

Memória da fotografia em histórias de fotógrafas

PADILHA, Renata Cardozo.

Aluna do Bacharelado em Museologia do Instituto de Ciências Humanas da UFPEL. Bolsista PIBIC-CNPq.

MICHELON, Francisca Ferreira.

Professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes e Design da UFPel. Orientadora.

1 INTRODUÇÃO

Há muitas relações que se podem estabelecer entre a fotografia e as mulheres. Desde muito tempo foram elas o objeto de registro das câmeras, em algum momento passaram a usar a câmera e em outro a fazer da fotografia um discurso sobre sua própria condição, como o apresentam Ferreira e Bonan (2005) no ensaio que compõe a obra, na qual as muitas fotografias de mulheres que nele constam apresentam não apenas sua participação no movimento feminista pós terceira onda, mas os sentidos desse na atualidade.

As mulheres fotografaram, desde o surgimento da fotografia, é o que observa Roseblum (1998) e Niedermaier (2008). Por que, então, só recentemente essa história está sendo escrita? Trata-se de uma questão de gênero, impossível de ser analisada fora do contexto que marca o próprio desenvolvimento da fotografia?

O trabalho de pesquisa desenvolvido contempla essas questões, tendo como foco observar a ocorrência de fotógrafas na região sul do Rio Grande do Sul no período que vai da primeira década do Séc. XX até os anos de 1960. O marco temporal foi estabelecido pelo dado levantado por Castro (2009) em uma pesquisa recente, na qual informa que o fotógrafo Batista Lhullier, atuante em Pelotas, da década de 1870 à primeira do século XX, teve uma ajudante, para quem ensinou o seu trabalho. Essa mulher deve ter ficado com o estúdio após a morte do fotógrafo e deve ter trabalhado até os anos de 1920. Sabe-se de sua existência pelo cruzamento de dados fornecidos pela família Lhullier com os exemplares fotográficos localizados, no qual se identificou o selo do estúdio. Mas nem seu nome foi possível precisar. A memória de Batista Lhullier está resguardada, ainda que sua biografia careça de estudo mais específico. No entanto, sequer a referência dessa fotógrafa, que levou seu estúdio adiante, foi possível precisar. O silêncio no qual submergiu sua figura não é uma ocorrência particular, mas própria do fazer feminino, o qual não foi diferente na fotografia. Em meados de 1960, mesmo no Brasil, o nome de várias fotógrafas já havia alcançado destaque. Documentaristas como Dorothea Lange, Margaret Bourke White e Lee Miller que marcaram, definitivamente, a porta aberta do território da fotografia para as mulheres. Depois delas, mesmo para as não ousadas, ser fotógrafa, assinar suas fotografias e viver dessa profissão, já era possível. O que esse trabalho pretende é uma análise de fatos que leve a conhecer se no Estado, especialmente na porção sul, houve fotógrafas, como trabalhavam, com quem aprenderam a profissão e como se reconheciam nessa. A hipótese do trabalho é que essas histórias se perderam porque essas mulheres não reconheciam na fotografia uma profissão. Trata-se de uma questão de gênero, que determinou a

obliteração de sua própria memória. Mas também se trata da própria história da fotografia, que levou muito tempo para ser escrita como um fazer autoral.

2 METODOLOGIA (MATERIAL E MÉTODOS)

Foram realizadas entrevistas com mulheres que exerceram a profissão de fotógrafas, mas não se reconheciam como tal, e de alguns familiares que relataram as memórias de suas parentes. A definição da amostragem foi definida pelo recorte temporal da pesquisa que vai da primeira década do séc. XX até o ano de 1960, em alguns casos até meados da década de 80, quando foi identificada a ocorrência de fotógrafas na região sul do Rio Grande do Sul. Quanto às entrevistas, foram feitas perguntas em quatro grandes grupos: dados pessoais, trabalho, o produto e o posicionamento pessoal. Dentre as perguntas mais importantes destacam-se: início do trabalho, motivos que levaram a exercer a atividade, quem era fotógrafo na família, quais as técnicas que mais gostavam, como as apreendeu, se ensinou para alguém, quais os motivos que levaram ao fim do trabalho, se sentia falta quando encerrou o trabalho, se guardava fotografias feitas por si e a última pergunta que encerra a entrevista e que sem dúvida justifica os resultados apresentados abaixo, se esta se considerava uma fotógrafa. Buscou-se um direcionamento para a análise e reflexão sobre o assunto, mas as entrevistadas contaram suas histórias.

3 RESULTADOS E DISCUSSÕES

Os resultados obtidos com essas entrevistas trouxeram informações que motivaram estudos em bibliografia sobre gênero e relações com o contexto social e cultural da época. Identificou-se que o motivo do não reconhecimento como fotógrafa esteve diretamente relacionado com a posição social da mulher neste período. Diante disso, encontramos dois perfis de mulheres, mas que diferem tão ligeiramente que, na análise final já se enquadram como semelhantes.

Havia aquelas mulheres que exerceram as atividades de retoques e procedimentos laboratoriais enquanto solteiras. Neste caso, o aprendizado dos procedimentos operou-se com os seus pais, que apresentavam uma possibilidade para que essas jovens encontrassem na fotografia uma forma para “tirar uns cobres”, como Aracy Teixeira dos Santos mencionou. Os relatos feitos sobre essas mulheres denotam que a fotografia fez parte de suas vidas, não inteiramente. Niedermaier (2008), investigadora que se debruçou sobre o mesmo tema desse trabalho, observou que, solucionados os problemas técnicos do início da fotografia “surgen mujeres cumpliendo distintos roles como iluminadoras y encargadas de retoque.” (p. 59).

Inseridas e partícipes do seu contexto, de uma cidade do sul do Estado mais sulino do Brasil em meados dos anos 1940, a sua principal meta era o casamento e a constituição de família. Como não estavam obrigadas a praticar a fotografia como uma fonte de renda para sua subsistência, compreendiam-na dentro do limitado espectro educativo que lhes competia desenvolver. Uma vez casadas, passavam a exercer as atividades da vida doméstica, e esqueciam a fotografia.

O outro perfil de mulheres que se identificou na pesquisa foi o daquelas que passaram a efetuar essas práticas após o casamento, devido ao fato de seus maridos exercerem a profissão. Como extensão do lar, o estúdio fotográfico acabava sendo para essas mulheres uma atividade doméstica, uma vez que este garantia o sustento da família. Aprendiam com seu cônjuge todos os métodos e técnicas de trabalho em um laboratório fotográfico, e a partir disso passavam a fotografar no estúdio, revelavam as fotografias, atendiam os clientes, enfim, faziam praticamente tudo que seus maridos faziam, exceto, na maioria das vezes, fotografar em local externo ao estúdio.

Algumas mulheres, mais arrojadas, conseguiam constituir sua autoria como fotógrafas e exercer seu lado sensível e interpretativo no momento de capturar a fotografia, como no caso da fotógrafa Zulmira, apresentada por Michelon (2009). Outras, ao contrário, operavam a fotografia como se estivesse trabalhando em uma fábrica: faziam exatamente o que tinham aprendido e nada mais, eram mecânicas, sistemáticas, faziam o que tinha que ser feito, e não se reconheciam na fotografia, nem deixavam que essa participasse de suas vidas. Costa (2002) ao estudar a imagem da mulher observou como há reciprocidade entre os papéis feminino e masculino no que tange ao trabalho.

As entrevistadas afirmaram que gostavam da fotografia, no entanto, não se viam como autoras, não se reconheciam como fotógrafas e não entendiam que estavam vendendo o seu trabalho, mas apenas ajudando o marido.

Assim, não assinavam o que faziam, tampouco guardavam seus trabalhos porque não os entendiam como sendo seus. Esse anonimato, que gera uma desmemorização do fato, é próprio da fotografia como atividade industrial, segundo Michelon (2009).

4 CONCLUSÕES

Concluiu-se para a pergunta motivadora desse trabalho: uma fotografia pode revelar a autoria do fotógrafo? Entende-se que a fotografia pode revelar a autoria do fotógrafo, se a produção do fotógrafo estiver sistematizada e se indicar, na sua especificidade visual, por meio de seus elementos, o seu modo de feitura; dentro ou de acordo com um fazer que identifique as opções técnicas e estéticas de cada produtor. Em decorrência da primeira pergunta, outra surgiu, definindo a pesquisa: a fotografia pode indicar, na sua especificidade visual, uma subjetividade feminina? Concluiu-se que, se por subjetividade feminina entende-se um modo de sentir próprio dos agentes sociais que no seu contexto (tempo/espaço/cultura) são relacionados e identificados desta forma, é possível supor que a tradução visual inerente à representação fotográfica ocorra. É o que exemplifica o estudo de França (s/d) sobre Julia Cameron, quando diz que: “Os pontos de referência de Cameron em fotografar mulheres vieram de sua própria experiência e da maneira que as mulheres eram tratadas na arte e na literatura.” As entrevistas apontaram para a existência de um grupo de mulheres que fotografou em Pelotas e região. A maioria dessas aprendeu com os maridos e outra parte, com os pais. As que aprenderam o ofício com os maridos nem sequer tangenciaram, na maior parte de suas vidas, a possibilidade de estarem praticando um ofício. Compreendiam-se ajudando seus cônjuges a providenciar o sustento do lar. No entanto, do estúdio ao laboratório, faziam tudo. As que

aprenderam com os pais, tampouco se entendiam praticando uma possível profissão. Encontravam na fotografia um lazer, ou um frágil meio de ganhar algum dinheiro. Localizou-se uma exceção: Zulmira Jungbluth. Essa mulher nasceu em 13 de julho de 1893 na zona rural da cidade de Taquara, no Rio Grande do Sul. Casou-se jovem com um fotógrafo itinerante. Algum tempo depois o casal mudou-se para Rio Grande e lá instalou seu estúdio que, durante o tempo em que existiu, chamou-se pelo nome do fotógrafo: Estúdio Alziro. Ganhavam a vida tanto com a fotografia como com a relojoaria que mantinham no mesmo endereço. Foi com o marido que Zulmira aprendeu o ofício e até o falecimento desse, quando ela tinha 76 anos, ainda atuava. Zulmira dominava todas as etapas do trabalho no estúdio: o registro, o processamento laboratorial e o retoque. Desse último, expandiu sua habilidade e tornou-se exímia na fotopintura. Reconhecia-se como fotógrafa, mesmo assim não assinava suas fotografias. Sua memória está resguardada na Fototeca Ricardo Giovannini, em Rio Grande, porque todas as suas fotografias foram catalogadas. Também o foram as de Margarida Tonietti que nasceu em 1889 e faleceu em 1988, sem deixar descendentes. Foi com Matteo Toniette, seu marido, que Margarida aprendeu a fotografar, e o fez para fotografar as suas obras e, logo em seguida, por consequência do bom relacionamento do casal na cidade, passou a ser uma retratista solicitada. No entanto, de balde sua longevidade e produção, pouco se sabe sobre ela. Também não assinava suas fotografias.

5 REFERÊNCIAS

- BASSANEZI, Carla; PRIORI, Marya Del. **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Ed. Contexto, 2000.
- COSTA, Cristina. **A imagem da mulher: um estudo da arte brasileira**. São Paulo: Senac Rio, 2002.
- FERREIRA, Cláudia; BONAN, Cláudia. **Mulheres e movimentos**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.
- França, Amanda. **Os retratos femininos de Julia Cameron**. In "O Retrato Feminino no Século XIX". In <http://www.speculum.art.br/>
- MICHELON, Francisca Ferreira. Da pose à câmera: fotografias de mulheres por mulheres fotógrafas. In: MICHELON, F. F., SENNA, N. C. e SILVA, U. R. S. **Gênero, Arte e Memória: Ensaio Interdisciplinares**. Pelotas: Ed. da UFPel, 2009.
- NIEDERMAIER, Alejandra. **La mujer y la fotografía: una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia** - la ed. – Buenos Aires: Leviatán, 2008.
- SOARES, Taís Castro. **Memória da fotografia em Pelotas/RS na produção dos ateliês de Lhullier e Amoretty (1876-1906)**. 2009. 174f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas/RS.
- ROSENBLUM, Naomi. **A history foi women photographers**. New York: Abbeville Press, 1994.