

“Quem tem poder de escolher a história?”: relatos e reflexões sobre a produção de fotojornalistas brasileiras¹

"Who has the power to choose the history?": reports and reflections on the production of women photojournalists in Brazil

Elaine Schmitt

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2197-320X>
E-mail: elaine.schmitt@gmail.com

Recepción: 01.01.2023

Aprobación: 20.12.2023



Resumo: A investigação tem como objetivo refletir sobre a cobertura fotojornalística de mulheres que, por determinada lógica, podem ser consideradas produtoras de enquadramentos não regulativos de uma realidade política e social, quer dizer, de enquadramentos que de alguma maneira rompem com aquilo que seria autorizado pelo Estado vigente, de acordo com o pensamento proposto por Judith Butler (2015). A perspectiva epistemológica dos Estudos de Gênero e o embasamento teórico da História das Mulheres colaboram para o desenvolvimento da reflexão que tem como recorte dois períodos históricos marcados pela censura e hostilidade: a ditadura militar brasileira (1964 – 1985), momento em que se estabeleceu o cerceamento de direitos sobre a sociedade civil, recaindo muito fortemente sobre profissionais da imprensa do país; e o período que compreende o mandato presidencial de Jair M. Bolsonaro (2018-2022), episódio da história recente que rememora características da década de 1970, como o estímulo à autoridade, reacionismo e violência. Ao longo da discussão, são apresentados trechos de quatro entrevistas, sendo uma delas (Beth Cruz) oriunda de um estudo mais amplo e realizado a partir da metodologia da História Oral (Schmitt, 2022), o que permitiu observar que determinadas experiências fotográficas operam como espécie de resistência à imagem que se tentava e ainda se tenta construir acerca do país. Além disso, são apresentados relatos de Gabriela Biló, Elvira Alegre e Nair Benedicto, sendo todos coletados de

¹ Este artigo foi escrito com material coletado e com financiamento do CNPq - processo nº 404662/2021-8 - MANDONAS: memórias, políticas e feminismos no Cone Sul (1980-2020).

publicações de cunho acadêmico disponíveis *on-line*: as duas primeiras tratam de laboratórios universitários e a terceira de uma revista científica. Acredita-se que as imagens produzidas por estas mulheres podem ser consideradas formas de desafiar imagens que se tornaram ícone de determinados períodos políticos que seguem em disputas constantes pelo posto da “verdadeira” história.

Palavras-chave: enquadramentos regulativos; fotojornalismo; história das mulheres; história oral; ditadura militar; democracia

Abstract: The research is about women’s photojournalistic coverage which reflect by a certain logic that can be considered producers of non-regulatory frameworks of a political and social reality. These are frameworks that somehow break with what would be authorized by the ruling state, according to the thinking proposed by Judith Butler (2015). The epistemological perspective of Gender Studies and the theoretical basis of Women’s History contribute to for this reflection, which focuses on two historical periods marked by censorship and hostility: the Brazilian military dictatorship (1964 - 1985), a time when the curtailment of civil society rights was established, falling very heavily on the country’s press; and the period comprising the presidential mandate of Jair M. Bolsonaro (2018-2022). It was an episode in recent history that recalls characteristics of the 1970s, such as the encouragement of authority, conservatism and violence. Throughout the discussion, excerpts from four interviews are presented, one of which (Beth Cruz) came from a more extensive study using Oral History methodology (Schmitt, 2022), which allowed us to observe that certain photographic experiences operate as a kind of resistance to the image that has been done and continues to be constructed about the country. In addition, we present accounts by Gabriela Biló, Elvira Alegre and Nair Benedicto. All the interviews were collected from academic publications available online: the first two are from university laboratories and the third from a scientific journal. It is believed that the images produced by these women can be seen as a way of challenging images that have become icons of certain political periods and that are still in constant dispute for the position of “true” history.

Keywords: regulatory frameworks; photojournalism; women’s history; oral history; military dictatorship; democracy

INTRODUÇÃO

Sabemos que embora a fotografia documental e o fotojornalismo sejam especialidades cada vez menos restritas a uma única pessoa, devido, também, à precarização das redações e agências de notícias, elas seguem cristalizando realidades — hoje, principalmente, de forma *on-line* — ao proporcionar substância para uma história política capaz de acionar narrativas em disputa e formar a iconografia de uma memória². Tendo isso em mente, voltar a atenção ao processo fotográfico de maneira abrangente, considerando aspectos que engloba gênero e cidadania, como é o objetivo deste artigo, também nos ajuda a romper com uma

² Importa destacar a diferença presente no entendimento da memória como sendo o acúmulo de experiências, relatos, orais ou não, e subjetividades submetidas à temporalidade, podendo ser coletiva ou não. Enquanto isso, a história é percebida como a disciplina que reúne análise, organização e interpretação sistemática, ainda que em disputa como mencionado, que contribui para a construção da realidade.

noção tradicionalmente associada às análises das condições de trabalho de fotógrafas e fotógrafos na qual, muitas vezes, desconsideram-se forças que devem ser compreendidas como elementos de significação e interpretação da imagem, junto dos recursos técnicos e da linguagem fotográfica.

Discutir o ato fotográfico como interpretação seletiva da realidade também é de grande importância para essa reflexão, pois, “mesmo quando os fotógrafos estão muito mais preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e de consciência”, declara Susan Sontag (2004: 16-17). Judith Butler (2015: 105), por outro lado, aponta limitações na declaração de Sontag e se soma ao debate questionando a “coerência narrativa” que seria inerente a uma imagem. A autora percebe que, assim como a interpretação do público, o seu enquadramento importa, pois embora a coerência narrativa apresente um possível padrão para alguns tipos de interpretação, não poderíamos dizer que isso se aplica a todas as interpretações:

Para que a noção de uma “interpretação visual” não se torne paradoxal, parece importante reconhecer que, ao enquadrar a realidade, a fotografia já determinou o que será levado em conta dentro do enquadramento – e esse ato de delimitação é sem dúvida interpretativo, como o são, potencialmente, os vários efeitos de ângulo, foco, luz etc. (Butler 2015: 105)

Aqui nos defrontamos com um elemento muito presente nos estudos do fotojornalismo: os limites de uma fotografia em relação à subjetividade daquelas e daqueles que as produzem, o que se traduz na tentativa de desvendar tanto as fragilidades quanto as complexidades do ato de fotografar — ou enquadrar, nos termos de Butler —, e no ato de olhar uma fotografia. Portanto, poderíamos apreender aquilo que compõe sua estrutura interpretativa? Existem pistas de que sim, e é provocada por inquietações despertadas pela teoria que a presente investigação está desenvolvendo.

As experiências de mulheres, e em especial de mulheres na prática fotográfica, vem sendo estudada como experiência histórica de forma consistente nos últimos anos 25 anos (Niedermaier, 2008; Silva, 2017; Zerwez e Costa, 2021; Nichele, 2023). Estes estudos apresentam aspectos que corroboram para uma diferenciação cultural marcada pelo gênero — na intersecção com outras categorias como classe social, acesso ao mercado de trabalho, reconhecimento e geração — e que definirá a maneira como se interpreta, ou se enquadra determinadas narrativas em diferentes períodos da história social coletiva (Pedro, 2017).

Levando em consideração a ocupação de funções diferentes em nossa sociedade, majoritariamente atreladas aos papéis de gênero (Oberti, 2010; Silva; Pedro; Wolff, 2018; Jelin, 2002), acredita-se haver narrativas que evidenciam

tanto semelhantes quanto diferentes formas de perceber e se relacionar com a prática do fotojornalismo a partir de um viés democrático, por exemplo. Neste sentido, é possível perceber como gênero se constitui como um marcador de distinção que corresponde às posições que mulheres (foto)jornalistas ocupam e a partir das quais são reconhecidas no universo de valores e posições dentro de muitos espaços (Pontes, 2017), independentemente da feminilização³ deste mercado (Dancosky, Mick e Rocha, 2022).

É por meio dessa perspectiva de gênero, e principalmente embasada pela História das Mulheres (Salvatici, 2005), que o debate sobre as possibilidades de enquadramentos fotojornalísticos em períodos brasileiros considerados autoritários se dá nesta investigação. O termo autoritário, designa o momento de distanciamento dos ideais democráticos que abrange a tentativa de cercear direitos civis e liberdade de expressão como foi a ditadura militar (1964-1985) e também o mandato presidencial de Jair M. Bolsonaro (2018-2022). Apesar de haver entendimento sobre a diferença entre estes dois períodos, eles são abordados lado a lado neste estudo.

Seis imagens são reproduzidas e analisadas em paralelo aos trechos de entrevistas de quatro autoras. A entrevista de Beth Cruz, em específico, é oriunda de um estudo mais amplo (Schmitt, 2022) e realizado a partir da metodologia da História Oral⁴, o que permitiu observar que determinadas experiências fotográficas operam como espécie de resistência à imagem que se tentava e ainda se tenta construir acerca do país. Além desta, são apresentados os relatos recentes de Gabriela Biló (2022), Elvira Alegre (2014) e Nair Benedicto (2013), sendo todas coletadas de publicações de cunho acadêmico disponíveis no *on-line*. A entrevista de Gabriela, em que aborda seu trabalho recente (2013-2022) foi produzida pelo Laboratório de Comunicação Digital da Faculdade de Comunicação e Artes da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (FCA / PUC Minas), enquanto a de Elvira, que traz suas experiências da década de 1970, é resultado do Projor, projeto desenvolvido pelo Laboratório de Estudos Avançados em Jornalismo (Lajor) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). A entrevista de Nair,

³ Para saber mais sobre este termo, consultar Yannoulas, 2012.

⁴ A tese de doutoramento foi realizada entre 2018 e 2022, tendo como objetivo a intensão de responder quais foram as experiências político-subjetivas de mulheres fotojornalistas durante a ditadura militar brasileira. A coleta, feita a partir de investigações bibliográficas, netnográficas e com a ajuda da História Oral, possibilitou um levantamento seguido de um acervo de entrevistas, revelando que ao menos 82 mulheres participaram ativamente da produção fotojornalística brasileira. Elas estavam espalhadas em diferentes regiões, com trajetórias marcadas por classes sociais e gerações diversas.

que também trata das coberturas realizadas durante a ditadura militar de 1964, foi publicada na Revista Científica Discursos Fotográficos, vinculada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina (PPGCOM / UEL).

A História Oral, enquanto ferramenta teórico-metodológica, é discutida neste estudo como tentativa de se distanciar de uma teoria da representação histórica que Anne McClintock (2010: 449) chama de “tecnologia de poder”. A abordagem empírica, de coleta e preservação de memórias muitas vezes tomadas como “puras”, teria sido sustentada pela despolitização radical da dinâmica do poder subjacente ao fazer história, já que histórias orais, muitas vezes, perpetuam uma hierarquia que organiza aqueles que trabalham e falam diferentemente dos que pensam e escrevem.

Por outro lado, a fluidez e reciprocidade da identidade narrativa na história, assim como da mistura de vozes proporcionada pelo História Oral, surgem em um contexto social em que a identidade é experimentada como recíproca, estruturada e coletiva, o que podemos chamar de uma “comunidade de experiência” que necessita transformação, no que diz respeito ao poder:

[...] o contexto social e político do engendramento da narrativa tem que ser amplamente transformado: uma transformação política radical e ativa. As políticas da memória e da autoria estão inextricavelmente envolvidas com a política do poder institucional em todas as suas formas: casas de família, trabalho doméstico, educação, publicação e recepção. A história é uma série de fabulações sociais sem as quais não podemos passar. É uma prática inventiva, mas não serve qualquer invenção. Pois é o futuro, e não o passado, que está em jogo na disputa sobre quais memórias sobreviverão” (McClintock, 2010: 477).

Com isso, a autora chama atenção para o exame de narrativas de mulheres no contexto da política da transformação social, uma vez que às mulheres foi raramente permitida a “aventura autônoma” do eu individual. “As autobiografias de mulheres como regra geral, argumenta McClintock, não se prostram diante da teologia do indivíduo centrado nem da ideia de um todo cronológico, tendendo, ao contrário, a serem irregulares, anedóticas, fissuradas e polifônicas” (McClintock, 2010: 455). Tal exame expressaria rupturas da experiência social, dando espaço para as dificuldades cotidianas experimentadas pelas mulheres ao invés de um desígnio ou “destino anatômico”.

FOTOJORNALISMO, MEMÓRIA E NARRATIVAS “NÃO OFICIAIS”

No início de 2023, a fotojornalista Gabriela Biló, que já fez parte do coletivo Mananas⁵, venceu o troféu Mulher Imprensa na categoria de fotojornalismo. Ela já trabalhou em jornais da grande imprensa como Estado de São Paulo, Folha de São Paulo e na Agência Futura Press e lançou seu primeiro fotolivre, intitulado “A Verdade Vos Libertará”⁶, no qual reuniu dez anos de cobertura política brasileira. No período abordado em seu livro, acompanhou o Movimento Passe Livre⁷ (MPL) tomar as ruas das grandes cidades quando, ainda em 2013, organizou grandes manifestações contra o aumento no preço da passagem de ônibus e em favor da gratuidade do transporte público. Igualmente, cobriu a tentativa violenta de controle da polícia militar sobre os *black blocs*, grupo formado por manifestantes comumente reconhecidos pelo uso de vestimentas e máscaras pretas que buscavam causar um contingente de cunho anarquista e radical (Dupois-Derí, 2004), e que também estavam nas ruas misturando-se aos jovens estudantes que protagonizavam do MPL.

Em 2016, cobriu o impeachment sofrido pela Presidenta Dilma Rousseff⁸ (PT), fotografando, também, a ascensão do jurista Sergio Moro, que esteve à frente da Operação Lava Jato, e de Jair M. Bolsonaro (PSL) que, durante seu Governo Presidencial do início de 2018, alavancado por estratégias tecnopopulistas (Cesarino, 2022) com disseminação de fake news e desinformação em massa sobre falsos tratamentos preventivos à Covid-19, tentou convencer uma grande parcela da população brasileira a salvar o país do “avanço comunista”. Em seus discursos, afirmava fazer tudo em “nome de Deus” e pela “honra da família”,

⁵ Para saber mais sobre este coletivo formado por mulheres fotógrafas, acesse: <https://mamanacoletiva.myportfolio.com/o-coletivo>.

⁶ O título faz referência a uma frase que é, originalmente, encontrada na Bíblia e que foi repetida diversas vezes pelo ex-presidente da República, Jair M. Bolsonaro, tendo a utilizado, inclusive, em seu discurso de posse, no ano de 2018.

⁷ Este movimento social, iniciado em 2005, tem como principal reivindicação o direito à mobilidade urbana gratuita. Ganhou maior notoriedade em 2013, nas cidades de São Paulo (SP) e Rio de Janeiro (RJ), que diante o aumento das passagens de ônibus contou com adesão massiva da população nos diversos protestos organizados.

⁸ Ainda em 2015, tiveram início as manifestações relativas ao impedimento da continuidade do mandato presidencial de Dilma Rousseff, quando o então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, aceitou denúncias por crime de responsabilidade. Com a aceitação do pedido e a formação de uma comissão especial na Câmara dos Deputados, a fim de discutir a possibilidade de realização dos votos no plenário, o processo teve seguimento e concretizou-se no dia 17 de abril de 2016. O pedido de abertura do processo de pedido de impedimento de Dilma atingiu os necessários 342 votos de deputados. A sessão contou com 513 deputados, havendo sete abstenções e duas ausências (Schmitt; Colussi, 2016).

pilares discursivos muito bem utilizados em outros períodos ditatoriais por políticos e até por parte da imprensa, seja em grandes centros ou em regiões do interior do país (Sá Motta, 2000; Schmitt, 2017).

Apesar da liberdade de imprensa garantida a Gabriela Biló e a outros profissionais do jornalismo no começo deste arco temporal de dez anos (2013-2023), o oposto começou a acontecer em meados da segunda metade, mais precisamente em 2018, momento em que o então presidente autodefinido como de extrema-direita, Jair Bolsonaro, passou a reagir mais agressivamente contra as perguntas de jornalistas, iniciando um movimento de distanciamento e de ataques verbais crescentes. A escalada do autoritarismo foi uma característica do então governo brasileiro que, para a fotojornalista, endossou a importância do registro fotográfico como uma tentativa de construir memórias de um período social e politicamente hostil:

A Verdade vos Libertará é um livro ácido sobre uma história que não deve ser esquecida e distorcida em uma guerra de narrativas. É sim, meu olhar particular sobre uma década marcante no Brasil em que vimos uma nova ascensão do autoritarismo no país. Espero que quem leia ria, chore e nunca duvide de suas próprias memórias do que aconteceu (Biló, 2022: s.n.).

Este, no entanto, não é um cenário inédito no país que já enfrentou golpes anteriormente, momentos em que muitos profissionais desenvolveram práticas que por diferentes motivos conferiram significado único ao jornalismo produzido nas devidas circunstâncias. Enquanto um modo de construir a realidade (Berger; Luckmann, 1998), sabermos que tanto o jornalismo (Alsina, 2009), quanto a especialidade do fotojornalismo, tem o potencial de estabelecer vínculos ou interdependência em relação às instituições e esferas de poder, o que interfere na produção de um conhecimento singular que contribui para a formação de narrativas e enquadramentos hegemônicos históricos. Porém, é sobre a existência e a necessidade de outro enquadramento fotojornalístico que este artigo se dedica, já que a historicidade que apareceu inscrita na textualidade a partir de 1964 (Orlandi, 2010; Abreu, 2002; Laranjeiras, 2014; Kushnir, 2001), por exemplo, também pôde ser observada no fotojornalismo do período.

O interesse está em compreender momentos de cerceamento e de violações de liberdade de expressão na relação com a democracia e com a possibilidade de “enquadramentos” fotográficos desregulativos, o que se torna evidente no surgimento de resistências como da imprensa alternativa e/ou independente, que também ocupam espaço de oposição política em períodos autoritários. Lançar luz sob a produção de mulheres fotojornalistas, dentro deste objetivo maior, é também tratar de histórias que compõe um cenário de resistências que contou

com o papel decisivo da imprensa não hegemônica para instituir na esfera pública as demandas pela cidadania das mulheres, conjugada com transformações no campo da política.

Bernardo Kucinski (1991) compreende a proliferação de experiências alternativas durante os anos 1960 e 1970 por duas vertentes: uma tendo raiz na valorização do nacionalismo e marxismo e a outra sendo guiada pela crítica aos costumes e à ruptura cultural fortemente ligada ao movimento contracultural estadunidense, como é o caso de algumas experiências da imprensa feminista. Máximo Simpson Grinberg (1987: 18) indica como elemento essencial à mídia alternativa a ideia de que esta seja uma “opção frente ao discurso dominante”, complementada pelo controle e propriedade coletiva do meio, participação na escolha temática e na produção de mensagens, bem como a ambivalência dos papéis emissor-receptor e a multidirecionalidade dessas mensagens.

Mesmo que diga respeito a imagens, mas, ainda, sobre o potencial e a importância democrática de rompermos com enquadramentos e discursos “regulares”, Judith Butler (2015) discute a historicidade da moral e como ela vem sendo disputada sempre por meio de enquadramentos. Estes enquadramentos, que podem ser imagéticos ou discursivos, tem a ver com o quanto uma fotografia ou uma narrativa “aparece” para conseqüentemente ser recordada, tornando-se memória. Nesse sentido, e dentro do que o dispositivo democrático nos possibilita, segundo a autora, é preciso haver um reconhecimento das sujeitas e sujeitos, o que muitas vezes passa pelo sofrimento e pelo sentimento do luto expressos pela imagem, para que se produza direitos e políticas de garantia de vidas. Sem este reconhecimento, alerta Butler, produz-se justificativas éticas para que violências sejam perpetradas, isto é, para que a violência se torne a ética operante.

ENQUADRAMENTOS EM BRASÍLIA (DF): DE GABRIELA BILÓ À ELIZABETH CRUZ E ELVIRA ALEGRE

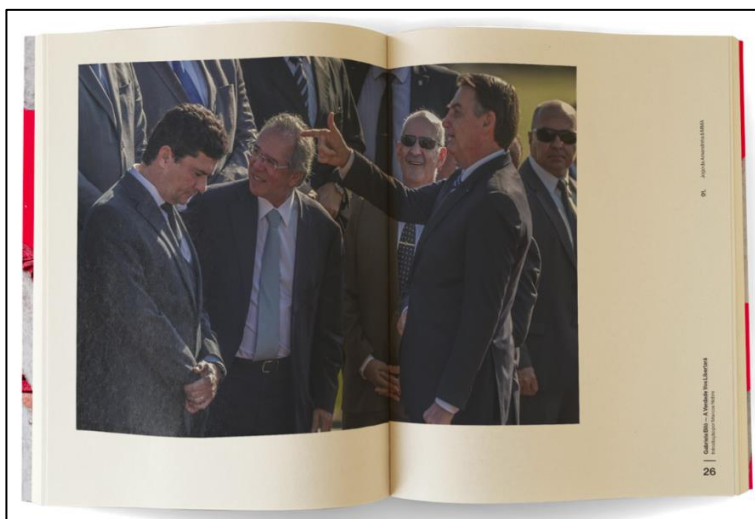
Quando fala em “quadros regulativos”, Butler aciona um “quadro” metodológico, ou uma “moldura” que também pode ser discursiva. A perspectiva exige que estejamos atentas para a disputa de sentidos e dos processos históricos que afetam os “quadros”, causando efeitos no pertencimento social. Esta seria uma maneira de tentar garantir aquilo que a democracia nos promete, afirma a autora, fazendo com que um enquadramento possa romper invariavelmente consigo mesmo ao se mover através do espaço e do tempo. Com isso, o enquadramento em circulação precisaria romper com o contexto no qual é formado caso queira

chegar a algum outro lugar. O que, então, significaria compreender este “escapar” e este “romper com” como parte dos “fenômenos midiáticos em questão”, com a função do enquadramento? (Butler, 2015: 25). Para a fotojornalista Gabriela Biló, a questão passa, também, pelo não esquecimento, que estaria em disputa constantemente:

Há uma guerra de narrativas muito grande, muita fake news, muita verdade sendo manipulada. “O que é a verdade? É revolução? É ditadura? Que verdade é que a gente está falando? Quem tem poder de escolher a história? Como é isso?” Então eu decidi fazer esse livro de fotografias [...] ele é justamente uma história que a gente gostaria de esquecer, só que a gente não pode. Porque a gente não quer que a ditadura seja chamada de revolução. (Biló, 2022: s.n.)

A figura 1 é uma reprodução do fotolivro de Biló aberto na página 26, na qual se pode ver Jair Bolsonaro fazendo gesto de arma com a mão, apontado para a cabeça do então ministro de segurança, Sérgio Moro, que está de cabeça abaixada, enquanto Paulo Guedes, então ministro da economia, está ao seu lado falando algo. Dois seguranças aparecem em um segundo plano da imagem, à frente de um terceiro plano em que se vê mais quatro corpos vestidos de terno e gravata, sem aparecer seus rostos. Com este enquadramento, também podemos ver a dimensão polissêmica e interpretativa que um registro potencialmente aciona.

FIGURA 1 – *PRINT SCREEN* DA PÁGINA 26 DO FOTOLIVRO “A VERDADE VOS LIBERTARÁ (2022, ED. FÓSFORO) DE GABRIELA BILÓ



Fonte: <https://blogfca.pucminas.br/colab/gabriela-bilo-a-bicho-chato-de-brasilia/>

O registro lembra, em certa medida, momentos extraoficiais de outro episódio político brasileiro, ainda que a intencionalidade e a interpretação carreguem muitas diferenças. Ao recordar sua participação na Agência Imprensa Livre Fotojornalismo (ÁGIL) e compará-la à experiência tida na grande imprensa, a fotojornalista Elizabeth Costa G. da Cruz (Beth) pontua o registro “não oficial” como seu principal objetivo profissional para cobertura fotojornalística durante a década de 1970 e 80:

Na agência o pessoal tinha a cabeça disposta às inovações, à coisa bonita, mas com informação. E a informação que era o trabalho, pessoalmente, sempre foi de mostrar o contrário da foto oficial, porque a foto oficial, principalmente em ditadura, é mostrar o presidente, ou quem seja, bem posto, arrumado, sorrindo, bem penteado. O meu sempre foi mostrar o mal humorado, o que anda esquisito, era mostrar a realidade (Cruz, 2022).

Em paralelo ao estabelecimento da ditadura, o fotojornalismo brasileiro passava por um processo de expansão e profissionalização que reverberou fortemente no campo das notícias e da arte no período. Tais mudanças tiveram origens variadas, algumas intrínsecas à fotografia e à técnica, outras relacionadas à situação social e política. Assim, houve uma série de transformações no meio, como as reformas editoriais e gráficas que passaram a privilegiar a fotografia. Junto ao novo momento da fotografia, houve, também, o início do processo de organização e luta sindical e política por parte de fotógrafas e fotógrafos que reivindicavam maior liberdade de atuação e direitos de imagem – o que levou à criação de diversas cooperativas, coletivos e agências fotográficas.

A profissionalização da prática, que contou com a criação dos primeiros cursos regulares de fotografia em nível técnico e superior, igualmente, colaborou para a intensa modificação sofrida pelo setor no período. Nathália Cunha Silva (2017: 8), aponta o surgimento do processo de consolidação histórica das agências fotográficas como resultado da cultura industrial do jornalismo que levou ao aumento na demanda por imagens e da aceleração no ritmo da cobertura, que estava aliado à mudança de modelo de negócios que o Brasil e outros países viviam.

Para além das forças mecânicas mencionadas, o fator geracional foi outro atributo importante para pensarmos o fotojornalismo da década de 1970 e 1980. Para Caio Proença (2015: 2), o perfil diversificado de profissionais daquele momento demonstra a existência de um rico intercâmbio e que pode ser pensado a partir de quatro grandes grupos: um formado pela geração mais velha, que aprendeu o ofício com a prática e era comumente contratado por empresas editoriais; outro formado por uma geração com formação técnica ou superior, que já detinha conhecimento teórico sobre a prática; outro de *freelancers* que, na falta de estabilidade profissional, encontraram liberdade de atuação; e, por fim, um

grupo de fotógrafas e fotógrafos estrangeiros que trouxeram conhecimento e experiências de fora.

Em termos globais, e também embasada pelo que se propõem a ser a história oficial do fotojornalismo, a década de 1970 é conhecida como revolucionária. Contudo, ganha destaque neste artigo a existência de outra vertente fotográfica e fotojornalística, que, ao mesmo tempo, em que acompanhou as transformações “globais ocidentais”, caminhou por outros lugares, com outros objetivos e sentidos. Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia, que perduraram por cinco edições, entre 1978 e 1996, foram acontecimentos condicionantes para o universo da fotografia que temos hoje na América Latina, aponta Erika Zerwes e Eduardo Augusto Costa (2017). São eventos que, ao serem levados em conta na análise das imagens apresentadas aqui, tornam a possibilidade de compreensão ampliada.

Das diversas situações em que o elemento não-oficial se faz presente e convocou o disparo rápido de Beth Cruz, o momento em que flagrou o então Presidente do Brasil, João Batista Figueiredo, em meados de 1980, cercado por mãos de políticos que tentavam cumprimentá-lo em um gesto explícito de bajulação, é exemplo a figura 2.

FIGURA 2. FOTOGRAFIA DE BETH CRUZ. POLÍTICOS CERCANDO O ENTÃO PRESIDENTE DO BRASIL, JOÃO BATISTA FIGUEIREDO (À ESQUERDA), PARA CUMPRIMENTÁ-LO



Fonte: Acervo de Beth Cruz.

Apesar de frequentes, instantes de disparates nos bastidores da política como esse, que custavam a serem revelados ao público, acontecem, principalmente, nos regimes mais fechados, afirma Beth:

Eu me lembro de ver tanta gente querendo, fazendo questão de dar a mão e eu “ai, isso é esquisito, é ridículo que esses políticos todos estão disputando uma mão”. Então eu fiz vários cliques até que esse foi o que a gente gostou mais porque tem essa mão branca aparecendo mais no meio das outras, então tem um contraste preto e branco mais interessante. Mas é o momento de você ver o puxa-saquismo, aquela coisa de todo mundo disputando a mão do presidente. Mas isso é do olhar de cada um, é a emoção de cada um (Cruz, 2022: 166).

A poderosa tentativa do Estado de regular a perspectiva de fotojornalistas durante a ditadura militar é confirmada quando percebemos que a circulação de imagens como estas, em detrimento das coberturas oficiais — e que expressam as ranhuras do sistema ditatorial —, circularam menos ou de forma clandestina. Ou, no caso de Gabriela Biló, em publicações individuais que passam longe das imagens convencionalmente publicadas na mídia hegemônica.

A partir desta reflexão, e na esteira teórica proposta por Judith Butler (2015: 110) faz-se o questionamento sobre a ação da perspectiva “no” e “enquanto” enquadramento, o que implica uma fotografia que não está simplesmente à espera de interpretação, mas está, ela mesma interpretando, muitas vezes de maneira forçosa. Ponderar todas as potencialidades de uma imagem é, também, uma das dificuldades em pensá-la. O que nos traz muitos problemas: é supor que a imagem é o que aconteceu. Mas como damos sentidos a uma imagem? O que nos permite entender essa imagem em seu efeito mais verosímil?

Questionar a moldura significa mostrar que ela nunca conteve de fato a cena a que se propunha ilustrar, que já havia algo de fora, que tornava o próprio sentido de dentro possível, reconhecível. A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e apreendemos. Algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso senso de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas. (Butler, 2015: 24)

Recorrer somente à história e ao seu contexto de produção, pode não ser suficiente para compreendermos a polissemia de uma imagem. Concordando com Cora Gamarnik (2013), que se dedicou ao estudo do fotojornalismo argentino durante o período da ditadura militar, há no argumento de Butler um apelo à necessidade de promovermos um pensamento sobre seu sentido de dentro para fora, e que questiona quais imagens são construídas quando nós, criaturas socioculturais, fazemos uma ação. Em outros termos, é dizer que precisamos nos perguntar sobre que imagem própria queremos construir com aquilo que fazemos.

Quando Elvira Alegre iniciava sua trajetória como fotojornalista no jornal *Panorama* da cidade de Londrina, no Paraná, em 1975, não imaginava o quanto estaria envolvida na construção de uma história não oficial sobre a ditadura militar brasileira. Dentre os momentos que marcaram sua trajetória, Elvira recorda a ligação que recebeu na madrugada de domingo de 26 de outubro, quando já trabalha para o jornal *EX-*, em Brasília. Pelo telefone, Mylton Severiano da Silva contou que o jornalista Vladimir Herzog, funcionário da TV Cultura – uma rede de televisão pública fundada em 1960 pelos Diários Associados, havia sido assassinado por agentes do Estado. Vladimir, que nasceu na Iugoslávia e foi naturalizado no Brasil, foi torturado até morrer nas dependências do Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do quartel-general do II Exército da cidade de São Paulo:

Foi um choque. Afinal, era um jornalista que havia sido morto pelo Estado. Decidimos que o [jornal] *EX-* faria a cobertura do velório e do sepultamento. Na segunda-feira bem cedo fomos para o velório no hospital Albert Einstein. Quando chegamos, o corpo estava lá, no caixão fechado. O clima era pesadíssimo. Hamilton me encorajou, disse que não era para ter medo. “Põe a máquina na cara e fotografa”, foram as palavras dele. Eu tive medo, mas tinha 19 anos, não sabia a dimensão do perigo. Fotografar aquilo não era prudente, tanto que ninguém mais o fez (Alegre, 2014: s.n.).

A única pessoa a fotografar o velório e o enterro de Herzog foi Elvira que, apesar de temor, construiu uma série de enquadramentos em que é possível fazer uma leitura dos gestos das pessoas que compuseram a cena, ressaltando a atmosfera de tristeza e silêncio presente no lugar. Imagens que só seriam mostradas ao público dez anos depois do acontecimento.

A notícia sobre a morte de Herzog saiu em primeira mão, na 16ª edição do jornal, mas, a reportagem foi para as bancas sem nenhuma foto de Elvira. Com a tamanha repercussão, foi necessária a impressão extra da mesma edição, mas as imagens continuaram não sendo publicadas. As hipóteses para a negativa, na época, foram duas: falta de tempo para adicionar as imagens ao texto ou o fato de não ter passado pela censura prévia. No que diz respeito à segunda hipótese, a carga de denúncia expressa nas fotografias de Elvira, revela a face violenta do regime ditatorial que não mediava esforços na fabricação de uma realidade de “liberdade” e “consenso”.

Previendo a destruição que os militares poderiam fazer na redação do Jornal depois da 16ª edição, a equipe de funcionários decidiu abandonar o local. Antes da retirada, Elvira tratou de preservar todos os negativos e fotografias ampliadas que continham a documentação histórica:

Peguei o filme com as fotos. A polícia realmente apareceu e empastelou [danificou] tudo. Na sequência, trabalhei no [jornal] *Aqui São Paulo*, com o Samuel Wainer, e na televisão. Em 1984, voltei a Londrina. Em 25 de outubro de 1985, eu estava no laboratório de fotografia da *Folha de Londrina* quando um colega veio me mostrar um exemplar da *Folha de São Paulo* com aquela foto do Audálio diante do caixão do Vlado. A legenda dizia que a foto era de minha autoria e tinha ficado inédita por dez anos. Acontece que o jornalista Dácio Nitrini, que trabalhara comigo no *EX-*, guardou uma daquelas fotos que eu havia ampliado. Como estava trabalhando na *Folha*, ele a publicou. Daí em diante, essa foto foi publicada no mundo inteiro (Alegre, 2014: s.n.).

A circulação de determinadas imagens na sociedade, mesmo que tardia, configura o que Georges Didi-Huberman (2015) nomeia como “restituição pública”, significando o retorno de imagens censuradas da população com o intuito de “retorná-las a quem é de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos”. Nesse sentido, as imagens proibidas do velório e enterro de Vladimir Herzog são, justamente, as mais necessárias para construção de uma história verdadeiramente evidente. A reflexão nos ajuda a mensurar a situação na qual Elvira registrou os efeitos sombrios de um regime ditatorial:

Várias fotos se tornaram emblemáticas. Uma das mais famosas é a de Audálio Dantas, então presidente do Sindicato dos Jornalistas do Estado de São Paulo, diante do caixão. Ele chegou, parou, tinha um lenço no lugar do quipá, e eu fiz a foto. Ela mostra a impotência diante do absurdo que aconteceu. Dom Paulo Evaristo Arns, arcebispo de São Paulo, eu também fotografei diante do caixão [figura 3], compenetrado, em absoluto silêncio (Alegre, 2014: s.n.).

FIGURA 3. FOTOGRAFIA DE ELVIRA ALEGRE, DE DOM PAULO EVARISTO ARNS, ARCEBISPO DE SÃO PAULO, DIANTE DO CAIXÃO DE VLADIMIR HERZOG, COMPENETRADO E EM SILÊNCIO



Fonte: <https://medium.com/@enub/elvira-alegre-a-%C3%BAnica-rep%C3%B3rt-fotogr%C3%A1fica-que-registrou-o-vel%C3%B3rio-de-vlado-herzog-7ba99615d579>

A denúncia subliminar de Elvira, ao registrar em plano médio o caixão de Herzog no centro do recinto, cercado por parentes e amigos calados, revela um engajamento arriscado. Ao debruçar-se sob as regulações de perspectiva impostas à produção de fotografias em contexto de guerra, Judith Butler (2015: 23-24) crê ser preciso questionar os enquadramentos possíveis de um registro, ou seja, levar em conta que uma moldura nunca é capaz de conter de fato a cena, já que haverá sempre “algo de fora” que torna o próprio sentido de “enquadramento” reconhecível. No caso da experiência ditatorial, trazer informações sigilosas para dentro do enquadramento levava a questionamentos necessários, mas extremamente arriscados.

Entretanto, como relacionar o debate sobre enquadramentos com a produção fotojornalística de mulheres feita durante a ditadura militar brasileira ou, no caso de Gabriela Biló, durante o mandato presidencial de Jair M. Bolsonaro? Seria possível pensar a censura como um limitante de perspectivas aceitas pelo Estado, que busca legitimar a imagem de um país de progresso, controlando a versão oficial dos acontecimentos, mesmo que para isso seja necessário assassinar, violentar e ameaçar profissionais da imprensa que insistiam em fazer denúncias?

Ainda de acordo com a reflexão proposta por Butler (2015), os enquadramentos alternativos, produzidos pela mídia não hegemônica, possuem uma dimensão crítica muito importante, pois contrastam com outras produções e, com isso, causam dúvidas sobre a realidade. No caso da ditadura militar brasileira, podemos observar o contraste entre o “alternativo”, como nas fotografias feitas de forma clandestina por Elvira, e o “oficial”, como em uma imagem que foi amplamente divulgada pelo Departamento de Operações Especiais (DOPS), na qual o jornalista Vladimir Herzog, já sem vida, aparece suspenso pelo pescoço por meio de uma tira amarrada em volta de seu pescoço, na cela em que estava preso. O Serviço Nacional de Informações paulista demorou pelo menos o dobro do tempo real para informar que acabara de morrer mais um preso político. Além disso, a comunicação feita pelo comandante dizia que a tira de pano usada para o enforcamento era do macacão que usava como prisioneiro, porém foi verificado que os macacões do DOI não tinham cinto:

Herzog teria se enforcado amarrando o nó na primeira barra da grade, a 1,63 m do piso, e ficara sem espaço para que seu corpo pendesse. Tinha os pés no chão e as pernas curvadas. Suicídios desse tipo são possíveis, porém raros. [...] Herzog não precisava ter amarrado a tira de pano na grade inferior. Na cela especial nº 1 havia uma cadeira. Poderia ter subido nela e feito o nó na barra superior, projetando-se em vão livre. Morrera de macacão, mas fora mandado ao Instituto Médico Legal com as roupas de sua chegada ao DOI. (Gaspari, 2004: 173)

Em uma leitura feita a partir das operações sugeridas por Butler (2015) a imagem que buscou insinuar o cometimento de suicídio por parte do jornalista, poderia ser considerada tentativa de forjar uma realidade por meio da regulação de circulação de imagens:

O que acontece quando um enquadramento rompe consigo mesmo é que uma realidade aceita sem discussão é colocada em xeque, expondo os planos orquestrados da autoridade que procurava controlar o enquadramento. [...] A regulação da perspectiva sugere, portanto, que o enquadramento pode dirigir certos tipos de interpretação (Butler, 2015: 103).

Quando o enquadramento funciona “como” estrutura para uma imagem, somos convocadas a pensar, também, “como” ela mostra o que mostra. Reproduzo abaixo o registro do enterro de Vladimir, feito por Elvira, como a tentativa de transgredir a regulação imposta.

A fotografia (figura 4), que viria a se tornar um importante documento histórico, além de colaborar na comprovação do assassinato de Vladimir Herzog sob a versão do seu suposto suicídio, é também o enquadramento de centenas de pessoas que cercam o local em que acontecia o enterro, todas de costas para Elvira. A distância por parte da fotojornalista proporcionou contexto suficiente para percebermos que deixar explícita a localização do enterro, mediada pela cultura judaica, concedia o estatuto de documento à imagem, colaborando para desvendar a tentativa de forjar o suicídio do jornalista assassinado. Isso porque, a partir da questão teológica judaica, suicidas são enterrados à margem, ou seja, mais próximos dos muros do que dos centros dos cemitérios, o que não aconteceu com Herzog.

FIGURA 4. FOTOGRAFIA DE ELVIRA ALEGRE, 1975. REGISTRO DO ENTERRO DE VLADIMIR HERZOG



Fonte: <http://mescla.cc/2017/03/13/fotojornalismo-como-forma-de-registo-historico/>

ATOS FOTOGRÁFICOS DE DESOBEDIÊNCIA: ENTRE JUDITH BUTLER, NAIR BENEDICTO E CYNTHIA BRITO

Assim como Elvira, muitas mulheres no exercício de um fotojornalismo pautado nos valores éticos da profissão expuseram e tematizaram, durante suas trajetórias, os mecanismos de restrição à interpretação de enquadramentos da realidade em questão, configurando o que Judith Butler chamaria de “atos de ver desobedientes”. Somados a uma produção contra hegemônica de informação textual e visual singular, muitos registros impedidos de circularem naquele momento podiam, potencialmente, provocar rompimento nas leituras permitidas pelo poder estatal que estavam “incorporadas” ao enquadramento possível.

Entrar em contato com as narrativas e as imagens produzidas em coberturas de fotojornalistas brasileiras podem nos levar a “interpretar uma interpretação imposta”, transformando a análise em uma crítica social do poder regulador e censurador diante o qual nos “indignamos e construímos nossas visões políticas para incorporar e articular a indignação” (Butler, 2015: 120). Assim, o convite a uma interpretação questiona a realidade.

De acordo com Solange Teixeira de Lima (2019), a imagem da jovem Aurora Maria Nascimento Furtado, já sem vida (figura 5) feita em 1972 pela fotojornalista Nair Benedicto também está entre as mais emblemáticas do regime ditatorial. O enquadramento revela a cruzeza intolerável das violências que foram cometidas à estudante de psicologia e militante da Ação Libertadora Nacional (ALN) – organização revolucionária fundada por Carlos Marighella, que defendia a luta armada contra a repressão militar. Aurora foi atingida por uma arma de fogo na altura do joelho, além de ser torturada por espancamentos e obrigada a utilizar uma espécie de cinta de aço presa à cabeça e pressionada até levar a sua morte. O instrumento de tortura foi nomeado “Coroa de Cristo”.

De acordo com Lima (2019), choca e revela, em sua cruzeza, a transcendência político-social que invadiu muitas fotojornalistas naquele período, fazendo-as agentes centrais do relato jornalístico sobre os acontecimentos.

Muitas fotografias de Nair expõem uma vida política ativa, com ações de luta, resistências e denúncias do aparato militar, tornando-se superfícies de inscrição privilegiadas para observarmos os funcionamentos complexos dos processos de construção de memória sobre o período. A figura 5, no entanto, escapa ao habitual e, na exposição em que a fotografia foi apresentada ao público, a curadoria optou por dividir a imagem em três partes emolduradas e complementares, o que parece servir como um dispositivo estético para provocar a lenta assimi-

lação da violência registrada. A fotografia é feita de cima para baixo e tem como elemento central da imagem o corpo da jovem Aurora com vestido claro, que está estirado no chão sem vida. Nas laterais do corpo, aparecem jornais amassados, poças de água e de sangue, além de vestígios de sujeira.

FIGURA 5 – CAPTURA DE TELA DO VÍDEO EXIBIDO NO SITE DO JORNAL REDE BRASIL ATUAL SOBRE A EXPOSIÇÃO DE NAIR BENEDICTO, 2015, CHAMADA “POR DEBAIXO DO PANO: O BRASIL DAS MINORIAS”



Fonte: <https://www.redebrasilatual.com.br/cultura/2015/12/o-brasil-das-minorias-nas-fotografias-dapaulistana-nair-benedicto-6412/>

Fotografar uma cena é uma maneira de dotá-la de documentação, o que, em certo sentido, lhe confere o estatuto da história, afirma Butler (2015), que nos convida a pensar que determinados enquadramentos são, também, uma forma de não permitir que haja apenas a cristalização dos fatos por parte daquelas e daqueles que estavam sendo enfrentados, ou seja, nos moldes regulamentares do poder vigente.

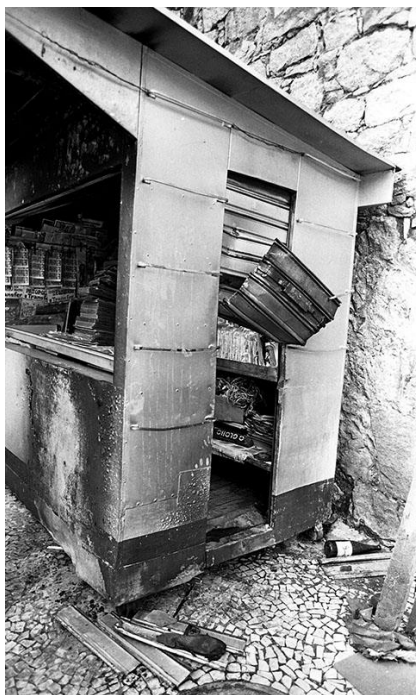
Outra fotografia que evoca nossa “desobediência de olhar”, é a de uma banca de jornal bombardeada (figura 6), feita pela então fotojornalista do *Jornal do Brasil*, Cyntia Brito, no centro do Rio de Janeiro. Este é outro exemplo de cena tornada história que, em meio à censura, buscou registrar o castigo que os pequenos comércios sofriam de grupos anticomunistas por oferecerem ao público exemplares da imprensa alternativa e independente.

Na imagem, aparece a vista parcial de uma banca de revistas e jornais que teve sua porta lateral arrombada, além de sinais de fogo e estilhaços na parte frontal da estrutura. No interior, existem produtos que parecem estar pendurados ou enfileirados em prateleiras. Assim como o chão tem elementos variados, a pa-

rede preenche toda a lateral direita da imagem e forma uma espécie de moldura, contrastando com a textura lisa da banca.

A série de atentados às bancas de diversas regiões e às sucursais de jornais, – como do alternativo *O Movimento*, fundado em 1975 sob a direção de Antônio Carlos Ferreira –, levou à convocatória de um Ato de Repúdio assinado por entidades da sociedade civil, categorias profissionais e do movimento estudantil. Era uma tentativa de chamar atenção, mais uma vez, aos atos de violência que estavam sendo perpetrados contra quaisquer narrativas que tentassem escapar à oficialidade. A percepção de que o controle da comunicação permitiria dar continuidade à ditadura em curso fica evidente, conforme acessamos a diversidade de registros visuais dos eventos.

FIGURA 6 – FOTOGRAFIA DE CYNTHIA BRITO, 1980. BANCA DE JORNAL DESTRUÍDA EM ATENTADO A BOMBA NO CENTRO DO RIO DE JANEIRO



Fonte: <http://memorialdademocracia.com.br/card/direita-explosiva-faz-ataques-em-serie>

Tratando de escapar da censura, ao construir uma nova linguagem visual e, convocando os expectadores a lerem níveis muito mais sutis de sentidos nos jornais, Nair Benedicto acredita que muitas fotografias produzidas na época da ditadu-

ra, e que continham uma forte carga de sentidos, passaram pelo crivo da censura imposta por motivo de incapacidade de interpretação dos próprios censores:

Eu me lembro de uma fotografia que mostrava, em primeira página, o Congresso Nacional totalmente vazio, com a legenda do que seria uma importante discussão. A gente sabia que era uma discussão porque estava escrito que se tratava de uma discussão, mas a fotografia denunciava a ausência total dos congressistas. Um plenário praticamente vazio não dizia nada para os censores e eles liberaram a publicação da fotografia” (Benedicto, 2013: 106).

Com isso, vemos como a fotografia pode se tornar protesto sob um passado que foi vivido, construído e recordado por meio de imagens, relatos, interpretação e conceitualização, convertendo-se em uma memória muito viva, ainda que em disputa constante. Junto à cadeia de implicações que estão envoltas na produção fotoperiódica, Butler nos recorda como a “norma” pode produzir tanto o aumento, quanto a diminuição da precariedade da vida e de seu reconhecimento.

Fazer análise sobre fotografia é indissociável da própria análise de cidadania, afirma Ariela Azoulay (2020). Da mesma forma, fazer análise de produções de mulheres fotoperiódicas de dois diferentes períodos chama atenção para a forma como tais profissionais edificaram suas percepções de mundo, seja no âmbito do trabalho e da ética, seja no âmbito afetivo e ideológico. “Desaprender” e “relativizar” a fotografia, ainda nos termos proposto por Ariela, aprofunda o debate sobre o tema, produzindo mudanças no foco do compromisso do ofício e dando prioridade à abolição de formações – também da ordem do discurso – que disciplinas e instituições seguem enaltecendo.

O compromisso se assemelha aos objetivos de uma história das mulheres proposta por Michelle Perrot (1989), na qual acredita precisar abordar o que foi ocultado no âmbito do espaço público, lançando luz as questões que envolvem permanência, mudança, modernidade, rupturas, continuidades e historicidade. Dessa forma, a história das mulheres “interroga a linguagem e as estruturas do relato, as relações, do sujeito e do objeto, da cultura e da natureza, do público e do privado. Ela coloca em questão as divisões disciplinares e as maneiras de pensar” (Perrot, 2005: 25-26).

Ao confrontar metodologias e fontes vistas como tradicionais, as historiadoras feministas, majoritariamente, passaram a introduzir em suas pesquisas fontes de diferentes naturezas e trouxeram para o debate sobre o espaço público a existência ativa de sujeitos minoritários.

A possibilidade de uma compreensão crítica do passado por meio da análise de um marcador social distinto e da sua tão aguardada superação, como é a de gênero, investigações reflexivas como esta urgentes. Com isso, percebe-se a potencialidade que as biografias e a produções de mulheres fotoperiódicas suscitam

no aprofundamento desse debate, ao mostrar como a vida de muitas mulheres pode estar relacionada a processos e forças que agenciam transformações estruturais da sociedade contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enquanto um estudo dinâmico, interdisciplinar e de grande validade na política da produção de conhecimento, acredita-se que campo de história das mulheres pode ajudar na compreensão sobre esta atuação. Sob esta premissa teórica, inevitavelmente, política e crítica, que implica o questionamento das bases conceituais e de supostos epistemológicos, percebe-se como a substância da história está para além de uma categoria de gênero socialmente construída.

Em diálogo com Ariela Azoulay (2018, s.p), isso significa dizer que não deve haver investimento de tempo e energia na releitura, ou “contra interpretação”, do que, hoje, forma enquadramentos oficiais do fotojornalismo, mas que devemos tecer tais questionamentos desde as realidades que estes quadros ajudaram a impor. Contestar os enquadramentos e a legitimação concedida ao cânone do fotojornalismo – formada majoritariamente por homens brancos de países ocidentais e que possuem reconhecimento chancelado pelas grandes agências, como a *Magnum*, por exemplo –, expõe nuances de uma história do fotojornalismo brasileiro pouco conhecida e que confere às mulheres uma atuação que foi não somente engajada, mas anterior às estéticas e temáticas que viriam a se consagrar a partir da documentação de outros fotógrafos.

Desse modo, se quisermos ampliar as reivindicações sociais e políticas sobre o exercício do direito e da cidadania teremos que, antes, aprender uma “nova ontologia corporal” que implique repensarmos precariedade, vulnerabilidade, dor, interdependência, exposição, substância corporal, desejo, trabalho e reivindicações sobre linguagem e pertencimento social (Butler, 2015: 15). Precisamos, portanto, ter em mente a reorientação de políticas que considerarem a “condição precária” como uma condição existente e promissora para mudanças, o que passa, também, pelo questionamento da produção fotojornalística.

Nesta prática comprometida com a produção de imagens que circulem pelo mundo de maneira tão veloz, a memória e a iconografia imagética seguem em disputa com narrativas que insistem em apagar violências perpetradas com a ajuda de governos militares e que seguem na tentativa de nomear “ditaduras” como “revoluções”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, A. A. (2002). *A modernização da imprensa (1970-2000)*. Jorge Zahar.
- Alegre, E. (2014). *Fotografei o caixão de Vlado*. Observatório da Imprensa https://www.observatoriodaimprensa.com.br/feitos-desfeitos/_ed819_fotografei_o_caixao_de_vlado/
- Alsina, M. (2009). *A construção da notícia*. Vozes.
- Aquino, M. A. (1999). *Censura, Imprensa, Estado Autoritário (1968-1978): o exercício cotidiano da dominação e da resistência*. Edusc.
- Azoulay, A. A. (2018). *The civil contract of war*. Zone Books.
- Azoulay, A. A. & Vicente, F.L. (2020). Unlearning, an interview with Ariella Aïsha Azoulay, *Análise Social*, 55(235), 417-436. http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/n235_a08.pdf.
- Benedicto, N. (2013). Entrevista: Nair Benedicto. *Revista Discursos Fotográficos*, 9(15), 243-262. [Entrevistador: Paulo César Boni]. https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/download/16890/pdf_11.
- Berger, P.; Luckmann, T. (1998). *A construção social da realidade*. Vozes.
- Biló, G. (2022) Gabriela Biló: *A “bicho chato” de Brasília*. Colab PUC Minas <https://blog-fca.pucminas.br/colab/gabriela-bilo-a-bicho-chato-de-brasilia/>
- Biló, G. (2023) A Verdade Voz Libertará. <https://averdadevoslibertara.com.br/>
- Butler, J. (2015) *Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?* Civilização Brasileira.
- Cesarino, L. (2022) *O Mundo do avesso – verdade e política na era digital*. Ubu.
- Cruz, E. (2022). Apêndice C - transcrição de entrevistas realizadas [Transcrição]. [Entrevistadora: Elaine Schmitt]. Vídeo. P.160-166. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/243875/PICH0261-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>
- Dancosky, A. K.; Mick, J. & Rocha, P. M. (2022) Masculização e desfeminização no jornalismo em crise no Brasil (2012-2017). *Revista Estudos Feministas*, 30(2), 1-16.
- Didi-Hubermann, G. (2015) *Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens*. Ed. UFMG.
- Dupuis-Déri, F. (2014). *Black Blocs*. Veneta.
- Gamarnik, C. (2013) La fotografía irónica durante la dictadura militar argentina: un arma contra el poder. *Revista Discursos Fotográficos*, 9(14), 173-197. DOI: 10.5433/1984-7939.2013v9n14p173.
- Gaspari, E. (2004). *A ditadura encurralada*. Companhia das Letras.
- Grinberg, M. S. *A Comunicação Alternativa na América Latina*. Petrópolis: editora Vozes, 1987
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Iberoamericana Social Science Research Council

- Kushnir, B. (2004) *Cães de guarda: jornalistas e censores, do AI-5 à constituição de 1988*. Boitempo.
- Kucinski, B. (1991) *Jornalistas e revolucionários*. Página Aberta.
- Laranjeiras, Á. N. (2014). *A Mídia e o Regime Militar*. Sulina.
- Lima, S. T. de. (2021) *A fotografia de Nair Benedito, 1970 - 1985: do registro documental ao percurso poético* (trabalho de conclusão de curso de graduação - UNIFESP. <https://repositorio.unifesp.br/handle/11600/58436?show=full>
- Mcclintock, A. (2010) *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. UNICAMP.
- Nichele, H.; Corrêa, R. (2023). "Mulheres Fotógrafas Anos 80": narrativas sobre uma exposição dedicada a mulheres. *ARS (São Paulo)*, 21(48), 199-235. <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2023.211569>
- Niedermaier, A. (2008) *La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Leviatán.
- Oberti, A. (2015). *Las revolucionarias: militancia, vida cotidiana y afectividad en los setenta*. Edhasa.
- Orlandi, E. P. (1992) *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. UNICAMP.
- Pedro, J. M. Viver o gênero na clandestinidade. In: M. Rovai (Eds.), *História Oral e Mulheres* (33-55). Letra e Voz.
- Perrot, M. (1989) *Práticas da memória feminina*. Revista Brasileira de História. 9(18), 9-18.
- Perrot, M. (2005) *As mulheres ou os silêncios da história*. Edusc.
- Pontes, F. S. (2017) Desigualdades estruturais de gênero no trabalho jornalístico: o perfil das jornalistas brasileiras. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação | E-compós*, 20(1), 1-15 <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/1310/925>.
- Proença, C. C. (2015) O conflito da Nicarágua em 1979 em Veja: o trabalho do fotógrafo e as decisões editoriais, *Mouseion, Canos*, (21), 51-70.
- Salvatici, S. (2005) Memórias de gênero: reflexões sobre a história oral de mulheres História Oral. *Revista História Oral*, (8), 29-42. <http://revista.historiaoral.org.br/index.php?journal=rho&page=article&op=view&path%5B%5D=114>.
- Sá Motta, R. P. (2000) *Em guarda contra o “perigo vermelho”: o anticomunismo no Brasil (1917-1964)*. 315 p. Tese de Doutorado em História. USP.
- Schmitt, E.; Colussi, J. (2016) Análise sobre o discurso construído em torno do #impeachmentday no Twitter: o processo metodológico. In: *Encontro Paranaense de Pesquisa em Jornalismo*, (14), 1-15.
- Schmitt, E. (2017). *O golpe civil militar e o jornalismo no interior: análise do discurso produzido pela imprensa de União da Vitória/PR e Porto União/SC em 1964*. 168 f. Dissertação (Mestrado em Processos Jornalísticos) - UEPG, Ponta Grossa, <https://tede2.uepg.br/jspui/bitstream/prefix/60/1/Elaine%20Schmitt.pdf>

- Schmitt, E. (2022). *Obstinadas: experiências político subjetivas de mulheres fotojornalistas no Brasil ditatorial (1964-1985)*. Universidade Federal de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas. <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/243875/PICH0261-T.pdf?sequence=-1&isAllowed=y>
- Silva, J. G. da; Pedro, J. M.; Wolff, C. S. (2018) *Acervo de pesquisa, memórias e mulheres: o Laboratório de Estudos de Gênero e História e as ditaduras do Cone Sul*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, p. 193-210.
- Silva, N. C. (2017) *Mulheres e fotojornalismo: influência cultural e formação na inserção profissional*. XVII Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, 2017, Curitiba. Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1145-1.pdf>.
- Sontag, S. (2004) *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras.
- Taschner, G. (1992). *Folhas ao Vento: Análise de um conglomerado jornalístico no Brasil*. Paz e Terra.
- Yannoulas, S. C. (2012). Feminização ou Feminilização? Apontamentos em torno de uma categoria. *Temporalis*, 11(22), 271–292. <https://doi.org/10.22422/2238-1856.2011v11n22p271-292>
- Zerwez, E. & Costa, H. (2021) *Mulheres Fotógrafas / Mulheres Fotografadas: fotografias e gênero na América Latina*. Intermeios.
- Zerwes, E. & Costa, E. A. (2017) Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la institucionalización de una fotografía brasileña. *Revista de Estudios Brasileños*, 4(8) 145-159. <https://doi.org/10.3232/REB.2017.V4.N8.3073>