busca “uma possível estética da existência”. O termo com o qual finaliza o seu depoimento remete a Michel Foucault que em seu livro *História da Sexualidade III – O Cuidado de Si*, trabalha justamente com o conceito de estética da existência, o qual acredita estar relacionado com uma espécie de critério de estilo da própria vida, portadora de valores estéticos. É através de técnicas de um cuidado de si que se determina tanto as regras de conduta como um transformar-se. Trata-se de uma luta constante que permite ao indivíduo se posicionar diante da vida. Com a estética da existência, um caminho singular se abre, nele o indivíduo passa por mudanças e a estética e ética se coadunam (MOKARZEL, 2016, p. 31, aspas da autora).

A respeito do desejo da estética da existência de Cinthya Marques alcançar a arte da existência da qual Foucault se refere. Aplicando o *cuidado de si* para formar a sua *cultura de si*, cultura que aparentemente a artista almeja construir ao ocupar-se, formar-se e cuidar-se na acepção de Foucault (1985, p. 49 a 58). Portanto, o tal cuidado quando formado se resume na “arte de viver sob o signo da cultura de si” (FOUCAULT, 1985, p. 50). Conclui-se que somente após esta passagem do princípio do conhecimento intrapessoal, Marques alcançaria a estética da existência. Impulso de existência observado como direção constante no trabalho da artista.

Ela ocupou-se dela mesma na busca por novos encontros, motivo pelo qual se lança em outras cidades, além de atuar em uma das práticas de observar o seu entorno, o outro, a arquitetura em que vivemos. A atividade de viagem, como prática de si, resulta de consagração a si mesma: eis o desejo de estrangeiro. Neste sentido, tornam-se eternos estrangeiros ansiosos pelas jornadas das viagens. Muitos indivíduos, por mais que tentem se adaptar a algum lugar, submetem-se a uma incessante busca por um porto; para, e finalmente, depois de um longo desgaste tentando se abrigar das tempestades, concluírem que não pertencem a nenhum lugar - não existem os portos finais. Por isso, aprazem-se com o retorno ou consigo mesmo no final.

Em uma viagem mais introspectiva, Karol Khaled escolhe trabalhar com a câmera lomográfica com segmento artístico. A artista se insere em um movimento

contemporâneo de retorno ao analógico, iniciado em 1991, que se projeta para imagens urbanas e modernas sem intenções artísticas. Entretanto, Khaled contraria tal intenção com a série *Mundo Céu* (2011) que foi produzida com câmera lomográfica do modelo *super sampler* de quatro lentes, usando filmes de 35 mm de diversos isso (figuras 172 a 177).



Figuras 172 a 177: fotografias de Karol Khaled, *Mundo Céu* (2011), filme analógico colorido de 35 mm. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa ¹⁷².

¹⁷² A ordem das fotografias foi escolhida pela autora da tese.

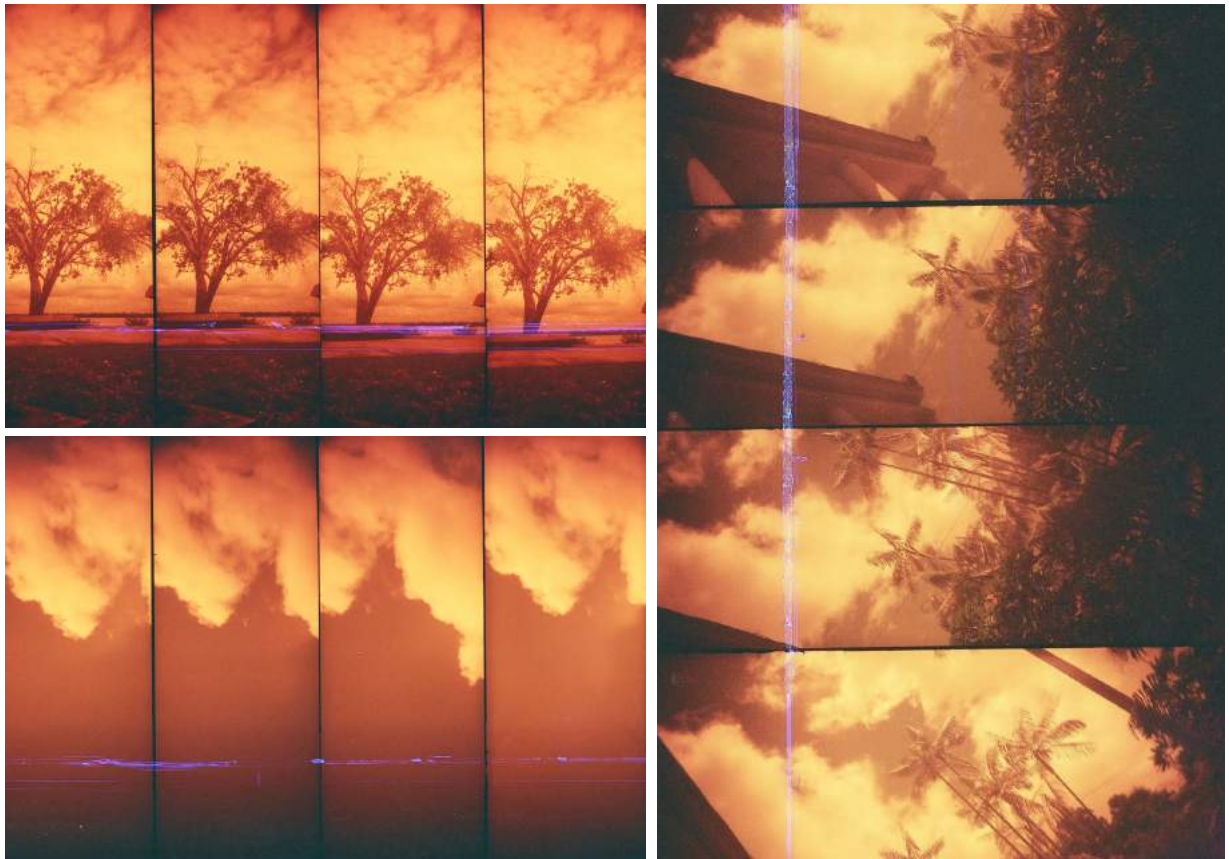
Para compor sua série a artista percorreu a cidade de Belém e outras cidades do Estado do Pará a pé, ao longo de suas caminhadas fotografava o inesperado somente intuindo um resultado e aguardando a posterior surpresa da revelação do negativo em positivo. A surpresa veio no positivo de 23 imagens de estilo conceitual, cada uma composta pela repetição em quatro *frames* com tempos distintos ou repetidos e semi-congelados. Somam nesta série temas que se correlacionam entre temperaturas do céu e de cor, fragmentos e vestígios das cidades, pedaços de paisagens urbanas e naturais em um mesmo plano.

A artista reflete sobre o seu processo de criação partindo da vida atribulada nas cidades - ocupada somente conosco - que não nos permite apreciar a simplicidade do entorno em que habitamos, nem onde a vida continua a sobreviver. Para ela:

A ocupação, o excesso de informação tornam as experiências mais difíceis de acontecer, o tempo é preenchido pelo conhecimento, obrigações e pelas novas tarefas. Adquirir experiências nesse sentido, é muito mais complicado em tempos atuais. Nas obras que apresento, demonstro a ligação com elementos naturais e espaços urbanos, relacionando com o cotidiano. Tecnicamente a obra incide em fotografias analógicas realizadas através de câmeras lomográficas. Frente a imagem, exercita-se seu sentido crítico, atrelada à fatores psicológicos, de códigos e conhecimentos próprios adquiridos (KHALED, *on line*)¹⁷³.

Karol Khaled vai na contra mão de um mundo imagético dominado por imagens digitais editadas, cores artificiais e de naturalidade industrializada. Para Khaled “lomografia é luz, liberdade, surpresa e possibilidade” (KHALED, 2017, entrevista *on line*). Quanto à luz e sua liberdade, nas fotografias abaixo se amortizam os tons laranja, vermelho, preto e nuances dessas cores. São as mesmas tonalidades do início ao fim de uma combustão em que os filmes analógicos estão sujeitos. Interessante notar que o próprio filme deixa a sua intervenção na fotografia: nos riscos lilases atravessando as fotografias e que não se deixam editar (figuras 178, 179 e 180).

¹⁷³ Entrevista realizada para o jornal de circulação local, *O liberal*, em 2016. Disponível em: <<http://www.ormnews.com.br/noticia/artista-lomografa-belem-1>>. Acesso em: 10 Dez. 2017.



Figuras 178, 179 e 180: fotografias de Karol Khaled, *Mundo Céu* (2011), filme analógico colorido de 35 mm. Fonte: fotografias cedidas pela artista para esta pesquisa¹⁷⁴.

Karol Khaled e Cinthya Marques contribuem para a permanência da fotografia de vertente subjetiva em Belém. Trabalham com o estilo de fotografia experimental do tipo conceitual não predominante no Pará. Vertente ofuscada muito mais por conta da demasiada influência que sofre a fotografia amazônica pelo fato de ser muito mais reconhecida pelo estilo realista e produção documental, obrigatoriamente registrando: cultura, natureza regional e tipos humanos locais. Entretanto, observa-se uma nova cena experimental surgindo nestes anos finais de 2010 na cidade de Belém, com outras artistas fotógrafas¹⁷⁵ que iniciam carreira seguindo os preceitos subjetivos de construção e de composição fotográficas.

¹⁷⁴ A ordem das fotografias foi escolhida pela autora da tese.

¹⁷⁵ Não se pôde analisar uma linha conceitual em suas produções que fosse possível um aprofundamento. Por tal motivo, escolhi não incluí-las pela pouca produção artística e atuação no cenário fotográfico paraense que, porquanto, ainda apresentam. Afirmo, entretanto, que uma novíssima geração de mulheres fotógrafas já está ensaindo a sua inserção na produção fotográfica paraense para deixá-la mais rica e ampliada.

Embora tenha se verificado que o cenário fotográfico paraense do estilo experimental se formate por incursões das artistas da fotografia subjetiva mais conhecidas na fotografia documental, como Walda Marques e Cláudia Leão, em viagens locais e internacionais. Também se observou que as novas fotógrafas da vertente experimental atuaram na vertente realista em alguns momentos de sua carreira sem prejuízo para o conjunto de sua obra fotográfica em construção.

Indubitavelmente, não se pode afirmar que há um desinteresse pela vertente analisada neste sub-capítulo, por exemplo, não perdemos a produção de fotos-objetos, as experiências com câmeras analógicas, use de processos e filmes analógicos, assim como as inferências na imagem, a construção estética conceitual e a releitura da formação combinada do desejo experimental. Acredita-se, mais uma vez, que são breves desvios criativos para tomar ar em outras experiências fotográficas, após um esgotamento provisório, mais do que comum, depois de décadas produzindo para o mesmo estilo de fotografia.

Portanto, percebe-se que a liberdade artística na fotografia contemporânea paraense em todas as dimensões e permissões, sem as rotulações limitadoras e distorcidas de rótulos artísticos, pôde desvelar comportamentos particularizados em obras fotográficas regionais. Para ir mais além, revelaram-se outros universos fotográficos possíveis na complexa cena artística regional. E por fim, nota-se como espaços de troca são necessários entre estilos fotográficos ampliando as possibilidades estéticas que a produção paraense pode nos ofertar.

Capítulo 5 - Notas sobre o feminismo na fotografia regional

Eu, que entendo o corpo. E suas cruéis exigências.
Sempre conheci o corpo. O seu vórtice estonteante
O corpo grave.

Clarice Lispector¹⁷⁶.

As mulheres de hoje estão destronando o mito da femi-
nidade; começam a afirmar concretamente a sua inde-
pendência.

Simone de Beauvoir, 1970¹⁷⁷.

A História da Arte teve um de seus momentos históricos mais significativos de liberação artística feminina em meados do século XX, permanecendo tal influência - consciente ou inconscientemente - no universo artístico até os nossos tempos. Este capítulo perfaz o caminho da influência na arte feminina amazônica da grande virada temática e estética ocorrida pela arte das mulheres, na qual a mais profunda mudança se anunciou na forma da representação da imagem da mulher na sociedade sob o ponto de vista feminino.

Notoriamente, foi o resultado de séculos de lutas femininas por um espaço igualitário em todos os setores da vida social, familiar e profissional. As mudanças no papel da mulher e na construção de sua identidade ocorreram a partir de um processo que resultou, sobretudo, em uma mudança de valores e de *performance* de gênero da feminilidade e da masculinidade na sociedade. Neste ínterim, tais mudanças foram representadas pelas mulheres artistas e afetaram a produção artística universal. Eis a importância do impacto da arte feita por mulheres que merece ser ressaltada.

O século XX instaurou mudanças significativas na sociedade e na forma da representação artística das mulheres, os mecanismos milenares de desigualdades entre gêneros perpetuaram-se dentro dessa dicotomia entre o público e o privado

¹⁷⁶ LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 7.

¹⁷⁷ BEAUVOIR, Simone. *O Segundo Sexo II. A Experiência vivida*. 2ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969. p. 7.

até a sociedade contemporânea. Neste íterim, foi na profissionalização artística delas que surgiram novas propostas que provocaram abalos nas estruturas rígidas da arte dominada por homens e sua sociedade de ordem patriarcal. O quê gerou a busca por novas formas de representação e inovadoras estéticas objetivando fazer obras de arte que representassem suas experiências particulares. A seguir abordarei as mudanças no cenário artístico a partir da metade do século XX.

5.1 Entre teoria e prática: atitude

Os movimentos sociais de ruptura e subversão à condição da mulher na sociedade, como o Movimento Feminista, provocaram a maior virada temática da arte das mulheres. Foi no clima de protestos contra machismo e sexismo que muitas artistas aderiram aos questionamentos feministas sobre a situação da mulher, das minorias e sobre a promulgação do poder histórico patriarcal na sociedade da época.

O Movimento Feminista lançou diferentes práticas discursivas críticas que permitiram o desenvolvimento de novas formas de pensamentos nas atuações sociais da mulher, com o objetivo de concretizar todos os direitos civis e tornar a mulher presente social e politicamente na história. Ao passo de veemente questionarem as posições arcaicas e opressoras direcionadas às mulheres; logo, foi percebido pelas artistas mulheres como um importante tema para ser colocado na cena artística e em sua produção sob à luz dos pensamentos críticos feministas que se lançavam em vários campos de conhecimento e produção intelectual.

Importante ressaltar os protestos nas *performances* dos grupos de guerrilha feminista e do ativismo feminista norte-americano dos anos de 1960 e 1970 que surtiram efeitos no cenário artístico da produção à formação acadêmica de artistas, em especial, de mulheres. O foco foi o corpo feminino dividido em dois tipos de corpos na sociedade que foram privatizados para se oporem, sendo um o corpo com os seus orifícios e funções desprezíveis; o outro, um corpo sem orifícios e funções naturais básicas ocultadas, enquanto este é chamado por corpo clássico, aquele é o corpo grotesco com suas genitálias, orifícios e protuberâncias identificáveis (BAKH-TIN apud WOLLF, 2011, p. 104). Foi o corpo grotesco, o corpo que menstrua e pari outro ser, que veio à tona nas *performances* artísticas femininas em sua grande maioria.

Conseqüentemente, foi no corpo que se revelou a libertação mental, físico e espiritual das artistas que inspiravam-se no pensamento crítico feminista para elaborar suas obras lançando no universo artístico a Arte Feminista. A par de Arte Feminista (feita por feministas) e Arte Feminina (feita por homens e mulheres) se confundirem - apesar de não terem o mesmo peso crítico, ambas têm destacada importância na produção de todas as linguagens artísticas. Entrementes, a denominação Arte Feminista foi dada pelas críticas e historiadoras de Arte Feministas e não pela Historiografia da Arte e seus historiadores homens - os quais ainda não assumiram a autonomia da arte de proposta feminista.

No final da década de 1960, surgiu o primeiro programa de Arte Feminista iniciado pela artista plástica feminista Judy Chicago (1939-). Segundo a investigação de Beatriz Preciado (1970-) acerca das *performances* realizadas pelo *Women House Project* que surgiu a partir dos projetos do programa feminista de Chicago. Preciado examina o início da formação institucional da Arte Feminista e de seu trabalho no espaço doméstico, inicialmente:

Pero la contestación feminista a través del performance se organizará también como una crítica de los espacios de producción y transmisión de los saberes y de las prácticas artísticas, especialmente en las Facultades de Bellas Artes de la costa oeste de Estados Unidos. En 1969, Judy Chicago exige a Fresno State College (hoy California State University, Fresno) la creación de un programa de estudio de Arte Feminista, como reacción frente a la exclusión institucional de las mujeres en el circuito de producción y exhibición de arte. (...) En 1971, Judy Chicago y Miriam Shapiro inician un Programa de Arte Feminista en CalArts, California Institute of the Arts. CalArts va a conceder al programa una instalación fuera del campus universitario, en una casa en el distrito urbano de Los Ángeles, en Mariposa Street. De nitivamente el programa, pasando de la cocina de Chicago a un nuevo entorno doméstico, parecía poner en cuestión no sólo la arquitectura del saber sino la propia arquitectura institucional (PRECIADO, 2004, p. 117).

Foi na produção artística genuinamente feminina que uma posição mais livre e audaciosa sobre a situação da mulher na arte e de sua imagem explicitou uma forma de protestos e de denúncias usando o corpo como suporte artístico - esta questão será elucidada mais à frente. Os resultados dessa libertação ou revolução feminista que se deu entre as décadas de 60 até 90 do século passado, podem ser

encontrados em diversas obras de mulheres artistas, onde claramente surgem novos discursos, estéticas diferenciadas dos cânones masculinos, questionamentos críticos de temas que representavam mulheres. Além de as artistas incluírem representações figurativas que exaltavam a figura feminina, uso de temas proibidos às mulheres e alusões constantes ao que é ser mulher e como se gostaria de sê-la. Afirma Rosemary Betterton em seu texto *Olhar feminista: olhar o feminismo* (2003) que:

as estratégias desconstrutivas que enfatizavam práticas de leitura promotoras de des-identificação e distanciamento revelaram-se centrais às práticas artísticas feministas das décadas de 1970 e 1980 como forma de ruptura com os modos dominantes de ver e entender a arte (BETTERTON, 2011, p. 20).

Nos anos de 1970, a influência dos pensamentos de igualdade e de liberdade feminina impregnados na sociedade, durante as décadas precedentes, permitiu uma elevação de obras com temáticas feministas, sendo evidenciada pelo aumento da produção artística feminina com teor mais crítico no início da década de 1970 e tendo sua decadência no final de 1990. Entretanto, nota-se na década de 2010 e até o último minuto em que escrevi este trabalho, um retorno de tais temáticas crítico-feministas na produção de mulheres artistas de todas as idades e re-orientações. Vou além, afirmo que vivemos, possivelmente, uma segunda onda da Arte Feminista em todo o mundo.

Não obstante, é fato que a produção intelectual acadêmica também recebeu importantes contribuições da crítica de Arte Feminista, a qual passou de um discurso menosprezado na área para obter a sua importância ao incitar o pensamento expandido de escritoras e professoras-artistas feministas. É crédito delas a procura por formas de pensar a cultura visual e instalar o pensamento feminista em sala de aula ao analisar obras de artistas feministas (BETTERTON, 2011, p. 16). Também é creditado às mulheres o resultado das revoluções de suas lutas e a escrita da história de sua arte.

O lugar do feminino na arte contemporânea das décadas de 80/90 já vinha sendo construído com a luta feminista na arte desde os anos de 1970, como exposto acima. Historiadoras da arte, críticas e teóricas feministas polemizaram a presença

da mulher na arte tanto na representação das imagens feminina e do feminino por homens artistas quanto na representação da mulher e do feminino por mulheres artistas. Drasticamente, ambas representações se mostraram distantes, distintas e valorativas. Porém, o grande salto estava na definição do gênero feminino e no que era ser mulher realmente.

Quanto à esta questão, a primeira proposta de definição de gênero como *performance* e representação foi lançada pela psicanalista londrina Joan Rivière (1883-1962) em sua conferência intitulada *Womanliness as a Mascarade* (1929). Rivière trata a questão da feminilidade como uma máscara, símbolo de identidade e de representação, um disfarce usado como acessório pelas mulheres. Portanto, ao assumir a feminilidade, pode-se levá-la mascarada como uma proteção ao possível ataque masculino contra mulheres que adentram no mundo dos homens. Ademais, a feminilidade é uma prática cultural teatral, na acepção de Rivière (1929, p. 303 a 313). A psicanalista ainda traz à baila a existência de dois tipos normais de mulheres: heterossexual e homossexual. Expandindo para a época as possibilidades da sexualidade feminina. Difícil não lembrar imediatamente de Simone de Beauvoir (1908-1986) e de sua emblemática frase que define os avanços intelectuais do século XX: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1969, p. 9).

As definições de gênero contemporâneas norte-americanas constituídas teoricamente que surgiram com Joan Scott (1941-) e Judith Butler (1956-) diferenciam-se no alcance, porquanto, complementam-se no decorrer do desenvolvimento do conceito de gênero a partir dos anos de 1980. Discorre Joan Scott em seu livro *Gender and the politics of history* (1988) que o gênero “(...) é um elemento constitutivo de um relacionamento social baseado em diferenças percebidas entre sexos, e gênero é um modo primário de significar relacionamentos de poder” (SCOTT, 1988, p. 42). Para além da questão de poder está a definição de gênero de Judith Butler que “pode ser compreendido como um significado assumido por um corpo (já) diferenciado sexualmente; contudo, mesmo assim esse significado só existe em relação a outro significado oposto (...)” (BUTLER, 2003, p. 28), como a autora elucidou em seu livro *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade* lançado nos Estados Unidos em 1990.

Butler ainda alcançou a escolha da *performance* dos gêneros feminino e masculino lançando os conceitos da performatividade e da heteronormatividade -

avançado na teoria *queer*. Complementando, assim, a discussão da teoria de gênero que se formava na última década do século passado. Entretanto, para o universo artístico, Beatriz Preciado, por sua vez, chama a atenção ao ressaltar que a performatividade no “*el llamado movimiento de Arte Feminista en Estados Unidos durante los 70 va a adoptar la performance como estructura fundamental de la acción política y estética*” (PRECIADO, 2004, p. 2). Para Preciado, a questão de gênero na arte é uma tomada de posição política, sendo desta mesma substância politizada este capítulo.

Esta breve introdução sobre o gênero não será aprofundada nesta investigação, pois limito-me apenas a uma rasa análise da *performance* feminina na fotografia de arte e suas temáticas que se entrelaçam e exaltam as contribuições de fotógrafas artistas na história da fotografia. Para além da escolha artística da sexualidade, a *performance* de gênero na arte perpassa por uma escolha política com representação poética e estética naturais ao meio, a mensagem e aos códigos artísticos. Tal ponto destacado interessa a esta investigação.

Algumas das bandeiras levantadas pelos movimentos feministas, necessariamente precisam ser citadas no plural aqui por reivindicarem diferentes demandas, sendo direito ao próprio corpo e políticas do corpo apenas algumas delas. Partes que se resvalam no direito de exposição da própria imagem a seu bem-querer e no emblema: meu corpo é político. Apesar de essas bandeiras que exaltam o corpo feminino estarem esmaecidas ou diluídas nas fotografias apresentadas sobre a produção feminina paraense dos anos 80/90, ainda se faz necessário as impregnar neste trabalho. Ressalta-se que elas não eram premissas revolucionárias super expostas naquele tempo em Belém. Entretanto, as artistas paraenses dessas décadas estavam cientes do programa feminista que tomava a cena artística em outros países.

Diante deste fato, precisamos localizá-las nos anos de 1970 para aproximar mais os ecos que emanam entre as décadas. Observando sempre que o trabalho feminista de mudança da sociedade de ordem patriarcalista se iniciou dezenas de décadas anteriormente. Como afirmou a historiadora brasileira feminista Margareth Rago (1950-) que a partir dos anos de 1970 “o medo e à aversão ao feminino, visto como o grande desconhecido, não impediu a própria transformação da vida social e das formas culturais ao longo de todo o século XX, principalmente em função da crescente entrada das mulheres no mundo público (...)” (RAGO, 2001, p. 63).

Contudo, as bandeiras estando ou não levantadas, pertencendo ou não às décadas de 1980 e 1990 que se posiciona historicamente esta tese em seu primeiro momento; ainda assim, percebe-se uma influência das mudanças feministas ensejadas na sociedade que estão presentes em muitas obras que compuseram esta investigação. Isto pode ser notado também na produção da nova geração que começou a atuar nos anos 2000, basta reler o capítulo e sub-capítulos em que se encontra a nova geração para averiguar o respeito ao feminino quando mulheres eram fotografadas. Salta aos olhos a preferência pelo protagonismo feminino na fotografia de arte paraense feito por fotógrafas. O registro de mulheres está tatuado na história da fotografia feminina, é ele que está no cume da última reta que fecha o desenho traçado nas tantas linhas deste trabalho.

Então, havia necessidade de trazer tais questões ou bandeiras para discutir aqui? Precisamos passar pelo Movimento Feminista e, por extensão, pela Arte Feminista para escrever sobre a produção artística de mulheres? Nosso próprio tempo responde que ainda precisamos discutir o feminino e a presença da mulher nas artes com posicionamento crítico-político e não meramente estético. Embora este trabalho não se aprofunde na história da luta feminista na arte ou fora dela, observa que as produções fotográficas apresentadas perpetuam-se no feminismo como liberdade de expressão conquistada.

Pontuar a questão do feminismo e a questão de gênero, mesmo expondo-os superficialmente, não exclui a individualidade e a autonomia das fotógrafas ao declararem que não trabalham com gênero ou com qualquer feminismo. Porém, como pesquisadora sou impelida a buscar os principais fatos, eventos e fenômenos que modificaram a história das mulheres e sua arte. Omitir parte da História da Arte das Mulheres rebaixa-me ao mesmo rol de criminosos que nunca citaram mulheres artistas na História Arte, mas destinaram suas obras aos porões dos museus, das galerias, dos salões e das casas.

Fizeram-se notáveis os questionamentos acerca de identidade de gênero, feminilidade e *performance* que já estavam presentes na arte feminina de teor feminista para fins de datação na ordem historiográfica, antes mesmo de sua construção teórica e crítica na arte contemporânea. Porém, existiram trabalhos artísticos na fotografia que apresentavam a questão de gênero e de *performance* feminina desde os anos de 1860, como na fotografia feita de colagem de aquarelas e de fotografias

de álbuns, intitulada *Lady Filmer em sua sala de estar* (c. 1865) da britânica Mary Georgina Caroline (1838-1903) de nome artístico Lady Mary Filmer. Na fotocoloragem a fotógrafa brinca com as ideias de espaços privados, atividades femininas, amor e intimidade, além da interpretação feminina sobre a família e seu papel na sociedade.

As *performances* de gênero surgiram algumas décadas depois, para nos lembrar que a já citada Frances Benjamin Johnston em *Autorretrato (como “Nova Mulher”)* (c.1896), representava uma mulher fora dos “padrões” em poses masculinas para a época explorando a escolha de gênero entre o feminino e o masculino. Assim como Claude Cahun (1894-1954) adianta em muitas décadas a questão de performatividade de gênero na linguagem da arte que viria a se chamar *performance* artística, especialmente na produção de um de seus tipos: foto-performance. Na fotografia da série *Autorretrato (Estou treinando, não me beije)* de 1927, a artista usa como nome artístico um nome neutro, Claude, o qual pode ser masculino ou feminino. Em seus trabalhos há representação de diversos gêneros e questionamentos acerca da sexualidade, além de avançar na questão do anti-binarismo e da androginia em suas encenações para a fotografia. Repito os feitos destas artistas para não esquecermos a importância artística das subversões dessas mulheres. Portanto, elas abriram e fecharam esta tese.

Para melhor localizar a intenção de citar a perspectiva de gênero, o conceito torna-se aqui uma categoria útil para a análise histórica sobre a presença da mulher nas artes visuais e fotográfica que se pretende empreender uma análise com diversos matizes. Notadamente, a produção analisada da fotografia feminina paraense estava produzindo suas obras ao mesmo tempo em que se produzia os novos conceitos e se perfazia os percursos críticos das recentes teorias de gênero. Ambas manifestações estavam em seus referidos campos de conhecimento e de atuação.

Sem esquecer os ecos da Arte Feminista que alcançaram o cenário artístico do período. A arte feminina paraense estava em seu primeiro ajuste histórico de sua presença no meio artístico majoritariamente masculino na região Norte, em especial, na cidade de Belém. Tentando sobrepor a conta da quantidade de mulheres e de homens que produziam arte na cidade, elas combatiam o número negativo da presença do gênero feminino na arte paraense.

A definição de Joan Scott contribui com a afirmação acerca da fotografia feminina feita pelo gênero feminino, localiza-se na própria diferença entre homens e

mulheres artistas - homens superiores e mulheres inferiores - que a História da Arte escrita sob o ponto de vista masculino realizou. Quando os gêneros se tornaram “igualitários” no mundo das artes, ainda com ressalvas, não foi de um movimento interno da arte, mas de movimentos feministas da/na arte que o gênero feminino e sua representação foram valorizados. Aqui neste ponto da escrita se justifica a tomada de decisão em usar fotografia feminina ou arte feminina, por tantas vezes.

Pode-se comprovar que os trabalhos artísticos de mulheres adquiriram atitudes, concepções, modos de fazer e práticas poéticas militantes advindos das vibrações das conquistas do feminismo. Pode parecer polêmica a afirmação anterior, mas como analisaríamos com autonomia a arte feminina feita por mulheres se as questões de gênero e do feminismo fossem retiradas das análises críticas e históricas da arte? Usaríamos, mais uma vez, os modos de sujeição das interpretações históricas acerca das produções artísticas das mulheres sobre a sombra da produção teórica e crítica masculinas? Deve-se ter o cuidado de não engessar o discurso feminista a ponto de ele não precisar mais ser citado ou discutido como fenômeno de ruptura, o quê resultaria em sua neutralização até a sua eliminação. Risco sempre recorrente e eminente por toda a sua história entre tantas reações contra o seu avanço.

Instiga-me o estandarte “Feminizar é preciso”, primeira frase do artigo *Feminizar é preciso: por uma cultura filológica* (2001) de Margareth Rago, historiadora feminista brasileira. Rago questiona a falta de valorização do feminismo pela sociedade sabedora de seus efeitos positivos em inúmeras conquistas culturais e sociais para as mulheres. Levanta a desvalorização recorrente às conquistas feministas como reação misógina e medo diante dos avanços dos valores femininos na cultura. Sobre a questão feminina e o poder de interpretação dela, a historiadora discorre que:

Trata-se, sem dúvida, de uma disputa pelo controle do que significa ser mulher, mulheres e homens propondo interpretações historicamente muito diferentes e opostas. É óbvio que uma das questões centrais do feminismo, antes e agora, tem sido a de propor a construção de identidades femininas sob outras bases e parâmetros conceituais. Uma recusa, portanto, das formas de sujeição impostas pelo olhar masculino, pela ciência, pela moral e pela cultura masculinas, principalmente nas últimas décadas em que cresce a luta mais pela “desidentificação”, ou pela possibilidade de construção de múltiplas subjetividades pessoais, grupais, sexuais (RAGO, 2001, p. 59, aspas da autora).

Uma das identidades ou subjetividades femininas é a artística. Diante desta afirmação, precisamos reconhecer a importância da questão do feminismo ou de gênero mesmo quando não estão exaltadas na produção artística desta tese - apesar de se encontrar resquícios. Bem diferente daquelas pesquisas que tratam de objetos de estudos que trabalham diretamente com tais questões, sendo obrigatória a citação sob pena de tornar a investigação insuficiente ou incompetente. Não sendo, portanto, o caso desta tese.

Porém, nela está presente pelo menos o olhar feminino da pesquisadora e das fotógrafas artistas, considerada uma categoria de representação e de análise crítica da produção escolhida para ilustrar esta pesquisa. Contrapondo-se ao claro medo do feminismo, de discutir o gênero e de teses que temem se enlaçar em tais questões. Além de trazer para o debate a contínua ou a refletida construção de múltiplas subjetividades, neste caso femininas, como citadas por Rago. Logo, feminizar é mais do que preciso: é vital.

Os feminismos, dos anos de 1980 e de 1990, na/da arte feminina paraense saltam ao olhos em doses mais brandas em trabalhos e em séries fotográficas pontuais; portanto, deixam sua marca na produção artística de algumas fotógrafas analisadas neste capítulo, mas estando livre do peso crítico da Arte Feminista em deixar exposto o protesto na temática da obra de arte. Cito alguns exemplos sobre tal presença na obra fotográfica de Cláudia Leão que posiciona uma protagonista feminina como centro de referência da luta operária sob a perspectiva feminina na fotografia *Pandora de Vidro*. A prática artístico-política é clarividente nesta *Pandora* politizada de Leão. Flavya Mutran, por sua vez, usa fotografias de seu próprio busto representando o relacionamento amoroso entre homem e mulher em suas *Pandoras de Água*, dotando suas imagens de questões acerca das relações de poder que vigoram no afeto heteronormativo.

Performance trans e identidade de gênero com base nas concepções de Judith Butler se encontram nas fotografias de Leila Jinkings que registra a teatralização do feminino em sua série fotográfica *Travestis* (1979-80). A seu turno, Evna Moura, décadas depois, fotografa Eloi Iglesias - ícone da comunidade gay paraense - na série fotográfica *Translocas* (2010-2014). Walda Marques fere os códigos machistas de beleza feminina que prejudicam a diversidade da beleza das mulheres em *Maria, tira a máscara que eu quero te ver* (1994). Observa-se que há apropriação da máscara

de Rivière no trabalho de Marques quando a artista escolhe o pano prateado que a modelo usa na fotografia, para, assim, esconder o seu rosto que a identificaria. Protegendo-a da violência patriarcal que o seu corpo de beleza diferenciada viria a sofrer se identificado. Nesta perspectiva da máscara, elimina-se a identidade feminina que está disponibilizada na sociedade para ser adorada ou amaldiçoada, conforme o modelo de beleza que vigora.

A preferência em fotografar mulheres da região ou de fora se encontra nas fotografias da geração 80/90, a saber: Elza Lima, Leila Jinkings, Walda Marques e Paula Sampaio. Nas obras fotográficas de Leila Jinkings e Elza Lima encontramos meninas e mulheres das regiões e cidades em que as artistas passaram. Walda Marques traz em suas histórias e focos de registro mulheres protagonistas em suas fotonovelas e em outros trabalhos. E por sua vez, Paula Sampaio registra nos quilombos amazônicos a cultura feminina na dança e na sabedoria ancestral da cura de matriz africana, assim como registra a força feminina trabalhadora na agricultura contrariando a falácia da feminilidade e da fragilidade destinadas às mulheres.

Na geração mais nova de 2000/2010 encontramos mais mulheres na fotografia da quilombola de mãe africana e pai inglês de Nailana Thiely, seguido pelas indígenas amazônicas, indianas e parteira de Renata Aguiar. A seu turno, também nas crianças e nas mulheres de fé de Karol Khaled, bem como nas vendedoras de cheiro de Evna Moura inspiradas nas vendedoras do mesmo tipo de Walda Marques. Por conseguinte, Ursula Bahia trabalhou na série fotográfica, a mais nova série desta pesquisa, o registro do cotidiano de terreiros de religiões afro-brasileiras em que as mães de santo os comandam e outras mulheres dominam as sessões, os cultos e os rituais.

Notou-se que em significativa proporção no conjunto fotográfico dessas artistas, domina o registro de mulheres onde quer que as artistas busquem seus temas, sendo regional, nacional ou internacional. Claramente, o feminino é registrado sem restrições. Partindo desta observação, a mulher é o tema preferido pelas artistas da fotografia paraense. Embora as artistas citadas não se declarem feministas tampouco façam uma arte com intenção feminista, há certas inquietações de cunho subversivo e com teor de resistência, algumas temáticas refletem questões do feminino que foram e que ainda são o centro de debates feministas no Brasil e no mundo, como:

corpo, sexualidade, feminilidade, religiosidade, maternidade, identidade, biografia, privado-público e relações de poder.

A despeito da energia do feminismo e seus rastros, não restam dúvidas que estão presentes consciente, inconsciente ou onscientemente no universo feminino. Foram introjetados na cultura e na mente por um sem-número de narrativas, discursos, novos conteúdos e debates relacionados às demandas não atendidas das mulheres desde os anos de 1960 à década presente. Naturalmente, afetou e afeta a arte feita por mulheres.

Na tese *Artistas Mujeres durante la dictadura militar en Brasil (1964-1979). El cuerpo de las mujeres, el de las artistas, y el de los espectadores, en el arte de índole crítico y politizado* (2016) de Elisa Iop, pesquisadora brasileira. Foram investigadas as produções artísticas de artistas plásticas e visuais brasileiras que estavam próximas do emergente movimento feminista brasileiro em sua segunda onda. Não se encontram fotografias de carreira na seleção de Iop, mas o uso de fotografias como dispositivo de registro ou como a obra de arte em foto-performances, em intervenções ou para preservação da memória das obras. Relata Elisa Iop que visualizou as premissas feministas nas obras das artistas brasileiras mais conhecidas nacionalmente:

Anna Bella Geiger, Anna Maria Maiolino, Letícia Parente, Lygia Clark, Lygia Pape, Regina Vater y Sonia Andrade, porque las obras que produjeron entre los años de 1964-1979, además de discutir sobre la situación política en tiempos de dictadura militar, problematizan cuestiones relacionadas con la situación social de las mujeres brasileñas de aquellos años, con o los roles e identidades de sexo/género, sobresaliendo entre otros temas los de la mujer como reproductora y como objeto sexual. Esos temas estaban en el centro del debate de la segunda ola del movimiento feminista brasileño: en sus “primeras voces” y, en el período en el que, ya en los setenta, el movimiento feminista de Brasil ya era un movimiento organizado (IOP, 2016, p. 12).

Afirma Elisa Iop em sua investigação que as artistas brasileiras pesquisadas estavam realizando temáticas, estratégias e propostas próximas da Arte Feminista europeia e norte-americana do período analisado. Apesar disso, no país, historicamente, nestas décadas não temos uma trajetória de uma Arte Feminista genuinamente brasileira com artistas que se declarem feministas, mesmo sendo artistas com

clara tendência crítico-política em sua produção. As produções encontradas são pontuais, esparsas e com mensagens sobre o feminino que precisam ser lidas por especialistas e artistas conhecedores e já familiarizados com os códigos semióticos visuais da área.

No entanto, pode-se afirmar que temos uma trajetória histórica dos movimentos feministas brasileiros dos anos de 1970 e, depois, com a abertura política pós-golpe. Iniciou-se com muitas feministas que se exilaram do país durante a ditadura militar, indo para países europeus onde os movimentos de mulheres e sociais estavam mais articulados e organizados durante os anos de 1970. Com esta aproximação direta, as feministas brasileiras tiveram contato com discursos, modos de articulação e ação, conceitos e teorias em alta no período. No retorno para o país após o fim da ditadura, renovaram o movimento em termos de formação, foco e organização a partir da década de 1980.

Não foi possível alcançar nesta pesquisa o movimento feminista do Norte ou no Pará, especificamente, assim como sua influência na arte feminina paraense a partir dos anos de 1970. Faltam relatos, dados, pesquisas, fontes primárias e secundárias mais acessíveis ou disponíveis que permitissem a esta investigação abordar melhor tal assunto. Entretanto, presume-se que o movimento feminista paraense da segunda onda 60/70 existiu, pode ter se ocultado por questões de segurança, por tamanho ou mesmo por participação e adesão de mais mulheres, inviabilizando a sua visibilidade regional e/ou nacional. Mas esta conclusão não passa de uma superficialidade imaginativa, há muito ainda para se investigar sobre os movimentos feministas do Norte, bem como alcançar as pesquisas lançadas ou em desenvolvimento sobre o tema.

A intenção desta parte da tese era averiguar se os movimentos feministas paraenses puderam contribuir com a arte feminina regional que surgia a partir dos anos da abertura política pós-1974 e ao longo de 1980. Contando as datas da produção feminina paraense analisada entre os anos de 1980 e 1990, nestas décadas algumas artistas estavam em formação e conhecendo a linguagem fotográfica. No entanto, algumas já produziam fotografias, como é o caso, primeiramente, de Leila Jinkings e de Jorane Castro. Em especial, Leila Jinkings que já atuava na militância política e participou de exposições regionais e nacionais com temáticas sobre a mulher

ainda no início dos anos de 1980, exemplos dessa década são: *Mulher Fotografada* (1981) e *Mujeres Vistas por Mujeres* (1989).

Deixo aqui este pré-registro acompanhado de um alerta acerca da necessidade de se conhecer os movimentos feministas regionais, para pensar sobre as características principais do feminismo local levando em conta as suas dinâmicas e fronteiras. Deste modo, podemos analisar se influenciaram a arte feminina brasileira na mesma medida em que os movimentos feministas europeus e norte-americanos influenciaram a arte em seus continentes e no mundo inteiro.

Pode-se auferir que a arte contemporânea com a maior presença de mulheres artistas, atuando em diferentes espaços públicos e privados da arte, vem crescendo desde os anos de 1980. Tomando outras proporções nos anos 2000 e aumentando também no final de 2010, mas ainda com demandas a conquistar, como uma maior presença e valor de venda de obras de mulheres nos acervos de museus e de galerias de arte do país. Presença ainda diminuta em relação a aquisição de obras de homens, considerados grandes mestres, em detrimento das obras de grandes mestras de várias gerações da arte.

Sabemos que muitos protestos solicitaram maior presença de obras de arte de mulheres em museus, galerias e exposições desde o final dos anos de 1960 nos Estados Unidos. Contudo, os números recentes indicam que a inserção das mulheres artistas nos espaços privados e públicos ainda permanece em *déficit*, exigindo-se reparação pela perda histórica de centenas de anos de ocultamento da produção artística feminina. O quadro geral desta inserção se mostra modificado em nosso tempo com particularidades regionais. Porém, é preciso estar atenta quanto à divisão igualitária de poder e de valor entre mulheres e homens artistas.

Não se pretendeu uma profunda problematização da questão do feminismo na arte regional - apesar de tal questão merecer uma tese completa - mas apenas não deixar em branco a existência desse feminismo regional, mesmo absorvido em dose parcial dentro de pesos e medidas inerentes a cada produção. O maior intuito deste capítulo foi não silenciar, excluir ou desqualificar o feminino na fotografia de arte sem colocá-lo no debate desta investigação. Muito pelo contrário, foi necessário a inserção do feminismo, como categoria analítica e crítica, para o aprofundamento de análises crítico-reflexivas de muitas fotografias da produção feminina selecionada.

Em conclusão final, afirmo que a grande participação de mulheres artistas na arte contemporânea resultou na multiplicidade de representações e de atuações radicalmente diferentes dos séculos anteriores, quando a arte era tomada pelo patriarcalismo sem dar suspiros de vida para a produção artística feminina. Reconheço que a pedra de toque de nosso século é a arte feminina vertida para a representação de questões femininas. Foi o quê tentei demonstrar em quase todas as obras fotográficas das gerações presentes nesta pesquisa.

Se eu cedesse ao medo do feminismo, certamente, esta investigação cairia no superficialismo e no vazio acrítico que não pertencem mais a nossa Era de Lutas. Para finalizar este debate, quando não houver mais nenhuma necessidade de citar a importância de se atender as demandas dos tantos feminismos, em especial, daqueles que permanecem fundamentais em todas as linguagens artísticas da Arte de Mulheres. A luta será encerrada. Sigo pesquisando mulheres artistas, enquanto aguardando esta hora chegar.

Conclusão

A Pesquisa *Vertentes e Vetores da Fotografia Artística Feminina no Pará: 1980-2010*, buscou investigar a produção fotográfica das vertentes realista e experimental sob o vértice do olhar fotográfico amazônico. No qual se permuta uma visibilidade atravessada pelas tradições e invenções. Ressaltou-se o quanto é notável na cena artística paraense a construção de um polo feminino de produção fotográfica objetiva e subjetiva. Reforçando, assim, a ideia de existência da visibilidade fotográfica amazônica - entre tantas particularidades visuais que a região oferta - como força motriz da realidade e da imaginação regionais. Além de revelar a potência de suas interpretações sobre outros contextos, discursos e realidades plurais não comprometendo a produção regional, mas ampliando-a.

Embora este trabalho aventure-se numa interpretação da fotografia feminina paraense com apenas um número restrito de artistas selecionadas, tal seleção justifica-se por apresentar em seu bojo as peculiares características que foram analisadas, interpretadas e salientadas nas obras escolhidas para esta investigação. Outra característica que levou a considerar a escolha de tais obras fotográficas foi a linha de produção conceitual e temática de que se desenvolveram nas décadas analisadas. Criando um conjunto de fotografias que destacaram as vertentes que guiaram os capítulos em que elas foram apresentadas.

Nas páginas acima se admitiu um exercício do olhar crítico diante da potencialidade visual que a arte da fotografia na Amazônia nos oferece, diante da atmosfera de novidades que o ambiente amazônico pode proporcionar para tantas experiências fotográficas. Sem almejar ser um trabalho definitivo sobre este assunto - que a pós-modernidade já não exige mais - foi apresentado o universo de produção artística fotográfica paraense da década dos anos iniciais de 1980 aos anos finais de 1990, por conseguinte, dos anos de 2000 até os últimos anos de 2010 por desejar incluir fotografias que foram produzidas nesta última década. Ressaltando que tal produção contribui com a análise acerca do desenvolvimento da fotografia feminina.

A Amazônia, como um projeto consolidado de tradição regional, torna-se tema predominante e constante, e sendo a temática principal se fecha em si mesma, ocultando seu pluralismo que deve ganhar mais visibilidade. A propósito da tradição, esta tese não considera somente a fotografia realista como o único “olhar amazônico”

possível, mas inclui a fotografia artística experimental por ser produzida na região e por receber influências culturais. Portanto, considera-se fotografia amazônica todas as vertentes e seus gêneros de fotografia, independente do tipo e do estilo de produção que se faz, podendo ser de viés regional ou de projeção internacional.

O quê teria acontecido com a fotografia de “olhar amazônico” se não tivesse sido autorizada, ou melhor, aceita pela ordem organizacional do centro tradicionalmente reconhecido como nacional? Ela tornaria-se também nacional? Ou somente permaneceria cerceada pelo discurso de valorização do regional como forma mais segura de mantê-la longe de disputar o cenário nacional com o centro? Decerto, uma primeira pergunta pode ser respondida. Fato claro de nossa história da arte era que se uma dada região não seguisse a dinâmica dos ditos grandes centros de arte brasileiros, ela estaria fadada a um isolamento nacional. A história da fotografia paraense com mais de cem anos pode responder com categoria que construiu seu próprio centro de produção regional e rompeu com o isolamento nacional.

Ainda em 2017, engessa-se um fetichismo da fotografia realista amazônica perigoso para a região. Premissa e reflexão que temem o resultado de que: fora da marca amazônica, nada mais pode ser considerado original na produção da fotografia de arte produzida na região. Pode até mesmo torna-se diluída se interligada a uma fotografia contemporânea internacional a ponto de desaparecer no universo da arte. A localização geográfica não é necessária apenas para fins de referência regional, assim como as datas das obras contribuem para localização da obra no tempo histórico da arte.

Se para confirmar um discurso é preciso recorrer ao conceito de tradição, tal qual como ele é, a fotografia paraense não precisa de autorização “nacional”, o reconhecimento a partir do cenário regional é a sua maior resistência. Entretanto, nada impede que o nacional reconheça as qualidades da produção artística paraense e vice-versa. Porém, o contrário não pode ser admitido, ou seja, que tal produção regional apenas se reconheça no discurso artístico normativo nacional, menosprezando a construção intelectual crítico-reflexiva sobre ela e a partir dela, bem como a potência do reconhecimento artístico e social ampliado localmente.

Avanço questionando a relação entre centro e periferia da arte, se esta é mantida com essa denominação a favor da preleção mais confortável para manter o centro em seu mesmo lugar. A meu ver, falar que o Pará é o centro e o seu ponto de

vista prevalece, incomoda mais do que almejar um pequeno espaço, amiúde, subalterno dentro do domínio do centro. Pouco se discute sobre a geográfica artística criada por nosso país onde o nacional é São Paulo e Rio de Janeiro, mas o resto é apenas regional ou local. Vem daí a dicotomia entre centro e periferia que também contaminou o nacional. Não entendo este nacional circunscrito aos valores de dois Estados, meu nacional é do tamanho do país.

Periferia e centro são aparentemente irreconciliáveis, ao menos se admitirmos que ambos passam a se retroalimentar, este é o caso da periferia que se torna produtora e referência de arte. O termo periferia, inicialmente lançado pelas ciências sociais, deslocado para o campo artístico se posiciona em um estado de submissão na medida em que apenas aceita seguir os ditames do centro. Posto isto, periferia é entendida como menor, vazia, empobrecida, neutra, impotente.

A História da Arte brasileira se desvela em muitos centros produtores de arte e de pensamento artístico, mas se dispersa pelo olhar centrista nacional. O que exatamente não se pretendeu realizar nesta investigação é posicionar a arte paraense como periférica ou provinciana - outro termo neutro. Questionar é ato de se posicionar frente a escrita da história e, por conseguinte, reconta-la sob o meu ponto de vista: é questão de re-existência.

Indo mais além, partindo do meu lugar de fala, reconheço um policentrismo na arte brasileira, incito um forma de repensar sua história - talvez, de completa-la. Tal ponto de vista próprio justifica o valor dado à fotografia feminina paraense que se mostrou nesta investigação. Por isto, ela foi colocada como eixo e centro da arte regional que se desenvolveu e que está prestes a completar quatro décadas de história.

A geração paraense do realismo e do experimentalismo fotográficos nos deixa um dossiê de imagens da Amazônia histórica e contemporânea a fim de proporcionar um inventário de realidades, de estéticas e de olhares amazônicos. Se por um lado, o inventário sintetiza a vida, as transformações, a história local, o exótico para o olhar estrangeiro, a estetização da realidade et al. Por outro lado, a criação experimental da fotografia subjetiva proporciona a percepção ampliada na aventura de invenção de imagens e na construção do imaginário na fotografia feminina. Ambos, ao seu modo, são exemplos dos tantos olhares amazônicos que habitam a região Norte nesse país de dimensão continental.

Ao unirmos todas estas produções que representam o real e o experimental, o tempo estático e o tempo dinâmico da história se unem para percebermos o fluxo natural de continuidades e de permanências ao longo da produção das duas gerações. A fotografia feminina paraense realista, como decalque do mundo amazônico, segue realizando o seu papel sendo uma das protagonistas nesta História da Arte paraense ainda sendo escrita, mas iniciada desde quando a fotografia desembarcou no porto de Belém do Pará no século XIX. Por sua vez, a outra protagonista desta história é a fotografia subjetiva que segue dando o equilíbrio criativo fotográfico no regional.

Nesta constelação, gerou-se uma produção feminina regional que revelou visualidades, afetos e compromissos com o lugar. Além de possuir a capacidade criadora ao partir de sua própria gênese insubordinada e medida pela experiência humana de viver no contexto amazônico. Surge a Amazônia imaginada pela fotografia de arte contemporânea que subjaz o afetivo conferindo ao imaginário coletivo a realidade em forma de obra ou ideia fotográficas. Eis o imaginário fantástico amazônico permeado por mitos e lendas nativas: uma forma de realidade. Unem-se em dois mundos em contínuo intercâmbio: real e imaginário.

Neste sentido, a experiência de viver, trabalhar ou visitar a região Norte atém-se numa atração pela representação do imaginário coletivo regional e local. Desta forma, a busca pelos tipos humanos típicos da região revela a exaltação do afeto humano, do essencial reconhecimento da alteridade na arte e na vida, sobretudo para existir partindo da/o outra/o. A partir da apreensão destas características é que podemos compreender as fontes de inspiração para a produção artística analisada nesta pesquisa, na qual se evidencia a progressiva atualização de sua origem histórica, da transcendência de sua realidade e de sua resistência cultural.

No trançado da fotografia de arte paraense transpassa a relação com a região e com o coletivo distante da realidade vivida pelas artistas. Constituindo-se como fotografia indicial, possui uma ligação existencial com o referente. Grande parte das obras fotográficas analisadas é tomada por esta ligação, seja na autobiografia ou na citação de seu grupo e de seu meio, seja na declaração de pertencimento à região.

As primeiras mulheres artistas fotógrafas desta pesquisa também apresentaram-se na condição de testemunha da história por participarem de uma geração que engendrou e influenciou o cenário artístico local. Ademais, a geração 80/90 ora é

historiadora por registrar a identidade e a cultura amazônicas de povos históricos, ora produtoras de novas imagens ao incitar a criação como forma de representação. Com suas câmeras internas e externas avançam sobre a Amazônia brasileira, sobre outros territórios reais e imaginários.

Do território do imaginário, a vertente ou tendência das artistas da fotografia subjetiva, sendo a experimental, encenada, construída são notoriamente os estilos mais usados pelas fotógrafas. Declaram a preferência por temas mais conceituais, de grande apelo subjetivista, prezando por elementos extra-fotográficos. Ainda subjaz em seus trabalhos fotográficos a interdisciplinaridade da arte contemporânea, a fusão de linguagens artísticas (teatro, música, literatura, vídeo e cinema).

Além disso, a produção de fotografia experimental inserida na concepção de campo ampliado possui em seu contexto de atuação o poder de recriação, manipulação e interferência em imagens. Por seu turno, a fotografia ensaiada cria uma narrativa, monta cenários e ambientes, forja ficções e dialoga com outras linguagens artísticas. Deste modo, todos os estilos fotográficos da vertente experimental tornam-se rica e multifacetada. De fato, faz-se necessário analisar a arte fotográfica contemporânea nortista, baseando-se também na composição de seu imaginário

Contrapõem-se a este experimentalismo a vertente das artistas da fotografia objetiva, entendida como fotografia realista onde nela observou-se a fotografia documental e seus sub-estilos mais presentes na produção feminina paraense. Levou-se em consideração a escolha de fotografias consideradas realistas pelo registro da imagem retirada do mundo real, pela necessidade do registro *in locus*, na qual pouco ou não se manipulam as imagens quando são reveladas em laboratórios ou em computador armazenadas.

Os trabalhos apresentados desta vertente vão ao encontro da intenção de busca por identificação com o/a outro/a, com o registro do/a brasileiro/a entre momentos de encontro direto ou observação da sociedade e da cultura regionais ou locais. Seus registros necessitam da ligação direta, físico-carnal, com a ordem ambiental onde as imagens já se encontram lá a espera de seu registro, onde as imagens são pré-existentes, mas exigem a troca entre vida e arte. Tal diálogo ambiental exige a presença real da fotógrafa artista no momento de realização da fotografia, seja para a vivência do contexto local, seja para uma apreensão territorial.

O que prevalece nesta vertente realista é a concentração no familiar. Há comprometimento e engajamento nas produções apresentadas que ressoa em grande parte da arte feminina amazônica sob à luz de um pertencimento ao lugar como resistência cultural, identitária ou identificação imediata nesse desvio para o verde. Embora algumas artistas tenham iniciado seu percurso profissional e um primeiro olhar fotográfico em uma linha estética de determinada vertente ou tendência da década que atuavam - posteriormente escolhendo outra para seguir carreira - isto não interfere na análise de suas fotografias, tampouco no conjunto de sua produção.

Este percurso de formação e de amadurecimento artístico deve ser considerado como parte do caminho a trilhar em uma carreira artística de qualquer artista. As fotógrafas-pesquisadoras nutrem-se, continuamente, por meio dos processos criativos de investigação ao longo de suas carreiras habitadas pela convivência fotográfica com a região; ora estando no interior de sua atmosfera de inspiração, ora equidistantes em outros campos de ação. Entretanto, elas também foram em busca de aprimoramento intelectual por intermédio de pesquisas de arte realizando Mestrado e Doutorado na área de sua atuação artística.

Sobre a geração mais recente que se formou na metade da década de 2000, parte significativa do trabalho das artistas fotógrafas encontra-se nos anos 2010. Com a nova geração se observou a ampliação das vertentes e das tendências fotográficas proeminentes na produção regional, prezando pela introdução de novas temáticas, releitura e rompimento da tradição do “olhar amazônico”, e ao longo do desenvolvimento da carreira, uma busca por um lugar no cenário fotográfico regional.

Tão importante quanto à cultura das mulheres, que promove experiências únicas dentro de diferentes sociedades, é o gênero feminino que interliga todas as mulheres em tempos, espaços e diálogos. Nesta pesquisa foi exaltado o contexto social e cultural regional, os períodos históricos que influenciam sujeitos e as interpretações das artistas paraenses sobre sua própria cultura ou sobre a cultura da/o outra/o com temáticas, por vezes, pertencentes a ela.

No tocante à esta investigação, a experiência artística das fotógrafas foi analisada e interpretada sob o viés regional, porém dentro de uma tentativa de pensar no âmbito geral da História da Arte das Mulheres no Brasil. Logo, a continuidade desta produção feminina em nosso século, testemunha o fato de que há uma trajetória da fotografia artística feminina paraense que pode ser admitida sem temer preci-

pituições. Tal acervo da produção fotográfica contemporânea local e seu tempo histórico pontuam que a prática da fotografia autoral já é consolidada na região estudada.

Em tudo o que li, analisei e pesquisei sobre a produção artística de mulheres amazônicas brasileiras tem o nome da Amazônia como reforço para aceitar tal produção no país e no mundo. Diante desta afirmação, acredito que o diferencial do trabalho de mulheres artistas está no investimento em temáticas e materiais ligados ao nome Amazônia ou sob o contexto amazônico.

Concluo que as experiências e as representações sob o ponto de vista feminino expressas nas obras das artistas paraenses expandem-se para outros territórios, mesmo sendo situações que podem ser vividas ou não pelas mulheres em diferentes países. Aqui elucidado que esta investigação não afirma que a produção fotográfica feminina do Pará, porta de entrada da região Norte, somente seja inteiramente reconhecida pelo local ou pelo regional em um suposto destino meramente etnológico. Portanto, a sensibilidade amazônica afirma sua diferença na própria alteridade.

Com efeito, neste universo de representação e de registro fotográficos da/na Amazônia emergem processos de percepção, interpretação e identificação. Bem como a legitimação de narrativas pessoais, femininas e sociais que nascem do lugar de fala e de pertencimento. Tendo em vista que a fotografia de arte feminina é a extensão da interpretação feminina da experiência de inventar novos mundos e de reinventar realidades. A sensível apazia de viver e de representar a visualidade amazônica foram as protagonistas desta pesquisa, nas quais, por vezes, a visualidade nacional e os signos da cultura internacional fundem-se e coexistem. Todavia, deixou-se claro suas diferenças neste exemplo peculiar de hibridismo brasileiro.

À guisa de uma conclusão, este trabalho pretendeu ainda demonstrar que a Arte das Mulheres pode ser considerada como autônoma, consciência original e imaginário do feminino construídos pela mulher para si mesma; pontualmente, naquelas experiências particulares e intrínsecas ao seu gênero promovidas em sua produção de arte. Repito mais uma vez nesta pesquisa, e em muitas que ainda irei realizar, que o ser e o estar no mundo e na sociedade em que vivemos como mulher e artista devem ser reconhecidos, escritos, revistos e rescritos para evitar a perda deste direito conquistado de ter o patrimônio artístico e cultural das mulheres preservado.

Referências

ABBOTT, Berenice. *New Guide to Better Photography*. Nova York: Crown Publishers, Inc, 1941.

ANNA Mariani. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em:<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1645/anna-mariani>>. Acesso em: 01 Mai. 2017.

ALENCAR, Ana Cristina Aguiar de. *Guia de museus e galerias de arte de Belém*. Belém: Alves, 2010.

ALENCAR, José de. *Iracema*. 24ª ed. São Paulo: Ática, 1991. Domínio Público. Disponível em:<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000136.pdf>>.

AMARAL, Aracy A. *Indefinições a enfrentar e prioridades na pesquisa sobre a arte brasileira*. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____, Aracy A. *Arte no Brasil de hoje*. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____, Aracy A. *O popular como matriz*. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 2: *Circuitos de arte na América Latina e no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____, Aracy A. *A sabedoria do compromisso com o lugar: Tarsila, Volpi, Oiticica, Meireles e Benjamin*. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 1: *Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____, Aracy A. *A efervescência dos anos 80*. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____, Aracy A. *Um nova geração*. In: AMARAL, Aracy A. *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 3: *Bienais e artistas contemporâneos no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma*. 1928. Domínio público. Disponível em:<<https://vivelatinoamerica.files.wordpress.com/2014/01/macunaima-de-mario-de-andrade.pdf>>.

ARNOLD, Dana. *Introdução à História da Arte*. Tradução Jacqueline Valpassos. São Paulo: Ática, 2011.

ARCHER, Michael. *Arte Contemporânea: uma história concisa*. Tradução de Alexandre Krung e Valter Lellis Siqueira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Belém do Pará*. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. 2ª ed. São Paulo: Nova Ortografia, 2013.

_____, Manuel. *Irene no Céu*. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. 2ª ed. São Paulo: Nova Ortografia, 2013.

BARAÚNA, Danilo Nazareno Azevedo; MANESCHY, Orlando Franco. *Caixa de Pandora: imagem, espaço e tradução em redes de colaboração*. Visualidades, [S.l.], v. 13, n. 1, dez. 2015. ISSN 2317-6784. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/34145>>. Acesso em: 17 jul. 2017. doi:<https://doi.org/10.5216/vis.v13i1.34145>.

_____, D. N. A; MANESCHY, O. *Caixa de Pandora: Processos Criativos em Redes de Colaboração*. In: 22 Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013. Pará. Anais do 22º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013, v. 01, pp. 358-372.

BARBOSA, Danielle; MANESCHY, Orlando. *A Produção Videográfica na Arte Contemporânea de Belém: uma abordagem da situação*. Em: Anais do 19º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. 1. ed. Salvador: ANPAP/UFBA, 2009.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BAZIN, André. *Ontologia da imagem fotográfica*. In: BAZIN, André. *O cinema. Ensaios*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo I. Fatos e Mitos*. 4ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

_____, Simone de. *O Segundo Sexo II. A Experiência vivida*. 2ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1969.

BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade*. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BELLO, Patrizia Di. *Mulheres e Fotografia*. In: HACKING, Juliet (Ed.) Tudo sobre fotografia. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Pequena História da Fotografia*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____, Walter. *História cultural do brinquedo*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____, Walter. *Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____, Walter. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. 1. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENTES, Nilma. *Negritando*. Belém: Graphitte Editores, 1993.

BETTERTON, Rosemary. *Olhar feminista: olhar o feminismo*. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance*. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

BRASSAÏ. *Proust e a fotografia*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La metamorfosis de lo femenino: Orlan, Cindy Sherman, Mariko Mori*. In: *Agencia feminista y empowerment en artes visuales*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 2011.

BURGIN, Victor. *Olhando fotografias*. COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

CAMPELLO, Eliane T. A. "A mulher e a arte", na visão de Júlia Lopes de Almeida. In: III Seminário Internacional Mulher e Literatura. Bahia: Universidade Estadual de Santa Cruz, 2007. p. 6. Disponível em: <<https://www.uesc.br/seminariomulher/>>. Acesso em: 15 Mar. de 2015.

CARDOSO, Renata Gomes. *Anita Malfatti em Paris, 1923-1928. 19&20*, Rio de Janeiro, v. IX, n. 1, jan./jun. 2014. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/artistas/artistas_amalfatti.htm>. Acessado em: 07 Fev. 2016.

CECIM, Vicente Franz. *Manifestos Curau/Parte II: Flagrados em delito contra a noite*, 1983. Disponível em: <http://www.culturapara.art.br/Literatura/vicentececim/manifesto_Curau.pdf>. Acesso em: 22 Set. 2017.

_____, Vicente. *O colonialismo na Amazônia*. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. FUNARTE, INAP/ Projeto visualidade brasileira; Belém, Secretaria de Educação e Cultura, 1985, p. 15.

CASTRO, Jorane. *Jorane Castro fala sobre o diálogo entre cinema e fotografia*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pa/para/noticia/2016/11/jorane-castro-fala-sobre-dialogo-entre-cinema-efotografia>>. Acesso em: 07 Abri. 2017.

CASTRO, Fábio Fonseca de. *Entre o mito e a fronteira*. Belém: Labor Editorial, 2011.

CHIARELLI, Tadeu. *Identidade/Não-identidade: a fotografia brasileira hoje*. In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Lemos-editorial, 2002.

_____, Tadeu. *A fotografia contaminada*. In: CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Lemos-editorial, 2002.

_____, Tadeu. *Tropical, de Anita Malfatti: reorientando uma velha questão*. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo, n. 80, p. 163-172, Mar. 2008. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em: 03 Jul. 2017.

CLÁUDIA Leão. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa20847/claudia-leao>>. Acesso em: 01 de Ago. 2017. Verbetes da Enciclopédia.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

COSTA, Marcus de Lontra. *Os Anos 80: Uma Experiência Brasileira*. In: BOBBI, Márcio (Org). *Onde está você, Geração 80*. Curadoria Marcus de Lontra. Rio de Janeiro, Brasília: CCBB, 2004/2005.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marciolino. São Paulo: Martins, 2007.

DANTO, Arthur. *Women Artists, 1970–85*. Nova York: The Nation, 1989, p. 794 - 798.

Dicionário Histórico-Biográfico dos fotógrafos e da fotografia do Brasil. *Leila Jinkings*. Disponível em: <<http://www.labhoi.uff.br/verbetesfotografia/node/29>>. Acesso em: 15 Fev. 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. 8ª ed. Campinas, SP: Papi-rus, 2004.

ELZA, Lima. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13176/elza-lima>>. Acesso em: 07 Ago. 2017.

FERNANDES, Paulo Chaves. *Icamiaba de si mesma*. In: *O Lago da Lua ou Yaci Ua-ruá –As Amazonas do rio mar*. 2011. Catálogo.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Processos de Criação na Fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. FACOM, n. 16, 2 semestre de 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FREITAS, Arthur. *Arte de Guerrilha: Vanguarda e Conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. Tradução de Pedro Miguel Frade. 3ª ed. Lisboa: Vega, 2010.

FOOTE, Nancy. *The Anti-Photographers*. In: ArtForum 15, set. 1976. Disponível em: <https://sfaiph304.files.wordpress.com/2012/11/nancy_foote_the_anti_photographers.pdf>. Acessado em: 15 Ago. 2017.

FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade I: A Vontade de Saber*. 13ª ed. Traduzido do francês por Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1999.

_____, Michel. *História da Sexualidade 3: o cuidado de si*. Traduzido por Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____, Michel. *A palavra e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Traduzido do francês por Salma de Tannus Muchail. 8ª ed. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

_____, Michel. *Sex, Power and the Politics of Identity*. In: Revista The Advocate. Traduzido do inglês por Wanderson Flor do Nascimento, Toronto, nº 400, p. 2, 1982.

GROSSMANN, Martin. *Arte contemporânea brasileira: à procura de um contexto*. BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução do inglês por Renato Cohen. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

HACKING, Juliet (Ed.) *Tudo sobre fotografia*. Tradução de Fabiano Morais, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HERMÍNIA Borges. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21679/herminia-borges>>. Acesso em: 07 Ago . 2017.

HERKENHOFF, Paulo. *Brasil/Brasis*. In: BASBAUM, Ricardo (Org.). *Arte Contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

_____, Paulo. *Amazônia, ciclos de modernidade*. Rio de Janeiro: CCBB, 2012.

HILDEGARD, Rosenthal. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10403/hildegard-rosenthal>>. Acesso em: 30 Abri. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____, Heloisa Buarque de; HERKENHOFF, Paulo. *Manobras Radicais*. 1ª ed. São Paulo: ARTVIVA, 2006.

HORWITZ, Margot F. *A Female Focus: Great women photographers*. Nova York: Franklin Watts/Grolier, 1996.

IOP, Elisa. Tese *Artistas Mujeres durante la dictadura militar en Brasil (1964-1979). El cuerpo de las mujeres, el de las artistas, y el de los espectadores, en el arte de índole crítico y politizado* (2016). Disponível em <<https://addi.ehu.es/handle/10810/18321>>. Acesso em: 05 Aug. 2017.

ISAAK, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London and New York: Routledge, 1996.

JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Traduzido do francês por Teresa Lourenço. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002.

KLAUTAU FILHO, Mariano (Org.). *Fotografia contemporânea paraense: panorama 80/90*. Belém: Secult, 2002. Disponível em: <<http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/index.htm>>.

_____, Mariano. *Quem tem medo do Brasil?* In KLAUTAU FILHO, Mariano (Org.). *I Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: brasil brasis*. Belém: Diário do Pará, 2015.

_____, Mariano (Org.). *VI Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: tempo movimento*. Belém: Diário do Pará, 2015.

KNAUSS, Paulo; MALTA, Marize (Orgs). *Outros objetos do olhar: história e arte*. Niterói: LABHOI/UFF, 2016

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

_____, Rosalind. *Notes on the Index: Seventies Art in America*. In: *The MET Press*. Part 1, (October, Vol. 3, Spring, 1977, pp. 68-81).

_____, Rosalind. *Notes on the Index: Seventies Art in America*. In: *The MET Press*. Part 2, (October, Vol. 4, Autumn, 1977, pp. 58-77).

_____, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução de Júlio Fischer. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

_____, Boris. *Fotografia*. In: ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

LAGROU, Els. *Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.

LAGO, Isabela; LEANDRO, Arthur; RODRIGUES, Oneide Monteiro (Orgs). Kiuá Nangetu. *Poéticas Visuais de Resistência Negra*. Belém: Instituto Nangetu, 2014.

LEÃO, Cláudia. *Memória e Esquecimento*. In: KLAUTAU FILHO, Mariano (Org.). *Catálogo Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Brasil Brasis*. Belém: Diário Contemporâneo, 2010.

_____, Cláudia. *Sobre a Pele*. In: HERKENHOFF, Paulo (Org.). *Pororoca: A Amazônia no MAR*. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Museu de Arte do Rio, 2014.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*. Traduzido do francês por Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

LISPECTOR, Clarice. *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Fernanda. *Galeria do Centro Empresarial Rio, vitrine da Geração 80*. In: BOBBI, Márcio (Org). *Onde está você, Geração 80*. Curadoria Marcus de Lontra. Rio de Janeiro/Brasília: CCBB, 2004/2005.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995.

_____, João de Jesus Paes. *A conversão semiótica na arte e na cultura*. Belém: UFPA, 2007.

_____, João de Jesus Paes. *A arte como encantaria da linguagem*. São Paulo: Escrituras, 2008.

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

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana. *Tendências e Perspectivas Feministas en la arte atual*. 2ª ed. Murcia: Ad Hoc, 2008.

MARQUES, Cinthya. *Desejo de estrangeiro*. Belém: Raio Verde, 2016.

MARTINS, Max. *Uns olhos como pássaros*. In: MARTINS, Max. *Poemas reunidos, 1952 - 2001*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará / EDUFPA, 2001.

MEDEIROS, Afonso. *80/90 DO 20: As encruzilhadas histórico-geográficas de uma geração*. In: Anais do XXI Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. (Orgs.). 1ª ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2012.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. *Fotonovelas e leitoras: um romance*. Disponível em: <<http://alcarsul2014.sites.ufsc.br/wp-content/uploads/2014/10/Raquel-Barros.pdf>>. Acesso em: 14 Ago. 2017.

MOKARZEL, Mariza (Coord.); LIMA, Janice Shirley Sousa; MOURA, Simone de Oliveira. *Rio de terras e águas: navegar é preciso*. 1ª ed. Belém: Unama, 2009.

_____, Mariza. *EXPEDIÇÃO ELZA LIMA: imagens e lendas de um real construído*. Arte & Ensaios, revista do ppgav/eba/ufrrj, n. 27, dezembro 2013.

MORAIS, Eneida de. *Aruanda*. Belém: SECULT, FCPTN, 1989.

MORAIS, Frederico. *Panorama das artes plásticas séculos XIX e XX*. Apresentação Ernest Mange. 2ª ed. rev. São Paulo: Itaú Cultural, 1991.

MORAIS, José. *A arte de ler*. São Paulo: UNESP, 1996.

MORAES, Antônio de (Org.). *Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira*. São Paulo: Edusp, IEB-USP, 2000.

MOREIRA, Eidorfe. *Obras reunidas de Eidorfe Moreira*. Belém: CEJUP, 1989.

NAKAGAWA, Rosely. *Fotografia Contemporânea Paraense*. Disponível em: <http://www.fotoparaense80-90.pa.gov.br/Rosely_texto.htm>. Acesso em: 10 Abr. 2017.

OURIQUES, Evandro Vieira (Coord.). *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte, INAP / Projeto visualidade brasileira, Belém, 1985.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

PEREIRA, Flavya Mutran. *Escrituras Fotográficas no Futuro Analógico do Pretérito Digital*. Em: 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013. Pará. Anais do 22º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2013, v. 01, pp. 1455-1461.

PESAVENTO, Sandra J. *História & Histórica Cultural*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PESSOA, Fernando. *O livro do desassossego*. Portugal: 1913. Domínio Público. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/vo000008.pdf>>.

PINHEIRO JR, Osmar. *A visualidade amazônica*. In: OURIQUES, Evandro Vieira (Coord.). *As artes visuais na Amazônia: reflexões sobre uma visualidade regional*. Rio de Janeiro: Funarte, INAP / Projeto visualidade brasileira, Belém, 1985.

POLLOCK, Griselda. *A modernidade e os espaços da feminilidade*. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance*. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

PRECIADO, Beatriz. *Gênero y performance. 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans...* Zehar: revista de Arteleku-ko aldizkaria, nº 54, 2004. Disponível em: <http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/040_09.pdf>. Acesso em: 05 Abr. 2017.

RAGO, MARGARETH. *Feminizar é preciso: por uma cultura filógena*. São Paulo Perspectiva, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 53-66, Julho 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php?script>>. Acesso em: 06 Abr. 2017.

RIVIÈRE, Joan. *Womanliness as a Mascarade (1929)*. International Journal of Psycho-Analysis, v. 10, p. 303-13. Disponível em: <http://scientiaestudia.org.br/temp/Scientiae_Studia_v15n1_perfil_x4_corrigida.pdf>. Acesso em: 05 Abr. 2017.

REGUILLO, Rossana. *Corpografias e Corpoíticas: gramáticas da emoção nas encruzilhadas contemporâneas*. In: Encontro Internacional do Instituto Hemisférico de Performance e Política da Universidade de Nova York, nº 8: 30. Catálogo, 2013.

REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre o documento e a arte contemporânea*. Tradução de Constância Egrejas, São Paulo: Senac São Paulo, 2009.

SALLES, Vicente. *O negro na formação da sociedade paraense. Textos reunidos*. Belém: Paka-Tatu, 2004.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SAMPAIO, Paula. *O lago do esquecimento*. Belém: edição da artista, 2013.

SAVARY, Olga. *Linha-D'Água*. São Paulo: Massao Ohono, Hipocampo, 1987.

SICHEL, Kim. *Contortions of Technique: Germaine Krull's Experimental Photography*. Disponível em: <<https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Sichel.pdf>> Acesso em: 06 Out. 2017.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the politics of history*. 1ª ed. EUA: Columbia University Press, 1988.

SILVA, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. 2009. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro.

_____, Caroline Fernandes. *O moderno em aberto: o mundo das artes em Belém do Pará e a pintura de Antonieta Santos Feio*. Belém: IAP, 2013.

SIMMEL, Georg. *A filosofia da paisagem*. Tradução de Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007. Disponível em: <<http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF14/Ana%20Paula%20Cavalcanti.pdf>>.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SUMMERS, J. Claude. *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*. Nova Jersey: Cleis Press, 2004.

STUART, Hall. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Editora DP&A Editora, 2000.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura*. Tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

ZANINI, Walter. *Aspectos da arte em vários Estados*. In: ZANINI, Walter (Org.). *História Geral da Arte no Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WENDERS, Wim. *A paisagem urbana*. Tradução de Mauricio Santana Dias. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, 1994.

WOLFF, Janet. *Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo*. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (Orgs.). *Gênero, cultura visual e performance*. Antologia Crítica. Minho: Edições Húmus, 2011.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Tradução de Denise Bottman. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.

Sites

<https://mulheresnafotografia.wordpress.com>

<https://revistazum.com.br/radar/germaine-krull/>

<https://factoagencia.wordpress.com/2014/03/10/das-capas-da-vogue-para-o-front/>

<http://www.houkgallery.com/artists/ilse-bing?view=slider#4>

Ateliê 397. *Orlando Maneschy e uma Belém selvagem como Caixa de Pandora - Núcleo de Imagens*, 2012. Disponível em: <<https://ateli397.com/orlando-maneschy-e-uma-belem-selvagem-como-caixa-de-pandora/>>. Acesso em: 20 Abri. 2017.

FOTO Clube do Pará (Belém, PA). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedi-a2017.i-nove.org/instituicao635611/foto-clube-do-para-belem-pa>>. Acesso em: 15 Abr. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

<http://www.fcp.pa.gov.br/espacos-culturais/sede/galeria-theodoro-braga>

<http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/iv-semana-nacional-da-fotografia/>

<https://flavyamutran.wordpress.com/2008/05/>

<https://filetwopointzero.wordpress.com/2014/09/10/delete-use/>

<http://www.mis.rj.gov.br/acervo/>

<http://www.secult.pa.gov.br>

<http://www.elzalima.com.br/index.html#bio>

<http://brasilianafotografica.bn.br/?tag=andre-adolphe-eugene-disderi>

<http://paulasampaio.com.br/projetos/antonios-e-candidas-tem-sonhos-de-sorte-2/>

Catálogos

Arte Amazonas: *ein künstlerischer Beitrag zur Konferenz der Vereinten Nationen über Umwelt und Entwicklung "Rio-92": Ausstellungen*, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro ... [et al.]. 1992.

Amazônia, a arte. Maneschy (Org.). 1ª ed. Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 2010.

I PRÊMIO DIÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFIA. Catálogo. Belém: Diário Contemporâneo, 2010.

IV Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia: Cultura Natureza, 2013.

V PRÊMIO DIÁRIO CONTEMPORÂNEO DE FOTOGRAFI. Catálogo. Belém: Diário Contemporâneo, 2015.

ARTE PARÁ 81. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1981.

ARTE PARÁ 88. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1988.

ARTE PARÁ 90. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1990.

ARTE PARÁ 91. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1991.

ARTE PARÁ 92. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 1992.

ARTE PARÁ 2009. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2009.

ARTE PARÁ 2010. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2010.

ARTE PARÁ 2012. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2012.

ARTE PARÁ 2014. Catálogo. Belém: Fundação Rômulo Maiorana, 2014.

Elles: mulheres artistas na coleção do Centro Pompidou = Elles: women artists in the collection of the Centre Pompidou. Tradução/translation Clarice Goulart e Rogério Bettoni. São Paulo: + Comunicação, 2013.

Pororoca: A Amazônia no MAR. Curadoria Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro: Editora Circuito: Museu de Arte do Rio, 2014.

Onde está você, Geração 80/Marcus de Lontra. Organizado por Márcio Bobbi. Rio de Janeiro/Brasília: CCBB, 2004/2005.