

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

HELOISA NICHELE DE OLIVEIRA

**TRAJETÓRIAS DE MULHERES NO CIRCUITO FOTOGRÁFICO DE
CURITIBA (1970 – 1980)**

DISSERTAÇÃO

CURITIBA

2021

HELOISA NICHELE DE OLIVEIRA

**TRAJETÓRIAS DE MULHERES NO CIRCUITO FOTOGRÁFICO DE
CURITIBA (1970 – 1980)**

Trajectories of women in the Curitiba photographic circuit (1970 – 1980)

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Tecnologia e Sociedade, linha de Mediações e Culturas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR).

Orientador: Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Corrêa

CURITIBA

2021



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original.



Ministério da Educação
Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Campus Curitiba



HELOISA NICHELE DE OLIVEIRA

TRAJETÓRIAS DE MULHERES NO CIRCUITO FOTOGRÁFICO DE CURITIBA (1970 1980)

Trabalho de pesquisa de mestrado apresentado como requisito para obtenção do título de Mestra Em Tecnologia E Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia E Sociedade.

Data de aprovação: 09 de Setembro de 2021

Prof Ronaldo De Oliveira Correa, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Prof.a Marínes Ribeiro Dos Santos, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Valquiria Michela John, Mestrado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 17/09/2021.

AGRADECIMENTOS

Agradecer tem por definição manifestar gratidão; reconhecer. Considero arriscada a tarefa de mostrar graças em tão breve citação sendo tantas as pessoas a serem lembradas! No entanto, como agradecer também significa retribuir, deixo aqui como retribuição um singelo reconhecimento e imenso agradecimento aos vínculos, pessoas e afetos que permearam a construção desta pesquisa.

Sou grata ao meu orientador, Prof. Ronaldo de Oliveira Corrêa, pela presença constante, leitura crítica, interlocução e trocas generosas, com as quais aprendi que a pesquisa, como a vida, são efeito de construções coletivas.

Assim, no mestrado, construí relações de afeto as quais sou muito grata. Agradeço ao *Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade* (PPGTE), da *Universidade Tecnológica Federal do Paraná* (UTFPR), e às professoras e professores as (os) quais deslocaram meu olhar a outras miradas e fortaleceram minha formação como pesquisadora. Agradeço ainda ao Prof. José Carlos Fernandes, pela generosidade e incentivo, cuja presença tenho o privilégio de receber desde a graduação.

Igualmente agradeço às professoras que compuseram a banca de avaliação desde a qualificação, Ana Paula Simioni, Marinês Ribeiro dos Santos e Valquíria Michela John, pela leitura atenta e contribuições potentes para a pesquisa.

Sou grata às interlocutoras dessa pesquisa, Karin van der Broocke, Luciana Petrelli, Lucília Guimarães, Lina Faria, Nélida Rettamozo e Vilma Slomp, pela confiança e disposição em compartilharem comigo suas histórias e abrirem seus acervos. Agradeço igualmente a Alberto Melo Viana e João Urban por cederem parte de seus arquivos à pesquisa, pela disponibilidade e atenção.

Agradeço às amigas maravilhosas que esse processo na pós-graduação me trouxe, cujo companheirismo permeou os momentos mais prazerosos e difíceis da travessia. Aos colegas do programa, Bruno Oliveira Alves, Camila Villanova, Guilherme Lourenço, Julio Teodoro, Lydia Guerino e, em especial, Ariadne Grabowski, pela leveza, companheirismo, e trocas tantas! Sou muito grata ao nosso encontro. Também reconheço a importância das amigas constituídas no grupo de pesquisa orientado pelo Prof. Ronaldo de Oliveira Corrêa, um espaço privilegiado para compartilhar e aprender processos de pesquisa. Pela

generosidade, afeto, partilha e inspiração, agradeço imensamente à Ana Camila França, Alexandre Oliveira, Bruna Bonifácio, Caroline Mueller, Kamila Bach, Thais Dyck, Patrícias Salles e Yasmin Fabris.

Algumas dessas pessoas também estiveram presentes em confrarias de escrita, espaços seguros e coletivos que criamos para dividir crises e soluções, mas sobretudo, encontros que tornaram leve e menos solitária a prática da escrita. Desses afetos, agradeço ainda às queridas Luana Salvadori, Victória Klepa e Marina Moraes.

Agradeço também àqueles e àquelas que estão sempre por perto, amizades e amores, pela beleza do encontro e da partilha, fontes perenes de bem-querer. Sou grata a Ana Rocha, por todo o afeto, a Isabella Lanave, pelas aventuras que nos movem, a Luana Costa, pela troca e carinho imensos, a Pricila Paveukiewicz, pela presença maravilhosa, a José Hino, pela suavidade, e a Monique Portela, pela tamanha cumplicidade, generosidade e companheirismo trocados pelos anos da vida.

Sou imensamente grata aos meus pais, Elizabeth e José, com quem aprendo sobre o amor e o cuidado, pelo apoio e carinho constantes. E ao meu irmão, Guilherme, amigo e companheiro de todas as horas, pelas leituras atentas, escutas gentis e trocas valiosas. Felicidade é crescer contigo!

Agradeço ainda a todas as pessoas que estiveram de alguma forma presentes nesse período em que a vida e o fazer pesquisa borram fronteiras no processo de me formar pesquisadora e, ao mesmo tempo, aprendiz.

Por fim, devo reconhecer meu sincero agradecimento à *Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPPG)* que viabilizou, por meio do edital PROPPG 13/2021, apoio financeiro nos dois últimos meses da pesquisa com recursos da universidade. Este incentivo permitiu uma dedicação focada na escritura final do documento, sem o qual, os resultados desse trabalho seriam outros.

A porção invisível do iceberg de mulheres silenciadas começa a emergir agora, e tem dimensões colossais. E entre elas há de tudo, heroínas e tiranas, revolucionárias e retrógradas, salvadoras do mundo e assassinas cruéis. E isso é formidável e libertador.

Rosa Montero, 2018, em Nós Mulheres.

RESUMO

OLIVEIRA, Heloisa Nichele de. Trajetórias de mulheres no circuito fotográfico de Curitiba (1970 – 1980). 238 f. Dissertação (Mestrado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (Linha de pesquisa: Mediações e Culturas), Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Curitiba, 2021.

Nesta pesquisa evidencio a atuação de fotógrafas no circuito fotográfico em Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980. À luz de pesquisas sobre História das Mulheres, tenho como objetivo reconstruir trajetórias, experiências e sociabilidades de mulheres na profissão. Para isso, na articulação do referencial teórico, narrativas orais e um conjunto diverso de fontes documentais tais como jornais, revistas, fotografias e catálogos, localizados em arquivos públicos e pessoais, de acervos físicos e digitais, mapeio, descrevo e analiso eventos, espaços e redes de sociabilidades a partir dos quais a atuação de fotógrafas existiu na cidade. Nesse sentido, entendo a fotografia como uma prática social ancorada à noção de circuito cultural, que tangencia os projetos individuais dessas mulheres, inclusive, no exercício da profissão. Por fim, espero contribuir com pesquisas que investigam o protagonismo de mulheres na fotografia, a partir do argumento de que olhar para essas trajetórias inseridas em um campo de possibilidades situado, contingente e dinâmico, torna possível localizar a atuação de fotógrafas em arranjos que sobresscrevem posições sociais, alianças, disputas, resistências, trânsitos e desvios.

Palavras-chave: História da fotografia em Curitiba. História das mulheres. Mulheres na fotografia. Circuito de Fotografia.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Heloisa Nichele de. Trajetórias de mulheres no circuito fotográfico de Curitiba (1970 – 1980). 238 f. Dissertation (Masters in Technology and Society) - Graduate Program in Technology and Society (Concentration Area: Mediations and Cultures), Federal University of Technology - Paraná (UTFPR). Curitiba, 2021.

In this research I highlight the role of photographers in the photographic circuit in Curitiba, in the 1970s and 1980s. In the light of research on Women's History, I aim to reconstruct the trajectories, experiences and sociability of women in photography in the city during this period. For this, in the articulation of the theoretical framework, oral narratives and a diverse set of documentary sources such as newspapers, magazines, photographs and catalogs, I map, describe and analyze events, spaces and networks of sociabilities from which the work of photographers was made gift. In this sense, I understand photography as a social practice located according to the notion of cultural circuit, which touches on individual projects of photographers in the exercise of their profession. For this mapping, I use public and personal files, from physical and digital collections. As a result, I hope to contribute to research that investigates the protagonism of women in photography, based on the argument that looking at these trajectories inserted in a field of situated, contingent and dynamic possibilities, makes it possible to locate the work of photographers in arrangements that overwrite positions social, alliances, disputes, resistances, transits and deviations.

Keywords: History of photography in Curitiba. History of Women. Women in photography. Photography circuit.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Rede de atuação de mulheres no circuito fotográfico.....	19
Figura 2 – Capa do catálogo <i>Hecho en latinoamerica</i>	39
Figura 3 – Fernanda Castro na década de 1970.....	41
Figura 4 – Imagem de Fernanda no catálogo do evento.....	43
Figura 5 – Imagem de Fernanda no catálogo do evento.....	44
Figura 6 – Lucília Guimarães no final da década de 1970.....	53
Figura 7 – grevistas ocupam a Praça Zacarias em manifestação.....	55
Figura 8 – Grevistas manifestam pelas condições salariais.....	56
Figura 9 – Operárias em greve em Curitiba.....	57
Figura 10 – Cordão de policiais militares no centro de Curitiba.....	58
Figura 11 – Repressão policial aos manifestantes.....	59
Figura 12 – Nota sobre a atuação da Galeria de Fotografia da Funarte.....	70
Figura 13 – Bar Triângulo na rua XV de Novembro.....	73
Figura 14 – Reforma do Palácio Avenida.....	75
Figura 15 – Fachada do estúdio Foto Moderno, de Alberto Weiss.....	78
Figura 16 – Loja de moda íntima feminina na Rua Barão do Rio Branco.....	80
Figura 17 – Retrato de Vilma Slomp pela <i>Revista Quem</i> em 1987.....	82
Figura 18 – Capa do catálogo da mostra <i>Fotosul</i>	84
Figura 19 – Capa do catálogo da <i>V Semana Nacional de Fotografia</i>	87
Figura 20 – Divulgação de exposição de Fernanda Castro.....	92
Figura 21 – Ensaio de Fernanda Castro sobre as eleições municipais de 1985.....	93
Figura 22 – Participantes da <i>V Semana Nacional de Fotografia</i>	97
Figura 23 – Da dir. à esq. Vilma Slomp, Edna Nolasco, Walter Firmo, Stefania Brill, Orlando Azevedo, Arnaldo Alves, Cassio Vasconcelos.....	98
Figura 24 – Fotógrafos e fotógrafas na rua durante a <i>Semana Nacional</i>	104
Figura 25 – Dentre os fotógrafos e fotógrafas estão João Urban, Luciana Petrelli, Lucília Guimarães, Américo Vermelho e Orlando Azevedo.....	106
Figura 26 – Imagem da exposição <i>Insanidade</i>	114
Figura 27 – Capa do periódico <i>Nicolau</i>	115
Figura 28 – Rita Pavão por Luciana Petrelli.....	117
Figura 29 – Imagem da exposição <i>Momento</i>	119
Figura 30 – Luciana Petrelli em 1982.....	120

Figura 31 – Retrato de Nélida Rettamozo em 2018.....	125
Figura 32 – Peça gráfica de divulgação do estúdio <i>Gorda's Photohouse</i>	127
Figura 33 – Gilda na Boca Maldita.....	130
Figura 34 – Nota sobre a premiação da <i>14ª Bienal Internacional de São Paulo</i>	134
Figura 35 – Cartaz de divulgação do Curso Positivo.....	136
Figura 36 – Cobertura fotográfica de <i>Os Saltimbancos</i>	140
Figura 37 – Convidadas no casamento de Lucília Guimarães.....	146
Figura 38 – Multidão de fiéis em visita de João Paulo II à Curitiba.....	148
Figura 39 – Lina Faria em cobertura para a Zap Fotografias.....	149
Figura 40 – Imagem de Vera Araújo no <i>Correio de Notícias</i>	155
Figura 41 – Capa do <i>Correio de Notícias</i>	156
Figura 42 – Nota sobre a <i>V Mostra de Fotojornalismo</i>	161
Figura 43 – Registro profissional de Lucília Guimarães.....	162
Figura 44 – Fernanda e Alice com imagens na coluna de Cláudio Seto.....	167
Figura 45 – Inauguração do estúdio de Cida Colombo.....	170
Figura 46 – Cobertura para o <i>Jornal do Brasil</i>	173
Figura 47 – Retrato de Karin van der Broocke na década de 1980.....	179

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
1.1 UM CIRCUITO FOTOGRÁFICO EM CURITIBA.....	13
1.2 TRAJETÓRIAS DE MULHERES NA FOTOGRAFIA.....	15
1.3 OS BASTIDORES DA PESQUISA.....	23
2 UM PROJETO DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO BRASIL....	34
2.1 FERNANDA CASTRO EM UMA MOSTRA DE FOTOGRAFIA LATINO-AMERICANA.....	34
2.2 POLÍTICAS MUNICIPAIS PARA A CULTURA, À SOMBRA DO REGIME MILITAR.....	46
3 AÇÕES PARA A FOTOGRAFIA E TRAJETÓRIAS DE MULHERES.....	65
3.1 VILMA SLOMP NA GALERIA DE FOTOGRAFIA DA FUNARTE.....	65
3.2 CURITIBA, UM POLO DE ATIVIDADE FOTOGRÁFICA NO PAÍS.....	82
3.3 LUCIANA PETRELLI E A CONTRACULTURA NO RIO DE JANEIRO.....	108
4 UMA CIDADE ONDE MULHERES PRODUZIAM IMAGENS.....	123
4.1 NA PUBLICIDADE, AS PARCERIAS ÍNTIMAS.....	123
4.2 O FOTOJORNALISMO E, INCLUSIVE, O COLUNISMO SOCIAL.....	144
4.3 AS TRIPLAS JORNADAS DE TRABALHO: MÃE, EMPREGADA E AUTÔNOMA.....	172
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	183
REFERÊNCIAS.....	192
APÊNDICE A – Cartografia da cidade.....	205
APÊNDICE B – Fichas de perfil.....	207
APÊNDICE C – Programação da <i>V Semana Nacional de Fotografia em Curitiba</i> ...	226
ANEXO A – Reportagem sobre reformulação do <i>Núcleo de Fotografia da Funarte</i>	231
ANEXO B – Entrevista com Alice Varajão ao Correio de Notícias.....	233

1 INTRODUÇÃO

Considero que a centelha desta pesquisa teve origem em 2017, momento no qual me questioneei pela primeira vez quem eram as fotógrafas que atuaram no espaço público e de trabalho antes de mim em Curitiba, uma vez que reconhecia uma maioria de referências masculinas no campo. Na época, estudante de jornalismo na *Universidade Federal do Paraná* (UFPR), tomei a inquietação pessoal, profissional e acadêmica como tema para orientar um mapeamento exploratório sobre os primeiros registros de atuação de mulheres fotojornalistas no Paraná, como trabalho de conclusão da graduação. Uma vez que essas mulheres, de modo geral, não constavam na bibliografia sobre história da fotografia no estado, foi a partir de entrevistas com fotógrafos e jornalistas que delineei uma rede de fotógrafas que atuaram na profissão desde a década de 1970. Passei a buscar por essas mulheres, e entrevistá-las sobre suas trajetórias na fotografia. Em cada conversa, ampliava-se o universo de pessoas.

Tal investigação resultou no livro reportagem *Elas em foco: as primeiras fotojornalistas paranaenses*¹, com perfis biográficos² de cinco fotógrafas que localizei durante a pesquisa: Fernanda Castro, Lucília Guimarães, Lina Faria, Karin van der Broocke e Vilma Slomp. Na sequência, entrevistei e escrevi sobre a trajetória de mais duas mulheres, Nélida Rettamozo e Luciana Petrelli. O resultado desse trabalho foi selecionado para publicação pela *Editores UFPR*³.

Aquela pesquisa preliminar explicitou lacunas e indícios que me motivaram a continuar investigação em um estudo de maior fôlego na pós-graduação. Com o interesse de construir outro olhar sobre o tema, diferente da perspectiva que tive na comunicação, me vinculei ao programa interdisciplinar de

1 Nesse momento da pesquisa utilizava o termo “pioneiras” ou “primeiras fotojornalistas” para me referir às fotógrafas que mapeei, destacando a década de 1970 como o início da atuação de mulheres no fotojornalismo. Abandonei o uso desses termos pois agora percebo que são excludentes com fotógrafas que tenham exercido a prática antes desse período ou que não tenham sido alcançadas pelo levantamento.

2 Utilizei no livro reportagem as características narrativas do jornalismo literário e do gênero perfil, as quais utilizam descrições detalhadas, ambientação de cenários e liberdade textual na articulação de documentos e dados biográficos. (LIMA, 1993; BELO, 2006; PENA, 2006)

3 Edital Nº 01/2018 da Editora da Universidade Federal do Paraná para submissão de obras originais.

Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (PPGTE/UTFPR), na linha de Mediações e Culturas.

No mestrado, a sucessão da pesquisa, cujo desdobramento contempla narrativas e documentos que venho a conhecer anos depois, não apenas o número de mulheres alcançadas é maior, como também os modos de se fazer pesquisa mudaram, as perguntas que fiz para o campo foram reformuladas e diferentes camadas de análise foram adicionadas ao meu campo de visão. Esse percurso de pesquisa esteve ancorado em condições mais ou menos objetivas, que balizaram escolhas, modos de ver e viver o campo. Considero que esse trabalho foi escrito individualmente, mas esteve o tempo todo ancorado em reflexões coletivas, a partir das disciplinas cursadas, em confrarias de estudo com colegas, e em grupos de pesquisa, em especial, o *Design e Cultura*, ligado à linha de *Mediações e Culturas* (PPGTE/UTFPR), coordenado pela Profa. Dra. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, e o grupo *Cartografias da Cultura Material urbana recente* (UFPR), formado por orientandos e orientandas do Prof. Dr. Ronaldo Corrêa, nos quais apresentamos seminários de desenvolvimento de nossas pesquisas, estudamos bibliografias utilizadas em comum e compartilhamos nossas próprias produções científicas e desafios metodológicos para avaliações conjuntas. Acredito que estar nesses espaços, condicionou os resultados obtidos com esse trabalho, e fortaleceu vínculos preciosos de amizade, troca e reflexão.

A partir dessas experiências, e do recorte conduzido a essa pesquisa, alguns questionamentos foram sendo construídos: quem foram, onde e como as mulheres exerceram atividades no circuito fotográfico em Curitiba; como se deu o início de suas práticas na profissão; como acessaram saberes e técnicas; quais estratégias adotaram para desempenharem a fotografia na cidade; de quais grupos de sociabilidade participaram; onde circulavam, produziam e consumiam imagens e referências estéticas; como as circunstâncias socioculturais do período balizaram suas ações; quais eram seus desejos e projetos, e quais foram suas frustrações e desvios. Na oportunidade dessas reflexões levantadas no campo, formulei a problemática que me moveu nesta investigação: *Como as mulheres atuaram no circuito fotográfico de Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980, a partir de suas trajetórias, experiências e redes de sociabilidades?*

Para responder tal questão, formulei o objetivo de reconstruir a atuação de fotógrafas, nas décadas de 1970 e 1980, a partir de suas trajetórias, experiências e redes de sociabilidades no circuito fotográfico de Curitiba. Esse propósito se desdobrou em três objetivos específicos:

- 1 Mapear a rede de eventos, pessoas e espaços que formaram o circuito fotográfico curitibano nas décadas de 1970 e 1980.
- 2 Descrever as circunstâncias de atuação das mulheres nesse circuito fotográfico.
- 3 Reconstruir, com base em narrativas orais e documentos, as trajetórias, experiências, e redes de sociabilidades das fotógrafas no exercício da profissão.

De tal modo, por meio de narrativas orais e registros documentais, em uma topografia, temporalidade e recorte social específicos, privilegio um olhar sobre a prática social da fotografia feita por mulheres a fim de destacar como produziram sentidos, modos de agir, existir e pensar na história ainda pouco teorizados. Além disso, proponho uma abordagem do estudo da fotografia no Brasil que desloca a centralidade do sudeste na história, e das teorias europeias e norte-americanas que mapeiam trajetórias de mulheres na fotografia, uma vez que, ao pôr em relevo a dimensão da experiência dos sujeitos, considero suas trajetórias localizadas em uma topografia e circunstância histórica específicas. Essa escolha colabora para uma compreensão mais diversificada, complexa e ampla do que se considera fotografia brasileira.

Neste capítulo introdutório ainda apresento o enquadramento da pesquisa e principais vinculações teóricas, filiações que qualificam a construção do problema e operam como balizas para a leitura do documento. Na próxima seção, justifico a escolha pelo recorte temporal que estabeleço entre as décadas de 1970 e 1980, e discorro sobre a noção de circuito cultural que tomo como guia para olhar para a fotografia em Curitiba, como uma prática social constituída de eventos, espaços, pessoas e práticas. Em seguida, apresento a rede de interlocutoras da pesquisa, exponho a minha adesão teórica junto ao campo da História das

Mulheres, e minha compreensão sobre as categorias de *gênero* e *experiência* que orientam a pesquisa. Por fim, na última seção, exponho parte das minhas filiações metodológicas e dos principais processos de coleta, sistematização e análise de dados. Também exponho a estrutura da dissertação, a divisão de capítulos e seus objetivos.

1.1 UM CIRCUITO FOTOGRÁFICO EM CURITIBA

Nessa pesquisa me concentro em fotógrafas que exerceram a atividade com autonomia no mercado de trabalho assalariado, em disputa com a narrativa da fotografia como uma profissão masculina. A escolha pelo recorte temporal, décadas de 1970 e 1980, indicam os primeiros registros da presença de mulheres exercendo a prática fotográfica em Curitiba, em uma pluralidade de segmentos. Apesar de não ter o objetivo de identificar pioneirismos ou trajetórias excepcionais de mulheres na fotografia, uma vez que essa caracterização supõe a existência de mulheres com habilidades menos relevantes, que não teriam se destacado no conjunto dominante em detrimento de dons individuais, optei por olhar ao início da trajetória profissional dessas mulheres, e suas atuações, considerando um espectro de possibilidades relacionais e circunstanciais do momento sócio-histórico.

Outro motivo pelo qual justifico a escolha deste recorte temporal se relaciona a intensa atividade fotográfica na cidade nesse período. Utilizo como contribuição a dissertação do fotógrafo Aberto Viana (2009), *Fotojornalismo e ação cultural em Curitiba*, que identifica a partir dessas décadas uma atuação intensa de fotógrafos e instituições de fomento cultural, como a Funarte e a *Fundação Cultural de Curitiba*, na criação de eventos de fotografia, de repercussão regional e nacional, como mostras, semanas temáticas nacionais e exposições. Além deste, o trabalho de Patrícia Yamamoto (2018), *Circuito em transformação: O Estado de São Paulo e a cultura fotográfica paulistana nos anos 1970*, sobre o circuito fotográfico paulistano, levanta a hipótese de que a década de 1970 é um período em que a

fotografia se expandiu de forma até então inédita no Brasil, e que influenciou a produção dos anos seguintes, mas que, apesar disso, ainda é pouco explorada em estudos historiográficos.

Ao criar conexões em contato com o campo, os documentos e as narrativas das interlocutoras, percebi que para identificar as trajetórias, experiências e sociabilidades de fotógrafas nesse período, precisaria vincular esse universo de atividade fotográfica a um circuito cultural amplo, constituído por pessoas, eventos, espaços, produções e circulações de imagens, e redes de sociabilidades formadas em espaços de maior ou menor valorização profissional, desde bares e restaurantes, a museus, galerias de arte e eventos culturais, nos quais se compartilhavam saberes, práticas e influências estéticas.

Nesse sentido, entendo que a atividade fotográfica está vinculada a um *circuito cultural*, atravessado por espaços físicos e simbólicos formados por desistências, fracassos, conflitos, alianças, práticas, e uma rede de influências na profissão, características que criaram conjunturas mais ou menos desfavoráveis de ação e balizaram as possibilidades de atuação dessas mulheres. Formulei a noção de circuito associada a perspectivas da antropologia urbana, Carlos Magnani (2014) define essa categoria como uma configuração espacial, não necessariamente marcada pela contiguidade, produzida por pessoas no exercício de suas práticas, que formam um conjunto na paisagem urbana. A delimitação do circuito é feita por um grau de pertinência consonante aos objetivos e recorte da pesquisa, em um tempo e espaço específicos, ou seja, o circuito tem "existência objetiva e observável: pode ser identificado, descrito e localizado"⁴.

Sob essa delimitação, que toma a cidade como uma unidade definidora de comportamentos e práticas, pude cartografar um conjunto que compõe as mulheres no circuito fotográfico de Curitiba. Além das interlocutoras, essa rede é formada por amigos, parceiros, tutores, colegas de profissão, que atuaram nesse período na fotografia, e atores sociais de áreas adjacentes, como profissionais da imprensa, artistas, curadores e profissionais da cultura. O circuito é composto também por eventos relacionados à fotografia e espaços de lazer, de circulação e de consumo de imagens, onde produziam-se fotografias e reflexividade sobre a

4 MAGNANI (2005, p. 179).

profissão, e possibilitaram condições materiais as experiências de fotógrafas no meio.

Associada também à perspectiva de Gilberto Velho (2003), entendo que as trajetórias de vida são constituídas individualmente a partir de um campo de possibilidades coletivo, um espectro de alternativas inerentes às circunstâncias sócio-históricas a partir das quais sujeitos formulam seus projetos de vida. Essas trajetórias, ainda, apresentam um caráter múltiplo, dinâmico e eminentemente instável, não abrangem um percurso linear situado na fotografia, uma vez que os indivíduos transitam continuamente entre as esferas da família, do trabalho, do lazer e, nessas relações, estabelecem desvios, normalidades, conformismos e transgressões constantes⁵. Autores vinculados à Cultura Material também me ajudam a pensar nesses desvios. Ainda que os objetos de estudo, a ordem semântica das propostas sejam distintas, a noção da biografia social das coisas que formulam Arjun Appadurai (2008) e Igor Kopytoff (2008), me são úteis como uma estratégia metodológica para refletir sobre rotas e desvios em uma escala mais reduzida de variáveis.

A partir da formulação dos autores é possível pensar práticas, valores e expectativas sociais que balizam a trajetória das fotógrafas no campo, e a constituição de suas biografias em uma sucessão de fases, mais ou menos sobrepostas. Nessas mudanças de percursos as mulheres formularam suas identidades sociais, em diferentes práticas na profissão, ou ainda em projetos desviantes, em relação com o circuito fotográfico.

Pois, essas rotas e desvios são condicionadas por um contexto sociocultural no qual questões de gênero, classe, raça e etnia se sobrepõem como condicionantes de relações de poder e dinâmicas sociais hierarquizadas. Na próxima seção apresento a rede de interlocutoras e descrevo como me associo a algumas dessas categorias para balizar as análises produzidas neste trabalho.

1.2 TRAJETÓRIAS DE MULHERES NA FOTOGRAFIA

5 VELHO (2003).

A estratégia narrativa utilizada para abranger um universo amplo de interlocutoras, foi a de trabalhar os capítulos a partir de temas e eventos que me pareceram importantes para localizar e analisar algumas experiências iniciáticas de mulheres no circuito fotográfico. Assim, tenho como horizonte o campo de possibilidades que constitui esse circuito e, a partir dele, aciono os projetos individuais das fotógrafas, tangenciados por condicionantes socioculturais situadas. Nesse sentido, não proponho uma descrição cronológica das biografias, mas uma articulação de eventos, espaços e narrativas que permitam uma mirada exploratória sobre a presença heterogênea dessas mulheres na fotografia, como a uma colcha de retalhos – composta de uns tantos fios soltos – que visibiliza a singularidade de cada fragmento, mas, ao mesmo tempo, o consenso e dissenso do conjunto. Por essa escolha narrativa, tomo como inspiração a estratégia utilizada por Margareth Rago em *A aventura de contar-se* (2013), que inscreve, por outras vias teóricas e metodológicas, experiências de sete mulheres militantes feministas a partir de suas autobiografias.

Nesse sentido, algumas fotógrafas são citadas com mais profundidade e passam por todos os capítulos, ocorrência que adiciona camadas de complexidade a suas trajetórias, enquanto outras são acionadas apenas uma vez, o que deixa brechas para desenvolvimentos futuros. Deste modo, indico a presença de dez mulheres no circuito fotográfico de Curitiba nas décadas de 1970 e 1980, são elas: Alice Varajão (1953), Beatriz Corrêa (1952), Cida Colombo, Fernanda Castro (1951), Karin van der Broocke (1958), Luciana Petrelli (1958), Lucília Guimarães (1959), Lina Faria (1955), Nélide Rettamozo (1945) e Vilma Slomp (1952).

Nascidas entre 1940 e 1960, em Curitiba e em outras cidades do Paraná, a partir da década de 1970 e início de 1980 eram, em geral, jovens universitárias na capital. A maioria ingressou na graduação em Comunicação Social, com especialidade em Jornalismo, em cursos públicos ou privados, mas nem todas concluíram. Começaram a atuar profissionalmente com fotografia nesse período, e cada uma à sua maneira, transitaram em diferentes espaços do circuito fotográfico de Curitiba. Ao longo de suas trajetórias, dedicaram-se a diferentes segmentos no circuito fotográfico, alimentando e conquistando desejos, mas também experimentando constrangimentos e frustrações, a partir dos quais, comportaram

desvios e acomodações. A maioria delas encontrou no fotojornalismo, em uma época de expansão dos meios de comunicação e da indústria cultural, a possibilidade de estabelecerem-se na fotografia. Algumas construíram essa alternativa em periódicos locais, como Lucília Guimarães, que iniciou sua trajetória no jornal local *Correio de Notícias*, e Fernanda Castro, primeiro no *O Estado do Paraná* e depois, também no *Correio*. Outras, porém, viram as portas fechadas na imprensa local, e aproveitaram da intensa presença de sucursais nacionais em Curitiba para atuar na profissão, como Lina Faria. Era comum atuarem em duplas jornadas de trabalho para manterem-se financeiramente junto ao trabalho autônomo nas coberturas jornalísticas, algumas encontraram nas assessorias de imprensa do Governo do Estado, por meio da fotografia institucional, uma alternativa de trabalho fixo, como foi o caso de Karin van der Broocke na *Secretaria de Cultura e do Esporte*.

Nos bastidores das grandes reportagens, como eram consideradas as coberturas que poderiam ocupar a capa dos jornais, algumas mulheres atuaram em práticas menos prestigiadas, como no colunismo social. Algumas gozaram da condição de classe como personagens colunáveis dos jornais para tornarem-se também fotógrafas no mercado de trabalho, como Cida Colombo, outras, ao verem a falta de interesse de fotógrafos pela prática, aproveitaram para tornar a função uma especialidade, como Alice Varajão, considerada pelo meio como a fotógrafa dos artistas. Algumas viram o jornalismo apenas como uma oportunidade financeira para sustentar o trabalho autoral e artístico, como o caso de Luciana Petrelli e Vilma Slomp. Outras, pertencentes a outros circuitos culturais, como o artístico, encontraram também na fotografia o suporte de expressão visual, como Beatriz Corrêa. Além do jornalismo, outra área que crescia com a ampliação da comunicação de massa foi a publicidade, segmento onde também atuaram fotógrafas, como Nélida Rettamozo. Ao mesmo tempo estabeleciam-se de diferentes formas na fotografia, com igual diversidade essas mulheres vivenciaram as circunstâncias históricas, políticas, sociais e culturais das décadas de 1970 e 1980 como mulheres urbanas, tais como a ditadura militar (1964 – 1985), a contracultura, a influência de movimentos sociais como os feministas, as mudanças comportamentais e também os caminhos traçados para as políticas culturais nesse

período, como a da institucionalização da fotografia no país.

Cabe destacar que a maioria das mulheres são brancas e de classes médias ou altas e urbanas⁶, uma vez que, em geral, concluíram ou iniciaram cursos de graduação, tiveram apoio da família para ter formações no exterior ou em outras cidades, e moravam próximas à região central de Curitiba. A maioria delas cita o incentivo de alguma parceria ou inspiração masculina como pai, irmão, amigo ou companheiro para o início da prática fotográfica.

Na Figura 1 mostro alguns dos principais campos exercidos por cada uma das fotógrafas, com base em seus relatos de experiência e os registros que encontrei nos documentos, são eles o fotojornalismo, a fotografia documental, publicitária, institucional em assessorias do Governo do Estado, artística ou autoral, e cobertura de colunismo social. Não tive o objetivo de definir campos na fotografia e nem criar categorias fixas, algumas das fotógrafas podem ter atuado em outros setores além dos mencionados, mas a divisão me ajuda a perceber a extensão do circuito cultural no qual ocuparam uma diversidade de espaços e intersecções.

6 Os marcadores sociais de classe e raça são observados também em outras pesquisas sobre circuitos culturais do mesmo período, como no levantamento de mulheres no audiovisual em Curitiba, como mostra Ana França (2021); e de mulheres artistas do Rio de Janeiro e São Paulo, como demonstra Talita Trizoli (2018). Tal configuração explicita uma hierarquia de dominação racial, indica interdições de formação e acesso de mulheres negras à atividade profissional. No circuito fotográfico localizei apenas uma fotógrafa negra atuante no período, Fernanda Castro.

Figura 1 – Rede de atuação de mulheres no circuito fotográfico



Fonte: Da autora, 2021.

Além das interlocutoras, no campo me deparei com uma rede de outras pessoas que fizeram parte do circuito fotográfico, como amigos, parceiros, tutores, colegas de profissão, que atuaram nesse período na fotografia e em áreas adjacentes. Tais vínculos formaram uma rede de sociabilidades onde se pensava, se produzia, circulava e se consumia fotografia. Destaco as presenças de Alberto Melo Viana⁷ e João Urban⁸, fotógrafos citados em boa parte das entrevistas como amigos, colegas de trabalho e como pessoas importantes na produção de ações culturais no circuito fotográfico na época. Ambos participaram, organizaram e foram curadores de alguns dos eventos de fotografia que ocorreram na cidade nos anos 1970 e 1980, mostras, exposições, semanas de fotografia, algumas com apoio de instituições de incentivo à cultura na cidade, que deixaram registros documentais em catálogos,

7 Alberto Melo Viana (Vitória da Conquista/BA, 1951) atuou na fotografia em Curitiba a partir dos anos 1960. Trabalhou em diversos jornais do Paraná, como *Correio de Notícias* e *O Estado do Paraná*. Conheci Alberto como discente do curso de Comunicação Social da *Universidade Federal do Paraná*, onde fiz a graduação. Desde então ele se tornou um dos interlocutores da pesquisa e me concedeu acesso a seu acervo pessoal de documentos sobre o tema.

8 João Urban (Curitiba/PR, 1943) fotógrafo curitibano que iniciou na fotografia publicitária, nos anos 1960, e em seguida desenvolveu seu trabalho na fotografia documental. Teve séries premiadas com o registro de trabalhadores rurais e comunidades imigrantes no Paraná, com exposições nacionais e internacionais.

imagens e reportagens de jornais.

Assim, é possível perceber que as possibilidades de atuação dessas mulheres no circuito estavam contingenciadas por especificidades de gênero, classe, raça e territorialidade, uma vez que não estavam apartadas de um campo de relações sociais, esse, constituído de alianças e disputas, desigualdades e resistências. Tais relações e indicadores sociais são considerados na articulação dos dados ao longo do texto como possíveis marcadores de interdições, negociações e de posições identitárias no circuito. Para isso, convém explicitar algumas balizas teóricas que me ajudam a refletir sobre esses arranjos.

Me filio a Joan Scott (2019, p. 67) ao operar o conceito de gênero como uma categoria útil de análise histórica, uma vez que elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças entre sexos; e também, um campo por meio do qual, em primeira instância, relações de poder são articuladas. Parto dessa perspectiva para pensar as trajetórias e experiências de mulheres como efeito de interações e atuações no campo, a partir do caráter dinâmico e situado das relações sociais. Também sob essa concepção, quando utilizo a categoria *mulher* nesta pesquisa, não me refiro a uma atribuição biológica, universal e essencialista, uma vez que a considero uma inscrição discursiva que localiza os corpos sexuados em dinâmicas de poder específicas. Assim, a categoria *mulher* é entendida como uma posição de sujeito atribuída aos corpos, negociada de modo situado, múltiplo e contingente a depender de marcadores como classe, etnia, cultura, religião e geografia¹⁰. É possível complexificar essa noção ao propor ainda que, não apenas essas posições de sujeito são heterogêneas, como a produção e inscrição da própria categoria *mulher*, que remete à biologização de identidades binárias homem/mulher, são causa e efeito de uma construção histórica também situada, colonial, euro e antropocentrada¹¹. Nesse sentido, tampouco pretendo homogeneizar as experiências vividas por cada uma das mulheres citadas, ao contrário, pretendo reconstruí-las a fim de explicitar trajetórias diversas e contextuais em relação a alternativas sociais, culturais e políticas específicas. Assim, a noção de *mulher* é utilizada por sua utilidade analítica como categoria histórica que localiza os

10 SCOTT (2008).

11 GOMES (2018); LUGONES (2014).

principais sujeitos dessa pesquisa.

A partir dessa concepção, a noção de *experiência* se faz presente como uma estratégia possível para visibilizar, e portanto, historicizar a atuação de fotógrafas paranaenses nos anos 1970 e 1980¹¹. Aqui, essa perspectiva é entendida como algo que constitui as trajetórias das interlocutoras a partir de construções discursivas, que operam identidades, representações, posições sociais contextuais, contestadas e contingentes. Desse modo, não entendo as narrativas orais como evidências em si, e não pretendo utilizá-las como relatos biográficos incontestáveis, ao contrário, uma vez que por meio das narrativas os sujeitos se reinventam, se constroem no presente sobre o passado, tenho o objetivo de historicizar parte de suas experiências, como foram estabelecidas, como operam identidades, como constituíram a vida das fotógrafas. Como argumenta Scott (2012, p. 304), “experiência nesta definição torna-se, então, não a origem de nossa explanação, não a evidência legitimadora (porque vista ou sentida) que fundamenta o que é conhecido, mas sim o que procuramos explicar, sobre o que o conhecimento é apresentado”.

Ainda, para a autora, o campo social e pessoal estão imbricados um no outro em dinâmicas variáveis de relação, nesse sentido, a *experiência* é do âmbito do indivíduo, uma vez que os sujeitos são agentes de escolhas, ainda que limitadas e, ao mesmo tempo, do coletivo, posto que essas escolhas e possibilidades de atuação são agenciadas a partir de situações e representações atribuídas por construções discursivas compartilhadas. Essa perspectiva me permite adicionar uma camada de leitura aos conceitos de *projeto* e *campo de possibilidades*¹³ que operacionalizo neste texto para pensar sobre as trajetórias dessas mulheres.

Segundo Gilberto Velho (2003), não é possível qualquer tentativa fixista na construção de mapas socioculturais em sociedades complexas, como nas metrópoles, uma vez que os indivíduos transitam continuamente entre a norma, o conformismo e a transgressão ao projetarem seus percursos a partir de circunstâncias expressas em um campo de possibilidades socioculturais. Nessa dinâmica, “os indivíduos se fazem, são constituídos, feitos e refeitos, através de

11 SCOTT (2012).

13 VELHO (2003).

suas trajetórias existenciais”¹⁴, a partir de escolhas tomadas ora pela normalidade, ora pelo desvio. Essas decisões constituem uma multiplicidade de *experiências* no percurso da vida, e mapeá-las possibilita analisar as trajetórias e biografias enquanto expressões de um espectro de possibilidades sociais compartilhadas, sem esvaziá-las de suas singularidades e agenciamentos. A partir de Scott (2012) é possível questionar *como* essas experiências são vividas a partir de escolhas interpeladas pelo campo social. A autora chama a atenção que visibilizar as experiências, estabelecidas entre norma e desvio, passa pela necessidade de analisar *como* os processos históricos e socioculturais, através do discurso, posicionam os sujeitos e suas categorias de representação, *de que maneira* operam, constituem os sujeitos e apresentam suas experiências. Nesse sentido, tais perspectivas me permitem historicizar as trajetórias e experiências das fotógrafas no circuito sem naturalizar, ratificar ou opacar os modos como se constituem no percurso da vida, mas considerar as categorias de análise e os discursos como contextuais e passíveis de interpretação.

Ainda, na intenção de reconstruir trajetórias de fotógrafas na profissão, insiro esta pesquisa no campo da História das Mulheres¹⁵. Como formula Rachel Soihet (2014), as biografias e histórias de vida têm sido importantes para visibilizar experiências de sujeitos excluídos da história, nesse sentido, alio narrativas orais e uma heterogeneidade de documentos a fim de historicizar uma multiplicidade de experiências de mulheres, pelas quais construíram brechas, fissuras, caminhos possíveis dentro da prática profissional, ora reproduzindo padrões, ora os subvertendo.

À luz dessas questões, esse trabalho está junto àqueles que dão ênfase ao protagonismo de mulheres na história. No esforço de preencher lacunas, investigar vestígios e escrever a contrapelo de uma história centrada na figura masculina¹⁶, tenho o objetivo de inscrever uma prática social da fotografia por meio de narrativa de mulheres, documentos históricos e investigações bibliográficas, uma multiplicidade de registros que disputam, no presente, versões sobre eventos,

14 VELHO (2003, livro digital, sem paginação).

15 DEL PRIORE (2004); PINKSY, PEDRO (2012); SOIHET (2014); PERROT (2005; 2007).

16 SCOTT (1992).

espaços e pessoas do passado.

Para localizar essas experiências, trajetórias e sociabilidades no circuito, foi preciso seguir uma diversidade de pistas, rastros e fragmentos nos acervos. Essa pluralidade de recortes me levou a um conjunto heterogêneo de documentos, que precisavam ser sistematizados para tornarem-se informações úteis de análise. Sobre alguns desses procedimentos, dedico a seção a seguir.

1.3 OS BASTIDORES DA PESQUISA

A fim de reconstruir onde estavam e como atuaram as mulheres na fotografia curitibana dos anos 1970 e 1980 investiguei acervos públicos e privados, físicos e digitais, me debrucei na busca, sistematização e análise de diferentes tipos de documentos, a saber, fotografias, periódicos, catálogos de exposições, levantamentos bibliográficos e narrativas orais, que juntos, formaram um inventário de fragmentos, registros, notas de jornais, créditos de rodapé, a partir dos quais pude identificar a existência de um circuito fotográfico composto por uma rede de pessoas, eventos, produções e circulações de imagens, no qual diversas fotógrafas, oriundas ou residentes em Curitiba, formaram a atividade cultural da cidade. Nessa seção pretendo explicitar alguns dos principais procedimentos de coleta, sistematização e análise de dados que nortearam os objetivos dessa pesquisa.

Esta pesquisa é qualitativa, pois se caracteriza por temas e procedimentos associados a essa abordagem, tais como a investigação de um fenômeno social que emerge das relações entre pessoas, eventos e temporalidades; o estudo de histórias de vida de sequência transitória e fragmentária; e a flexibilidade de construção progressiva do objeto de pesquisa¹⁷. Utilizo narrativas orais em associação a outros documentos, e minha própria interação com o campo, a partir da qual a parcialidade deve ser considerada inerente à produção da pesquisa. Me alio ao sociólogo Charles Mills (2009) ao entender que a união da experiência pessoal com a reflexão profissional é fundamental para o desenvolvimento intelectual e cultivo da imaginação criativa. Ademais, essa

17 DESLAURIERS; KÉRISIT (2014).

pesquisa é de natureza exploratória, uma vez que parte da análise de registros de fenômenos sociais para se aproximar de um tema pouco explorado na pesquisa científica. Segundo explica Antônio Gil (2008) tal abordagem tem como finalidade uma aproximação inicial com um objeto, e seria a primeira etapa de uma investigação mais ampla a abrir caminhos para pesquisas futuras. Também por esse recorte, proponho uma visão panorâmica da atuação de mulheres no circuito fotográfico, em vez de me aprofundar em trajetórias específicas.

As entrevistas que utilizo na pesquisa foram realizadas em 2018, na ocasião de trabalho anterior. Todas ocorreram presencialmente em ambientes domésticos ou de trabalho formal, com roteiro semiestruturado em temáticas que me interessavam à época, mas de modo geral, estabelecendo interlocuções livres sobre suas trajetórias. Transcrevi todas as entrevistas de modo linear e literal, incluindo a fala coloquial. No total são seis entrevistadas: Karin van der Broocke, Luciana Petrelli, Lucília Guimarães, Lina Faria, Nélide Rettamozo e Vilma Slomp¹⁸. Para utilizar essas narrativas nesta pesquisa de mestrado, por considerar uma dimensão importante no objetivo de reconstruir eventos, espaços, circulações, e em especial, por acrescentar a perspectiva de suas experiências¹⁹, enviei a transcrição das entrevistas às interlocutoras e abri a possibilidade de revisão, omissão ou complemento aos enunciados. Filiada a um comprometimento ético da História Oral, na qual “o colaborador deve ter ampla liberdade para se expressar e apenas revelar o que lhe é liberado pelo próprio juízo, pela consciência ou pela memória”²⁰, o que vem a público na entrevista não fica apenas a critério do(a) autor(a) da pesquisa. Esse processo se deu por longos meses de negociações, e espera pelas revisões e autorizações dos termos de uso. Além de reavaliar minha postura como jornalista e pesquisadora na interlocução com as pessoas, adotei esse procedimento por considerar o uso emancipador da História da Mulheres, como aponta a historiadora Rachel Soihet (2014, p. 70), ao inscrever as mulheres como agentes históricos sem submeter suas experiências a categorias de análises prontas como *objeto* científico

18 Em 2018 ainda entrevistei Fernanda Castro, que no processo de negociação para a utilização da entrevista na dissertação, optou por não ceder direto ao documento. De tal modo, todas as menções que faço à Fernanda são a partir de fontes públicas.

19 GIBBS (2009); SCOTT (2012).

20 MEIHY (2005, p. 126).

de observação, mas como pessoas que “tomam parte ativa no desenvolvimento da problemática da pesquisa”, conduzindo o estudo a partir de suas experiências sociais.

Assim, as entrevistas foram atualizadas conforme vontade e disposição das interlocutoras, o que me permitiu expor eventuais dúvidas e complementos da narrativa. Apesar de entender a importância das entrevistas para acessar uma dimensão das experiências, não considero que sejam a principal fonte documental utilizada nessa pesquisa, uma vez que olhar para esses documentos, à época gerados com outras intencionalidades, revelou limitações na abordagem de temáticas e meandros de cada trajetória. Como indica André Cellard (2014), um dos obstáculos enfrentados pelos pesquisadores e pesquisadoras que utilizam da análise documental em seus trabalhos, é considerar que por mais imparciais, incompletos ou imprecisos que sejam os documentos, precisam ser usados quando configuram das poucas fontes que trazem informações sobre determinado tema de pesquisa. Não sem um olhar crítico e prudência, considero que utilizar esses documentos e seguir os rastros que explicitam a lacuna de estudos sobre a presença de fotógrafas na cidade, reforçam o caráter exploratório desta pesquisa.

A fim de buscar e mapear produções, eventos, exposições, mostras, cursos de formação e reportagens que evidenciam o circuito de produção, circulação e consumo de imagens em Curitiba, no qual fosse possível identificar a atuação de mulheres, busquei em arquivos digitais e físicos, de acervos públicos e pessoais. Dos pessoais, alguns acessei presencialmente na ocasião das entrevistas, com mediação das fotógrafas, foi o caso dos arquivos de Karin van der Broocke, Lina Faria, Luciana Petrelli e Nélide Rettamozo. Outros não cheguei a visualizar, mas deles recebi documentos por e-mail ou pelas redes sociais, digitalizados pelas autoras, no caso de Lucília Guimarães e Vilma Slomp. De modo geral esses arquivos são compostos por fotografias, catálogos de exposições, recortes de revistas e jornais, e salvo exceções, sem cuidados adequados de conservação. Além disso, encontrei dificuldades para localizar a produção das fotógrafas nas décadas de 1970 e 1980, momento em que iniciaram na profissão, mas que ao mesmo tempo, tiveram uma quantidade de trabalho expressiva. Boa parte de suas produções se perderam ou estão dispersas com outras pessoas e acervos. Na

guarda das fotografias, encontram-se caixas e pastas com fotografias impressas e uma porção de negativos, que também necessitam de melhores condições de ampliação e conservação. Também tive fotografias cedidas dos acervos pessoais de Alberto Melo Viana e João Urban, dois fotógrafos da rede que possuem a documentação de eventos, e histórias com as fotografias no circuito. Não os entrevistei formalmente, mas me auxiliaram a identificar pessoas em fotografias e estabelecer relações no campo.

Dentre os acervos físicos públicos, o consultei a *Casa da Memória*²¹, ainda no início da pesquisa, que não pude retornar devido às restrições de circulação em decorrência da pandemia do Coronavírus. Além dele, consultei o *Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná*²², que pelas mesmas razões abriram atendimento ao público apenas por meio digital, com mediação das pesquisadoras do museu, que procuraram pelos termos de busca e digitalizaram alguns materiais para a pesquisa. Pelas interdições, recorri majoritariamente a acervos digitais, como os portais *Aramis Millarch Tablóide Digital*²³, o *Blog Luiz Antônio Solda*²⁴, a *Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista*²⁵, mais especificamente,

-
- 21 Espaço de pesquisa, preservação e conservação de documentos referentes à história de Curitiba e do Paraná, fundada em 1981, e localizada no Setor Histórico da cidade. A Biblioteca é composta por mais de 40 mil itens e o Setor de Múltiplos Meios 400 mil imagens, adquiridos a partir de pesquisas, doações e aquisições por meio de editais. Nesse acervo localizei documentos impressos, periódicos, livros, fotografias em papel e digitais.
- 22 O MAC Paraná possui um dos maiores arquivos especializados em arte moderna e contemporânea do sul do Brasil. Consulte, especificamente, pastas relacionadas ao artista Luiz Rettamozzo e à fotógrafa Nélida Rettamozo, uma das interlocutoras da pesquisa. Agradeço à equipe do *Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR*, sobretudo a historiadora responsável, Crislene Bueno de Carvalho Galdino, pela pesquisa no arquivo, digitalização e envio dos documentos, uma vez que não pude acessar o acervo pessoalmente.
- 23 Portal em processo de construção que pretende publicar mais de 50 mil artigos, datados de 1957 a 1992, em 19 periódicos por onde passou Aramis Millarch, jornalista e crítico cultural que teve intensa atuação em Curitiba. Apesar de seu foco ter sido produções sobre música e cinema no Brasil, localizei artigos, publicados entre 1973 e 1992 no jornal *O Estado do Paraná*, que veicularam informações sobre eventos, pessoas e produções de pessoas pertencentes ao circuito fotográfico. Disponível em: <www.millarch.org>. Acesso em: 10 de jul. de 2021.
- 24 Blog pessoal do cartunista, poeta e publicitário, Luiz Antônio Solda, contemporâneo das interlocutoras que também atuou em alguns dos periódicos da época. Algumas das fotografias acompanham pequenas legendas que localizam espaços de sociabilidade em exposições, espetáculos de teatro, bares e redações de jornal, feitas pelo próprio cartunista. Disponível em: <<http://cartunista-solda.com.br/>>. Acesso em: 10 de jul. de 2021.
- 25 Acervo composto por publicações de e sobre fotografia, contemplando áreas como cinema, moda, artes visuais e ciências humanas. Há também coleções especiais de nomes como Stefania Bril, latã Cannabrava, Vania Toledo e Thomaz Farkas. Neste último, disponibiliza todo o conteúdo da *Novidades Fotóptica*, um dos mais longevos periódicos de fotografia no Brasil, editado entre 1953 e 1987, possui mais de 100 edições. Na revista localizei reportagens sobre eventos nacionais de fotografia, alguns ocorridos em Curitiba. Disponível em: <revistas.biblioteca.ims.com.br/fotoptica/>.

a coleção de consulta *online* da revista *Novidades Fotográfica*, e a *Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional*²⁶, onde localizei a maior quantidade de fontes sobre o circuito fotográfico de Curitiba, e que tiveram centralidade nessa pesquisa. Um dos benefícios em acessar um acervo nacional foi de traçar percursos de fotógrafas e de fotografias em diferentes cidades, com a divulgação de exposições e eventos por onde suas produções circularam, assim, localizei indicações da atuação das mulheres na rede, em créditos de fotografia, reportagens, entrevistas e notas. Também tive acesso a descrições sobre espaços, eventos e práticas que não haviam sido citados em pesquisas e entrevistas anteriores; registros sócio-históricos do período e como eram noticiados, tanto episódios de âmbito nacional, como a ditadura militar em curso no país entre 1964 e 1985, até questões de menor escala geográfica, como as políticas municipais instituídas no período, marcadores comportamentais da época e descrições dos espaços urbanos. Ao todo foram 19 periódicos consultados, apenas no acervo da *Hemeroteca*, dentre os quais quatro eram produzidos no Paraná nas décadas de 1970 e 1980²⁷.

Coletei os documentos nos acervos por meio de registros fotográficos, escaneamentos, *downloads* ou capturas de tela, segundo a acessibilidade de cada arquivo, ou seja, cada documento se tornou um arquivo de imagem reproduzido no computador. Ao todo, essas buscas resultaram em um acervo da pesquisa com mais de 600 registros, sobre os mais variados temas, que percebi pertinentes ao trabalho. A quantidade volumosa de dados demandou um rigor analítico e de sistematização que permitisse trabalhar com uma extensa quantidade e heterogeneidade de fontes, e tornar esses registros documentos úteis para a análise, assim, conforme localizei os documentos comecei a coletar e sistematizar as fontes.

A etapa de sistematização dos dados consiste na organização dos

Acesso em: 6 de jan. 2021

26 Parte da *Fundação Biblioteca Nacional*, o acervo da *Hemeroteca Digital* é um repositório de quase 8 mil jornais, revistas, almanaques, anuários e boletins, desde as primeiras publicações da imprensa brasileira no início do século XIX até as que circularam durante o século XX. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 10 de jul. de 2021.

27 *Alto Madeira* (RO), *Brazil Herald* (RJ), *Correio Braziliense* (DF), *Correio de Notícias* (PR), *Diário da Tarde* (PR), *Diário do Paraná* (PR), *Jornal do Brasil* (RJ), *Jornal do Commercio* (RJ), *Jornal de Caxias* (RS), *Jornal do Dia* (MT), *Jornal dos Sports* (RJ), *Luta Democrática* (RJ), *Manchete* (RJ), *Nicolau* (PR), *O Fluminense* (RJ), *O Pioneiro* (RS), *Tribuna da Imprensa* (RJ).

materiais coletados a fim de facilitar a consulta, filtrar os conteúdos, formular questões e desenvolver o universo da pesquisa. Segundo Antônio Gil (2008, p. 153), a proposta metodológica da sistematização dos materiais consiste em “procedimentos estatísticos que possibilitam estabelecer quadros, diagramas e figuras que sintetizam e põem em relevo as informações obtidas”. Considero importantes todos os documentos gerados e coletados, uma vez que serviram para o desenvolvimento da investigação e possíveis desdobramentos. Essa capacidade de organização não predispõe fórmulas ou receitas, mas sim, como destaca Charles Mills (2009), métodos, caminhos para chegar a um determinado fim, que são escolhidos a partir de um olhar amplo e atento para a singularidade de cada pesquisa. O autor provoca a identificar múltiplas possibilidades de acesso aos dados, por meio do cultivo de um hábito autoreflexivo, estímulo à imaginação sociológica, na manutenção de um arquivo que possa ser revisitado, abastecido e reorganizado, experimentado de maneira mais ou menos relaxada, de modo a procurar respostas aos problemas da pesquisa e também estar aberto para novas conexões. A sistematização é, portanto, uma parte fundamental da pesquisa, uma vez que o jogo ao qual o autor nos instiga só é possível a partir de um rigor sistêmico que permita rearranjar pastas, combinar arquivos e criar diferentes visualizações por meio de gráficos, tabelas e diagramas. Nesse sentido, utilizei diversas metodologias de organização, a saber: fichamentos de textos e vídeos, diários de campo, planilhas para documentos iconográficos, fichas de perfil e *softwares* de gerenciamento de mídia.

Conforme acessados foram incorporados a pastas e catalogados por nome, para isso criei siglas correspondentes às fontes, no caso dos periódicos acessados e dos acervos consultados, e diversas tipologias para os documentos. Com base na estratégia adotada por Ana França (2021), a nomeação dos arquivos cumpriu a seguinte ordem: sigla do acervo; ano, mês e dia da publicação; sigla da fonte; título indicativo do conteúdo do arquivo; tipologia do documento.

Após a coleta, definição de siglas, separação em tipologias e nomeação dos arquivos, entendi que precisava visualizá-los com mais facilidade e organização, para isso, aderi a um *software* de gerenciamento de mídia, o *Adobe*

*Bridge*²⁸. A plataforma possibilita uma administração e navegação mais eficaz dos arquivos de imagem no computador e permite uma visualização do conjunto coletado em diversas dimensões, como em miniaturas ou exibições detalhadas, de modo a facilitar uma leitura geral ou específica com praticidade. Também é possível criar filtros de classificação, rótulos, palavras-chave e metadados para a organização das coleções, organização que me permitiu selecionar documentos sobre um mesmo tema, evento ou pessoa, sendo uma ferramenta útil para a análise e cruzamento de dados. A plataforma possui ainda ferramentas de edição simples como cortes e mudanças de orientação. A flexibilidade de entrada nos arquivos, que me permite mudar a proporção e escala dos objetos, além de reordená-los com facilidade, são algumas das sugestões de Mills (2009) para estimular a imaginação sociológica na criação de ideias, leituras e conexões na pesquisa²⁹.

Assim, o processo de coleta e sistematização das fontes digitais resultou em um acervo próprio da pesquisa, a partir do qual é possível ler e ficcionar trajetórias de pessoas, lugares, materialidades e práticas que juntas inscrevem o circuito fotográfico de Curitiba nas décadas de 1970 e 1980. Outras ferramentas além do *software* de gerenciamento de mídia me auxiliaram a visualizar os tempos e espaços do circuito fotográfico, e encontrar caminhos para a análise. Destaco uma cartografia que fiz da cidade com o *Google Maps*³⁰, na qual marquei espaços expositivos, de sociabilidade, e estúdios fotográficos nos quais a rede de interlocutoras esteve presente no período (Apêndice A). Ainda que parcial, a partir do mapeamento pude localizar polos de circulação na cidade e destacar objetivamente onde se instalou o circuito de apreciação e debate sobre fotografia em Curitiba, relações estabelecidas ao longo do texto. A partir das sistematizações, utilizei para análise dos dados coletados na pesquisa procedimentos ancorados na codificação temática e na triangulação de dados, apoiada em Flick (2009).

Os processos escolhidos para coleta e sistematização dos dados aproximam-se do campo das Humanidades Digitais, uma vez que reúne métodos,

28 O *Adobe Bridge* é um *software* de gerenciamento de arquivos digitais desenvolvido pela multinacional norte-americana Adobe Inc. Ele está disponível para download de forma gratuita a partir da inscrição na plataforma de serviços da empresa.

29 MILLS (2009).

30 Serviço de pesquisa e visualização de mapas desenvolvido pela empresa estadunidense *Google*. O mapa elaborado está disponível em: <<https://bit.ly/3yObFaa>>.

práticas e perspectivas das humanidades com intermédio de ferramentas digitais, e que a sistematização dos documentos gerados pela pesquisa corrobora com a preservação, organização e salvaguarda de patrimônios digitais, como o acervo da *Hemeroteca Digital*, uma vez que fazem circular os dados localizados no arquivo como novas fontes de pesquisa³¹. Também filiada a esse campo, penso sobre a necessidade de acessibilizar as produções dessa pesquisa de forma livre, para que outros(as) pesquisadores(as) possam usufruir dos processos e resultados obtidos pela investigação. A disseminação do conteúdo gerado pode ser conduzida por diferentes estratégias, em publicações científicas como esta, na publicização de conteúdos em repositórios abertos e a licença para utilizá-los, na promoção de cursos e encontros de partilha, e na divulgação em diferentes plataformas como jornais, redes de sociais e *sites* específicos³². Quando se trata de arquivos digitais convém destacar que o potencial de reprodutibilidade aumenta consideravelmente, característica que pode ser explorada para ampliar e difundir o acesso aos dados.

Proponho como uma das possibilidades de democratização do acesso aos dados da pesquisa a produção de fichas de perfil, que compartilho nos apêndices, com uma síntese biográfica sobre as interlocutoras cujos eventos biográficos são mais discutidos nesse trabalho, para que sirvam como fonte de consulta a investigações futuras. Destaco que as fichas são parciais, por isso estão sujeitas à atualizações, mas são importantes uma vez que complementam o recorte das trajetórias que proponho no decorrer do texto e permitem uma aproximação direta com os percursos individuais de cada fotógrafa. Foram construídas a partir de entrevistas, currículos, livros e documentos coletados nos acervos.

Ainda sobre as pessoas citadas nesse texto, sempre que foi possível localizar, incluí notas biográficas de rodapé com dados sobre local e ano de nascimento e morte, e ocupação profissional. A partir das notas é possível perceber redes de sociabilidade, áreas que tangenciam o circuito fotográfico e similitudes ou assimetrias geracionais entre as pessoas citadas. Nas notas de rodapé também incluí referências bibliográficas, e informações complementares.

Essa pesquisa está apoiada em uma volumosa quantidade de registros

31 ROLLO (2020).

32 FRÍAS (2014).

visuais, por isso convém explicitar o estatuto que as fotografias adquirem nesse documento. À luz de Ulpiano Meneses (2002, 2003), pela Cultura Material, entendo fontes imagéticas como artefatos documentais importantes para refletir uma dimensão histórica da vida social e de processos sociais. A tal modo, são vetores para investigação de aspectos da sociedade, e não objetos de pesquisa em si, com significados intrínsecos ao conteúdo da imagem. Assim, nas análises de documentos imagéticos desse trabalho, proponho leituras interpretativas a partir de descrições, que acionem a imaginação, a intertextualidade, e a produção de sentidos para além dos atributos formais do registro.

Nessa perspectiva, “é a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar”³³. Para um uso mais profícuo de imagens em pesquisas históricas, portanto, o autor propõe que as fontes imagéticas sejam sempre trianguladas com outros documentos, para que se possa localizar o ciclo de produção, circulação, consumo e ação que constituem suas biografias.

Convém destacar que quando me refiro às fontes visuais que utilizo na pesquisa entendo que não são apenas reproduções de artefatos, nem tampouco fotografias digitais, mas também representações imagéticas veiculadas nos periódicos que acessei no percurso. Quando recorro a reportagens, notas, colunas de jornal, reconstruo percursos que também veiculam imagens, estas acionadas pela palavra escrita, descrevem eventos, espaços, pessoas, acontecimentos que suscitam o imaginário e compõe o quadro visual que me permite contar histórias de mulheres no circuito fotográfico curitibano. Assim, como Etienne Samain (1998, p. 54), entendo que as palavras também são imagens, *outras* imagens, que enunciam, como as fotografias, uma dimensão visual da vida social. Por meio dessas fontes localizadas nos acervos pretendo, mesmo que parcialmente, perseguir rastros que compõe uma versão das trajetórias das interlocutoras da pesquisa, e respondem à problemática da investigação ao reconstruir experiências dessas mulheres na sociedade. Por fim, apresento a estrutura e conteúdo dos próximos capítulos.

No capítulo 2, *um projeto de institucionalização da fotografia no Brasil*,

33 MENESES (2003, p. 28).

parto de um olhar mais amplo em escala para apresentar como trajetórias de mulheres estavam tangenciadas por eventos conjunturais das décadas de 1970 e 1980, em um contexto internacional e nacional, que relaciona-se com o início de um projeto de institucionalização da fotografia no país. Na primeira seção descrevo a participação da fotógrafa Fernanda Castro na *Primeira Mostra de Fotografia Latino-americana*, logo no início de sua atuação profissional. Tal evento pode ter contribuído com o processo de oficialização da fotografia no Brasil, junto a outros países da América Latina. Naquele momento, a tutela centralizadora do Estado com o regime militar, condicionou o rumo das políticas para a cultura em todo o país, inclusive no campo da fotografia. Na segunda seção trago uma experiência iniciática na profissão por Lucília Guimarães, que documentou movimentos populares contra a ditadura na virada da década.

No capítulo 3, *ações para a fotografia e trajetórias de mulheres*, sigo a descrever eventos, tempos e espaços que acionam algumas narrativas nacionais. Ao passo que a fotografia ganha espaço na agenda cultural proposta pelo Estado, com a criação de um órgão de representação nacional da fotografia, pela Funarte, e inicia a produção de eventos em diversas cidades, movimentos políticos de resistência ao regime militar viriam a instaurar novas possibilidades para parte das mulheres no país, com mudanças significativas no campo de valores comportamentais e morais. Na primeira seção do capítulo, apresento o início da institucionalização da fotografia na Funarte, com a criação da *Galeria de Fotografia*, no Rio de Janeiro, e uma exposição na qual Vilma Slomp participou com fotografias urbanas de Curitiba. Na segunda seção, descrevo dois eventos de escala nacional que ocorreram na cidade com organização da instituição, a *Fotosul*, direcionada a artistas da Região Sul, e a *V Semana Nacional de Fotografia*, evento anual e itinerante mais prestigiado do país naquele momento. Por fim, analiso parte do contexto sociocultural expresso no campo de possibilidades apresentado a algumas mulheres naquele período, com as experiências de Luciana Petrelli e o movimento da contracultura no Rio de Janeiro.

No capítulo 4, *uma cidade onde mulheres produziram imagens*, tenho como perspectiva o circuito fotográfico de Curitiba. Meu objetivo é apresentar como as mulheres transitaram por diferentes segmentos na profissão. Por vezes à

margem de uma expressão canônica na fotografia, aderiram, desviaram ou resistiram a dinâmicas sociais e arranjos de poder estabelecidos no campo, a fim de ampliarem suas possibilidades de atuação. Na primeira seção descrevo experiências de Nélida Rettamozo no início na profissão ao lado do parceiro à época, Luiz Rettamozo, no campo da publicidade. Analiso como a parceria íntima pode ter deslegitimado a autoria e conferido posições subalternas no reconhecimento no campo, ao mesmo tempo que garantiu condições materiais para que Nélida iniciasse como fotógrafa e se estabelecesse na profissão. Em seguida descrevo o começo da trajetória de Lina Faria no fotojornalismo, e destaco fotógrafas que atuavam nos bastidores do que era reconhecido com relevante no campo. No colunismo social, Alice Varajão e Cida Colombo encontraram possibilidades para tornar o segmento uma especialidade, uma vez que menos disputado e reconhecido pelos fotógrafos. Por fim, apresento o início de Karin van der Broocke na profissão, por meio de parcerias masculinas que condicionaram o acesso a práticas e saberes para que entrasse na *Secretaria de Cultura do Estado*.

No último capítulo, de considerações finais, retomo o problema e objetivos da pesquisa, avalio os alcances e limitações da investigação, destaco aprendizados e sugiro possíveis desdobramentos.

2 UM PROJETO DE INSTITUCIONALIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA NO BRASIL

Neste capítulo, apresento trajetórias de mulheres na fotografia que acionam eventos conjunturais das turbulentas décadas de 1970 e 1980, como a formulação inaugural de uma noção de *fotografia latino-americana*, a ditadura militar em curso no Brasil, e as políticas para a cultura que iniciam um processo de institucionalização da fotografia no país. Meu objetivo nesta seção é narrar os *tempos e eventos* a partir dos quais as experiências de fotógrafas em Curitiba estavam circunscritas, não só, mas também, em narrativas nacionais e, algumas vezes, internacionais. Ao passo que descrevo experiências iniciais de Fernanda Castro e Lucília Guimarães na profissão, percorro tempos e eventos que localizam uma versão sobre os modos como a fotografia se estabelecia como campo de atuação no período.

2.1 FERNANDA CASTRO EM UMA MOSTRA DE FOTOGRAFIA LATINO-AMERICANA

Para pensar o movimento de institucionalização da fotografia no país, retomo a pesquisa feita por Eduardo Costa e Erika Zerwes (2017), na qual nos convidam a um olhar panorâmico sobre a história da fotografia no Brasil, em associação a outros países da América Latina, a partir do desdobramento de um evento sucedido no México em 1978, o *Primeiro Colóquio Latino-americano de Fotografia*. O intercâmbio entre fotógrafos e fotógrafas no subcontinente motivado nesse encontro e outras ações subsequentes, seriam marcadores de um processo cuja expansão ocorreu na década de 1970 e ao longo de toda a seguinte: a criação de instituições de incentivo à profissionalização, preservação e pesquisa em fotografia no Brasil e em outros países latinos.

O *Primeiro Colóquio Latino-americano* ocorreu no *Museu Nacional de Antropologia* da Cidade do México durante os dias 14 a 16 de maio de 1978, com convidados representantes de países da América Latina, Estados Unidos e Europa, para mesas de conversa em torno de temas relacionados à fotografia no

subcontinente. Organizado pelo *Conselho Mexicano de Fotografia* (CMF)³⁴, presidido pelo fotógrafo Pedro Meyer³⁵, em parceria com o *Instituto Nacional de Belas Artes* e o *Museu de Arte Moderno do México*, e patrocínio de instituições públicas e privadas³⁶, o evento tinha a premissa ambiciosa de formular, pela primeira vez, uma identidade em torno da fotografia latino-americana, a partir de características que seriam, essencialmente, próprias da produção na região.

Como evidenciado na publicação *Hecho en Latinoamerica*, produzida a partir do evento, o objetivo era “...saber sobre a criação fotográfica especificamente latino-americana; conhecer-nos e reconhecer-nos como produtores – no campo fotográfico – de linguagens e significados próprios da nossa América Latina”³⁷. De tal modo, o projeto curatorial anunciava uma contestação aos regimes de visualidade hegemônicos do mercado da arte ocidental, centralizados nos países da Europa e Estados Unidos, pois propunha refletir sobre as práticas fotográficas e a historiografia da região a partir de referências próprias da América Latina³⁸.

Sobre a noção de uma produção fotográfica essencialmente latino-americana, seria interessante problematizar o quanto essa proposta reiterou ou resistiu a categorias estéticas, modos de ver e regimes de visualidade hegemônicos no campo da fotografia artística e documental. Maria Couto (2020), explora essa

34 A instituição foi formalizada em 1978 a partir do encontro dos fotógrafos Pedro Meyer, Lázaro Blanco Fuentes, e da crítica de arte Raquel Tibol, que em princípio, tinham o objetivo de realizar a primeira mostra coletiva com fotógrafos e fotógrafas da América Latina (LEITE, 2018).

35 Pedro Meyer (1935) é fotógrafo espanhol, naturalizado mexicano.

36 Instituto Nacional de Bellas Artes, Instituto Nacional de Antropología e História, Museu de Arte Moderna, Museu Nacional de História, Museu Nacional de Antropologia, Secretaria de Turismo, Secretaria de Relações Exteriores, Secretaria de Comunicações e Transportes, Petróleos Mexicanos, Canal 11 de Televisão, Nacional Hotelera, Mexicana de Aviação, Aeroméxico, Universidade Ibero-americana, Industrias Resistol, Casa Pedro Domecq, Pepsicola Mexicana, Aerolíneas Argentinas, Western Airlines, Varig (CMF, 1978).

37 Tradução livre, do original em espanhol: “el saber respecto a la creación fotográfica específicamente latinoamericana; el conocernos y reconocernos como productores – dentro del campo fotográfico – de lenguajes y significados propios de nuestra América Latina”. (CMF, 1978, p.5)

38 Quando cito um circuito hegemônico de arte, me refiro, mais especificamente, aos processos de dominação geopolíticos de colonização, que inscrevem zonas periféricas e subalternas cuja estrutura passa pelo controle da economia, na imposição de um projeto de modernidade capitalista, o controle da subjetividade e do conhecimento, da natureza e dos recursos naturais, do gênero e da sexualidade, elementos fundantes do que se conhece como América Latina a partir de uma elaboração eurocentrada. Assim, é importante localizar que essa dominação no regime de visualidade da fotografia é expressada também em diferentes manifestações artísticas, sociais e culturais. Luciana Ballestrin (2013) faz uma aproximação interessante sobre conceitos centrais elaborados a partir das teorias decoloniais, que me parecem potentes para tensionar essas relações do sistema-mundo. Tais questões podem ser aprofundadas a partir de autores e autoras como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, Lélia Gonzalez e Rita Segato.

questão a partir do conceito de *arte latino-americana* que operava na seleção de trabalhos da *União Pan-Americana* nas *Bienais de São Paulo*, nos anos 1950 e 1960, na qual o curador cubano José Gómez Sicre (1916-1991), ao expor o interesse de difundir uma certa ideia de arte latino-americana, na prática, reiterava a integração ao cânone consagrado pelas instituições artísticas hegemônicas no período. Por outro lado, porém, a proposta do evento poderia estar de fato propondo, como marca o texto curatorial, um movimento de resistência teórico e prático ao regime canônico de visualidade, na intenção de formar uma noção iniciática de fotografia latino-americana.

Além do *Colóquio*, realizou-se concomitante ao evento a *Primeira Mostra de Fotografia Latino-americana Contemporânea*, em exibição no *Museu de Arte Moderna do México* de 11 de maio a 09 de julho daquele ano. A partir de uma convocatória aberta a fotógrafos e fotógrafas da América Latina – latino-americanos, chicanos ou porto-riquenhos – o edital solicitava de seis a dez fotografias representativas de seus trabalhos, além de outros documentos de identificação e autorização de uso das imagens, para que fossem incluídas no acervo do *Centro de la Imagen de México* após o encontro.

A partir da publicação, que possui, além da iconografia de parte da exposição, fichas técnicas das organizações, e textos curatoriais de apresentação, convocatória e seleção do júri, é possível aferir que o conceito de imagem fotográfica almejado aproximava-se da ideia de fotografia como obra de arte. Mesmo que o convite explicitasse a demanda por imagens de comprometimento político com as realidades sociais vivenciadas nos países latinos neste período, de cunho documental, engajado e denunciativo – perspectiva que atraiu fotografias fotojornalísticas e documentais, e incluiu a presença de repórteres fotográficos que não necessariamente atuavam no circuito artístico –, a legitimação da fotografia como obra de arte se consolidava na década de 1970 e, portanto, era um discurso que poderia interessar à instituição. Também a noção de *arte latino-americana* tinha relevância, uma vez que engendrava um projeto cultural de modernização do que se chamou subcontinente.

De tal modo, o evento inscreveu o que a pesquisadora Mônica Villares (2016b, p. 16) reconhece como processo de “artistificação” das fotografias

selecionadas, uma vez que tanto as imagens marcadas por usos sociais, tais quais as fotojornalísticas, como aquelas produzidas, desde sua concepção, para serem exibidas na galeria, “passaram por um processo que, apoiado na autoridade do museu, as colocou ante o público como objetos artísticos”. Ao analisar algumas estratégias de instituições museais na legitimação da fotografia como arte, como o processo ocorrido no *Museu de Arte Moderna de Nova York* a partir de 1940, Helouise Costa (2008, p. 133) propõe uma síntese que pode funcionar como chave de leitura a esse fenômeno, no qual a premissa da organização passa, a partir de tal perspectiva, a “valorizar a fotografia não enquanto *imagem reproduzível* e versátil, mas enquanto *objeto de coleção*, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico”, concepção que notabiliza a sua especificidade enquanto obra autoral.

O comitê de seleção da *Mostra* foi formado pelo fotógrafo colombiano Jaime Adila³⁹, o diretor do *Museu de Arte Moderno*, Fernando Gamboa⁴⁰, os fotógrafos mexicanos Nacho López⁴¹ e Pedro Meyer⁴², e a crítica de arte mexicana Raquel Tibol⁴³. Segundo o texto do catálogo, o número de inscritos superou em larga escala as previsões feitas pela organização. Foram enviadas 3098 imagens de 355 fotógrafas e fotógrafos procedentes de 15 países⁴⁴. Villares (2016a) associa a participação massiva de inscrições a fatores da conjuntura histórica do período na América Latina⁴⁵ e às mudanças relacionadas ao campo da fotografia, que desde o início dos anos 1970, passava por um processo de institucionalização que colocava

39 Jaime Ardila (Bucaramanga, Colômbia, 1942), fotógrafo.

40 Fernando Gamboa (Cidade do México, 1909 – 1990) foi museógrafo, pintor e promotor cultural.

41 Nacho López (Tampico, México, 1923 – 1986) foi fotojornalista e documentarista.

42 Pedro Meyer (Madri, Espanha, 1935) fotógrafo contemporâneo radicado no México. Foi fundador e presidente do *Conselho Mexicano de Fotografia*, e atuou na organização dos três primeiros *Colóquios Latino-Americanos de Fotografia*.

43 Raquel Tibol (Basavilbaso, Argentina, 1923 - 2015) foi crítica e historiadora de arte, promotora cultural radicada no México.

44 Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, Equador, Estados Unidos (chicanos e porto-riquenhos), Guatemala, México, Panamá, Paraguai, Peru, Porto Rico, Uruguai e Venezuela.

45 A América Latina passava por eventos políticos, sociais, econômicos e culturais que afetavam as relações geopolíticas da região e por isso são importantes para situar a conjuntura histórica que constituiu possibilidades para mudanças em torno da fotografia, tais como a ascensão de regimes ditatoriais em diversos países sob os conflitos da Guerra Fria e a adesão a projetos neoliberais; as consequentes resistências e processos de redemocratização, que contribuíram para o debate público sobre uma postura anticolonialista e anti-imperialista que, no campo da arte, passava por rever a adesão a uma estética canônica e eurocentrada; novas dinâmicas criadas pelo efeito dos meios de comunicação de massa e a constituição dos sistemas de ensino superior com acesso mais amplo; e uma reconfiguração na ordem econômica transnacional com aberturas de mercado.

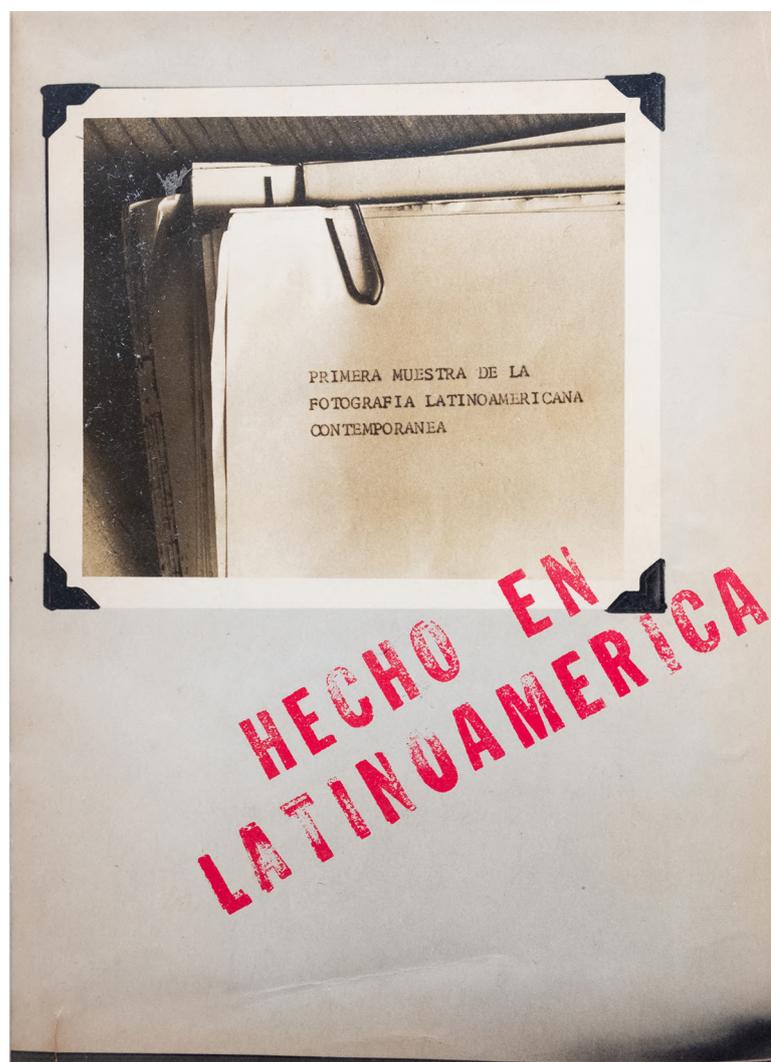
os artistas mais cientes dos eventos no segmento. Esse movimento foi marcado por fatores como o reconhecimento no campo artístico, ao ganhar espaço em galerias, museus e coleções; a criação de publicações especializadas, fóruns de debates, associações profissionais; e reconhecimento no campo teórico, com aumento de possibilidades de formação na área e a articulação para ser considerada disciplina autônoma em cursos superiores como na história da arte, na sociologia, na antropologia e no jornalismo.

Para a exposição, 600 fotos foram selecionadas, correspondentes a 173 artistas, e ainda uma amostra mais reduzida, 286 imagens de 137 fotógrafos ou coletivos selecionados, mais 19 imagens de fotógrafos convidados, foram escolhidas para ilustrar o catálogo do evento (Figura 2)⁴⁵. Os países com maior número de representantes na *Mostra* foram o México, com 85 artistas selecionados, e o Brasil, com 44 dos participantes⁴⁶. Dentre os brasileiros e brasileiras, cinco atuavam na cidade de Curitiba, Paraná: Alberto Melo Viana, João Urban, Renato Luna Pedrosa, Reginaldo Fernandes e Fernanda Castro, única fotógrafa paranaense presente tanto na exposição, como no catálogo publicado após o evento.

45 Pude acessar o documento por meio de visita ao acervo pessoal do fotógrafo Alberto Melo Viana, um dos fotógrafos brasileiros selecionados para a *Mostra*. Agradeço pela disponibilização do catálogo.

46 VILLARES (2016).

Figura 2 – Capa do catálogo *Hecho en latinoamerica*.



Fonte: Digitalização da autora, 2020. Arquivo pessoal de Alberto Melo Viana.

A participação dos artistas procedentes do Paraná foi divulgada em nota no jornal *Diário do Paraná*⁴⁸, com o título “De Curitiba para o mundo”. Publicada em 1979, o texto também registra uma das exposições originadas a partir da repercussão do evento nos meses subsequentes, a *Photography: Venice '79*, em Veneza, na Itália. O evento foi apenas um dos que ocorreram em países europeus na virada da década e no decorrer dos anos 1980, com o intuito de projetar a fotografia latino-americana além do subcontinente⁴⁹, trânsitos que fizeram repercutir

48 DIÁRIO DO PARANÁ (07/07/1979).

49 Ainda em 1979, a mesma seleção divulgada na Itália foi exposta também no *Festival de Arles*, na França.

o trabalho de artistas da América Latina, como Fernanda Castro, talvez pela primeira vez, em um circuito hegemônico de produção, exibição e circulação de arte e fotografia que ocorria em países da Europa e dos Estados Unidos.

O registro no periódico é o rastro mais antigo que localizei, no acervo da *Hemeroteca Nacional*, sobre a atuação de Fernanda na fotografia. De fato, a fotógrafa atuou profissionalmente a partir do fim da década de 1970, e é provável que a seleção para a *Mostra* seja uma de suas primeiras exposições fotográficas. Talvez esse seja um indicativo de que o evento, além da diversidade de nacionalidades representadas, selecionou profissionais dos mais iniciantes aos mais experientes na fotografia.

Nascida no interior do Paraná, Fernanda veio a Curitiba no início dos anos 1970, onde tinha a companhia de dois irmãos, já instalados na capital, para cursar a graduação em jornalismo. Na universidade teve o primeiro contato com a técnica fotográfica em laboratório. Em um retrato (Figura 3), possivelmente dessa época, Fernanda aparece jovem, sorrindo para a câmera. Sua ascendência é europeia, por parte da mãe, e africana, por parte do pai, de família originária de Cabo Verde, arquipélago da costa da África Ocidental⁵⁰. Na fotografia usa os cabelos lisos, diferente de retratos posteriores, nos quais parece ter assumido a forma natural dos fios crespos. A imagem é de autoria de João Urban, seu vizinho à época, que trabalhava com fotografia publicitária e tinha um estúdio em casa, onde fazia retratos, como esse de Fernanda.

50 OLIVEIRA (2018).

Figura 3 – Fernanda Castro na década de 1970**Foto: João Urban. Fonte: Arquivo pessoal de João Urban**

Urban também atuava na fotografia documental, e era próximo dos fotojornalistas. Em 1976, foi um dos participantes e organizadores da *I Mostra de Fotojornalismo*, evento que reunia o trabalho de fotógrafos da cidade vinculados à imprensa e, como explico mais à frente, teve continuidade até 2002. A primeira edição foi organizada por um grupo que tinha atuação no jornal *O Estado do Paraná*⁵¹, os fotógrafos Haraton Cezar Maravalhas, Américo Dias Vermelho e Alberto

⁵¹ Criado em 1951, o jornal *O Estado do Paraná*, foi projetado a partir de motivações políticas para favorecer a imagem do governo, então a cargo de Bento Munhoz da Rocha Neto, uma vez que os demais periódicos que circulavam à época eram oposicionistas. No início da década de 1960 o jornal foi vendido ao político e empresário Paulo Pimentel, que também usou o jornal para consolidar sua candidatura ao governo do estado, eleito para o mandato de 1966 a 1970. Durante o regime

Melo Viana, esse último, também, amigo da fotógrafa. Talvez por essas relações, foi neste periódico que, no ano seguinte, Fernanda iniciou sua trajetória no fotojornalismo.

Assim, Fernanda conhecia e mantinha relações de amizade e/ou trabalho com ao menos uma parte dos demais fotógrafos selecionados, como Alberto Viana e João Urban, que atuavam no fotojornalismo, fotografia documental e em ações culturais na cidade. Reconhecer parcerias na profissão indica um circuito de pessoas e uma rede de influências, trocas e alianças, elementos que, junto a outros fatores, denotam as condições de inscrição e participação da fotógrafa no evento e podem, inclusive, desvelar a formação e processos de aprendizado de técnicas e estratégias estilísticas. Como destaca Gilberto Velho (2003), ao tratar de uma noção de trajetória individual, o sujeito se constitui, dentre outros fatores, a partir da rede de relações e trânsitos, mais ou menos explícitos, de interesse e valores vinculados a diferentes domínios, como do lazer, da família, do trabalho, do sagrado. Esses vínculos são rememorados pela fotógrafa em entrevista cedida a Alberto Viana (2009, p. 217), na qual, questionada sobre a participação no evento, narra que “trabalhava no jornal *O Estado do Paraná* e o João Urban nos informou da convocatória feita pelo *Conselho Mexicano de Fotografia* e mandei algumas fotografias juntamente com meus colegas”.

Das duas imagens veiculadas no catálogo do evento, a primeira parece ter sido produzida no interior de um transporte coletivo, como ônibus ou trem (Figura 4). Em um assento duplo estão acomodados um homem negro idoso, a julgar pelas rugas nas mãos e no rosto, sentado ao lado da janela, e uma menina, que também parece negra, mais próxima da câmera, no espaço voltado ao corredor. Ambos aparentam absortos em seus pensamentos. Chama a atenção na fotografia que os dois estão sentados em posições semelhantes no banco, e apoiando uma das mãos no rosto, cada um ocupando um terço da fotografia. Ele com o cotovelo sobre a base da janela e ela sobre o apoio de braço, formam um espelhamento de gestos semelhantes, que poderia simbolizar um paralelo com o ciclo da vida, e a dualidade jovem/velho.

militar, o jornal foi alvo de intensa censura pela ditadura (FILHA, 2004). Em 2011 foi comprado *Grupo Paranaense de Comunicação* (GRPCOM) e sua tiragem impressa foi interrompida.

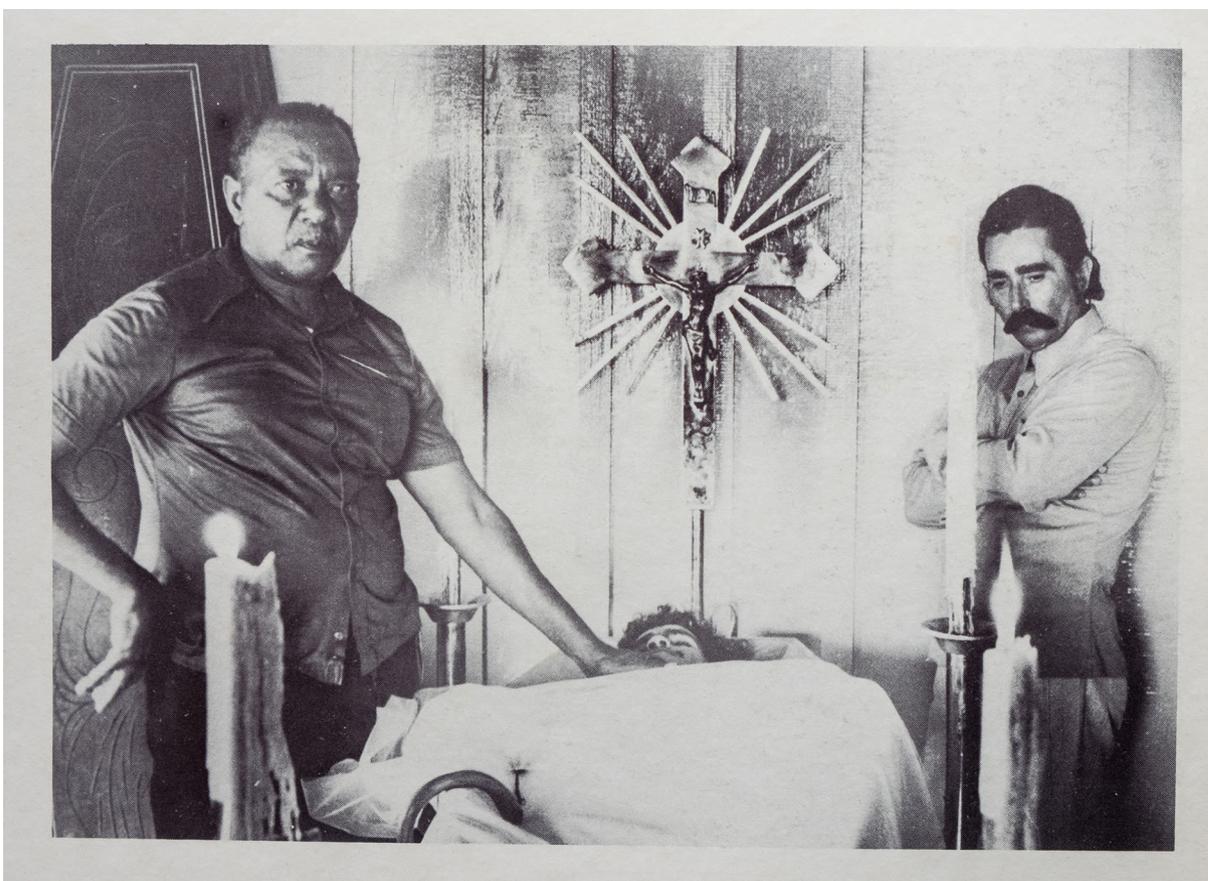
Figura 4 – Imagem de Fernanda no catálogo do evento



Fonte: Digitalização da autora, 2020. Arquivo pessoal de Alberto Viana

A segunda imagem (Figura 5), expõe um funeral de cerimônia cristã, com a cruz acima do caixão e quatro velas ao seu redor. O uso de pouquíssimos elementos no campo da imagem, nos desloca para o tempo dos rituais funerários, e entre esses, os populares. O crucifixo destaca-se no eixo central da imagem. A sua frente, na parte inferior da fotografia, um caixão aberto com o corpo de uma pessoa, aparentemente, um jovem. Desse, somente parte do rosto é possível ver, o restante está coberto por um lençol de cor clara, possivelmente branco. Ao lado do caixão dois homens figuram, ambos em pé. Seus corpos, em contraste com a horizontalidade do caixão, constroem forte tensão visual.

Figura 5 – Imagem de Fernanda no catálogo do evento



Fonte: Digitalização da autora, 2020. Arquivo pessoal de Alberto Viana

O homem negro à esquerda usa uma camisa escura, olha reto no horizonte, apoia uma mão na cintura e a outra espalmada sobre o peito do defunto. O braço estendido leva o olhar em direção ao corpo do jovem, de igual forma os vincula, ou pelo menos, denuncia alguma proximidade, afeto. À direita dele, outro homem porta uma camisa clara, e está de braços cruzados, parece descansar os olhos no vazio em direção ao chão. Ambos estão voltados em direção à câmera, mas não encaram a máquina. No plano de fundo atrás dos homens, vê-se a tampa do caixão apoiada na vertical em uma parede de ripas de madeira. A luz que adentra o espaço vinda da esquerda para a direita demarca dentro e fora, claro e escuro. Ao modo de uma metáfora visual, o uso da iluminação reforça o tempo do ritual, o caráter religioso, o drama da cena.

Ambas as imagens estão no eixo horizontal, em plano médio, enfatizando o tema, capturando a quem vê a imagem, para a cena. O recurso dos

contrastes velho-novo, morto-vivo, ação-reflexão, claro-escuro, acentua a dramaticidade de ambas as imagens. Não é possível saber se foram instantâneas ou posadas, e quaisquer outras informações sobre o contexto de realização das fotografias, ou mesmo, quem são as pessoas fotografadas. No entanto, é possível aferir que Fernanda toma homens e mulheres negras como protagonistas de suas imagens, assim, identifica nas realidades sócio-culturais essa população invisível nas narrativas verbais e visuais.

Ao longo de sua trajetória, seu projeto mais extenso na fotografia, no qual atuou por cerca de dez anos, produziu a documentação identitária de *Comunidades Remanescentes de Quilombos (CRQ's)* e *Comunidades Negras Tradicionais (CNT's)* no Paraná. O projeto aconteceu enquanto fotógrafa da *Secretaria de Comunicação Social do Estado do Paraná*, espaço no qual permaneceu durante mais de 30 anos e onde se aposentou, em 2017. Vejo, nas fotografias de Fernanda, que ao tratar da vida de pessoas comuns, possa haver um desejo de visualizar a cidade e as pessoas a partir desse lugar de classe e raça. Talvez, sua produção passe pela identificação com experiências de pessoas ordinárias, inscritas a partir de sua trajetória como mulher negra.

As obras selecionadas para a *Mostra de Fotografia*, de modo geral, exibem o contexto de baixo nível econômico e social. Villares (2016, p. 326) propõe que em uma leitura panorâmica se sobressaem temáticas como “o nascimento, a infância, o jogo, o trabalho, o transcurso do tempo, a velhice, a morte e o cemitério como último destino de rituais sociais, entre os quais estarão também o casamento, as práticas religiosas, a festa, o carnaval e a loucura”. Em uma leitura justaposta das obras de Fernanda, a juventude e o fim da vida – a velhice ou a morte – são exploradas com contraste em ambas as produções, sentam-se juntas em um assento duplo ou partilham espaço em um funeral.

De tal modo, é possível constatar a partir das fotografias uma aproximação com a proposta de seleção delimitada pelo evento, com atenção a imagens que expusessem conflitos sociais e condições da vida humana. Contudo, entendo que produzir sentidos sobre obras deslocadas de seu tempo, espaço e contexto de produção, bem como mediadas por um projeto curatorial, permite interpretações múltiplas, que não necessariamente assemelham-se às intenções de

suas produções. Como argumenta Etienne Samain (2012), toda imagem oferece algo a pensar, ora veicula pensamentos de quem a produz, ora também de quem observa, sempre em relação a um tempo e espaço que atravessa momentos históricos e se reatualiza quando acionada.

Na sequência do *Primeiro Colóquio*, outras quatro edições ocorreram em diferentes países da América Latina entre 1981 e 1996⁵². Segundo Zerwes e Costa (2017, p. 151), os efeitos do primeiro evento reverberaram em diversos países da América Latina, que pretendiam seguir o modelo de atividades desenvolvidas pelo *Consejo Mexicano de Fotografía*.

Buscava-se não apenas o reconhecimento da produção contemporânea dos fotógrafos de cada um dos países, mas também estruturar uma referência histórica, publicar livros e organizar uma bibliografia, organizar mostras fotográficas, cursos e *workshops*, pensar a preservação dos acervos e coleções, além de outras tantas questões.

Assim, meses após o evento, em 1979, foram criados o *Consejo Venezolano de Fotografía*, e o *Consejo Argentino de Fotografía* (CAF). No Brasil, no mesmo ano, foi fundado o *Núcleo de Fotografía da Funarte*, no Rio de Janeiro, pelo fotógrafo Zeka Araújo, como veremos adiante. Antes, é preciso localizar que durante as décadas de 1960 a 1980 diversos países da América do Sul e Central sofreram a ascensão de ditaduras militares, como no Paraguai, Bolívia, Peru, Argentina, Uruguai, Chile e também no Brasil, entre 1964 e 1985. O período do regime, sob tutela centralizadora do Estado, condicionou também o rumo das políticas para a cultura em todo o país, inclusive no campo da fotografia. Curitiba, durante a maior parte desse período, não apenas teve gestores municipais escolhidos pelo governo federal, como orientou políticas para a cultura alinhadas com as diretrizes propostas pelo regime militar.

2.2 POLÍTICAS MUNICIPAIS PARA A CULTURA, À SOMBRA DO REGIME MILITAR

52 ZERWES; COSTA (2017).

Ao levantar questões sobre a política cultural durante o regime militar, e o percurso que levou a instituição de um órgão regulador para a fotografia no país, com a criação da *Funarte*, em 1975, me interessa narrar algumas experiências realizadas em ou a partir de Curitiba nesse contexto, que reverberou, em âmbito municipal, algumas ações instituídas na esfera federal. Para pensar as políticas culturais pela perspectiva de governos autoritários no Brasil, recorro à pesquisa de Antônio Rubim (2012), que localiza a instalação do regime militar no país junto a uma tradição de vínculo entre políticas para a cultura e o autoritarismo. Presente no governo de Getúlio Vargas⁵³ com a ditadura do Estado Novo (1937 – 1945), essa relação é caracterizada por intervenções significativas na área da cultura, porém, articuladas a uma atuação sistemática do Estado com uma política de controle, censura e repressão.

Nesse sentido, o golpe militar instaurado em 1964 reafirmou a censura sob determinado tipo de produção cultural, expressada por meio de perseguição e violência contra intelectuais, artistas e criadores populares considerados oposição ao regime, mas, ao mesmo tempo, constituiu “uma agenda de ‘realizações’ nada desprezível para a (re)configuração da cultura no Brasil”⁵⁴. Essa agenda pode ser analisada, a partir de Rubim (2012), em três marcos temporais: o início do governo autoritário, de 1964 a 1968; o momento mais brutal da ditadura, de 1968 a 1974; e o período de distensão do regime, de 1974 até seu fim, em 1985.

No primeiro momento, de instalação do poder centralizador do Estado, a ditadura estimulou a passagem de um circuito cultural escolar-universitário para um dominado pela cultura midiaticizada. Esse período foi caracterizado com o investimento e controle das redes de telecomunicações, a fim de estimular um projeto de modernização que contribuiu com a consolidação da indústria cultural no país.

Nessa primeira fase, sob a tutela inaugural do regime pelo general Castelo Branco⁵⁵, é criado o *Conselho Federal de Cultura* (CFC), em 1966, formado

53 Getúlio Vargas (São Borja, 1882 — Rio de Janeiro, 1954) foi um advogado e político brasileiro, presidente do Brasil em dois períodos, de 1930 e 1945, e depois, de 1951 até 1954.

54 RUBIM (2012, p. 34).

55 Humberto de Alencar Castello Branco (Fortaleza/CE 1897 – 1967) foi militar e político brasileiro, presidente do país entre 1964 e 1967, o primeiro do período da Ditadura Militar e um dos articuladores do golpe de estado.

por alguns intelectuais do meio cultural oficial, com objetivo de formular uma agenda nacional para a cultura. A atuação do *Conselho* viria a ser mais expressiva a partir do início da década de 1970, com a produção de diretrizes para a cultura e a criação de órgãos governamentais de incentivo e institucionalização⁵⁶.

Em paralelo ao que acontecia em Curitiba, nesse momento, tomavam corpo discussões sobre a necessidade de implementação de um novo *Plano Diretor* na cidade, pela gestão municipal do engenheiro Ivo Arzua Pereira⁵⁷. O prefeito foi responsável por uma política de renovação urbana centrada na modernização arquitetônica, pavimentação asfáltica e alargamento de vias, sobretudo na região central. A ideia das modificações, que ocorriam também em âmbito federal por interesse do regime militar, estavam associada ao intenso processo de urbanização do país: na década de 1960 a população urbana, pela primeira vez, ultrapassou a população rural no Brasil, e Curitiba foi uma das capitais que mais sentiu essa mudança⁵⁸, naquela década a cidade tinha pouco mais de 300 mil habitantes, e até 1980, esse número praticamente triplicou, atingindo a marca mais de 1 milhão de pessoas⁵⁹.

É importante destacar, todavia, que o discurso oficial defendido pela prefeitura de um projeto de modernidade e vanguardismo, resultou na condução de obras públicas que consumaram um processo de desapropriação e demolição de edifícios. Essas ações foram caracterizadas por uma política que desconsiderava a multiplicidade de perfis socioeconômicos existentes no centro da cidade, e acentuava práticas excludentes e discriminatórias⁶⁰.

Esse projeto de gestão, conduzido também pelos sucessores de Ivo Arzua, culminou com a criação do *Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba* (IPPUC), no final de 1965, que seria responsável pela produção do *Plano Diretor* para a cidade, em 1966. A política foi implementada durante as três gestões

56 FERNANDES (2013).

57 Ivo Arzua Pereira (1925 – 2012) foi engenheiro civil, prefeito de Curitiba de 1962 a 1966, por meio de eleição direta. Em 1967 foi nomeado pelo presidente à época, general Artur da Costa e Silva, para assumir o *Ministério da Agricultura*, até 1969. Então filiado ao *Partido Democrata Cristão* (PDC), filiou-se ao partido militar *Aliança Renovadora Nacional* (ARENA).

58 SILVEIRA (2016).

59 Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Censo Demográfico 1960 (361.309 habitantes), 1970 (624.362 habitantes) e 1980 (1.052.147 habitantes).

60 SILVEIRA (2016).

municipais da base de governo do arquiteto e urbanista Jaime Lerner⁶¹, que governou a cidade de 1971 a 1975 e de 1979 a 1983, intercalado por Saul Raiz⁶², de 1975 a 1979, ambos filiados à ARENA (Aliança Renovadora Nacional), partido militar que conduziu o país ao período mais violento da ditadura⁶³.

Caracterizado por Rubim (2012) como um segundo marco temporal do regime, de 1968 a 1974, o momento mais atroz de atuação do Estado foi manifesto pelo recrudescimento dos meios de repressão aos opositores e censura aos meios de comunicação. As ações foram acentuadas por meio do *Ato Institucional nº 5* (AI-5), decretado em dezembro de 1968, com o fechamento do Congresso Nacional e um conjunto de normas regulatórias que legitimavam o regime de exceção. Subjacente à performance violenta escamoteada pela imprensa oficial, alguns elementos favoreceram a imagem pública do regime, como o aquecimento econômico, baixa da inflação e aumento da concentração de renda, onde classes médias urbanas tiveram a oportunidade de consumir em um mercado de novidades a TV em cores, o toca-fitas, as câmeras de vídeo Super-8 e inovações automobilísticas⁶⁴.

O período foi divulgado como de “milagre econômico” pelo governo, com apogeu entre 1970 e 1972, durante a administração do general Garrastazu Médici⁶⁵, difundido por meio de uma intensa propaganda política que impunha a cultura midiática oficial em imagens de otimismo econômico e nacionalismo que, por certo, atendiam apenas parcela da população. Nesse momento houve um período expresso como “vazio cultural”⁶⁶ no âmbito de políticas nacionais, caracterizado pela dura repressão e interrupção de projetos e ações artístico-culturais dos considerados detratores do regime. Celso Favaretto (2019) chama a atenção, porém, que esse vazio representa apenas um lado do que ocorreu no cenário da cultura. À contrapelo do recrudescimento de atos antidemocráticos na coibição de

61 Jaime Lerner (Curitiba, 1937 – 2021) foi um político, arquiteto e urbanista brasileiro, prefeito de Curitiba por três vezes (1971 a 1975, 1979 a 1984 e 1989 a 1993) e governador do Paraná por duas vezes (1995 a 1998 e 1999 a 2002).

62 Saul Raiz (Curitiba, 1930) engenheiro e político brasileiro, foi prefeito de Curitiba de 1975 a 1979.

63 SILVEIRA (2016).

64 SCHWARCZ; STARLING (2015).

65 Emílio Garrastazu Médici (Bagé/RS, 1905 – 1985) foi um militar e político brasileiro, presidente do Brasil entre 1969 e 1974.

66 RUBIM (2012, p. 35).

justiça e liberdade, instaurou-se um processo intenso de ações culturais marginais, que resistiam pelas brechas contestando o regime por meio da arte, na música, no teatro, no cinema e na literatura⁶⁷.

Assim, a passagem da década de 1960 para 1970, também marca o surgimento de movimentos alternativos no cenário da cultura, concomitante ao incremento da indústria cultural na política oficial de controle praticada pelo Estado, que criou nesse período instituições reguladoras nas áreas do cinema, do patrimônio, da música e da fotografia. A “contracultura, marginalidade, curtição e desbunde foram designações que pretendiam dar conta de uma produção variada e dispersa”⁶⁸ em múltiplas áreas, nas artes, na imprensa, nos movimentos sociais, manifestadas à margem – mas também em contestação – do sistema artístico-cultural em vigor, sobretudo entre jovens oriundos de classes médias de grandes centros urbanos.

Por parte do Estado, a estratégia dos militares utilizava a censura política como ferramenta de desmobilização e supressão do dissenso, na repressão a manifestações no campo da cultura, com a proibição de obras, perseguições, prisões, torturas, assassinatos e exílios de artistas e intelectuais. A ideia era aparentemente simples: combinava manejar o controle sobre a produção e a circulação de bens culturais no país com repressão política, com os objetivos de garantir o controle do fluxo público da informação, da comunicação e da formação de opinião, reprimir o conteúdo simbólico presente na produção cultural, e manipular os mecanismos de memória e interpretação da realidade nacional⁶⁹.

Uma terceira e última fase que marca a política cultural na ditadura, como coloca Rubim (2012), ocorre no período após 1974, com o início de uma distensão lenta e gradual do regime de exceção, sob gestão do general Ernesto Geisel⁷⁰. Mas a abertura política não ocorreu de forma espontânea e livre pelo governo, além da ruína econômica que afetava até as classes médias, uma intensa pressão antagonista foi formada neste momento contra as execuções consumadas nos porões dos aparelhos repressivos do Estado. Um levante popular foi formado

67 FAVARETTO (2019).

68 FAVARETTO (2019, livro digital, sem paginação).

69 SCHWARCZ; STARLING (2015, p.464).

70 Ernesto Beckmann Geisel (Bento Gonçalves/RS, 1907 – 1996) foi um político e militar brasileiro, presidente do país entre 1974 e 1979, durante a ditadura militar.

pelos líderes oposicionistas do *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB)⁷¹ em caravanas pelo Brasil, junto a união dos estudantes, parte da imprensa, movimentos sociais e de minorias políticas, representantes da igreja católica e grupos sindicais, a favor do retorno ao estado democrático de direito⁷².

Na soma das manifestações, a virada da década de 1970 para 1980 foi marcada por um ciclo grevista de operários por todo país, que cruzaram os braços em frente às fábricas por melhores condições de trabalho e fortaleceram a organização da luta sindical. Coletivos de diversos setores, metalúrgicos, profissionais da construção civil e trabalhadores rurais, protestaram em comícios, manifestações de rua e assembleias em quinze dos 23 estados brasileiros.

Mesmo no processo de descompressão do regime militar, que só ocorreu quando o sucessor de Geisel, João Figueiredo⁷³, foi o último general a deixar o poder do executivo, em 1985, as manifestações operárias não ocorreram sem coerção. As tropas militares reprimiam os movimentos por todo o país, e prendiam as lideranças sindicais. Curitiba foi uma das capitais onde eclodiram os eventos, e uma das pessoas a testemunhar e registrar essa movimentação seria a fotógrafa Lucília Guimarães⁷⁴.

Em um retrato, que data do final da década de 1970, Lucília figura caminhando pela grama em direção à câmera (Figura 6). Na imagem, produzida em eixo vertical, vemos um corpo ainda com traços juvenis. Na mão esquerda, ela carrega uma câmera junto ao peito, com a alça solta ao longo do corpo, cuja empunhadura transmite segurança. Quem fez o registro foi o fotógrafo Alberto Viana, seu colega de profissão no fotojornalismo. A captura, feita em um ângulo de baixo para cima, evoca uma sensação de poder, e mesmo, de certa bravura – seria o *contra plongée*, da linguagem cinematográfica.

71 Com o fim do bipartidarismo, em 1979, cinco novas agremiações formaram-se para as primeiras eleições diretas para governadores, em 1982. O MDB, transformado no *Partido do Movimento Democrático Brasileiro* (PMDB); a Arena, da ala militar, reorganizada no *Partido Democrático Social* (PDS); e novos oposicionistas, o *Partido dos Trabalhadores* (PT), fundado por Luiz Inácio Lula da Silva a partir do movimento sindical; e o *Partido Democrático Trabalhista* (PDT), organizado por Leonel Brizola. (SCHWARCZ; STARLING, 2015).

72 SCHWARCZ; STARLING (2015).

73 João Baptista de Oliveira Figueiredo (Rio de Janeiro/RJ 1918 – 1999) foi um político e militar brasileiro, presidente do país de 1979 a 1985, o último do período da ditadura militar.

74 Outras fotografias do circuito participaram de coberturas de eventos relacionados à ditadura, como Lina Faria e Fernanda Castro.

Ela usa calça jeans. Talvez do modelo boca-de-sino, com as barras dobradas. A vestimenta estava em alta entre jovens urbanos naquele momento, o jeans havia sido apropriado massivamente na década de 1950 pela juventude urbana estadunidense como símbolo de inconformidade e rebeldia. Tal usagem se popularizou no Brasil nos anos 1970, como parte de um projeto de juventude moderna e transada, um modismo vinculado à cultura *hippie* e contracultural da época, que reforçava a imagem de um estilo de vida mais despreocupado, casual e contra os costumes. Como descreve Maureen França (2021, p. 217), “o jeans materializou a busca de uma sensualidade mais espontânea e menos afetada, flertando com a liberdade de movimentos, o conforto, o despojamento”. Na imagem, que evoca um movimento despretenso do caminhar pela disposição das pernas e braços, Lucília parece pertencer a esse constructo representado pela moda jovem do período que, neste caso, tencionava distinções de gênero, uma vez que as calças jeans boca-de-sino eram usada tanto por homens quanto por mulheres. Ao olhar para Lucília a andar pelo espaço público, trajando sua calça jeans, penso que ampliava-se também suas possibilidades de atuação, uma vez que trazia praticidade e maior mobilidade em comparação a outras peças. Por fim, não é apenas o vestuário que produz sentidos na imagem, mas o equipamento fotográfico que a jovem leva em uma das mãos, um signo que agencia a ideia de que seria, Lucília, uma fotógrafa.

Figura 6 – Lucília Guimarães no final da década de 1970



Foto: Alberto Melo Viana. Fonte: Arquivo pessoal de Alberto Melo Viana.

De fato, a imagem ilustra o início de sua trajetória na profissão. Foi com 18 anos que entrou para um estágio “sem pretensões”⁷⁵ como repórter fotográfica no jornal *Correio de Notícias*⁷⁶, logo em sua abertura, em 1977. Um possível indicador

⁷⁵ GUIMARÃES (2018).

⁷⁶ O jornal existiu de 1977 a 1995 com três fases distintas e intermitentes. Foi criado pelo empresário Manoel Rosenmann e o advogado Adolfo de Oliveira Franco. Na ocasião contrataram o jornalista, artista gráfico e poeta Reynaldo Jardim para fazer o projeto gráfico e assumir a edição e direção do jornal (VIANA, 2009). Ele já havia trabalhado em reformulações gráficas de jornais no Rio de Janeiro, como o *Jornal do Brasil*. Pela condução de Jardim, a primeira fase do *Correio*, que durou até 1980, foi caracterizada por propostas inovadoras na imprensa local, havia por exemplo a "Pauta popular", mural inserido na rua, em frente à redação, para que os transeuntes colocassem sugestões de reportagens (VIANA, 2009; TEIXEIRA, 2007a). Nesse momento eram fotógrafos do periódico Alcides Munhoz, Amauri Notaroberto, Alberto Melo Viana e a fotógrafa Lucília Guimarães

de acesso ao periódico é que seu pai, Fernando Macedo Guimarães, era cartorário e amigo de turfe de Manoel Rosenmann, empresário de joias⁷⁷ fundador do *Correio*. Lucília tinha iniciado na faculdade de Comunicação Social, em Jornalismo, na *Universidade Federal do Paraná*, curso que abandonou antes da conclusão, por considerar que não precisava do diploma para exercer a profissão⁷⁸. Era na fotografia que Lucília tinha maior interesse. Em 1976, fez um curso iniciante promovido pelo *Museu da Imagem e do Som* (MIS – PR), e por influência do pai, entrou como estagiária no *Correio* para aprender mais sobre fotografia. Fato é, que a partir desse momento, a prática se tornou a principal atividade profissional de Lucília nesses mais de 40 anos de trabalho.

Logo no início da carreira, relata uma experiência marcante de sua trajetória. Junto aos demais fotógrafos do *Correio*, e também de jornalistas, atuou na cobertura das greves dos trabalhadores durante a ditadura. Em Curitiba, o ápice do movimento grevista tomou as ruas e praças públicas entre os dias 20 e 30 de novembro de 1979. O estopim partiu dos trabalhadores da construção civil, que dentre outras pautas, pediam um aumento salarial de 80%⁷⁹. Outros grupos organizados juntaram-se à greve no decorrer dos dias, os motoristas de ônibus, taxistas e marceneiros.

“30 mil de braços cruzados”, era uma manchete de página dupla no *Correio* em 24 de novembro. Esse era o número de trabalhadores estipulado pela imprensa em piquetes pela cidade até aquele momento⁸⁰. Além de Lucília, quem assina a cobertura coletiva de seis imagens que acompanharam a reportagem de Annamaria Marchesini⁸¹, Telia Negrão e Silvana Marchi, são Alberto Viana e

(VIANA, 2009). A equipe de redação também foi inovadora para a época, composta apenas por mulheres, dentre elas Mari Tortato, Olga Oliva, Silvana Marchi e Marilu Silveira (TEIXEIRA, 2007a). O *Correio* teve ainda mais duas fases, na última e mais longa, a jornalista Marilu Silveira destaca em entrevista à Suely Teixeira (2007a) que o jornal tinha ideais bem diferentes da proposta inicial, comprometido politicamente com o governo, sem estrutura e qualidade de apuração das notícias. Nesse momento do jornal, de 1986 a 1990, era a fotógrafa Fernanda Castro que fazia parte da equipe.

77 VIANA (2009).

78 GUIMARÃES (2018).

79 GENARO (2018).

80 CORREIO DE NOTÍCIAS (24/11/1979).

81 Annamaria Marchesini, jornalista, formada pela *Universidade Federal do Paraná*, atuou como repórter em Curitiba nos jornais *O Estado do Paraná*, *Correio de Notícias* e correspondente pelo *Jornal do Brasil* entre 1976 e 1988.

Ronaldo de Sousa, todos colaboradores do *Correio*. Para me aprofundar nas imagens da fotógrafa, trago algumas fotografias cedidas de seu arquivo pessoal. Em uma delas fotografou, do alto de um prédio na Praça Zacarias, no centro de Curitiba, o furor de uma multidão de trabalhadores na rua, como descrevia a reportagem do jornal (Figura 7). Em grande angular, é possível ver algumas faixas e a praça tomada como um formigueiro de manifestantes.

Figura 7 – grevistas ocupam a Praça Zacarias em manifestação

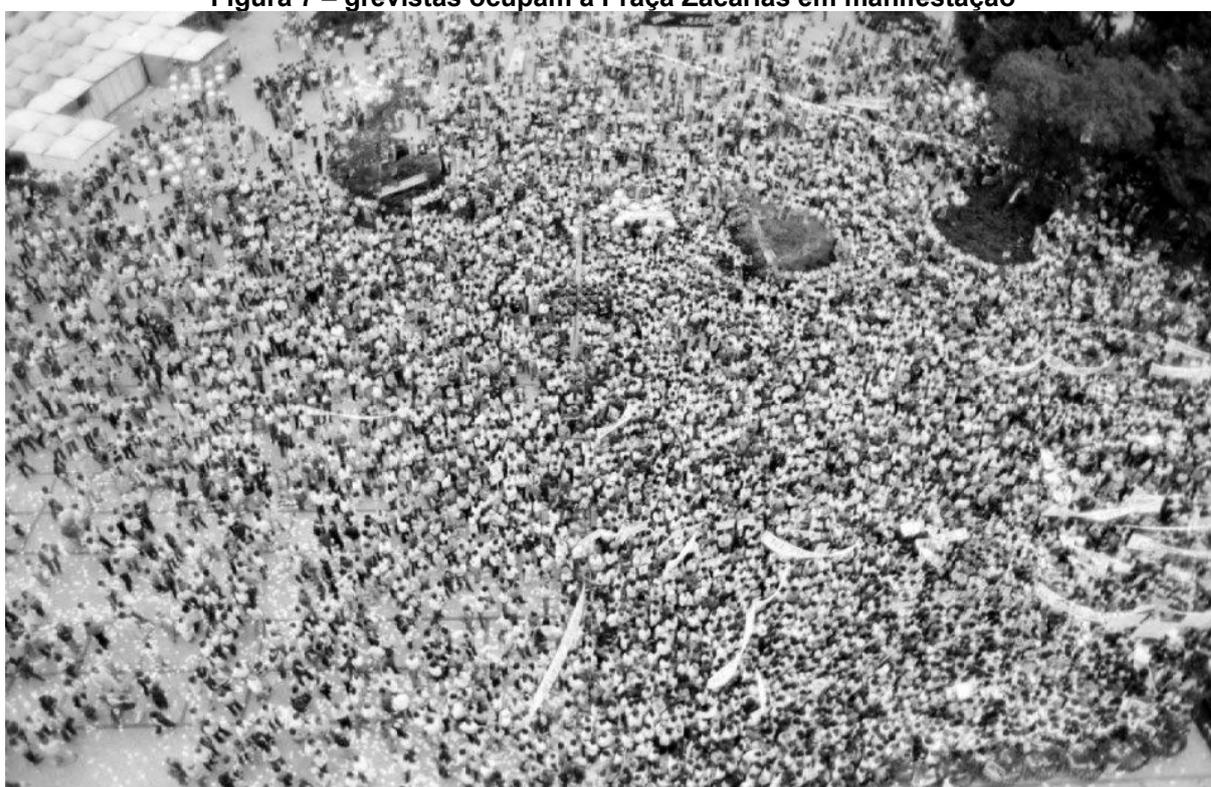


Foto: Lucília Guimarães. Fonte: Acervo pessoal de Lucília Guimarães

As reivindicações por melhores condições de vida também passavam pela denúncia da fome. “Os dados ao gesto mais extremo saem com suas próprias marmitas, com comida ou não, para brandi-las como instrumento de protesto e de caracterização pessoal”, é o que conta um trecho da cobertura feita pelo *Correio*⁸². Empunhar as marmitas tornou-se um símbolo dos protestos, imagem que acionava uma alegoria às dificuldades salariais. Em uma das fotografias feitas por Lucília é possível imaginar o tilintar das marmitas batendo junto aos manifestantes em

82 CORREIO DE NOTÍCIAS (24/11/1979).

polvorosa. Um operário ergue com as duas mãos o recipiente aberto, onde é possível ver algumas migalhas deixadas, talvez da última refeição. O rapaz, capturado no eixo central da imagem, está envolto de outros homens, que aparentam a mesma faixa etária ou mais velhos, em sua maioria brancos. Alguns, de boca aberta, como o operário central, e também de braços erguidos, acionam no imaginário os gritos de ordem e alvoroço que ecoam por meio da imagem fixa (Figura 8).

Figura 8 – Grevistas manifestam pelas condições salariais



Foto: Lucília Guimarães. Fonte: Acervo pessoal de Lucília Guimarães

Não eram apenas homens que tomavam as ruas. Joana Pedro (2012) nos lembra que ao longo da década de 1970 as mulheres passaram a ocupar com mais expressividade o espaço público, inclusive nas manifestações. Elas estavam presentes, tanto no apoio às movimentações conservadoras, como nas *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*, no estopim da ditadura militar, como na *Passeata dos 100 Mil*, em 1968, em oposição ao regime. Em Curitiba, nas manifestações grevistas, não foi diferente. Foram às ruas esposas e filhos dos operários, em gesto de solidariedade e resistência⁸³, e também as próprias trabalhadoras das fábricas.

⁸³ GENARO (2018).

Em outra imagem de Lucília vemos um cordão de mulheres sobre um terreno elevado de terra batida (Figura 9). São operárias. Sujam os pés e firmam os chinelos em barricada. Juntas, seguram uma faixa com os dizeres “estamos em greve, não entre na fábrica”.

Figura 9 – Operárias em greve em Curitiba



Foto: Lucília Guimarães. Fonte: Acervo pessoal de Lucília Guimarães

A coibição policial era rigorosa. Camburões estavam espalhados nos pontos de manifestação, e cordões de policiais militares tomavam as ruas com cassetetes, executando detenções por vezes indiscriminadas e repressões de violência física em confronto com os e as manifestantes. “No centro, o policiamento foi intenso. Pelotões foram colocados em todos os pontos estratégicos, como nas praças Rui Barbosa e Zacarias, Rua das Flores, Dr. Murici e Praça Osório”⁸⁴, destaca a reportagem do jornal. Em uma imagem feita por Lucília é possível ver as fileiras de policiais, com os cassetetes à mão, que aparenta ser no calçadão da rua XV de Novembro, no centro da cidade, um dos locais da manifestação e de trânsito

84 CORREIO DE NOTÍCIAS (24/11/1979).

entre as passeatas, contígua aos espaços citados na reportagem (Figura 10). Em outra fotografia, os policiais não mais aparecem em posição de guarda e intimidação, mas em ação, perseguem os manifestantes empunhando os cassetetes em ato repressivo (Figura 11). Penso no medo, na inquietação, nos ruídos de correr e confronto com a polícia.

Figura 10 – Cordão de policiais militares no centro de Curitiba



Foto: Lucília Guimarães. Fonte: Acervo pessoal de Lucília Guimarães

Figura 11 – Repressão policial aos manifestantes**Foto: Lucília Guimarães. Fonte: Acervo pessoal de Lucília Guimarães.**

Lucília recorda de fazer ronda pela cidade a bordo de uma Brasília com colegas da imprensa em busca desses tumultos, segundo conta, era comum que saíssem pela cidade em grupos de repórteres de foto junto aos de texto. Quando encontravam conflitos, era ejetada do carro, munida da câmera para fotografar. Relata que a fotografia por vezes tinha o poder de conter as brigas, em um momento de distensão do regime, ao menos ao olhar público, o aparelhamento policial explícito era contraditório ao discurso federal, de certo por esse motivo, o registro imagético causava desconforto aos policiais a ponto de encerrar os confrontos. Ainda assim, tal poder da máquina é relativo, uma vez que na imagem anterior é possível perceber que havia condições de documentação do flagrante de violência. “Eu era muito menina nessa época, peguei mais o fim da ditadura, mas peguei muita coisa difícil. Pancadaria na rua. Quando aparecia um fotógrafo parava a pancadaria. Eles não queriam ser registrados batendo”, conta⁸⁵.

85 GUIMARÃES (2018).

Observando as imagens lembrei-me do primeiro longa-metragem de Serguei Eisensteiniano⁸⁶, *A Greve* (1925), no qual o diretor inicia sua experimentação do cinema político e de expressão artística, a partir das representações do proletariado. No filme, os operários fecham as fábricas e reúnem-se em praça pública para tribuna, em seguida, as operárias, esposas e os filhos também somam-se à massa. O entusiasmo coletivo, a união em torno do contexto socioeconômico, representava a ideia de uma aglomeração homogênea quando vista de cima, como na foto de Lucília. No calor da rua, porém, as representações se adensam, os personagens assumem narrativas individuais e a repressão policial é retratada em detalhes. Curioso que naquele mesmo ano, meses antes, em maio de 1979, passava no auditório do *Colégio Estadual do Paraná* a mostra “Ciclo Eisensteiniano”, com obras clássicas do cineasta, organizada pelos diretórios acadêmicos da *Universidade Federal do Paraná*⁸⁷, onde Lucília havia ingressado em jornalismo. Fico a pensar que, talvez, essas referências visuais permeassem suas experiências como jovem de classe média e intelectualizada.

Do ponto de vista das políticas culturais, o processo de redemocratização controlada proposto por Geisel e Figueiredo visava a ampliação de iniciativas de políticas nacionais para a cultura, ao menos, do que era considerado cultura pelo Estado, essa voltada para as elites. As diretrizes planejavam um domínio do setor cultural, porém com intervenção estatal mais flexível, privilegiando a princípio a preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural, como museus, arquivos e folclore⁸⁸.

Consonante às ações do *Conselho Federal de Cultura*, em Curitiba, a implementação do Plano Diretor no início da década de 1970 também orientava uma política de revitalização e preservação de edificações históricas, concomitante a um interesse municipal da ocupação do espaço público com a promoção de determinadas atividades de lazer e entretenimento. Estas, destinadas às camadas médias, “já que o conjunto de medidas, sob a sua aparente tecnicidade, também se

86 Serguei Eisenstein (Riga, Letônia, 1898 – Moscou, Rússia, 1948) considerado um dos mais importantes cineastas soviéticos, relacionado ao movimento de arte de vanguarda russa, notabilizado pelos escritos sobre montagem e a formulação do cinema como expressão artística.

87 CORREIO DE NOTÍCIAS (12/05/1979).

88 FERNANDES (2013).

caracteriza como potencial agente de segregação socioeconômica”⁸⁹. O interesse na região central parecia obscurecer as regionais como lugares de produção e fruição de bens culturais. Mapeio alguns dos espaços de entretenimento, cultura e sociabilidade vinculados ao circuito fotográfico de Curitiba no período⁹⁰, a partir do qual é possível perceber a estratificação social no que concerne o direito à cultura, uma vez que as ações vinculadas ao circuito eram executadas quase que exclusivamente no centro da cidade. Ademais, como destaca Silveira (2016, p. 132), a ideia de vida cultural cancelada naquele momento aparentam desconsiderar a atividade pregressa que margeava a oficialidade no período:

Talvez a equipe letrada não fosse muito afeita à movimentação cultural que margeava a oficialidade naquele início dos anos 1970 em Curitiba: grupos de teatro amador, movimento cineclubista, galerias de arte, agremiações de músicos e artistas, Encontros de Arte Moderna da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, para citar alguns exemplos entre as atividades ligadas diretamente às artes, além de associações operárias, étnicas ou religiosas, agremiações estudantis, clubes esportivos, sociedades dançantes, circos, parques de diversão, campos de futebol, bares, cinemas e bibliotecas que funcionavam como espaços de sociabilidade desde o século XIX.

Assim, a narrativa urbanística interessante à gestão municipal prescreveu sociabilidades específicas na área do lazer e cultura, com a criação de museus, feiras de artesanato, restaurantes típicos coloniais e espaços culturais. Essas ações foram implementadas e institucionalizadas por meio da criação, em 1973, da *Fundação Cultural de Curitiba* (FCC), que materializou a partir de então políticas culturais para a cidade⁹⁰, nem sempre plurais, com intensa participação nas atividades promovidas em torno da fotografia, aliada ao *Instituto Nacional de Fotografia*, pela *Funarte*, como veremos em seguida.

Não por coincidência, e é aí que o paralelo com a gestão federal merece destaque, ao cotejar as competências expressas nas leis que criaram a

89 SILVEIRA (2016, p. 78)

90 Esse mapeamento de alguns dos espaços culturais, expositivos e de sociabilidades que constituem o circuito fotográfico naquele período pode ser acessado em: <https://bit.ly/3ixzG08>. Ana França (2021) adota uma estratégia semelhante na cartografia de espaços e práticas que formaram o circuito de cinema em Curitiba entre 1940 e 1990, no qual a estratificação com interesse na região central da cidade também é visível. Disponível em: <https://bit.ly/no-circuito-de-cinema-de-curitiba>.

90 SILVEIRA (2016).

FCC⁹² e o *Conselho Federal de Cultura*⁹³, Cristiane Silveira (2016) percebe uma inegável similaridade com as propostas programáticas elaboradas pelo governo federal e pela prefeitura de Curitiba. O que estava prescrito aí seria uma filiação manifesta do governo municipal com a gestão cultural desempenhada pelo regime militar.

Segundo Silveira (2016), entre os documentos publicados pelo MEC que guardam relação direta com a proposta implementada pela FCC está o *Programa de Ação Cultural* (PAC), para o biênio de 1973 e 1974, que em seguida culminou na produção do *Plano Nacional de Cultura* (PNC), em 1975, com o objetivo de preservar, incentivar e difundir as atividades culturais no país. A implementação das diretrizes trazidas nesses documentos passou pelo investimento em instituições governamentais de atuação na área, como o *Conselho Nacional de Direito Autoral* (CNDAs), e o *Conselho Nacional de Cinema* (Concine), a expansão do *Serviço Nacional de Teatro* (SNT) e da *Empresa Brasileira de Filmes* (Embrafilme), e sobretudo, a criação da *Fundação Nacional das Artes* (Funarte), em 1975, que pretendia estimular a produção artística e cultural no país e viabilizar as diretrizes propostas no PNC, em especial nas áreas de produção cultural que ainda não possuíam instituições próprias no MEC, como música erudita, artes plásticas⁹⁴ e também fotografia.

O modelo inaugurado com o PAC e a Funarte marca uma mudança no tipo de atuação no âmbito da cultura verificado no Brasil até então. Antes, os recursos, além de mais escassos, eram voltados majoritariamente à preservação do patrimônio histórico, artístico e cultural. Agora, destinavam-se também ao incentivo a outras atividades artístico-culturais. Como consequência, há uma dinamização do setor cultural, com aumento de público e de demanda por formação de pessoal especializado. Esse fortalecimento do setor implica em maior burocratização, que culminaria com a criação do Ministério da Cultura, em 1985⁹⁵.

É importante destacar, porém, que a criação de políticas voltadas para a cultura durante esse período também tinham o objetivo de ocupar um espaço

92 Lei n. 4.545, de 5 de janeiro de 1973, Art. 2o.

93 Decreto-Lei n. 74, de 21 de novembro de 1966, Art. 2o.

94 SILVEIRA (2016).

95 SILVEIRA (2016, p. 189).

deixado por manifestações culturais de oposição ao regime, que haviam sido reprimidas e censuradas. Além disso, o investimento estatal estava voltado às produções que se aliassem aos valores e ideais nacionalistas defendidos pelo governo⁹⁶.

Essas foram algumas das circunstâncias que levaram à criação, dentro da Funarte, do *Núcleo de Fotografia*, em 1979. Nadja Peregrino⁹⁷ e Ângela Magalhães⁹⁸ (2004), descrevem que a iniciativa deu-se no diálogo entre os fotógrafos Zeka Araújo⁹⁹ e Sérgio Sbragia¹⁰⁰ junto a equipe do *Centro de Documentação e Pesquisa* da instituição. A proposta inicial era de implementar uma galeria de dedicação exclusiva a exposições fotográficas, contemplando diferentes frentes: “exposições itinerantes, mapeamento de acervos e fotógrafos atuantes no país, formação do fotógrafo, além do investimento na produção de livros, catálogos, postais/posters de fotografia”¹⁰¹.

Após um período trabalhando como repórter fotográfico em periódicos nacionais, como *O Cruzeiro*, *O Globo*, *Veja* e *Jornal do Brasil*, Zeka Araújo passa uma temporada em Londres, como correspondente na *Editora Abril*, entre 1974 e 1977, lá tem contato com outros fotógrafos e com a recém-inaugurada *The Photographers' Gallery*, de 1971, a primeira galeria aberta no Reino Unido exclusiva à fotografia¹⁰², e que tinha como uma de suas missões, mapear os fotógrafos atuantes na região. Foi influenciado por essa experiência no exterior que, no retorno ao Brasil, Zeka Araújo encontra um terreno profícuo junto à Funarte para desenvolver o debate sobre fotografia no país¹⁰³, por meio de eventos e espaços em diferentes cidades, nos quais também as fotógrafas brasileiras puderam expressar-se na profissão. Curitiba foi palco de alguns desses episódios, circunscritos em um circuito fotográfico no qual Lucília Guimarães, Fernanda Castro e outras mulheres

96 SILVEIRA (2016).

97 Nadja Peregrino é professora e curadora. Atuou na Funarte entre 1977 e 1990.

98 Ângela Magalhães (1954) é curadora e pesquisadora, atuou na curadoria de exposições do *Núcleo de Fotografia / Instituto Nacional de Fotografia* da Funarte entre 1979 e 2003.

99 Zeka Araújo (1946 – 2021), atuou como fotojornalista na década de 1970 em veículos no Rio de Janeiro, foi correspondente internacional em Londres da *Editora Abril*, entre 1974 e 1977, e diretor do *Núcleo de Fotografia da Funarte* de 1979 a 1982.

100 Sérgio Sbragia (1953) é fotojornalista, roteirista e cineasta.

101MAGALHÃES; PEREGRINO (2004, p. 82).

102 Para saber mais: thephotographersgallery.org.uk. Acesso em: 03 fev. 2021

103 COSTA; ZERWES (2017).

estiveram presentes para que a fotografia pudesse circular como prática na cidade, como veremos no próximo capítulo.

3 AÇÕES PARA A FOTOGRAFIA E TRAJETÓRIAS DE MULHERES

Neste capítulo, sigo a descrever eventos, tempos e espaços que acionam algumas narrativas nacionais. A partir de experiências de fotógrafas em e de Curitiba, descrevo determinadas ações do setor de fotografia da Funarte segundo a narrativa que perpassa a institucionalização da fotografia no país, como a atuação da *Galeria da Funarte*, no Rio de Janeiro, as *Mostras Regionais de Fotografia* e as *Semanas Nacionais de Fotografia*. Em seguida, analiso algumas das possibilidades socioculturais expressas no campo de alternativas apresentado a mulheres, em sua maioria, brancas e de classes médias urbanas; também, tenciono resistências e constrangimentos circunscritos a essas mulheres em diferentes domínios, como na cultura, no trabalho e na família.

3.1 VILMA SLOMP NA GALERIA DE FOTOGRAFIA DA FUNARTE

A criação do *Núcleo de Fotografia da Funarte* marca o início de um processo de institucionalização da fotografia em âmbito federal, e do fortalecimento de ações organizadas em torno da prática. Como destacam Peregrino e Magalhães (2004), “tanto a produção e o consumo fotográfico cresceram significativamente na esfera regional, nacional e internacional, quando a Funarte se tornou um ponto de referência para os residentes no país e no exterior”¹⁰⁴.

Em 1984 o *Núcleo* é reformulado, com o objetivo de expandir a política cultural para a fotografia, passa a se chamar *Instituto Nacional da Fotografia* (INFoto), e quem assume sua direção é o fotógrafo carioca Pedro Karp Vasquez¹⁰⁵, entre 1982 e 1986. Em seu discurso de posse reafirma um compromisso da instituição em fugir “à equivocada postura de importação de soluções estrangeiras – na maior parte dos casos inadequadas para a nossa realidade”, a fim de suprir as carências e especificidades da fotografia brasileira¹⁰⁶. Segundo o histórico

104 MAGALHÃES; PEREGRINO (2004, p. 83).

105 Pedro Karp Vasquez (Rio de Janeiro/ RJ, 1954) é fotógrafo, pesquisador, curador, jornalista e professor.

106 INFOTO: Discurso de posse à época da criação do INFoto. In: Brasil: Memórias das Artes. 2013.

disponibilizado pela Funarte, os objetivos dessa política eram:

Estimular, apoiar e divulgar a produção contemporânea da fotografia;

Conhecer e mapear os diversos movimentos brasileiros;

Fortalecer as produções regionais, assim como possibilitar o intercâmbio entre as diferentes regiões por intermédio de exposições, publicações e debates;

Definir e coordenar uma política nacional de preservação;

Apoiar e estimular os canais de formação e aperfeiçoamento dos profissionais da fotografia;

Garantir um espaço institucional de reflexão sobre esta produção como obra de arte, signo de cultura, propiciando assim uma leitura estética, semiológica, sociológica e histórica da fotografia¹⁰⁷.

A revista *Novidades Fotoptica*¹⁰⁸ anunciou a reformulação do *Núcleo* com otimismo na seção de atualidades (Anexo A), descrevendo a notícia como uma expansão dos alcances da organização. A mudança trouxe a criação do *Prêmio Marc Ferrez de Fotografia*, que se tornou um importante apoio institucional para produção e pesquisa na área, a intensificação das ações de preservação, com o *Programa Nacional de Preservação e Pesquisa Fotográfica*, e um movimento para a descentralização do eixo sudeste, com ampliação de eventos em outras regiões do Brasil¹⁰⁹.

Após a gestão de Pedro Vasquez, quem assumiu a direção da instituição foi o fotógrafo carioca Walter Firmo¹¹⁰, de 1986 até o fim do INFoto como se conhecia em sua estrutura inicial, com as mudanças instituídas pelo mandato do

Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/discurso-de-posse-a-epoca-da-criacao-do-infoto/>. Acesso em: 1 out. 2020

107 INFOTO: A Funarte e a fotografia. In: Brasil: Memórias das Artes. 2013. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/a-funarte-e-a-fotografia/>. Acesso em: 1 out. 2020

108 A *Novidades Fotoptica* foi um periódico dedicado à fotografia no Brasil que teve mais de 100 edições, entre 1953 e 1987. Integra o acervo da *Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles*, em São Paulo. Sua versão digital está disponível para pesquisa em: revistas.biblioteca.ims.com.br/fotoptica/. Acesso em: 6 de jan. 2021

109 Revista *Novidades Fotoptica* N°118, p.14, 1984.

110 Walter Firmo Guimarães da Silva (Rio de Janeiro/ RJ, 1937) é fotógrafo, foi diretor do *Instituto Nacional da Fotografia da Funarte* entre 1986 e 1991.

presidente Fernando Collor de Mello¹¹¹ em 1990. O novo governo extinguiu diversas instituições culturais, como a Funarte, e mesmo o *Ministério da Cultura*, cancelou programas, reduziu o quadro de técnicos e administrativos, e enxugou as políticas para a cultura, concentrando as reformulações na criação do *Instituto Brasileiro de Arte e Cultura* (IBAC). Algumas dessas medidas foram revogadas logo em seguida por seu sucessor, Itamar Franco¹¹², após o processo de *impeachment* e renúncia de Collor, em 1992. Porém, a descontinuidade dos projetos anteriores foi decisiva para a dissolução do grupo que vinha à frente do setor de fotografia na Funarte até então¹¹³.

Por meio dos relatórios de atividades da Funarte¹¹⁴ é possível perceber uma estreita ligação entre a instituição e a *Fundação Cultural de Curitiba*. Mesmo antes da formação de um núcleo nacional de fotografia, a Funarte já realizava ações culturais em Curitiba desde de sua criação, nas áreas de atuação implementadas até aquele momento, como nas artes plásticas, na música e no folclore. Consta no relatório de 1978, por exemplo, uma mostra itinerante sobre a *Vida e Obra de Guido Viário*¹¹⁵ promovida em parceria com a FCC em 1976. Também promovia a circulação do trabalho de artistas curitibanos para exposições em outras cidades, como imagino que tenha ocorrido na exposição intitulada “Artistas de Curitiba”, realizada em uma das galerias da Funarte no Rio de Janeiro em 1978¹¹⁶.

As atividades voltadas para a fotografia começaram a ser mais presentes a partir da criação do *Núcleo de Fotografia*, em 1979. O relatório do biênio

111 Fernando Affonso Collor de Mello (Rio de Janeiro/ RJ, 1949) é um político brasileiro, foi presidente do país de 1990 até sua renúncia, em 1992, durante um processo de impeachment. Foi o primeiro eleito por voto direto do povo após o Regime Militar (1964-1985).

112 Itamar Franco (Salvador/BA, 1930 – 2011) foi um engenheiro, militar e político brasileiro, assumiu a presidência do país após a renúncia de seu titular, Fernando Collor, com a abertura do processo de impeachment, tendo governado entre 1992 e 1995.

113 Para uma cronologia dos eventos que permearam as mudanças nas políticas para a cultura e no desenvolvimento da Funarte, ver: <http://sites.funarte.gov.br/vozessp/linha-do-tempo/o-desenvolvimento-das-politicas-culturais-no-brasil-2/>. Acesso em: 03 fev. 2021

114 Localizei seis relatórios de atividades, dos anos 1976 – 1978; 1979 – 1980; 1982; 1985 – 1986; 1987; e 1988 – 1989. Sobre esses documentos, acredito que o modo como são apresentadas as informações a depender da gestão, as parcerias institucionais em cada cidade, a abrangência geográfica de atuação, o avanço na cobertura de áreas culturais com a criação de institutos específicos ao longo dos anos, rendem pesquisas à parte, que poderiam trazer uma versão mais abrangente sobre a atuação da Funarte no país durante esse período.

115 Guido Pellegrino Viaro (Badia Polesine, Itália 1897 – Curitiba, 1971) foi um pintor e professor italo-brasileiro. Viveu e atuou em Curitiba a partir da década de 1930.

116 FUNARTE (1978).

79/80 destaca ações realizadas sobretudo em espaços culturais da Funarte no Rio de Janeiro¹¹⁷, com exposições coletivas e individuais, palestras e conferências. A partir de 1982 as atividades em torno da fotografia parecem ganhar maior destaque e abrangência, o relatório daquele ano descreve a atuação em três frentes: a de realização de exposições fotográficas; o projeto de itinerância pelo país, visando a descentralização do Rio de Janeiro; e o projeto de preservação e pesquisa em fotografia, com a parceria firmada junto a instituições estaduais e municipais para atuação em diferentes localidades, como sintetiza o documento:

Em 1982 o *Núcleo de Fotografia* deu início a suas atividades na área do atendimento externo, através da realização de convênios com instituições culturais, universidades e associações profissionais, para fins tão diversos quanto a realização de exposições, pesquisas, um ciclo de debates, instalação de laboratório e manutenção de uma oficina modelo de fotografia. O núcleo também apoia a montagem de exposições, institucionais ou de fotógrafos isolados, seja participando da elaboração e montagem, seja oferecendo apoio técnico e condições para que estas exposições se efetivassem através da impressão e distribuição de convites e cartazes e o empréstimo de molduras e cartelas plásticas especiais. (FUNARTE, 1983a, p. 35).

Naquele ano, fora assinado convênio com 12 instituições culturais no país, sete estão destacadas no documento, dentre as quais, a *Fundação Cultural de Curitiba*¹¹⁸. Outro dado merece destaque para compreender a atuação da Funarte em Curitiba, a capital foi a localidade escolhida para ser o polo de operação da instituição na região Sul. Ainda em 1982, foi aberto o *Escritório de Representação da Funarte* na cidade, além dele, ao longo da década haviam escritórios de representação apenas em São Paulo, Brasília e a sede, no Rio de Janeiro. Os espaços tinham o objetivo de representar a instituição federal e “coordenar no estado ou região a presença da Funarte em suas diversas modalidades de atuação”¹¹⁹, descreve o documento. Ademais, naquele ano, das oito galerias da Funarte, cinco eram no Rio de Janeiro, duas em Brasília e uma foi formada em Curitiba, localizada no *hall da Secretaria de Cultura do Estado*, edificação onde estava lotado o *Escritório de Representação*¹²⁰. Segundo consta no relatório, a sala

117 FUNARTE (1980).

118 No biênio 1985/86 a parceria com a FCC aparece novamente entre os convênios que “merecem destaque”, dentre outras dez instituições em outros estados (FUNARTE, 1986a, p. 42).

119 FUNARTE (1983a, p. 51).

120 Em 1986 consta no relatório de atividades que a galeria em Curitiba foi reformada para se tornar um “espaço polivalente, podendo abrigar não só exposições mas também conferências, debates,

de exposições foi “orientada prioritariamente para divulgar os trabalhos da região Sul”¹²¹.

Assim, é possível perceber que mesmo que a instituição reconhecesse a centralidade de atividades no eixo sul e sudeste, e destacasse em sua narrativa um interesse em ultrapassar essas fronteiras, as ações diretas da Funarte por meio dos escritórios de representação ainda privilegiavam tais regiões e, por certo, favoreciam as operações nas determinadas territorialidades, e ensejavam o apoio a projetos regionais e locais. Em 1986, na ocasião da *V Semana Nacional de Fotografia* que ocorreu em Curitiba, o relatório destaca a atuação do escritório na cidade, que “facilitou e operacionalizou a realização da *V Semana Nacional*, com contratos institucionais, admissão de pessoal para atendimento ao público e divulgação do evento”¹²². De tal modo, me parece que a atividade da instituição nas demais territorialidades do país ficaram restritas aos convênios com espaços culturais locais, e a rede de circulação de artistas que o INFoto produziu por meio das exposições e projetos itinerantes pelo país, de abrangência significativa.

Segundo Peregrino e Magalhães (2004), nos quase seis anos de atuação do INFoto, foram produzidas mais de uma centena de mostras fotográficas individuais ou coletivas, além de outros eventos nacionais em torno da fotografia. Teve destaque nesse cenário a *Galeria de Fotografia da Funarte*, inaugurada no Rio de Janeiro na gestão de Zeka Araújo, em 1979. Nela, artistas brasileiros e estrangeiros contaram com estrutura para divulgação dos trabalhos, aberta para profissionais renomados e amadores. A *Galeria* tinha como enfoque a fotografia artística, autoral e fotojornalística, mas também contemplava outros segmentos, como exemplifica uma breve retrospectiva feita pela revista *Fotóptica* com as exposições ocorridas e que viriam a ocorrer na *Galeria* no ano de 1983 (Figura 12).

pequenos concertos de música erudita, folclórica etc” (FUNARTE, 1986a, p. 48).

121 FUNARTE (1983a, p. 44).

122 FUNARTE (1986a, p. 38).

Figura 12 – Nota sobre a atuação da Galeria de Fotografia da Funarte

imagens, ela reunirá o trabalho pessoal de cerca de 15 anos dos mais conhecidos fotógrafos ingleses da atualidade. Em seguida, as paredes serão cedidas para dois iniciantes - Cássio Vasconcelos e Paul Peter Constantinides - fazerem seu *debut* no circuito das exposições.



Um endereço obrigatório para quem gosta de fotografia no Rio de Janeiro é a rua Araujo de Porto Alegre, 80. Ali está instalado o Núcleo de Fotografia da Funarte, uma instituição com calendário permanente de mostras e debates.

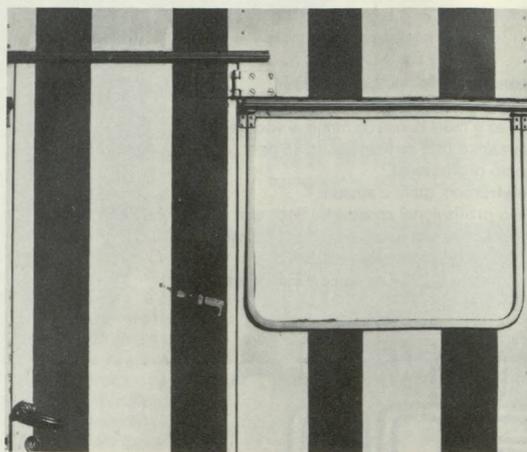
A primeira, realizada em janeiro/fevereiro, teve o título *Do Acadêmico ao Construtivo. A Ruptura da Fotografia nos Anos 50* e foi feita em colaboração com o INAP - Instituto Nacional de Artes Plásticas. Numa grande retrospectiva, mostrou óleos e relevos e dezenas de fotos de José Oiticica Filho, pai do artista plástico Hélio Oiticica. Agora, até o final de abril,

permanece exposto *O Retrato Brasileiro Através da Coleção Francisco Rodrigues*, uma seleção de imagens significativas entre as 14 mil peças que compõem esse acervo, hoje pertencente a Divisão de Iconografia da Fundação Joaquim Nabuco, de Pernambuco, uma das promotoras da mostra. Em maio/junho será a vez de *Quatro Novos Talentos no Fotojornalismo* mostrarem seus trabalhos. Em julho/agosto, uma grande coletiva com o tema *Mulheres Fotógrafas*. Em setembro/outubro quem ganhará o espaço será a fotografia científica. Com o título *Fronteras da Fotografia*, uma nova coletiva irá mostrar a sua aplicação em medicina, em pesquisas, em mapeamentos, em todos os setores onde ela contribui para o conhecimento humano de uma forma sistemática. E na Funarte o ano termina com outra coletiva, de âmbito internacional, para mostrar a presença da fotografia nas artes plásticas. Seu título: *Foto-Linguagem*. Mas não é só para os cariocas que o Núcleo tem trabalhado.

A *Foto Sul* por exemplo, mobilizará, no segundo semestre, fotógrafos do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul em torno do tema *A Contribuição do Imigrante na Região Sul*. Será uma grande coletiva, dirigida a partir do escritório de Curitiba, reunindo o trabalho de autores da região. A comissão para escolher as fotos será formada na própria região.

Na mesma linha está a promoção *Documento Centro-Oeste*, exclusivamente para fotógrafos de Goiás, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso do Norte, Rondônia e Distrito Federal. O tema será a vida na própria região. Ao contrário do anterior, este tem data de início já marcada: começa no dia 19 de agosto, em Brasília, juntamente com a *Segunda Semana de Fotografia*, um encontro de fotógrafos para projeções, debates e *workshops*.

Além das exposições, há outras atividades voltadas ainda para a fotografia, desta vez vista como tema de reflexão e pesquisa. O livro *Universos e Arrabaldes da Fotografia*, de Luis Humberto, abre, neste primeiro semestre, a série *Luz e Reflexão*, uma coleção de textos de autores brasileiros que pretendem sistematizar a reflexão sobre a fotografia no Brasil. Outra que terá o seu primeiro volume publicado no segundo semestre de 83 é a *Coleção História da Fotografia Brasileira*. O primeiro título a sair é *História da Fotografia no Brasil*, de Gilberto Ferrez, um texto editado há muitos anos atrás numa revista acadêmica e que foi revisado e ampliado para esta edição. Nesta série, as pesquisas serão sempre acompanhadas de muitas ilustrações fotográficas. E o que é melhor, os livros das duas séries e os catálogos das exposições estarão à venda em todo o Brasil, nos escritórios da Funarte e nas livrarias.



De Leopoldo Plentz, exposto na Fotogaleria, em março.

Fonte: Revista Fotóptica Nº110, p. 14, 1983. Biblioteca de Fotografia do IMS, Coleção Thomaz Farkas.

O texto, divulgado na coluna de atualidades da revista, qualifica a *Galeria* como endereço obrigatório aos amantes de fotografia no Rio de Janeiro. A mostra inaugural do ciclo de exposições daquele ano foi a retrospectiva do pintor e fotógrafo José Oiticica Filho (1906 – 1964), considerado um dos principais atores da fotografia moderna brasileira; alguns meses depois, foi a vez de uma mostra que visava divulgar o trabalho de fotógrafos amadores, a *Quatro novos talentos no*

fotojornalismo, também coletiva; em seguida, entrou em cartaz uma exposição com a temática *Mulheres Fotógrafas*, voltada para esse público¹²³. Houveram ainda uma exposição de fotografia científica, e outra de abrangência internacional.

Sobre o âmbito nacional, o texto destaca a atuação da Funarte em diferentes estados, com a mostra *Fotosul*, realizada com fotógrafos e fotógrafas sulistas, e o *Documento Centro-Oeste*, com artistas da região central do país. Nesse sentido, a institucionalização da fotografia no Brasil por meio da Funarte vinha a contemplar uma diversidade de segmentos e de artistas, com maior ou menor reconhecimento profissional, representantes de diversas localidades, nacionais e internacionais, em uma política que valorizava a fotografia feita no Brasil e o mapeamento da produção regional. Esse perfil da instituição foi também ressaltado no discurso de posse de Pedro Vasquez, sobre os objetivos do INFoto, experienciados de antemão pelo *Núcleo de Fotografia*:

Que os afoitos se resguardem de concluir que as ações do Instituto Nacional da Fotografia beneficiarão apenas os fotógrafos profissionais, pois não é o caso. Nossa ação pretende englobar a produção fotográfica como um todo, valorizando a fotografia sob todas as suas formas, entre as quais o lazer, manifestação tão válida quanto qualquer outra e indispensável para a formação de um amplo circuito fotográfico.

[...] A exemplo da Luz, que dissemina seus raios equitativamente em todas as direções, o Instituto Nacional da Fotografia terá como um de seus compromissos básicos a descentralização de suas atividades. Única forma de estimular e resguardar os movimentos regionais, evitando que a fotografia brasileira enverede pela senda enganosa de um cosmopolitismo pasteurizador que é a maior ameaça à identidade cultural de uma nação¹²⁴.

Assim, a *Galeria de Fotografia da Funarte*, foi o princípio de ação para a institucionalização da fotografia no país pelo Estado, congregando fotógrafos e fotógrafas de outras cidades para eventos no Rio de Janeiro e suscitando os debates reverberados desde o *Primeiro Colóquio Latino Americano de Fotografia*¹²⁵. No ano seguinte ao noticiado na reportagem, em 1984, uma das exposições sediadas na *Galeria* seria uma mostra coletiva com a fotógrafa paranaense Vilma

123 Não consegui localizar mais informações sobre essa Mostra.

124 INFOTO: Discurso de posse à época da criação do INFoto. In: Brasil: Memórias das Artes. 2013. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/discurso-de-posse-a-epoca-da-criacao-do-infoto/>. Acesso em: 1 out. 2020

125 COSTA; ZERWES (2017).

Slomp, na qual exibiu parte de sua produção sobre a cidade de Curitiba.

A relação imagética de Vilma com a região central de Curitiba evoca suas primeiras incursões na fotografia, na metade da década de 1970. Natural de Paranaíba, noroeste do estado, instalou-se com a família em Curitiba no início da década de 1960. Narra que suas referências visuais à época nutriam-se de revistas ilustradas brasileiras como *Realidade* (1966 – 1976) e *O Cruzeiro* (1928 – 1975), reconhecidas pela inovação visual que trouxeram para a imprensa, com novidades gráficas, longas reportagens e destaque para fotografias em grande formato. Com influência marcadamente norte-americana de documentação, contribuíam para a generalização do mito da verdade fotográfica a partir de crônicas sociais. Mas a experiência de Vilma também passava pelas artes visuais, em 1968 realizou um curso de pintura no atelier do artista Guido Viaro, pela *Escola de Música e Belas Artes em Curitiba*. O gosto pelo desenho a levou a tentar o vestibular para Arquitetura, mas depois de tentativas frustradas de aprovação, ingressou no curso privado de Administração pela *Fundação de Estudos Sociais do Paraná* (FESP). Concluiu a faculdade mas não atuou na área, a passagem pela carreira, ao que conta, foi apenas durante um estágio que lhe rendeu dinheiro suficiente para comprar a primeira câmera, uma Nikon usada. Vilma já tinha um contato com a prática, até adquirir o próprio equipamento usava o do irmão, que tinha a fotografia como lazer¹²⁶.

Narra que moravam na Rua Tibagi, localizada na região central, atrás do *Centro Cultural Teatro Guaíra*, de onde saía explorar o centro por trás da câmera. “Batia muita perna na Rua XV de Novembro, o agito dos jovens era no centro da cidade. Na minha formação profissional o centro da cidade foi importante para o aprendizado e amor pela fotografia”, conta¹²⁷. Assim, a fotógrafa registrou a arquitetura urbana, as fachadas e interiores de diversos espaços de sociabilidade do centro, pontos de encontro de artistas, jornalistas, profissionais da cultura e pessoas de seu tempo. Como o bar *Triângulo*, fundado em 1939, que divide parede com o bar *Mignon*, de 1925, dois bares tradicionais de Curitiba localizados na rua XV de Novembro. Com um cardápio semelhante de lanches rápidos, os bares teriam sido

126 SLOMP (2018).

127 SLOMP (2018).

os pioneiros em introduzirem o cachorro-quente na cidade¹²⁸ e também dos poucos que sobreviveram às intervenções urbanas do então prefeito Ivo Arzua quando ampliou a Rua XV de Novembro, na década de 60¹²⁹. A fachada luminosa do bar *Triângulo*, que existe ainda hoje, foi fotografada em preto e branco por Vilma em 1981, exhibe os contornos de um triângulo, um cachorro, e a palavra “quente”, para simbolizar o lanche que era carro-chefe da casa (Figura 13).

Figura 13 – Bar Triângulo na rua XV de Novembro



Foto: Vilma Slomp, 1981. Fonte: Arquivo pessoal de Vilma Slomp

Na mostra *Visões Urbanas* produzida na *Galeria da Funarte* junto aos fotógrafos Cristiano Mascaro¹³⁰, de São Paulo, e Luiz Carlos Felizardo¹³¹, de Porto Alegre. A proposta era exhibir imagens urbanas das três capitais realizadas por cada artista, ao todo, a exposição apresentou 70 fotografias, em preto e branco e coloridas, de várias dimensões¹³². Depois do Rio de Janeiro, a mostra circulou por

128 ESTADO DO PARANÁ (22/10/1986).

129 ESTADO DO PARANÁ (29/01/1974).

130 Cristiano Mascaro (Catanduva/SP, 1944) é um arquiteto e fotógrafo, seu trabalho é direcionado sobretudo à fotografia paisagista e à documentação urbana da cidade de São Paulo.

131 Luiz Carlos Rosa Felizardo (Porto Alegre/RS, 1949) é um fotógrafo paisagista e arquiteto.

132 JORNAL DO BRASIL (24/06/1984).

outras galerias regionais da Funarte, em Curitiba, São Paulo, Florianópolis e Porto Alegre. Foi a oportunidade que Vilma teve de expor o trabalho que vinha realizando sobre a cidade.

Conta que foi selecionada para essa exposição pela repercussão de sua terceira exposição individual um ano antes, intitulada *Curitiba Central* (1983), produzida na *Galeria Regional da Funarte* na cidade, que tinha a capital como tema. Segundo a fotógrafa, as exposições foram incentivadoras para que continuasse fotografando Curitiba¹³³, o que fez durante mais de trinta anos, sobretudo aos fins de semana, quando procurava os espaços públicos sem transeuntes, dando maior atenção aos edifícios, às ruas e geometrias urbanas, realçadas com frequência em contrastes de luz e sombra em preto e branco¹³⁴. Parte dessa produção é resultado de seu livro, *Curitiba Central* (2013)¹³⁵, onde apresenta 246 imagens do centro da capital paranaense produzidas entre 1979 e 2013, nas quais registra as transformações do centro e bairros adjacentes.

Em 1988, do alto de um edifício na Travessa Oliveira Bello, Vilma registrou em uma fotografia diversas construções do centro que acionam a história da cultura material da cidade (Figura 14). Mesmo em formato quadrado, a imagem revela uma certa clausura labiríntica demarcada pela verticalidade dos prédios, reforçada pelo recorte que não abrange nenhum resquício de céu. Mas caminhamos pelas veredas por um instante.

133 SLOMP (2018).

134 SLOMP (2013).

135 Além de *Curitiba Central*, Vilma possui outras quatro publicações, *Feliz Natal* (1996), *Dor* (1998), *Ilusão* (2001) e *Vísceras em Vice Versa* (2006).

Figura 14 – Reforma do Palácio Avenida



Foto: Vilma Slomp, 1988. Arquivo pessoal de Vilma Slomp

No centro da imagem vemos um grande canteiro de obras. É a reforma do *Palácio Avenida*, ponto histórico de Curitiba, idealizado pelo imigrante e empresário sírio-libanês Feres Merhy em 1927, é um dos primeiros edifícios de porte da cidade, com cerca de 90 metros de fachada. Durante décadas abrigou lojas, escritórios, apartamentos residenciais e o *Cine Theatro Avenida*. Foi adquirido em 1974 pelo *Banco Bamerindus*, e foi desocupado em um momento de degradação estrutural¹³⁶. Na imagem, colado à estrutura, no terço inferior, vemos a logomarca do

136 Não localizei mais informações sobre a desocupação. Seria interessante problematizar essa

banco carimbar os tapumes. Fundado em 1943, com sede em Curitiba, o banco brasileiro existiu até 1997, quando foi incorporado pelo HSBC e pelo *Banco Central* depois de problemas econômicos. Nos anos 1980, porém, inicia as reformas no edifício para ser sede da instituição, preservando sobretudo a fachada, patrimônio cultural da cidade tombado desde 1974. Foi reinaugurado em 1991, mesmo ano que iniciou o *Natal do Palácio Avenida*, espetáculo realizado nas janelas do edifício com apresentações de um coral de crianças com músicas tradicionais do Natal, que existe até hoje, mesmo com as mudanças de propriedade do prédio¹³⁷. A face da edificação fica no espaço chamado popularmente de *Boca Maldita*, na Avenida Luiz Xavier, cuja sequência é a principal rua do centro, a pedestrializada Rua XV de Novembro. Neste registro, provavelmente produzido em horário comercial pela quantidade de transeuntes, vemos justamente o encontro da Trav. Oliveira Bello, com a Av. Luiz Xavier e a R. XV de Novembro. Esse espaço merece atenção no próximo capítulo, aqui, gostaria de destacar outros pontos que fazem parte da paisagem urbana de Vilma, como o *Hotel Del Rey*, que aparece no canto superior esquerdo, e ao lado, o *Edifício Tijucas*, que data do final da década de 1950. Seus 31 andares lhe conferiram por décadas a referência arquitetônica mais alta da região. Em sua base abriga a *Galeria Tijucas*, uma das mais tradicionais da cidade¹³⁸.

É possível ler essa imagem a partir de um projeto de modernidade investido pela prefeitura desde anos anteriores. Como antes mencionado, no início da década de 1960, com a gestão municipal do engenheiro Ivo Arzua, tomava corpo na cidade um projeto de renovação urbana com interesse na região central, cuja condução levou a um processo de desocupação e demolição de edifícios que desconsiderava a diversidade de perfis socioeconômicos da região. A aspiração visava uma ideia de modernidade alicerçada no alargamento de vias, pavimentação asfáltica e construção de arranha-céus. Nesse período, diversas famílias de baixa renda moravam em cortiços nas quadras adjacentes à visada XV de Novembro, a miséria contrastava com os tradicionais prédios, bares, lojas, bancos e comércios

questão, investigar como foi esse processo, para onde foram os habitantes e comerciantes que estavam instalados ali.

137 ABDALLA (2018).

138 GALANI(2015).

daquela rua¹³⁹.

Não apenas os modernos edifícios verticais foram representados nas fotografia de Vilma, como também as construções degradadas – ou o que sobrou delas – que ocupavam a região nos anos 1980. Em uma quadra paralela da XV de Novembro, na rua Marechal Deodoro, nº303, a fotógrafa registrou, em 1982, um casebre deteriorado pelo tempo (Figura 15). Parece abandonado, a julgar pelas janelas fechadas, os entulhos que barram a entrada e o telhado que parece arqueado em ruína. Uma placa presa na fachada indica em letras gastas: “foto moderno A W”. Outrora existia ali a sede do estúdio fotográfico de Alberto Weiss¹⁴⁰, filho de Augusto Weiss, imigrante austríaco considerado um dos fotógrafos pioneiros do Paraná no século XIX¹⁴¹.

139 SILVEIRA (2016).

140 DIÁRIO DO PARANÁ (19/10/1956).

141 Por pesquisa e curadoria do fotógrafo Orlando Azevedo parte do acervo remanescente de Augusto Weiss sobre a história de Curitiba e do interior do Paraná está publicado em Weiss (2017).

Figura 15 – Fachada do estúdio Foto Moderno, de Alberto Weiss



Foto: Vilma Slomp, 1982. Fonte: Arquivo pessoal de Vilma Slomp.

Peter Burke (2004) nos encoraja a reconhecer nas imagens indícios importantes, investidos de sentidos, cuja leitura nos permite imaginar e reconstruir o passado. Tal como textos e narrativas orais, operam como registros de testemunho ocular para leitura histórica. Ao tomar a cidade como artefato, as fotografias de Vilma permitem leituras que acionam a história da cultura material da região central, e conservam uma representação visual de espaços que se modificaram ao longo do tempo – ou que perderam-se com ele. Também a partir das imagens, como coloca o historiador, podemos reconstruir com maior perceptibilidade a cultura cotidiana de pessoas comuns em determinado momento histórico, identificar como utilizavam artefatos e perceber mudanças na passagem do tempo. Na história do vestuário por exemplo, as imagens seriam uma representação potente para analisar não apenas um item de vestuário isolado, mas como era utilizado, consumido pelas pessoas. Nas imagens de Vilma também é possível inferir sobre o uso de alguns artefatos no período. Em uma fotografia de 1983, a fotógrafa registrou uma vitrine com dezenas de roupas de baixo femininas, expostas em manequins de quadril ou peitoral que reproduzem corpos de mulheres brancas e magras. Além da presença de rendas, são todas peças claras, a maioria das calcinhas de cóis alto e cobrindo grande parte do quadril (Figura 16). A partir da imagem é possível questionar como ocorriam as práticas de consumo e circulação de roupas brancas femininas, em quais lojas, destinadas a quais mulheres e como as peças associavam-se a práticas intimidade feminina à época.

Figura 16 – Loja de moda íntima feminina na Rua Barão do Rio Branco



Foto: Vilma Slomp, 1983 Fonte: Arquivo pessoal de Vilma Slomp.

Como crônicas visuais da cidade que não são *feitas* por instantâneos, senão *produzidas* pela observação, vejo no trabalho de Vilma ângulos e recortes diferenciados por um olhar atento à cidade e suas formas, o que ao olho comedido dos cidadãos pela agitação urbana, passou despercebido. Penso que uma chave de leitura exista na prática do *flâneur*¹⁴², transposta por João do Rio¹⁴³ a seu modo brasileiro, do corpo que experencia a cidade mas não se mistura, do interesse pela diversidade da rua que tem por força motora a “arte de flunar”, como descreve o autor¹⁴⁴. Não estou comparando a perambulação de um carioca como João do Rio no começo do século, com as possibilidades de Vilma, como jovem, mulher e fotógrafa em Curitiba, uma vez que os contextos sociais são distantes e desiguais,

142 Do francês, a tradução de flâneur significa "errante", "vadio", "caminhante" ou "observador". A figura foi explorada na literatura francesa do século XIX por autores como o poeta Charles Baudelaire (Paris, França, 1821 — 1867), e teorizado por Walter Benjamin (Berlim, Alemanha, 1892 — 1940) para pensar a organização social na cidade francesa na virada do século.

143 João do Rio é o pseudônimo de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (Rio de Janeiro/RJ, 1881 — 1921) foi um jornalista, cronista, tradutor e teatrólogo brasileiro. Considerado um pioneiro da crônica social, ele era membro da *Academia Brasileira de Letras*.

144 RIO (2012, p. 21).

mas penso sobre os desejos de estar a produzir fotos da cidade nesses trinta anos, como a prática do *flanar*, “ir por aí de manhã, de dia, à noite”¹⁴⁵, conforme foi possível para uma jovem mulher, branca, intelectualizada e de classe média, a perscrutar as esquinas, talvez movida pela curiosidade presente na prática fotojornalística que visualizava nas revistas ilustradas.

Em seu trabalho autoral, a fotógrafa transita entre a fotografia artística e documental, mas traz referências estéticas de sua produção comercial em estúdio, que desenvolveu ao longo dos anos 1980 na fotografia publicitária. Em 1983 abre um estúdio em parceria com o marido à época, e também fotógrafo, Orlando Azevedo¹⁴⁵, que pretendo explorar no próximo capítulo. Juntos atendiam grandes marcas como *O Boticário* e o *Banco Bamerindus*, e ofereciam um serviço de alto padrão. Uma reportagem de 1987, veiculada na *Revista Quem*, veículo de jornalismo social e cultural que existiu na cidade, sobre mulheres na fotografia, apresenta entrevistas curtas, retratos e um breve perfil biográfico de Izabel Liviski, Karin van der Broocke, Lucília Guimarães, Lina Faria e Vilma Slomp, todas fotógrafas do período. Sobre Vilma, em determinado trecho, a jornalista Marceline Quadros Achcar descreve sobre sua atuação no estúdio:

Até 82, trabalhou com retrato, fotojornalismo e publicidade, mas, a partir daí – juntamente com seu marido, o fotógrafo Orlando Azevedo –, dedica-se somente ao seu estúdio, realizando fotos publicitárias, de moda e retratos. [...] Ela sabe que seus orçamentos são caros, mas isso serve apenas para valorizar seu trabalho – aliás, uma atitude que adotou desde o início: ‘É bom ganhar dinheiro fazendo o que se gosta, com muito carinho’.

Na época em que trabalhava com fotojornalismo, contatou a pouca valorização do profissional, e por isso procurou outra área de atuação dentro da fotografia. Hoje, ela fotografa desde produtos de supermercados até obras de arte, passando por folhetos, anúncios de revistas locais e nacionais e também mala-direta. ‘Para isso, é preciso conhecimento técnico e sofisticado equipamento. São horas de estúdio, pesquisa e muito trabalho’¹⁴⁷.

O retrato veiculado junto ao recorte biográfico reforça a representação da produção de Vilma a um trabalho de alto padrão (Figura 17). Em seu estúdio, ela

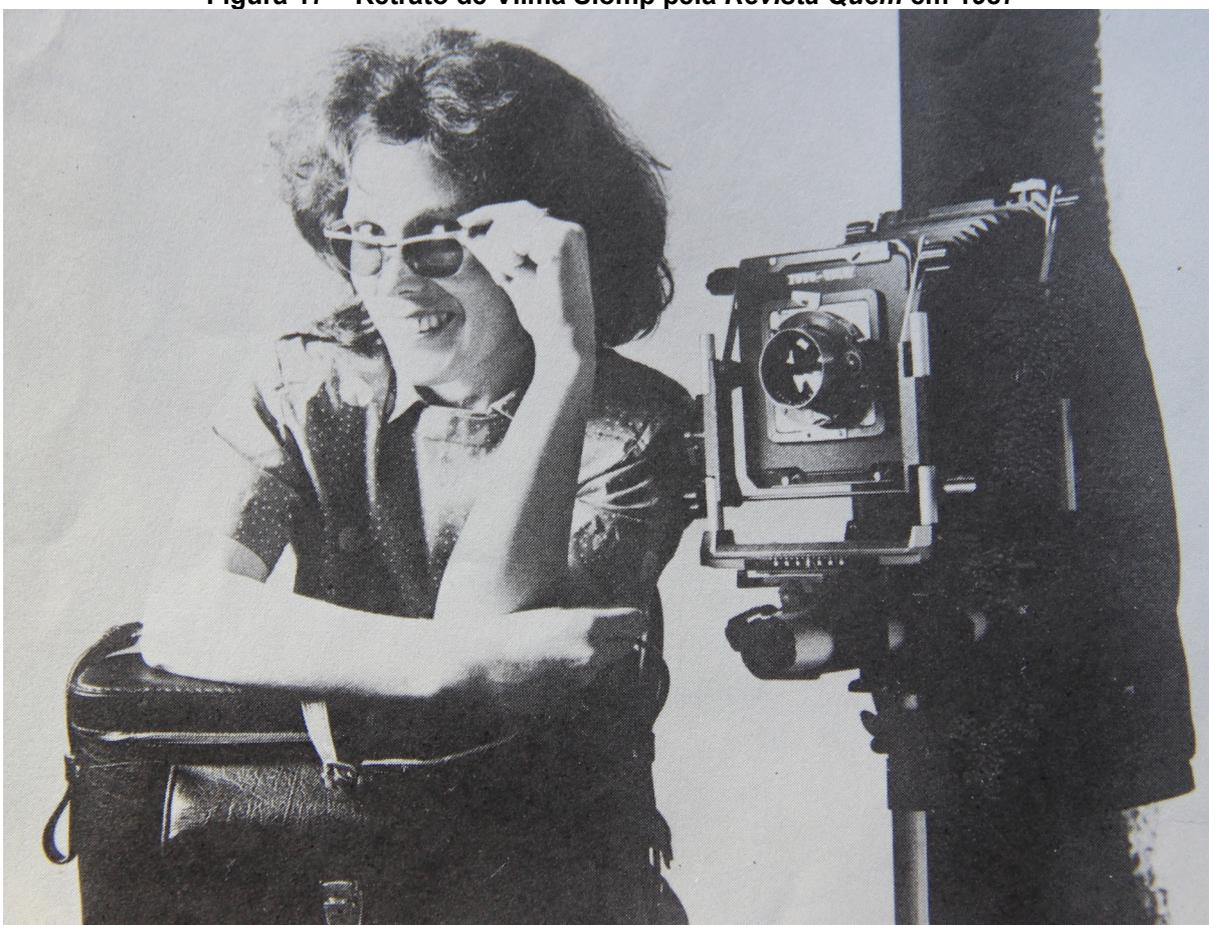
145 RIO (2012, p. 22).

145 Orlando Manuel Monteiro de Azevedo (Ilha Terceira, Açores/Portugal, 1949) mora no Brasil desde 1963. Desde 1980 dedica-se à fotografia documental. Entre 1993 e 1996 foi Diretor de Artes Visuais da *Fundação Cultural de Curitiba*, onde coordenou as três primeiras *Bienais Internacionais de Fotografia de Curitiba*.

147 REVISTA QUEM (jan. de 1987, Nº166, Ano 8).

posa com o sorriso descontraído ao lado de uma *Toyo-View*, feita no Japão, a câmera fotografava em grande formato, 4x5 polegadas (9 x 12 cm), e por isso produzia uma definição de excelência. Vilma narra que era utilizada para publicidade ou obras especiais sob encomenda, devido ao alto custo das ampliações e da produção¹⁴⁸. A maioria dos equipamentos eram adquiridos em São Paulo, o que demonstra também a inserção da fotógrafa e do estúdio em uma rede de atuação mais sofisticada na fotografia.

Figura 17 – Retrato de Vilma Slomp pela *Revista Quem* em 1987



Fonte: *Revista Quem*, jan. de 1987, Nº166, Ano 8. Foto: Demétrio Chaves

3.2 CURITIBA, UM POLO DE ATIVIDADE FOTOGRÁFICA NO PAÍS

Além das ações em torno da *Galeria de Fotografia da Funarte*, outras

148 SLOMP (2018).

medidas foram tomadas para uma institucionalização descentralizada da fotografia no país, formalizadas nos primeiros anos de atuação do *Núcleo de Fotografia*, no início da década de 1980, e que estenderam-se ao longo de todo o período. Essa política foi materializada sobretudo por meio de dois projetos de abrangência nacional, as *Mostras Regionais de Fotografia* e as *Semanas Nacionais de Fotografia*.

As *Mostra Regionais*, segundo Pedro Vasquez (2013), tinham o objetivo de “oferecer oportunidades mais equânimes para os fotógrafos residentes nas diferentes regiões do país, num momento em que existia absoluta hegemonia do eixo Rio-São Paulo”¹⁴⁹. Além de terem participação reservada a fotógrafos e fotógrafas de cada região, a curadoria ocorria com a formação de uma comissão de representantes das regionais, que também participavam da exibição. As cinco edições¹⁵⁰ das *Mostras* geraram exposições itinerantes por diversos estados do país e publicação de catálogos. Além disso, todas as imagens produzidas foram integradas ao acervo do *Centro de Documentação da Funarte* para preservação.

Realizada pelo *Escritório Regional da Funarte* em Curitiba em 1983, a mostra *Fotosul* (Figura 18), explorou a temática da presença do imigrante na região sul, o que na opinião da Diretora Executiva da Funarte à época, Maria Edméa Saldanha de Arruda Falcão, “constituiu um inventário fotográfico expressivo, ainda mais por ser contemporâneo, sobre a imigração”¹⁵¹ na região. A crítica de arte Adalice Araújo¹⁵² (2006), descreve brevemente o conjunto de imagens reunidos pela mostra:

A proposta voltava-se aos europeus, de cabelos e olhos claros, que se internam pelos campos do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Com essa gente, vem também a cultura que se manifesta arraigada nas construções das casas e templos religiosos, costumes, festas e músicas.

149 VASQUEZ (2013).

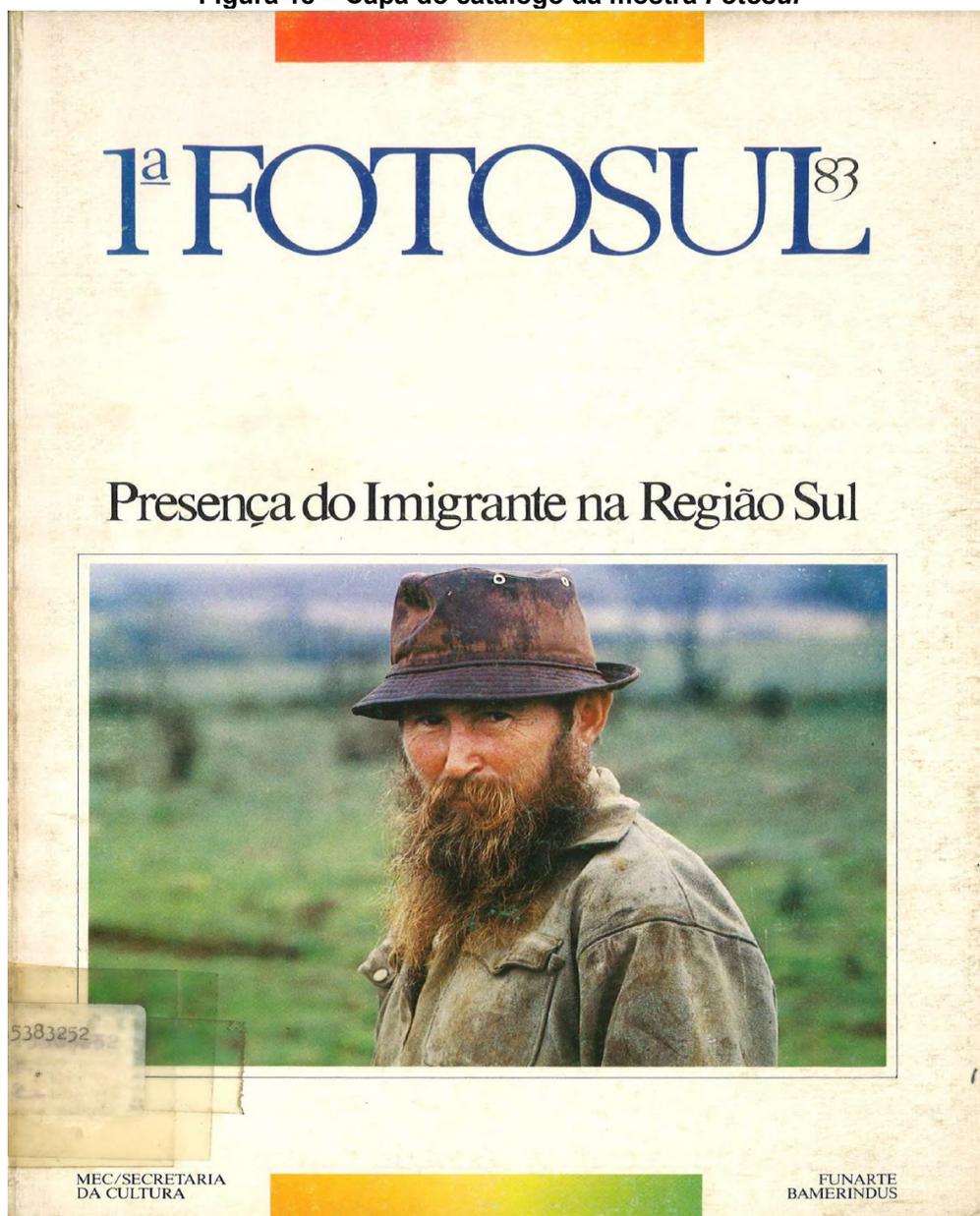
150 FotoCentro-Oeste, em 1983; FotoSul, em 1983; FotoNordeste, em 1984; FotoNorte, em 1987; FotoSudeste, em 1989/1990

151 FUNARTE (1983b).

152 Adalice Araújo (1931– 2012, Ponta Grossa/ PR) foi professora, pesquisadora e crítica de arte. Iniciou, em 1968, o *Dicionário de Artes Plásticas do Paraná*, com o objetivo de fazer uma síntese da História da Arte no Paraná, da pré-história até 1980, com milhares de verbetes sobre artistas de diversas áreas e instituições de arte no estado. Processo inacabado, foi dividido em dois volumes, o primeiro, lançado em 2006, contempla verbetes de A a C, e o segundo, lançado em 2012, continua do D ao K.

Além desses aspectos mais visíveis, tem o subjetivismo do trabalho, as ciências adquiridas verbalmente, quase intuitivamente, na relação com a natureza.

Figura 18 – Capa do catálogo da mostra *Fotosul*



Fonte: Acervo Casa da Memória. A fotografia de capa é de Orlando Azevedo.

A escolha pela temática não ocorreu por acaso. É importante destacar que o vínculo com uma “tradição” e costumes de origem europeia dos italianos, alemães, poloneses e ucranianos que se estabeleceram na região sul era celebrado pela gestão municipal de Curitiba no período. Essa visão sustentava a ideia de que a

cidade estava mais próxima de uma origem européia, mais civilizada e moderna, que de raízes propriamente brasileiras¹⁵³.

Ao todo foram 55 fotógrafos e fotógrafas selecionados, entre amadores e profissionais, dos mais de 120 inscritos, pela curadoria com representação dos três estados, Leonid Streliaev (RS), Fernando Silveira (SC) e João Urban (PR), além do Coordenador Regional da Funarte em Curitiba, Domício Pedroso e um representante do *Núcleo de Fotografia da Funarte*, Evandro Ouriques. Participaram 35 artistas do Rio Grande do Sul, quatro de Santa Catarina e 16 do Paraná¹⁵⁴, dentre os quais quatro fotógrafas: Beatriz Corrêa¹⁵⁵, Luciana Petrelli, Patricia Villela Alves¹⁵⁶ e Vilma Slomp.

Em dezembro de 1985 a exposição chegou em Curitiba, para exibição na *Galeria Funarte*, após passar por diversas cidades como Florianópolis, Blumenau, Porto Alegre, Caxias do Sul, Pelotas, Rio de Janeiro, Fortaleza, São Paulo e um festival chamado *Mifddfest/84*, em Ohio, EUA, como relata uma nota publicada no jornal *Correio de Notícias*¹⁵⁷. Sobre como a exposição foi exibida nos Estados Unidos, não sei dizer, mas em Curitiba, segundo um dos fotógrafos da mostra, Alberto Viana, “essa ação cultural movimentou a cidade e trouxe benefícios para a área. Muitos aprenderam, por exemplo, como organizar e montar uma mostra

153 SILVEIRA (2016).

154 Agostinho Biernaski, Alberto Melo Viana, Beatriz Corrêa, Carlos Alberto Glock, Carlos Ruggi, Francisco Bettega Netto, Genésio Siqueira, Helmuth Erich Wagner, João Urban, Júlio Covello, Luciana Petrelli, Luiz Henrique Mello, Ney Alves de Souza, Orlando Azevedo, Patricia Villela Alves, Vilma Slomp.

155 Beatriz do Carmo Domingues Corrêa (Curitiba, PR – 1952), mais conhecida por Bea Corrêa, é desenhista e fotógrafa. Graduada em Pintura e licenciada em Desenho pela *Escola de Música e Belas Artes do Paraná* (Embap), participou de diversas premiações e exposições no circuito das artes no Paraná, como a 5ª e 8ª edição dos *Encontros de Arte Moderna*, o 36º e 37º *Salão Paranaense*, e também, algumas de âmbito nacional e internacional, como a *Segunda Mostra de Fotografia Latino-americana*, realizada no México, em 1981. Em paralelo à produção em desenho e pintura, a partir dos anos 1980, a artista atuou também como fotógrafa *freelancer* em periódicos como *O Estado de S. Paulo*, *Revista Quem*, *O Estado do Paraná*, *Correio de Notícias*, *Tribuna do Paraná* e *Gazeta do Povo*. Ainda, produziu trabalhos autorais na fotografia, como a documentação dos armazéns de secos e molhados da cidade, antes de serem substituídos popularmente pelos supermercados, esse trabalho foi exposto em 1981 em uma das galerias da Funarte no Rio de Janeiro. A trajetória da artista é destacada no *Dicionário de Artes Plásticas* de Adalice Araújo (2006). Ao reconstruir parte de sua atuação, Araújo enfatiza a presença de Bea no ativismo político da cidade, em defesa de projetos relacionados à ecologia, preservação patrimonial da cultura, arquitetura e memória de Curitiba.

156 A única informação que localizei sobre Patrícia Villela Alves, além da participação na *Fotosul*, foi a aprovação, em 1980, no vestibular para Comunicação na *Universidade Federal do Paraná* (DIÁRIO DO PARANÁ, 17/01/1980).

157 CORREIO DE NOTÍCIAS (30/11/1985).

fotográfica, como editar um catálogo de exposição de fotografias ou como montar seu portfólio”¹⁵⁸.

Além das *Mostras Regionais*, outra ação importante da Funarte no intuito de descentralizar e, ao mesmo tempo, difundir a produção fotográfica no país foram as *Semanas Nacionais de Fotografia*. Organizadas entre 1982 e 1989, as *Semanas* foram eventos anuais e itinerantes que ocorreram em diversas cidades do país¹⁵⁹, propiciando o intercâmbio entre fotógrafos nacionais e internacionais por meio de exposições, palestras, oficinas e leituras de portfólio. Cada uma das oito edições mobilizou o encontro de uma numerosa quantidade de fotógrafos e fotógrafas, o que consolidou as *Semanas* como o principal evento em torno da fotografia no período¹⁶⁰.

Em 1986, foi a vez de Curitiba sediar o encontro, com a *V Semana Nacional de Fotografia*, ocorrida entre 18 a 22 de agosto. A partir desse evento, é possível ampliar o olhar sobre o que ocorria na cidade naquele momento em relação ao circuito fotográfico e seus agentes, espaços, eventos e práticas.

A partir do catálogo de informações sobre a programação (Figura 19), 22 exposições ocorreram na cidade durante o encontro, entre individuais ou coletivas, e locais, nacionais ou internacionais, além de palestras, oficinas e leituras de portfólio. No apêndice do documento compartilho um quadro no qual busquei realizar uma síntese das informações sobre cada exposição, que permite outras possibilidades de visualização, cruzamento e localização de informações sobre as mostras. Além do catálogo, outra fonte de informação sobre o evento é a retrospectiva feita pela Funarte no portal *Brasil Memória das Artes*¹⁶¹ sobre as *Semanas Nacionais*, nele, consta a informação de outras quatro exposições que ocorreram naquele momento, mas que não aparecem no catálogo, três delas com artistas locais, e uma de abrangência internacional, do fotógrafo cubano Raúl

158 VIANA (2009, p. 151).

159 Rio de Janeiro, em 1982; Brasília, em 1983; Fortaleza, em 1984; Belém, em 1985; Curitiba, em 1986; Ouro Preto, em 1987; Rio de Janeiro, em 1988; e Campinas, em 1989. Para saber mais: INFOTO:As Semanas Nacionais da Fotografia. In: Brasil: Memórias das Artes. 2013. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-semanas-nacionais-da-fotografia/> Acesso em: 1 jan. 2021

160 VIANA (2009); MAGALHÃES; PEREGRINO (2004).

161 Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/v-semana-nacional-da-fotografia/>. Acesso em: 18 mar. 2021.

Corrales¹⁶².

Figura 19 – Capa do catálogo da V Semana Nacional de Fotografia



Fonte: Digitalização e acervo da autora.

Assim, é possível aferir que ao menos 26 exposições fotográficas

162 Raúl Corrales Fornos (Ciego de Avila, Cuba, 1925 – 2006) foi um fotógrafo cubano que atuou no fotojornalismo e fotodocumentarismo, tendo documentado a Revolução Cubana (1953 -- 1959) ao lado do movimento guerrilheiro.

aconteceram durante a *Semana Nacional* em Curitiba, boa parte delas, divulgadas em notas e reportagens dos periódicos de circulação local, com coberturas antes e durante o evento¹⁶³. De modo geral, as mostras concentraram-se nas áreas do fotojornalismo e projetos de fotografia documental e/ou artística, mas também, exposições de retrospectivas históricas, paisagismo e retratos.

Além da mostra de Raul Corrales com fotografias de Cuba, outras três exposições eram de fora do país, uma individual, do fotógrafo alemão Carl Heinz Hargesheimer¹⁶⁴, e duas coletivas, de artistas atuantes no México e na Argentina. Essa seleção pode denotar um interesse e abertura da Funarte no diálogo transnacional com a fotografia em outros países do continente, como dito anteriormente, iniciados a partir dos colóquios latino-americanos de fotografia, que oportunizaram o contato de fotógrafos e fotógrafas brasileiros(as) com essas produções.

Essa interação ocorreu ainda com maior intensidade com a presença de artistas e exposições de outras cidades do país, muitos dos quais presentes no evento. Duas das exposições tiveram uma abrangência regional, com mostras coletivas sobre temáticas e participantes da região sul. Nove delas, a maioria das mostras, eram provenientes de outros estados: quatro do Rio Grande do Sul, e quatro coletivas produzidas em São Paulo, Santa Catarina, Ceará e Paraíba. Além dessas, a coletiva *Multivisões* era com fotógrafos e fotógrafas de diferentes lugares do país, bolsistas ganhadores do *Prêmio Marc Ferrez de Fotografia da Funarte* de 1984.

Segundo as curadoras e coordenadoras das exposições, Angela Magalhães e Nadja Peregrino, assim como em edições anteriores, o programa do evento foi produzido “a partir de consultas feitas à categoria fotográfica. Neste sentido, esta coordenação percorreu, em março último, a região sul, onde manteve contatos com fotógrafos e instituições culturais”¹⁶⁵. Apesar dessa apresentação no catálogo, não descrevem mais detalhes sobre a seleção ou convocatória. Ainda, a

163 O ESTADO DO PARANÁ (15/08/1986; 24/08/1986); FOLHA DE LONDRINA (19/08/1986); GAZETA DO POVO (19/08/1986); CORREIO DE NOTÍCIAS (01/08/1986; 22/08/1986).

164 Carl Heinz Hargesheimer (Colônia, Alemanha, 1924 – 1971) atuou na fotografia documental, artística e como retratista.

165 FUNARTE (1986b).

organização assume uma participação mais expressiva de artistas da região sul, mas reitera a busca por diversidade e descentralização geográfica. Em entrevista ao *Correio de Notícias*, Nadja Peregrino, defende que das exposições,

a grande maioria é da Região Sul o que não dá propriamente à *V Semana* um caráter de painel da fotografia brasileira contemporânea. Mas, nem por isso, ela deixa de registrar parte considerável da riqueza, criatividade e diversidade deste imenso Brasil cheio de brasis com tantas realidades diferentes¹⁶⁶.

Onze das 26 exposições que localizei eram de fotógrafos e fotógrafas locais, das quais, sete coletivas e o restante individuais. Embora, de modo geral, seja possível perceber uma valorização de artistas profissionais e de espaços culturais oficiais, a *V Semana* também foi palco de exposições amadoras, como a *Mostra dos alunos de arquitetura da UFPR*, projeto com estudantes de arquitetura e urbanismo da *Universidade Federal do Paraná*, exposta no edifício da reitoria¹⁶⁷.

Destaco a presença de Angela Magalhães e Nadja Peregrino nos bastidores do evento, que atuaram na Funarte durante as décadas de 1980 e 1990, realizando a curadoria de uma centena de mostras nacionais e internacionais. Essa parceria ocorreu em todas as edições das *Semanas Nacionais de Fotografia*, nas quais eram as responsáveis pela coordenação das exposições¹⁶⁸.

No catálogo da *Semana Nacional*, a maioria das mostras coletivas exibidas não possui o nome dos fotógrafos e fotógrafas participantes, diferente das individuais, nas quais o nome dos artistas, em sua grande maioria homens, ganha destaque. Acredito que esse apagamento dificulta a identificação de mulheres entre as expositoras, e corrobora com problemáticas de reconhecimento de autoria e precariedade de fontes disponíveis para reconstruir trajetórias e histórias de mulheres no Brasil.

Pois, como disse, três exposições locais não figuram no catálogo do evento, mas são mencionadas no portal retrospectivo da Funarte¹⁶⁹, a individual de

166 CORREIO DE NOTÍCIAS (22/08/1986).

167 FUNARTE (1986b).

168 MAGALHÃES; PEREGRINO (2004).

169 INFOTO: V Semana Nacional da Fotografia. In: Brasil: Memórias das Artes. 2013. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/discurso-de-posse-a-epoca-da-cri->

Alberto Viana, *Meninos da Terra*, uma cobertura documental dos acampamentos do Movimento Sem Terra (MST) no interior do Paraná, exibida no *Museu da Imagem e do Som*¹⁷⁰, e duas com a participação de fotógrafas que atuavam em Curitiba naquele momento, as quais me detive mais atentamente. São elas, a coletiva *Cinco Câmeras Contam Coisas*, com a presença de Vilma Slomp, e a *Política 1985: campanha para a prefeitura de Curitiba*, a qual parece ter sido uma mostra individual da fotógrafa Fernanda Castro.

A *Cinco Câmeras Contam Coisas*, além de Vilma, teve participação dos fotógrafos Zig Koch¹⁷¹, Nego Miranda¹⁷², Márcio Santos e João Urban. Promovida pela *Galeria Arte Corrêa*, tinha a proposta de exibir fotografias autorais de temática livre produzidas por cada artista¹⁷³. Vilma atuava como fotógrafa em Curitiba desde a metade da década de 1970. Trabalhou como fotojornalista *freelancer* em periódicos locais como a revista *Quem*, e coberturas para as sucursais de periódicos nacionais como o *Jornal do Brasil*, *Estado de S. Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *Veja* e *Marie Claire*, e com fotografia publicitária, depois que abriu, em 1983, um estúdio compartilhado com seu companheiro à época, o fotógrafo Orlando Azevedo. Em paralelo, desenvolvia projetos de fotografia autoral e documental – segmento que cultivava maior interesse¹⁷⁴.

A exposição *Política 1985*, por sua vez, é mencionada na retrospectiva da Funarte como uma mostra coletiva, sem nenhuma informação adicional a respeito do local, dos participantes ou da proposta curatorial. O único indício que localizei sobre essa exposição estar vinculada à *Semana Nacional* foi em uma reportagem de página dupla da jornalista Rosirene Gemael¹⁷⁵, no *Correio de Notícias*, onde fez uma cobertura geral do evento e, em determinado parágrafo, ao

acao-do-infoto/. Acesso em: 1 out. 2020

170 CORREIO DE NOTÍCIAS (17/08/1986).

171 O paranaense Zig Koch (1959) é fotógrafo de natureza e ambientalista.

172 Nego Miranda (1945 – 2021) atuou como fotógrafo publicitário, em Curitiba, a partir da década de 1980. Em paralelo, desenvolveu projetos autorais na fotografia documental.

173 ARAÚJO (2006).

174 SLOMP (2018).

175 Rosirene Gemael (1950 – 2011) foi jornalista e assessora de imprensa em Curitiba. Atuou em diversos jornais locais, sucursais e assessorias municipais, da *Prefeitura de Curitiba* e da *Fundação Cultural de Curitiba*. Iniciou com um estágio de reportagem em 1969 na sucursal curitibana do jornal *Folha de Londrina*. Entre os anos 1985 e 1994 foi editora dos cadernos de cultura e comportamento do *Correio de Notícias*, trabalhou nas três fases do jornal. Também foi editora da revista *Quem Paraná* (TEIXEIRA, 2007a).

listar algumas das exposições, menciona em uma linha “*Política 1985 – campanha para a prefeitura de Curitiba*, Fernanda de Castro, do *Correio de Notícias* (Centro Comunitário)”¹⁷⁶.

Fernanda foi repórter fotográfica no periódico entre 1986 e 1990, segundo as produções que mapeei no acervo do jornal. Com frequência ela cobria pautas executadas por Rosirene Gemael no jornalismo cultural, fotografando artistas, mostras, e eventos na cidade, como descrevo em mais detalhes no próximo capítulo. Fernanda volta e meia também era notícia, suas exposições e conquistas na fotografia eram divulgadas, por Rosirene ou outros jornalistas, de modo geral valorizando a atuação da fotógrafa e marcando sua presença na equipe de fotógrafos do veículo. Talvez por esse motivo, Rosirene tenha sido a única que localizei a divulgar essa exposição.

Antes disso, ainda no acervo do *Correio de Notícias*, entrei em contato com uma divulgação da mostra *Política 1985* que não mencionava a vinculação à *Semana Nacional de Fotografia*. O anúncio está na seção *Programe-se*¹⁷⁷ do jornal (Figura 20), informa apenas o nome da fotógrafa e o título “Eleições 1985”, em letras garrafais sobre uma foto de Ulysses Guimarães¹⁷⁸ sorrindo de lábios cerrados e elevando os braços para o alto. À primeira vista, imaginei que a mostra tratava-se das eleições presidenciais indiretas que elegeram Tancredo Neves¹⁷⁹, em janeiro de 1985, a eleição que marca o colapso da ditadura militar no país e a restituição democrática.

176 CORREIO DE NOTÍCIAS (22/08/1986).

177 As colunas *Programe-se* e *Bom domingo* foram editadas pela jornalista Rosirene Gemael no *Correio de Notícias* entre os anos 1985 e 1994. Eram voltadas majoritariamente para a divulgação de eventos culturais na cidade (TEIXEIRA, 2007b).

178 Ulysses Silveira Guimarães (1916 – 1992) foi político e advogado brasileiro, um dos principais opositores à ditadura militar e liderança do Partido Democrático Brasileiro (PMDB). Foi o presidente da Assembleia Nacional Constituinte de 1987-1988, que inaugurou a nova ordem democrática, após 21 anos sob o regime.

179 Tancredo Neves (São João del Rei/MG, 1910 — São Paulo/SP, 1985) foi um advogado e político brasileiro, foi eleito presidente da república em 1985 por eleições indiretas, porém faleceu antes da posse, assumindo seu vice, José Sarney.

Figura 20 – Divulgação de exposição de Fernanda Castro



Fonte: *Correio de Notícias*, 22/08/1986. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

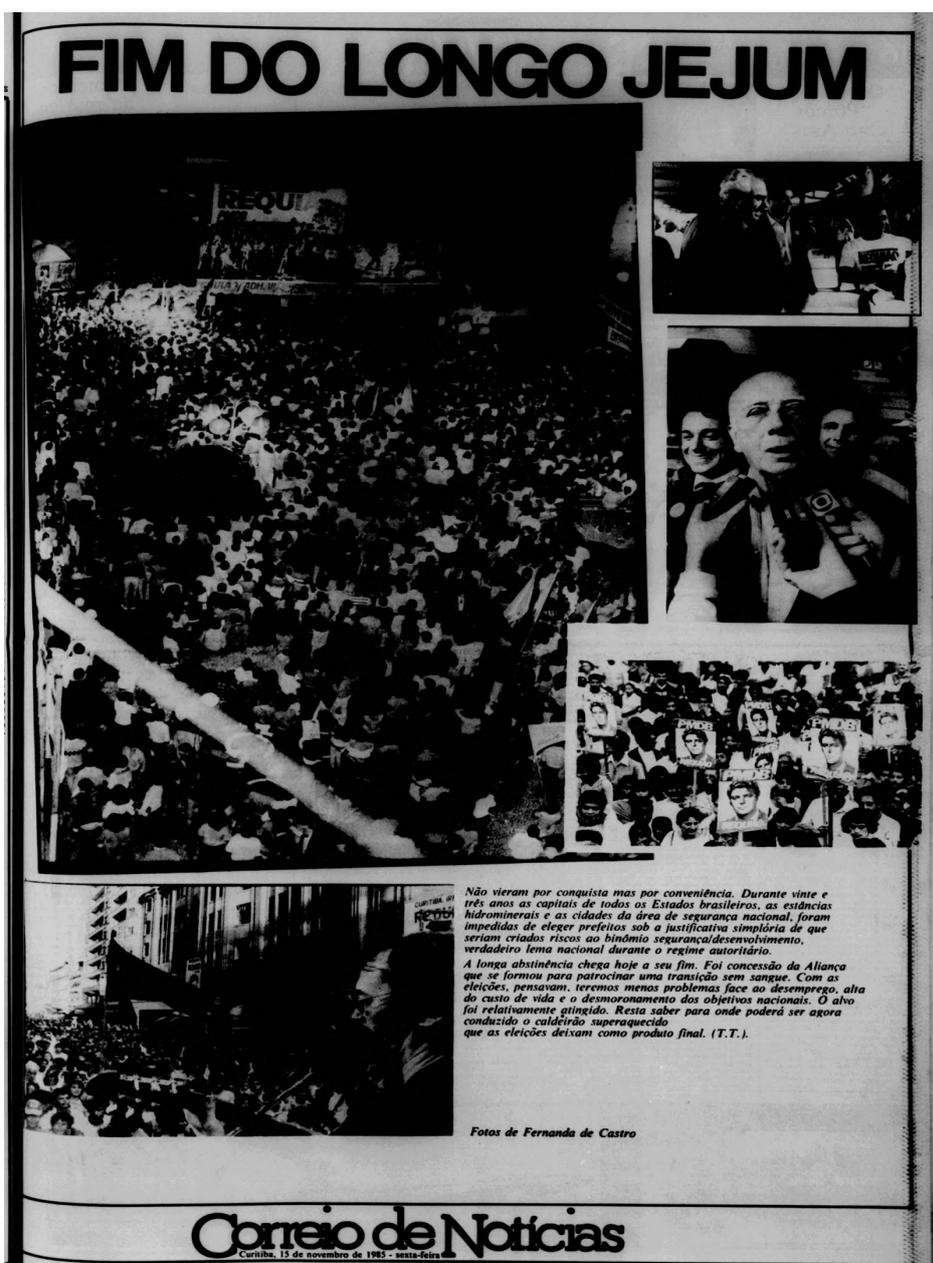
Destaco que, um ano antes, o país passou por um movimento civil em manifestação ao retorno das eleições diretas, as *Diretas Já*, na qual Ulysses Guimarães foi um dos principais animadores. Como presidente do *Partido do Movimento Democrático Brasileiro* (PMDB) e um dos líderes opositores à ditadura em curso, Ulysses percorreu o país em comícios a favor das diretas e em apoio aos representantes eleitorais de seu partido, inclusive em Curitiba¹⁸⁰.

Porém, foi em outra página do *Correio de Notícias* onde percebi que as imagens produzidas por Fernanda em 1985, e que localizam sua cobertura de eventos políticos e históricos do país na mobilização em torno das eleições diretas, eram, na verdade, a respeito das campanhas para eleições municipais (Figura 21). Ocorreu naquele ano, em 15 de novembro, a primeira eleição direta para prefeitura

¹⁸⁰ GUIMARÃES (2010).

da capital após a redemocratização. “Fim do longo jejum”, era o título que introduzia um ensaio da fotógrafa, publicado em página inteira e acompanhado de dois parágrafos contextuais no *Correio*. “A longa abstinência chega hoje a seu fim”, dizia o texto¹⁸⁰. Não havia eleições diretas na cidade há 23 anos, desde a última, em 1962, antes da instauração do regime autoritário.

Figura 21 – Ensaio de Fernanda Castro sobre as eleições municipais de 1985



Fonte: *Correio de Notícias*, 15/11/1985. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

180 CORREIO DE NOTÍCIAS (15/11/1985).

Nas cinco imagens publicadas, mesmo com pouca resolução, é possível identificar comícios com cartazes e faixas estampadas com o nome e a foto de Roberto Requião¹⁸², candidato peemedebista que tinha como correligionários o prefeito, Maurício Fruet¹⁸³, e o governador, José Richa¹⁸⁴. Ulysses Guimarães, ao que parece, também compareceu para apoiar o candidato em Curitiba, como indica uma imagem à direita na qual discursa em coletiva à imprensa.

Não à toa, a campanha foi acirrada, na disputa, o candidato favorito segundo as pesquisas de intenção era Jaime Lerner, prefeito da cidade em duas gestões anteriores, já conhecido pelas filiações políticas ao regime militar. No final da campanha, Requião acabou vencedor e foi eleito com 45,48% dos votos, contra 41,70%, a favor de Lerner¹⁸⁵.

Acredito que sejam essas fotografias produzidas por Fernanda Castro, em meio a esses eventos, que foram expostas, durante dez dias, no *Centro Comunitário*, em Curitiba. Localizado no número 2435 da rua Visconde de Guarapuava, como mencionava a divulgação de abertura da mostra. O *Centro* foi um espaço cultural inaugurado em 1985 pelo então prefeito da cidade, Maurício Fruet. O local sediou na região do centro, associações de bairros, encontros de servidores municipais, exposições gratuitas de filmes, ações da prefeitura, espetáculos musicais, bailes de carnaval, apresentações teatrais e até a exibição em telão do jogo Brasil contra Argélia na Copa do Mundo de 1986¹⁸⁶. Apesar da multiplicidade de encontros ocorridos no *Centro Comunitário*, o espaço teve vida curta na capital, fechado em 1987. Mas foi lá, onde se exibiam filmes nas tardes de sábados e se dançava forró nas noites, que a fotógrafa expôs imagens sobre as eleições municipais de 1985.

Agora voltemos aos demais espaços culturais que sediaram as

182 Roberto Requião (Curitiba/PR, 1941) é um político brasileiro filiado ao *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB). Passou pelos cargos de deputado estadual, prefeito de Curitiba, governador do Paraná e senador da República.

183 Maurício Fruet (Curitiba/PR, 1939 – 1998) foi um advogado e político brasileiro filiado ao *Movimento Democrático Brasileiro* (MDB). Prefeito de Curitiba de 1983 a 1985.

184 José Richa (São Fidélis/RJ, 1934 – Curitiba/PR, 2003) foi um político brasileiro filiado ao *Partido da Social Democracia Brasileira* (PSDB), governador do Paraná entre 1983 e 1986.

185 FÉLIX (2012).

186CORREIO DE NOTÍCIAS (17/10/1985; 22/03/1985; 20/02/1986; 21/01/1986; 28/02/1987)

exposições da *V Semana Nacional de Fotografia*. Foram mais de uma dezena de localidades, entre museus, galerias e espaços institucionais, todos localizados na região central¹⁸⁷.

É importante localizar que havia um investimento de políticas culturais voltadas para o centro da cidade. Neste momento, Curitiba sentia os efeitos da implementação do Plano Diretor que, dentre outras ações, propunha uma reorganização social com a revitalização do Setor Histórico, e renovação urbana com foco na reforma de edifícios para fins culturais. Essas medidas, defendidas pela prefeitura como a construção de uma cidade moderna e pacata, também potencializaram uma configuração de segregação socioeconômica com interesse na região central¹⁸⁸.

Diferente do *Centro Comunitário*, os demais lugares – talvez a exceção da *Universidade Federal do Paraná*, onde ocorreu a mostra dos alunos de arquitetura – eram espaços culturais voltados para exibição artística e/ou divulgação de atividades artístico-culturais, ambientes em sua maioria institucionais e expositivos, de valorização profissional. Tínhamos, por exemplo, o *Centro Cultural Teatro Guaíra*, complexo cultural de referência em Curitiba, mantido pelo Governo do Estado, que além dos espetáculos teatrais e musicais, oferecia ao público o *Salão de Exposições do Teatro Guaíra*, espaço que sediou, durante a década de 1980, mostras e eventos de abrangência local e nacional de artes plásticas, como a exposição de obras de artistas renomados no cânone artístico, como Di Cavalcanti¹⁸⁹ e Cândido Portinari¹⁹⁰, e eventos como edições do *Salão Paranaense*¹⁹¹. Na *V Semana Nacional*, o *Teatro Guaíra* abrigou o maior número de exposições do evento na cidade, cinco do total.

187 Com a utilização da ferramenta *Google My Maps* elaborei um mapa personalizado com espaços culturais e de sociabilidade onde ocorreram exposições e encontros durante a *V Semana Nacional de Fotografia*. Por meio da ferramenta, proponho outro modo de visualização e sistematização dos dados. Disponível em: <https://bit.ly/3rXkY5p>. Acesso em: 5 ago. 2021.

188 SILVEIRA (2016).

189 Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque Melo, mais conhecido pelo nome artístico, Di Cavalcanti (Rio de Janeiro/RJ, 1897 – 1976), foi um pintor modernista, desenhista, ilustrador, muralista e caricaturista brasileiro.

190 Candido Portinari (Brodowski/SP, 1903 – 1962) foi um artista plástico brasileiro de ampla projeção internacional.

191 Os *Salões Paranaenses* compõe parte da política de aquisição do *Museu de Arte Contemporânea do Paraná* (MAC) e premia artistas de todo o Brasil. Em 2020 chegou à sua 67ª edição.

Volto à mostra de Fernanda. Me pergunto por que sua exposição foi instalada no *Centro Comunitário*, que além de um ambiente expositivo, era também, e ao mesmo tempo, um espaço de encontros e sociabilidades de trabalhadoras e trabalhadores urbanos, qual teria sido o critério para a distribuição das mostras em espaços expositivos na cidade, e se teve ou não vinculação com o InFoto, uma vez que foi aberta no mesmo dia de encerramento da *Semana*, 22 de agosto. Se a exposição teve vínculo com a Funarte, me pergunto ainda quais motivos levaram esta e as outras três apresentadas, não terem sido incluídas no catálogo, apenas no portal retrospectivo da Funarte, anos depois, em 2013. O fato é que, independente dos motivos, que não consigo localizar nesta pesquisa, no que implica o estudo da história das mulheres, essas ausências circunscrevem o apagamento de traços em acervos públicos que registram a atuação de fotógrafas no circuito cultural em questão. Ausências essas que são fruto de ordenamentos seletivos, e reproduzem hierarquias temáticas, sociais, de classe, gênero e etnia.¹⁹²

Ainda, além de Fernanda Castro e Vilma Slomp, onde estavam as demais fotógrafas que atuavam em Curitiba neste período?¹⁹³ Recorro a um registro posado no qual é possível ver parte dos participantes da *Semana*, produzido nas escadarias da *Universidade Federal do Paraná*, na Praça Santos Andrade, um espaço simbólico de encontro na paisagem do centro, próximo aos lugares de exposições. Na imagem, percebe-se uma quantidade expressiva de mulheres, algumas com câmeras nas mãos, um indício para questionar a presença de fotógrafas no circuito (Figura 22)¹⁹⁴.

192 PERROT (2005); SIMIONI; ELEUTÉRIO (2018).

193 Abordo essa questão também em um texto produzido para os anais eletrônicos do *XVII Encontro Regional de História* (Anpuh-PR), em Oliveira (2020).

194 Uma versão ampliada de registro semelhante, pode ser encontrada na *Revista Fotoptica* N°131, 1986, no acervo digital da *Biblioteca de Fotografia do IMS, Coleção Thomaz Farkas*.

Figura 22 – Participantes da V Semana Nacional de Fotografia



Foto: Leopoldo Plentz. Fonte: Paraty em Foco

Apesar de não conseguir identificar a maioria das pessoas na imagem, localizei um recorte aproximado do canto direito da escadaria, em uma imagem produzida por João Urban na mesma ocasião (Figura 23). Nela vemos Vilma, no canto esquerdo, de óculos escuros. Ao lado dela, o fotógrafo carioca Walter Firmo, que naquele ano substituiu Pedro Vasquez na diretoria do INFoto. Entre eles, de branco, Edna Nolasco, fotógrafa baiana que veio para o evento; em seguida, de óculos, a crítica de arte Stefania Bril (1922 – 1992). Com a câmera empunhada ao lado de Firmo, o fotógrafo e agente cultural Orlando Azevedo¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Agradeço ao fotógrafo Alberto Viana que me auxiliou a identificar as pessoas nessa imagem.

Figura 23 – Da dir. à esq. Vilma Slomp, Edna Nolasco, Walter Firmo, Stefania Brill, Orlando Azevedo, Arnaldo Alves, Cassio Vasconcelos



Foto: João Urban. Fonte: Arquivo pessoal de João Urban.

Além de Nolasco, pude mapear por meio de outras imagens a presença de fotógrafas de diferentes cidades, como a também baiana, Iraildes Mascarenhas, e a curadora paulistana Rosely Nakagawa¹⁹⁶ (1954), que desde 1979 coordenava a primeira galeria privada exclusivamente voltada a fotografia em São Paulo¹⁹⁷. Também da capital, estava presente Betina Mussati (1968), que com 18 anos iniciou na profissão após cursar fotografia na *Escola Imagem-Ação*¹⁹⁸ e, em seguida, entrar como repórter fotográfica na *Folha de S. Paulo*. Tais presenças

196 Rosely Nakagawa (São Paulo, 1954) é curadora independente, graduada em Arquitetura pela FAUUSP Faculdade de Arquitetura em 1977, com especialização em Museologia em 1979, pela Universidade de São Paulo.

197 Inaugurada em 1979, a *Galeria Fotoptica* foi idealizada pelo fotógrafo húngaro, radicado em São Paulo, Thomaz Farkas (1924 – 2011). Mais informações em: *Revista Fotoptica* Nº92, 1980, *Biblioteca de Fotografia do IMS, Coleção Thomaz Farkas*.

198 Fundada em 1972, pelos irmãos e fotógrafos Bete e Cláudio Feijó (São Paulo/SP, 1946), a *Escola de Fotografia Imagem-Ação* se tornou referência do ensino particular a fotógrafos contemporâneos em São Paulo.

revelam uma rede interestadual de fotógrafas e agentes culturais que indicam convívios, alianças e influências em torno da fotografia.

Destaco na imagem a presença de Stefania Brill, imigrante polonesa que chega ao Brasil com seu marido, Casemiro Brill, em 1950, e se instala em São Paulo capital. Ambos eram químicos de formação, e sobreviventes do *Gueto de Varsóvia*, o maior gueto de população judaica estabelecido pela Alemanha Nazista na Polônia durante o Holocausto. Refugiados no Brasil, após percorrer outros países da Europa, Stefania consegue trabalhos na área de pesquisa industrial, primeiro na área farmacêutica e depois em química nuclear. Em 1969, porém, com 47 anos, inscreve-se em um curso de fotografia na *Enfoco* (SP, 1968-1976), escola que era referência no ensino fotográfico à época¹⁹⁹. Por mais que imigrantes, a condição socioeconômica do casal permitia, em função da formação e possibilidade de atuação na indústria química, trânsitos profissionais e culturais, uma vez instalados no país.

A partir de então Stefania passa a dedicar-se à fotografia. No início da década de 1970 expõe em mostras individuais e coletivas em São Paulo, que parecem operar como dispositivos de inserção e acomodação em um circuito cultural na capital paulista. Nessa rede estabelece relações em torno da fotografia na cidade, que viabilizam condições materiais para sua atuação como fotógrafa e pesquisadora. Em breve reconstrução biográfica, Ricardo Mendes (2017) comenta, por exemplo, que, em 1974, Stefania lança o livro fotográfico *Entre*, edição da autora, que articula suas imagens com poemas de Olney Kruse (1939-2006), também fotógrafo. Quem faz o prefácio é Boris Kossoy (1941), fotógrafo e historiador que tinha marcante influência na pesquisa, formação e divulgação da fotografia no país, também presente quando a *V Semana Nacional de Fotografia* chegou à Curitiba.

Outra aliança estabelecida no circuito foi com a jornalista, professora e pesquisadora Cremilda Medina, que em paralelo com a carreira acadêmica foi, desde 1978, editora de artes do jornal *O Estado de S. Paulo*. Foi a partir desse ano e até 1986 que Stefania passa então a publicar textos regulares no periódico como

199 MENDES (2017).

crítica especializada no campo da fotografia, destacando-se junto a um conjunto de fotógrafos que refletiam sobre o campo no período desde o sudeste, como Pedro Vasquez (1954), Roberto Pontual (1939-1994), e o próprio Kossoy, que também manteve uma coluna no jornal, mais especificamente entre 1972 e 1974 – enquanto ele se pronunciava no âmbito da história da fotografia, Brill voltou-se, nos anos seguintes, à produção contemporânea²⁰⁰. Assim, a fotógrafa consolidava um espaço influente como crítica de fotografia no país, em destaque a partir de um veículo de ampla circulação como era *O Estado de S. Paulo*.

Além desses arranjos, acredito que outra camada de leitura sobre as circunstâncias que atestam a participação de Brill nesse circuito esteja relacionada a sua condição de migrante, talvez em relação a constituição de um projeto de elite intelectual referenciada a partir de capitais estrangeiros, explicação que merece uma breve digressão à história das mulheres na fotografia no país.

É sabido que haviam mulheres produzindo fotografias desde sua invenção e difusão no Brasil, no século XIX²⁰¹, mas é a partir do pós *Segunda Guerra Mundial* (1939 – 1945), quando as possibilidades da mulher no mercado de trabalho ampliaram-se comparado a décadas anteriores, que vemos um aumento significativo de fotógrafas atuando no Brasil no âmbito da esfera pública. Muitas delas, de ascendência europeia, chegam ao país como imigrantes junto ao fluxo imigratório que se fixou nas Américas com a ascensão de regimes totalitários na Europa nesse período²⁰², como é o caso de Stefania. É nesse contexto que

[...] um elevado número de imigrantes se estabeleceu em terras brasileiras no ofício fotográfico, tanto homens como mulheres, exercendo profissões que talvez os brasileiros considerassem de menor valor deixando assim

200 YAMAMOTO (2018).

201 Podemos ver, por exemplo, por meio da pesquisa de Giovana Simão (2010), sobre a trajetória de Fanny Volk, imigrante alemã que trabalhou com seu marido, Adolpho Volk, no estúdio *Photographia H. A. Volk*, um dos mais populares de Curitiba, desde o final do século XIX até o início do XX, o qual administrou sozinha quando Adolpho abandonou a família no Brasil e retornou para a Alemanha. Tal como Fanny, na cidade de São Paulo, a pesquisa de Carla Ibrahim (2005) descreve o percurso biográfico de dez fotógrafas que atuaram na cidade como proprietárias e gerentes de estúdios de fotografia na primeira metade do século XX. Segundo reconstrói, nesse período, as mulheres que trabalhavam com fotografia ainda estavam, em sua maioria, restritas à produção fotográfica nos ateliês, eram empregadas em ateliês comerciais, prestavam serviço esporádico em domicílios, ou ainda, em minoria, possuíam seus próprios estúdios. Estas eram, em geral, viúvas de fotógrafos que assumiam a gerência do estabelecimento após anos de assistência aos maridos, ou ainda imigrantes que possuíam recursos e experiências anteriores com fotografia.

202 IBRAHIM (2005).

lacunas a ser preenchidas pelos estrangeiros. Essas fotógrafas imigrantes, pertencentes a uma classe social elevada, instalando-se no Brasil, estavam inseridas e totalmente atuantes em suas comunidades de origem o que garantia uma ampla rede de contatos, gerando assim, novos trabalhos através da propaganda boca a boca²⁰³.

Sob essas circunstâncias, chegam ao Brasil na década de 1930 fotógrafas como Hildegard Rosenthal (1913 – 1990) e Alice Brill (1920 – 2013), duas imigrantes de origem germânica que estabeleceram-se no país trazendo experiências anteriores com a prática fotográfica, e que por aqui construíram outras possibilidades de ver e produzir imagens. Em São Paulo atuaram durante períodos consecutivos: Rosenthal entre o final da década de 1930 e 1940, e Brill do final dos anos 1940 até meados de 1960. Diferente das narrativas sobre fotógrafas de anos precedentes, ambas trabalharam em segmentos inovadores para mulheres à época, como retratistas, repórteres fotográficas e documentaristas do espaço público da cidade²⁰⁴. Para Helouise Costa (2018, p. 119), essas fotógrafas pertenciam a um ideal estabelecido para determinadas mulheres nascidas no período entreguerras que “abarcava o acesso ao estudo formal, a luta pela independência financeira por meio do trabalho e a liberdade de realizar as suas próprias escolhas amorosas”, um arranjo em que a fotografia foi um caminho facilitador e estratégico a essas mulheres, com maior acesso à técnica e a equipamentos, e às possibilidades de trabalhar em um mercado em expansão. A trajetória de Stefania Brill, apesar de enveredar anos depois para o campo da fotografia, pertence à mesma geração de Hildegard e Alice, e talvez possa ser situada na mesma chave de leitura sociocultural. Somam-se a esses fatores que no Brasil, o fim da *Segunda Guerra* promoveu um período de ascensão da classe média, crescimento urbano e uma expansão industrial considerável, fatores que favoreceram o aumento de possibilidades educacionais e profissionais para homens e mulheres. Assim, as condições da entrada de mulheres de classes mais altas no mercado de trabalho tiveram um avanço e mudança significativos após os anos 1950. Também os índices de escolaridade da população feminina tiveram crescimento expressivo²⁰⁵.

203 IBRAHIM (2005, p. 137).

204 COSTA (2018, p. 119).

205 BASSANEZI (2004).

Assim, Stefania se estabelece, não apenas como fotógrafa e crítica, mas acumula capitais necessários para atuar também como produtora cultural. Em 1978 e 1979 Brill organizou as duas edições dos *Encontros Fotográficos de Campos do Jordão*, com apoio da *Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo*. O evento trouxe a proposta, ainda inovadora, de encontros em torno da fotografia, com exposições, palestras, debates e oficinas com profissionais e amadores de diferentes localidades, modelo produzido antes mesmo da consolidação do INFoto, em 1979, instituição que de certa forma deu sequência ao modelo, em âmbito federal. Stefania estava inteirada do movimento fotográfico latino-americano com os *Colóquios Latino-americanos de Fotografia*, esteve presente tanto no primeiro, como fotógrafa, que ocorreu em maio de 1978, pouco antes do *I Encontro Fotográfico* no Brasil, e no segundo, em 1981, novamente como fotógrafa da mostra e também como palestrante²⁰⁶.

A partir dessa trajetória, Stefania Brill chega a *V Semana Nacional* em Curitiba como uma das palestrantes do evento, com a oficina *A Procura da Imagem, A Procura da Palavra*. Com duração de quatro dias²⁰⁷ e cerca de 20 participantes, analisou fotos produzidas para jornais de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Pará e sua relação com as notícias que estavam sendo veiculadas. “Analisamos a foto como notícia, e não como mera ilustração. Comparamos as manchetes, fotos e legendas. Dobramos as páginas para ver como os jornais estão sendo vendidos na banca: qual o peso da manchete e da foto”²⁰⁸, descreveu a fotógrafa para a seção *Almanaque* do *O Estado do Paraná*. Além desta, animou com os fotógrafos Ivan Lima²⁰⁹ e Boris Kossoy, uma leitura crítica de portfólios levados pelos participantes.

As demais oficinas do evento passaram por assuntos como composição fotográfica, foto acabamento e processamento em preto e branco. Também ocorreram mesas-redondas, sobre *Fotografia Brasileira Contemporânea*, de Joaquim Paiva²¹⁰ e Boris Kossoy; e a *Defasagem Tecnológica como Empecilho à Criação Fotográfica no Terceiro Mundo*, com Antonio Augusto Fontes, Candido José

206 MENDES (2017); YAMAMOTO (2018).

207 CORREIO DE NOTÍCIAS (17/08/1986).

208 O ESTADO DO PARANÁ (24/08/1986).

209 Ivan Lima (Teresópolis/RJ, 1948) é fotógrafo e pesquisador de fotografia.

210 Joaquim Paiva (Vitória/ES, 1946) é fotógrafo, colecionador e curador de fotografia.

Mendes de Almeida, Mário Cardoso e Carmen Vargas. E as palestras *Projeção e Comentário de Imagens de Fotógrafos Latino-Americanos*, de Charles Merewether; *A Fotografia e o Direito Autoral: uma Perspectiva atual*, de Hildebrando Pontes Neto; e *O Haicai e a Fotografia*, com Paulo Leminski.

É possível formular, a partir da temática das palestras, oficinas e da cobertura feita pela imprensa²¹¹, que havia uma preocupação crescente com a formação profissional, a regulamentação da classe em torno da precificação e direitos autorais, o acesso a materiais e equipamentos, e os rumos da fotografia no país. A *V Semana* também ensejou uma discussão preliminar por parte da Funarte sobre a possibilidade de realização de “semanas de fotografia regionais e/ou estaduais”²¹², que pudessem existir com um calendário permanente e periódico, a fim de descentralizar ainda mais as atividades com eventos em diferentes localidades²¹³.

Foi a partir dos anos 1990 que Curitiba se tornou palco de eventos organizados na cidade, em paralelo com a extinção da Funarte pelo governo federal. As *Semanas de Fotografia de Curitiba* e em seguida as *Bienais Internacionais de Fotografia*, até os anos 2000, foram encontros mobilizados a partir da experiência de fotógrafos e fotógrafas com as *Semanas Nacionais* promovidas pelo INFoto. Segundo Alberto Melo Viana,

A Semana, para a fotografia curitibana, foi o passo definitivo para que se abrissem novos espaços, com as realizações, em seguida, das *Semanas de Curitiba* e da *Bienal Internacional*.[...] tais eventos deixaram muitos frutos: o ensino da fotografia foi ampliado; surgiram cursos de pós-graduação na área; núcleos de pesquisa foram abertos e os fotógrafos passaram a encarar seu trabalho com parâmetros ‘mais profissionais’²¹⁴.

Mas a reflexividade sobre a profissão não ocorria apenas nos ambientes formais, ao contrário, era vivida de diferentes formas nos espaços de sociabilidade, nos bares, nos hotéis, nas praças, nas visitas às mostras, na imersão

211 REVISTA FOTOPTICA Nº131, 1986; O ESTADO DO PARANÁ (24/08/1986); CORREIO DE NOTÍCIAS (22/08/1986).

212 FUNARTE (1986b).

213 CORREIO DE NOTÍCIAS (22/08/1986).

214 VIANA (2009. p. 157).

dos participantes na cidade. Em uma reportagem de página dupla ao *Correio de Notícias*, intitulada “alargando fronteiras”, publicada no último dia do evento, a jornalista Rosirene Gemael faz uma cobertura e retrospectiva da programação. Nela afirma, desde a primeira frase, que “nunca Curitiba teve um convívio tão estreito com a fotografia como nos dias que correm”, e mais adiante completa, “...a oficina extra-oficial da *Semana*, que só termina hoje, provavelmente a mais importante de todas: os bastidores onde ocorre a troca de figurinhas entre profissionais, nas conversas de bar e corredor entre uma e outra palestra”²¹⁵.

Uma das imagens que ilustram essa reportagem mostra um grupo de pessoas andando sobre o calçamento público de *petit pavé* (Figura 24). Nela, dois homens erguem uma faixa que informa sobre a *Semana Nacional de Fotografia*, e nas duas extremidades, figura a logo da marca de cervejaria Brahma, como se fora uma das patrocinadoras do evento. Pois, uma das conversas na mesa de bar sobre a profissão foi, inclusive, transcrita na seção *Almanaque*, em *O Estado do Paraná*, como um “flagrante obtido num bate-papo informal entre fotógrafos”, uma discussão “regada à cerveja” e com direito à “saideira” no final do encontro.

Figura 24 – Fotógrafos e fotógrafas na rua durante a *Semana Nacional*



Fonte: *Correio de Notícias*, 22/08/1986. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

215 CORREIO DE NOTÍCIAS (22/08/1986).

Em correspondência à revista *Novidades Fotográfica*, de São Paulo, o jornalista Roberto Amado descreveu uma experiência semelhante sobre as interações durante o evento:

Curitiba foi durante cinco dias a capital nacional da fotografia, marcada pelos rastros inequívocos de um verdadeiro batalhão de invasores. Todos eles, armados de suas câmeras, impregnaram a cidade com seus cliques e marcas inconfundíveis: caixas vazias de filmes eram encontradas tanto no meio da rua quanto dentro de táxis ou sobre mesas de restaurantes. [...] nos bares e restaurantes, nas galerias e nos corredores do SESC [espaço onde ocorreram as oficinas], os fotógrafos não pararam um minuto de discutir fotografia e trocar portfólio.²¹⁶

Ao que parece, há nos enunciados dos periódicos uma construção discursiva sobre as pessoas participantes do evento, os quais denotam a ideia de que seriam boêmias, descoladas, intelectuais e artistas. Talvez, essa noção de boemia intelectualizada estivesse associada também às reformas urbanas na região central em curso na cidade naquele momento, que privilegiavam uma possibilidade específica de lazer e circulação das camadas médias. Esse arranjo, por certo, beneficiava alguns bares pela imagem que desejava-se construir de cidade turística, moderna e própria para visitação. Ao citar “Curitiba”, os discursos dão a entender que a cidade concentrava-se no evento, mas me parece importante problematizar quais grupos e valores eram acionados nessa proposição. Por mais abrangente que tenha sido a programação, ocupando diversos espaços culturais institucionalizados, o encontro dirigia-se a um conjunto específico de pessoas, a categoria de fotogr fas e fotogr fos, jornalistas, uma parcela de artistas e agentes culturais que, muito provavelmente, acessavam o centro da cidade. Tal enunciação parece desconsiderar, portanto, as comunidades suburbanas, e mesmo moradores e transeuntes de baixos perfis socioeconômicos da região central.

Em outra fotografia (Figura 25), retirada de uma reportagem sobre a *Semana* no jornal *O Estado do Paraná*, vemos um grupo de nove pessoas interagindo na rua durante o evento. Dentre elas, duas fotogr fas atuavam em Curitiba na época, Luciana Petrelli, à esquerda, de óculos escuro e mãos no bolso, e Lucília Guimarães,   direita, também de óculos escuro, trajando uma jaqueta que parece felpa. Aqui insiro mais essa imagem a fim de explicitar um argumento, de que

216 Revista Fotoptica N 131, 1986. Biblioteca de Fotografia do IMS, Coleção Thomaz Farkas.

é preciso deslocar o olhar para uma rede de espaços, práticas e pessoas, em geral subjacentes a uma visão parcial do evento, quais sejam pertinentes para visibilizar dinâmicas sociais e relações de poder que ajudam a inscrever a presença de mulheres no circuito fotográfico de Curitiba.

Figura 25 – Dentre os fotógrafos e fotógrafas estão João Urban, Luciana Petrelli, Lucília Guimarães, Américo Vermelho e Orlando Azevedo



Fonte: O Estado do Paraná, 24/08/1986. Arquivo da Casa da Memória

Em diálogo com José Magnani (2005, p. 179), entendo que a noção de circuito tem existência objetiva a ser localizado na cidade. Nesse sentido, o circuito fotográfico que circunscrevo, é formado por espaços, pessoas e eventos de maior ou menor registro e valorização profissional. Desde os museus, onde as exposições ocorreram, até bares e restaurantes, indicados como espaços de encontro após a programação. Em todos esses espaços, porém, como formulei em texto anterior, se formavam referências estéticas, parcerias e reflexividade sobre a prática profissional, circulavam fotógrafas e fotografias, se produziam e se consumiam

imagens.

Como vimos, no circuito fotográfico, as mulheres não restringiram-se à produção de fotografias, atuaram em uma diversidade de práticas, como atividades de pesquisa, formação, curadoria, organização de mostras e reflexão crítica. Nessa rede, estavam em relação com atores sociais de outras áreas, como jornalistas e profissionais da cultura, trânsitos que circunscrevem o circuito fotográfico em associação a um circuito cultural ainda mais amplo.

Apesar das fotógrafas, de modo geral, não ocuparem posições de prestígio nesse evento como expositoras, participaram como ouvintes e interlocutoras nas rodas de conversa, nos bares e nas ruas entre os espaços em que as exposições aconteceram. Por meio desses lugares, de certo modo excêntricos a programação oficial, as mulheres acessaram e constituíram possibilidades para que a fotografia pudesse circular como prática, apreciação e debate na cidade. Essas trajetórias estão localizadas a partir de um campo de possibilidades objetivas, circunscritas muitas vezes em uma narrativa histórica que atravessa a vida dessas mulheres nas décadas de 1970 e 1980, algumas que pretendo localizar a seguir.

3.3 LUCIANA PETRELLI E A CONTRACULTURA NO RIO DE JANEIRO

A partir da segunda metade dos anos 1960 alguns movimentos estimularam o surgimento de novos paradigmas sociais, como o processo acentuado de urbanização, a expansão do movimento feminista com uma agenda em torno dos direitos sexuais e autonomia do corpo, e movimentos culturais e políticos de liberdade de expressão, que ocorriam também nos Estados Unidos, Inglaterra e França²¹⁷. Como afirma Margareth Rago (2013), no Brasil, mesmo sob o regime político ditatorial, a onda feminista que irrompeu nesse período estabeleceu novas formas de existir, de formar redes de sociabilidade, e de transformar a vida social, política e cultural de mulheres no país, alterando as regras morais da liberdade do corpo e do sexo, da ocupação do espaço público e privado, na luta por

217 PINKSY (2012); PEDRO (2016).

igualdade civil, reconhecimento intelectual e participação na vida política.

A contracultura na virada dos anos 1960 para a década de 1970, ainda no rastro do tropicalismo, também trouxe uma nova configuração comportamental sobretudo entre a juventude, que preconizava a “vida aberta, livre do racionalismo, do autoritarismo, do moralismo e da burocratização”²¹⁸. Essa experimentação esteve presente em diferentes produções artísticas, no teatro, nas artes plásticas, na poesia, no cinema e na música popular.

De acordo com Celso Favaretto (2020, livro digital, sem paginação), a “cultura alternativa” que se expandiu ao longo da década de 1970 abrigou “um tipo de produção artística aliada a posições culturais e comportamentos que privilegiavam as ‘vivências’, a vida cotidiana, a arte fora dos registros consagrados, enfim, tudo que poderia ser considerado marginal à cultura estabelecida”. Essa reformulação de hábitos e estilo de vida, referenciadas em movimentos internacionais, eram veiculadas em jornais, revistas e entoadas nos versos musicados de artistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, compositores de hinos do movimento tropicalista e contracultural.

Esse repertório sociocultural, situado em espaços e tempos específicos, constituiu, como formula Gilberto Velho (2003), um *campo de possibilidades* coletivo no qual mulheres, em geral, brancas, de camadas médias e urbanas, projetaram de modos individuais, dinâmicos e heterogêneos, suas trajetórias. É a partir de um conjunto de experiências localizadas nesse contexto de possibilidades, adesões e desvios, que a fotógrafa Luciana Petrelli narra lembranças de como viveu os anos 1970, a passagem pela universidade, a inserção na prática profissional e a juventude nos ideais libertários da contracultura.

Desde 1971, com 13 anos de idade, Luciana figurava entre os jovens colunáveis da alta sociedade curitibana nas páginas do *Diário do Paraná*. Seu pai, Mário Petrelli, fundou na década de 1980 o *Grupo RIC*, conglomerado de mídia brasileiro com sede em Curitiba, de modo que sua família era notícia também pelas festas, encontros e aparições públicas na cidade.

Em 1975, uma nota na coluna social anuncia que “a *jeunesse-dorée*

218 FAVARETTO (livro digital, sem paginação, 2020).

[jovem de ouro] Luciana Petrelli segue no dia 5 de janeiro para Paris”²¹⁹ estudar francês e fazer um curso básico de fotografia. Mais que um interesse profissional na época, com 17 anos, Luciana vislumbrou pela primeira vez a possibilidade de certa autonomia. “A minha geração queria conhecer o mundo, dessa forma o assunto era viajar, sair de casa. A ideia era fazer intercâmbio não importava para onde fosse”²²⁰, afirma. Na capital francesa passou alguns meses hospedada na casa de amigos dos pais, e além de expandir o interesse e formação na fotografia, experienciou um desvio à autonomia e à emancipação dos valores morais do circunscrito arranjo familiar.

No retorno ao Brasil, Luciana já não queria voltar a viver com os pais em Curitiba. A forma que encontrou de estender sua independência foi estabelecendo-se no Rio de Janeiro, onde iniciou a graduação em Comunicação Social na *Pontifícia Universidade Católica* da cidade (PUC – Rio), motivada por aprender mais sobre fotografia. A independência era relativa, uma vez que a condição dos pais para estabelecer algum controle era que fosse de ônibus à Curitiba todas às sextas-feiras, e retornasse à cidade carioca aos domingos, e assim o fez por algum tempo. Em suas palavras:

Acho que toda mulher que vislumbrou seu potencial produtivo e de prazer, não conseguiu ficar sem mudar o rumo do que estava previsto, havia uma necessidade de alterar o comportamento pessoal de modo a experimentar as novidades, liberdade, sexo, drogas, sair para a rua, entender o que acontecia, quem criava as conexões entre as cidades. Viver em Curitiba não bastava, era necessário sair, e para isto, tivemos que nos opor ao estado vigente da rotina familiar de uma cidade pequena ainda como Curitiba. Quando eu voltei da França era impraticável morar na casa dos meus pais, morando em Curitiba, não existia a menor possibilidade de viver com eles e ser diferente, aí era uma guerra²²¹.

As condições experienciadas por Luciana por certo eram acessadas apenas por uma parcela de mulheres, advindas das elites urbanas. Como coloca Joana Pedro (2012, livro digital, sem paginação), “talvez a maior conquista das jovens feministas dos anos 1970 e 1980 – muitas vezes desconhecida das novas gerações – seja o reconhecimento da existência de outras maneiras de ser uma

219 DIÁRIO DO PARANÁ (14/12/1975).

220 PETRELLI (2018).

221 PETRELLI (2018).

mulher, para além das funções idealizadas de esposa, mãe e dona de casa”. Por mais que Luciana, nesse discurso, não tenha se afirmado feminista, entendo que usufrui nesse período de conquistas defendidas pelo movimento. Assim, condicionadas também pela contracultura, as possibilidades que algumas mulheres experimentaram naqueles anos, seriam um tanto diferentes de décadas anteriores.

Por mais que, neste período, as escolhas profissionais de mulheres ainda estivessem associadas a características atribuídas ao feminino, a ascensão a empregos remunerados lhes proporcionou um novo status na sociedade e na família por meio da independência financeira. A temática sobre as condições da mulher na sociedade se tornou um interesse e debate nos campos acadêmico, universitário, e de grupos progressistas. Foram criados grupos de consciência – também chamados de grupos de reflexão – com inspiração nos modelos norte-americanos, com participação exclusiva de mulheres, em geral, brancas e de camadas médias urbanas. Reuniam-se em casa, em cafés e praças, para discutir literatura feminista, dividir questões sobre as condições experienciadas nos espaços público e privado.

Assim, tomava corpo no país o movimento que ficou conhecido como Segunda Onda²²² do feminismo, que colocou na arena pública discussões sobre assuntos ligados à sexualidade, ao corpo e à violência contra a mulher, com reivindicações diferentes das levantadas em períodos anteriores.

Luciana narra que existia uma expectativa na performance de um papel social de feminilidade, ainda assim, um incentivo à educação formal. “Havia o estímulo a ter uma profissão, ser independente, porém, caso não fosse, haveria a possibilidade do casamento e com ele ser esposa e mãe, sempre inteligente, porém ‘domesticada’”²²³. Expectativas e possibilidades que começavam a apresentar-se para mulheres de capitais socioeconômicos como os que possuía.

222 De modo geral, as pesquisas entendem o feminismo de “Primeira Onda” como o movimento que na virada para o século XX reivindicava para as mulheres direitos políticos, econômicos e educacionais, como o direito ao voto, à educação, ao trabalho remunerado com salários equivalentes aos dos homens. O de “Segunda Onda” denomina o movimento iniciado a partir de meados dos anos 1960, que expande as lutas por direitos com pautas referentes à sexualidade e ao corpo, como o direito ao prazer, ao aborto e a contracepção, adoto essas definições com base em Joana Pedro (2012). Porém, há divergências sobre essas classificações temporais, como a divisão proposta por Carla Garcia (2011), e também sobre as pautas defendidas em cada um desses movimentos, a depender das diferentes correntes feministas.

223 PETRELLI (2018).

A expansão do debate sobre a discriminação sexual estimulou a contestação do ideal de virgindade imposto até os anos 1960, com a reivindicação de condições iguais à dos homens sobre a liberdade do corpo, o prazer sexual e a informalidade nos relacionamentos antes do casamento. O início da década de 1960 marcou o princípio de comercialização das pílulas anticoncepcionais, acontecimento que aprofundou a separação entre procriação e sexualidade, ampliou a questão sobre o prazer feminino nas relações sexuais, e permitiu maior controle no planejamento da gestação em relação às vontades, estilos de vida, questões financeiras e trajetória profissional.

O debate tinha uma escala de alcance público. O ano de 1975 foi declarado pela *Organização das Nações Unidas* (ONU) o *Ano Internacional da Mulher*, o que deu início a ações ao longo da década em prol de melhoria na condição de vida das mulheres²²⁴. Na mídia brasileira algumas produções passaram a inserir as reivindicações feministas nas telas da tevê, foi o caso da série *Malu Mulher*, protagonizada pela atriz Regina Duarte, ao ar na Rede Globo de 1979 até final de 1980. O enredo abordava a vida da personagem Maria Lúcia, uma mãe desquitada e de classe média urbana, e retratava questões relacionadas à sua vida profissional, afetiva e sexual, problematizando temas emancipadores para aquele momento, como o aborto. A instituição da Lei do Divórcio²²⁵ era recente, ocorreu em 1977, e tornava possível a dissolução do vínculo matrimonial – ainda que com diversas condicionantes. Outras mulheres representaram ícones de liberdade sexual e do corpo à época, e atuavam publicamente desafiando os valores da moralidade vigente, como a atriz Leila Diniz (1945-1972), que em 1969 deu uma entrevista ao *Pasquim* declarando-se a favor do amor livre e do prazer sexual para as mulheres. Também causou polêmica ao ser fotografada grávida e de biquíni, dois anos depois, na praia de Ipanema, em um tempo no qual o corpo feminino vivia sob pesadas regulações sociais.

Intensificaram-se ainda os debates sobre violência doméstica e sexual. Um dos casos mais emblemáticos do período foi o assassinato da *solialite* mineira Ângela Diniz, morta a tiros em dezembro de 1976, em Búzios, por Doca Street,

224 LAGE; NADER (2012).

225 Lei Federal Nº 6.515, de 26 de dezembro de 1977.

como era conhecido o empresário Raul Fernandes do Amaral Street. O caso recebeu intensa cobertura midiática, e o réu foi levado a tribunal em 1979. A defesa, com o argumento de “legítima defesa da honra”, conseguiu a absolvição de Doca no primeiro julgamento. “Matei por amor”, era a frase que proferia para alegar os motivos do crime passional. O evento suscitou a mobilização de grupos organizados de mulheres, que saíram às ruas com a réplica: “quem ama não mata”. A pressão popular, que levantou a problematização do caso em espaço público, levou Doca a um segundo julgamento, no qual foi condenado, em 1981²²⁶.

À luz desses constrangimentos e conquistas, experienciados de forma mais intensa nos centros urbanos do sudeste do país, constituíram-se possibilidades de mulheres como Luciana, no Rio de Janeiro. Com pouco mais de dois anos na faculdade, opta por largar o curso, como o namorado à época, músico e produtor. Foi com ele, na *Produtora Rodrigo Faria Lima*, que passou a fotografar e estar presente na cena cultural carioca, na cobertura fotográfica de *shows*, espetáculos de dança, teatro e lançamento de livros, imagens que circularam na imprensa local em veículos como *Veja*, *Manchete*, e *Jornal do Brasil*. Lembra por exemplo de fotografar a reabertura do *Teatro João Caetano*, em 1979, fechado anos antes para reformas, uma das casas de espetáculo mais antigas do Brasil, com a comédia musical *O Rei de Ramos*, de Dias Gomes²²⁷.

Foi no bairro de Ipanema que Luciana se instalou, entre a praia e a Lagoa Rodrigo de Freitas, perto dos teatros *Ipanema* e *Casa Grande*, inaugurados respectivamente em 1959 e 1966, palcos de movimentos pela democracia e de manifestações de resistência política durante o período da ditadura militar. Aquele bairro, alicerçado em um território que atendia às elites cariocas, simbolizava uma ebulição cultural e política na cidade, representada por uma atmosfera de boemia, vanguardismo, e estilo de vida. *Em Ela é carioca – Uma Enciclopédia de Ipanema*²²⁸, o escritor e jornalista Ruy Castro reúne 231 pequenas biografias de pessoas que viveram na região entre 1910 e 1970, dentre os quais artistas, poetas, escritores e

226 LAGE; NADER (2012).

227 Alfredo de Freitas Dias Gomes, mais conhecido pelo sobrenome, Dias Gomes (Salvador, 1922 – 1999), foi romancista, dramaturgo, autor de telenovelas e membro da *Academia Brasileira de Letras*.

228 CASTRO (1999).

intelectuais como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Glauber Rocha, Leila Diniz, Rubem Braga, Paulo Francis, Hélio Oiticica e Millôr Fernandes. Além da contracultura na década de 1970, o autor afirma que Ipanema foi o berço de movimentos artísticos como o *Cinema Novo* e a *Bossa Nova*.

Segundo Luciana, morar nesse espaço, tornava “muito fácil circular pela área cultural”²²⁹. Imagino que se refere à cultura que circulava próximo à Ipanema, como nos bairros Leblon, Lagoa, Jardim Botânico e Copacabana, na Zona Sul do Rio, região nobre da cidade e, mais especificamente, vinculada à ascensão da indústria cultural no país e a profissionalização de práticas vinculadas à cultura de massa. Sua primeira exposição fotográfica e individual, *Insanidade* (1979), foi no *Bar do Arnaudo*, botequim de comida nordestina no bairro de Santa Teresa, próximo às sedes do *Jornal do Brasil* e do *Edifício Manchete*²³⁰, reduto de jornalistas, artistas, trabalhadores da cultura e da imprensa. A mostra, divulgada em nota no *Jornal do Brasil*²³¹, era composta de fotografias em preto e branco produzidas como ensaio artístico e experimental com uma de suas primas. Uma das imagens, que pude acessar no arquivo pessoal da fotógrafa em sua casa (Figura 26), foi capa, anos mais tarde, em 1991, do tablóide paranaense *Nicolau*²³² (Figura 27), nela vê-se um busto com os braços levantados, que parece estar despindo-se de uma vestimenta de tecido maleável. Luciana considera o trabalho um marco em sua trajetória na fotografia autoral, no qual explora formas em objetos inanimados, expressões da natureza, documentações que passam por uma reflexão poética no campo das artes visuais. Sobre a série *Insanidade*²³³, a fotógrafa comenta:

Eu tenho uma prima que é artista plástica e nós nos damos muito bem. Eu morava sozinha no Rio, ela foi me visitar e a gente foi pra Grumari, região bem isolada, distante. A Chris e eu tínhamos uma boa ligação e juntas

229 PETRELLI (2018).

230 O Edifício Manchete, localizado no bairro da Glória, no Rio de Janeiro, foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Lá funcionava a sede da *Rede Manchete*, da *Revista Manchete* e de todos os veículos cariocas da *Bloch Editores*.

231 JORNAL DO BRASIL (20/09/1979).

232 *Nicolau* foi um jornal cultural que existiu de 1987 a 1996, com circulação nacional mensal e gratuita. Tinha o objetivo de publicar a produção literária do Paraná, com patrocínio do Governo do Estado, com reportagens, poemas, contos, crônicas e galeria de fotografias de escritores e escritoras locais, como Helena Kolody, Paulo Leminski, Alice Ruiz, Valêncio Xavier, Dalton Trevisan e Cristovão Tezza, sob coordenação de Wilson Bueno, e também de outras regiões do país, como Rubem Braga, Fernando Sabino, Ferreira Gullar e Nélida Piñon. (MARQUARDT, 1998).

233 Algumas fotos estão disponíveis no site profissional da fotógrafa, em: <https://lucianapetrelli.com.br/series/insanidade/>. Acesso em: 7 de jun. de 2021.

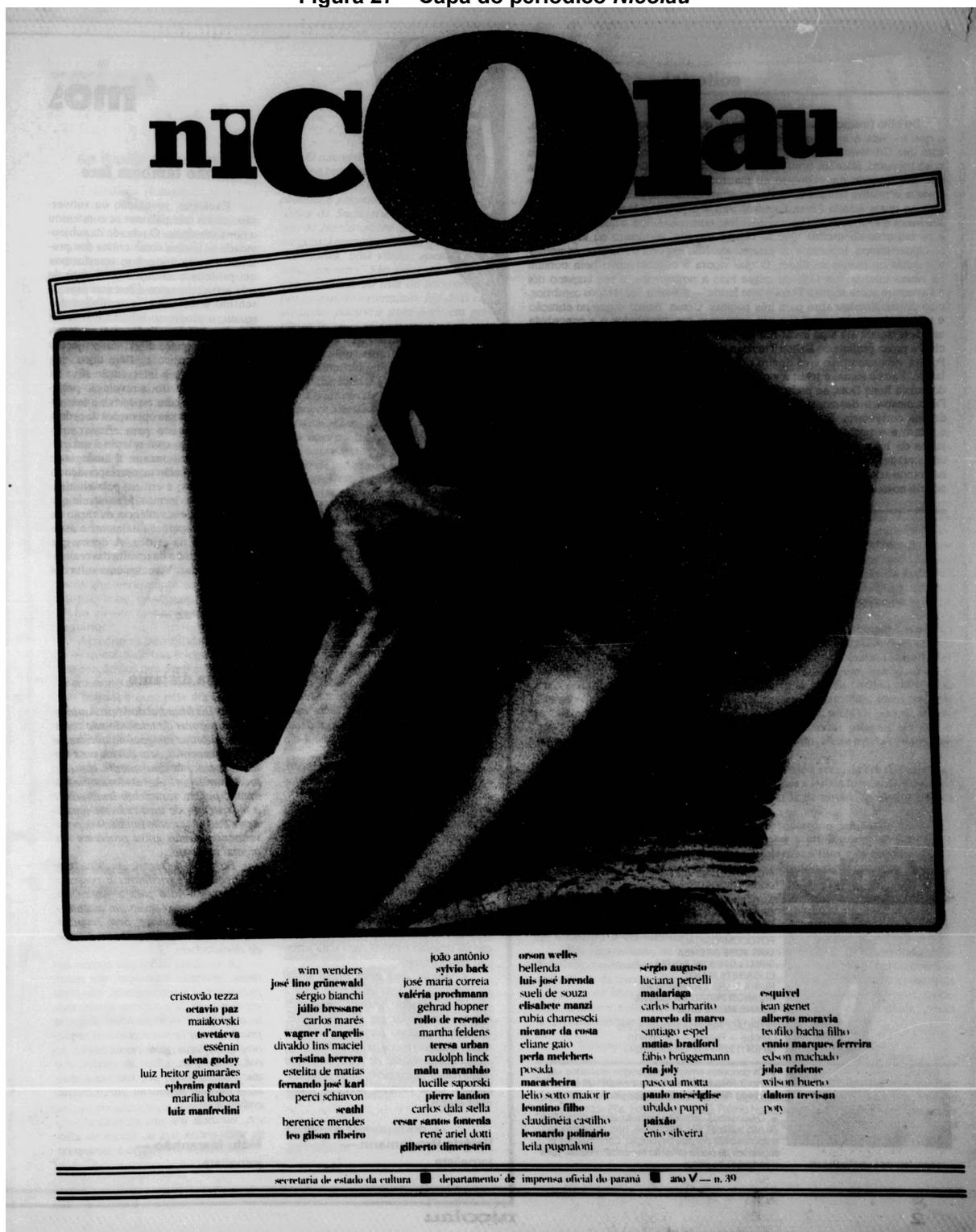
criávamos personagens, desta vez fizemos o trabalho a partir dos gestos dela com roupas de uma época, ficou um trabalho todo etéreo, parecia surreal, usamos camisolas antigas, pedras e o mar de fundo. Foi um trabalho que chamei de *Insanidade*. Até hoje fico pensando por que coloquei esse nome. Hoje revendo percebo a força interior e subjetiva do inconsciente feminino como referência e até hoje estas fotos me representam. E ao mesmo tempo elas não estavam relacionadas ao presente. Então era como se fosse uma ideia ficcional. Não era insanidade de não ser sã mas sim de entrar em um espaço desconhecido. A gente entrou e fizemos uso dos espaços externos e depois continuamos em casa, mais tarde ainda mantivemos o mesmo foco e fomos para a Serra da Graciosa. Então é um trabalho que sugere vários momentos em que o feminino se representa e tem um pouco de bruxa, de sonho, um retrato anônimo, a sensualidade, uma forma, uma ideia de buscar elementos não óbvios. E hoje eu vejo que meu trabalho volta e meia ainda volta nisso²³⁴.

Figura 26 – Imagem da exposição *Insanidade*.



Foto: de Luciana Petrelli, 1979. Fonte: Acervo pessoal de Luciana Petrelli.

234 PETRELLI (2018).

Figura 27 – Capa do periódico *Nicolau*

Fonte: *Nicolau*, ano V - N 39, jul., 1991. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Luciana narra não ter participado de forma direta de episódios

relacionados à ditadura militar em curso no país, lembra, porém, do envolvimento com os ideais e estilo de vida contraculturais experienciados na cidade carioca até o fim dos anos 1970.

Eu e a turma com quem convivia estava mais para a contracultura do que para a política, éramos bem porra-loucas. O negócio era descobrir a vida e não lutar diretamente por uma causa social, pensávamos mais sobre a natureza e sobre como viver mais simplesmente²³⁵.

De acordo com Favaretto (2020), apesar das manifestações contraculturais estarem à margem do que era desenvolvido oficialmente no cenário da cultura como política pública, e não implicarem necessariamente uma resposta direta ao governo, os movimentos artístico-culturais do período foram, ao mesmo tempo e entre outras coisas, o princípio de contestação à ordem social e ao regime vigente. A ênfase na mudança comportamental, vista por alguns setores da sociedade como alienada e indolente, uma vez que firmada na contestação direta aos modos de vida conservadores e na dissolução da moralidade vigente, veio a modificar as experiências e as possibilidades de parte da juventude nos anos 1970. “A vida em comunidades, as práticas alimentares naturais, o uso de drogas, as novas formas de relacionamento afetivo e sexual, o desprezo pelas fórmulas políticas, pela organização familiar e pela educação formal”²³⁶ caracterizaram o movimento dos jovens na contracultura, refletidas também no vestuário e na linguagem. Ademais, na atitude contracultural a política das minorias, que se articulou no período da ditadura, obteve espaço de afirmação, não apenas a onda que estabelecia-se no movimento feminista, como antes mencionado, mas também o movimento negro, operário, homossexual e as práticas religiosas de matriz africana.

Luciana morou no Rio de Janeiro até 1980. Quando voltou a Curitiba, naquele ano, pleiteia uma vaga na *Fundação Teatro Guaíra*, onde foi contratada para atuar como fotógrafa do *Corpo de Ballet*. Documentava os ensaios, as montagens e apresentações dos espetáculos, e viajava com a companhia para apresentações em outros estados²³⁷. O *ballet* estava em alta na cena artística. Na

235 PETRELLI (2018).

236FAVARETTO (livro digital, sem paginação, 2020).

237 PETRELLI (2018).

época, uma das pioneiras da dança moderna no Paraná, Rita Pavão²³⁸, coreografava nos palcos com *grands pliés* e *tendus*, talvez uma sequência de movimentos que sequenciava quando Luciana congelou seu corpo alongando-se pelo palco, em uma fotografia divulgada na coluna social do Dino de Almeida ao *Diário do Paraná* (Figura 28).

Figura 28 – Rita Pavão por Luciana Petrelli



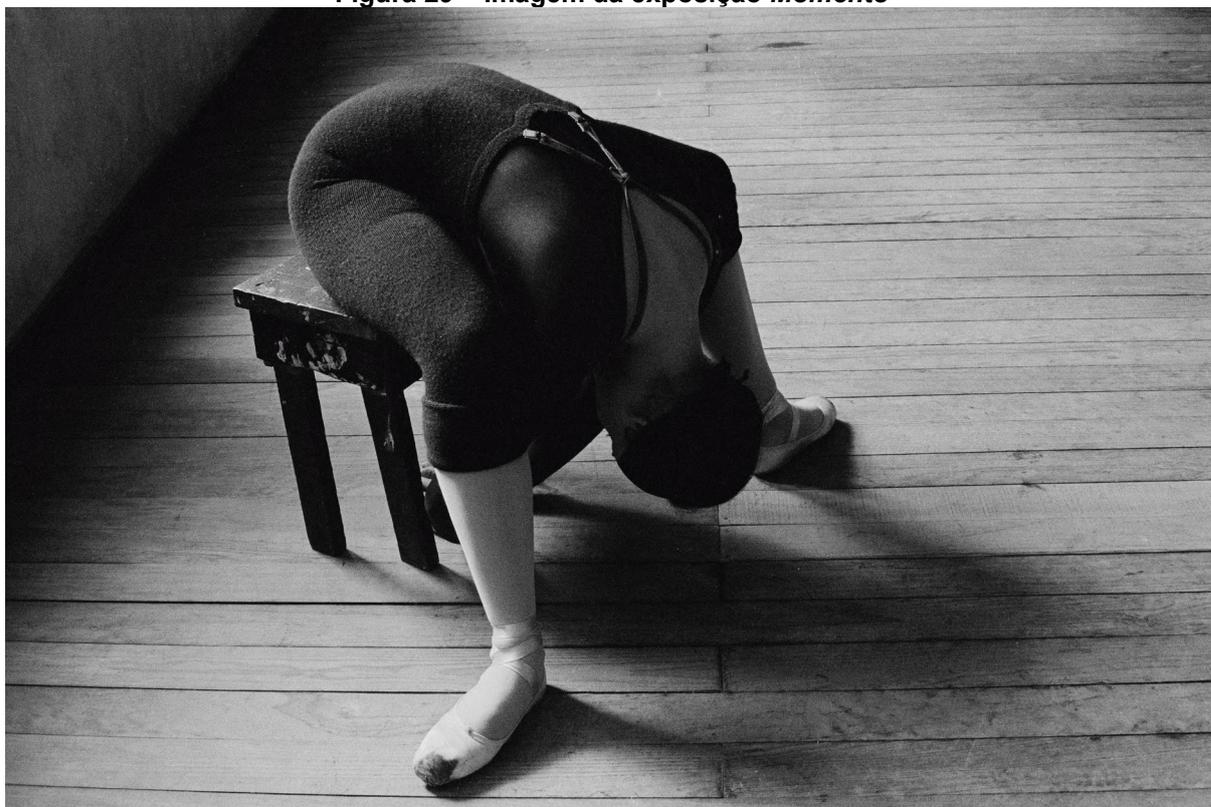
Fonte: *Diário do Paraná*, (22/08/1981). Arquivo Hemeroteca Nacional.

O *ballet* foi tema da primeira exposição coletiva da fotógrafa no retorno à cidade. *Momento*²³⁹, exibida na *Sala de Exposições do Teatro Guaíra* com patrocínio do Governo do Estado, indica a sequência da produção autoral que

238 Rita de Cássia Pavão (1953 – 2006, Curitiba/PR), bailarina, coreógrafa e professora de balé.

239 DIÁRIO DO PARANÁ (19, 21 e 23/12/1980).

desenvolvia em paralelo com o trabalho comercial. Depois dessa, ao longo da década, a fotógrafa participa de diversas mostras no circuito fotográfico da cidade, transitando entre a fotografia autoral e o fotojornalismo. Em uma das imagens que circularam na mostra vemos uma bailarina sentada sobre uma banquetta baixa de madeira, com o tronco arqueado entre as pernas, quase encosta a cabeça no chão (Figura 29). A imagem causa um estranhamento por diversos fatores que descaracterizam a normalidade do corpo representado. Uma luz natural parece vir do canto esquerdo superior da cena, fora da fotografia. Na diagonal, o feixe projeta sombras contrastantes sobre o corpo, ilumina parte do dorso e parte dos membros inferiores da bailarina, enquanto opaca a região dos ombros, cabeça e braços, que não estão à vista, como se lhe faltassem os membros superiores. As pernas também evocam uma sensação de disformidade. A bailarina veste uma malha escura presa pelas costas até a região dos joelhos. Da canela aos pés, traja peças claras, talvez uma meia branca, e uma sapatilha, de semelhante tonalidade. Esse contraste de claro e escuro, entre a perna e o restante do corpo, intensificado pelas sombras, dá a impressão de que a perna poderia ser uma prótese acoplada ao corpo. Tal interpretação é reforçada quando olhamos os pés da bailarina, que não apontam para a frente do tronco, como é natural, mas parecem perfeitamente alinhados à horizontalidade, em um ângulo de 180°. Por fim, essa soma de fatores dão a ver um corpo que parece imitar a banquetta, ou ainda, que encena a incorporação ao artefato, no qual as pernas espelhadas compõe com os pés do móvel, e o dorso paraleliza com o assento.

Figura 29 – Imagem da exposição *Momento***Foto: de Luciana Petrelli, 1979. Fonte: Acervo pessoal de Luciana Petrelli.**

Em Curitiba, Luciana já era muito diferente da moça colunável de 17 anos que tinha embarcado para Paris em 1975. Olho para um retrato seu de 1982, o qual não consegui localizar a autora ou o autor, feito na celebração de casamento de Lucília Guimarães, de quem era amiga desde a adolescência²⁴⁰(Figura 30). Alguns fotógrafos e fotógrafas estavam neste dia, talvez a foto seja de Vilma Slomp, talvez de Alberto Viana, talvez da própria Lucília. O que se sabe é que a pessoa que fotografa também estava sentada na grama, de frente para Luciana, e a deixou confortável para o registro. Ou assim parece. Ela sorri para a câmera. Sua mão esquerda segura uma objetiva, e a direita parece ter sido congelada no meio de uma ação, como se fosse pegar alguma coisa na bolsa à sua frente, provavelmente onde guardava o equipamento. Assim, a foto quase parece um instantâneo, como se não tivesse chegado à pose. Os cabelos compridos, meio desordenados, esvoaçam sobre seus olhos. Pendurada pela alça no pescoço está uma Nikon F, que ganhara de seu pai ainda no Rio de Janeiro, um modelo profissional da marca introduzido a

240 PETRELLI (2018).

partir da década de 1960. Conta que vendeu um tempo depois por causa do peso²⁴¹. Pois, parece mesmo possível ver o peso da alça envolta na cervical, que arqueia seus ombros para frente. Ainda assim, Luciana transparece placidez. Usa roupas largas, claras e senta-se com as pernas cruzadas sobre a grama, ao que me parece, sem qualquer constrangimento, de maneira solta e descompromissada.

Figura 30 – Luciana Petrelli em 1982



Foto: Autor(a) desconhecido. Fonte: Arquivo pessoal de Lucília Guimarães.

241 PETRELLI (2018).

É nesse contexto sociocultural das décadas de 1970 e 1980 que, além de Luciana Petrelli, outras mulheres projetaram suas trajetórias não só, mas também, na fotografia. No próximo capítulo amplio a noção de circuito que me conduziu até aqui, para localizar, ademais dos tempos e espaços que circunscreveram experiências de mulheres, suas adesões a uma pluralidade de práticas e áreas de atuação na fotografia.

4 UMA CIDADE ONDE MULHERES PRODUZIAM IMAGENS

Depois de descrever um contexto mais amplo sobre os tempos e espaços da pesquisa, onde a atuação das fotógrafas foi tangenciada por narrativas nacionais e, por vezes, internacionais, meu objetivo nesse capítulo é apresentar algumas experiências específicas no circuito fotográfico curitibano, com enfoque nos trânsitos dessas mulheres em diferentes segmentos, como a publicidade, o fotojornalismo e a fotografia institucional. Entendo que apesar das fotógrafas em determinados momentos ocuparem posições de menor prestígio, estrategicamente aderiram, desviaram ou contestaram dinâmicas sociais e arranjos de poder na profissão, a fim de ampliarem suas possibilidades de atuação no campo. Assim, as fotógrafas produziram em uma pluralidade de práticas que constituem o circuito fotográfico de décadas atrás.

4.1 NA PUBLICIDADE, AS PARCERIAS ÍNTIMAS

A virada para a década de 1970 marcou um processo de ampliação do ensino profissionalizante e valorização nas áreas da comunicação, como jornalismo e a publicidade²⁴². Esse processo está associado à expansão do mercado consumidor brasileiro dos meios de comunicação de massa – a televisão entra em funcionamento no Brasil a partir da década de 1950 – e a campanha estratégica difundida pelo governo militar de um progresso econômico. Associada a uma política municipal de industrialização, Curitiba se tornou terreno profícuo para que dezenas de agências publicitárias, de renome local e nacional, se instalassem na cidade nos primeiros anos de 1970²⁴³.

Esse cenário, aliado à postura cerceadora do Estado aos grupos progressistas, fez com que Nélida Rettamozo e seu companheiro à época, Luiz Rettamozo²⁴⁴ - ou “Retta”, como também é conhecido – deslocarem-se de Porto Alegre para se instalarem em Curitiba. O ano é 1971, momento de recrudescimento

242 KAMINSKI (2003); ABREU, ROCHA (2006).

243 KAMINSKI (2003).

244 Luiz Carlos Rettamozo (São Borja/ RS, 1948), artista plástico, desenhista, publicitário e diretor de arte.

das ações repressivas do regime militar e perseguição aos opositores. Na capital gaúcha, Nélida relembra do cerco repressivo formado em torno do seu círculo de amizades. Apesar de contar que não participavam diretamente do ativismo político, Luiz atuava na edição de jornais de resistência ao regime²⁴⁵, e a casa do casal era ponto de encontro de pessoas que passaram a chamar atenção dos órgãos de vigilância do governo. “Em 1971 começou a cair todo mundo em Porto Alegre. O Retta foi duas vezes preso para averiguação [...] nossos amigos todos foram presos ou saíram do país”²⁴⁶, relembra Nélida. A primeira oportunidade que tiveram de deixar a cidade foi por uma vaga de emprego para Luiz em Curitiba.

Assim, naquele ano, desembarcaram em um ônibus na rodoviária em Curitiba, Nélida, Retta e Caco Rettamozo nos braços, o primeiro filho do casal, com pouco menos de um ano de vida. Ela conta que detestou a cidade desde o primeiro encontro - “sabe quando você vai pra uma cidade que você não escolheu?”²⁴⁷ -, mas foi em Curitiba que Nélida construiu, durante quase vinte anos, sua trajetória na fotografia.

Natural da cidade gaúcha de Santa Maria, Nélida nasceu no ano de 1945, em uma conjunção astral que lhe conferiu o signo e ascendente em áries - “somos poderosas, ninguém derruba”, ela se caracteriza. A combinação parece ter lhe atribuído uma personalidade errante, embativa e agitada. Pois, de um tanto rebelde, trago um retrato que produzi de Nélida na ocasião de uma entrevista, em 2018, em sua casa em Florianópolis – esta sim, cidade que escolheu para viver, desde 1991 (Figura 31). Nela segura um retrato emoldurado da juventude, que decora uma das paredes de sua sala. Foi produzido na década de 1970, e apresenta diversas marcas de deterioração pelo tempo, mas ainda preserva alguns detalhes. Descreve que quem fotografou foi o amigo e fotógrafo Jaques Pires²⁴⁸, em um momento de deboche. Na imagem, ela segura por cima da roupa o seio direito com uma das mãos, sorri de lábios e olhos fechados com uma expressão de leveza e graça. Depois de impressa, conta que para “tapear” a imagem colou o recorte de outra foto em cima da original, como que para esconder o seio. Não é possível ver

245 KAMINSKI (2003).

246 RETTAMOZO (2018).

247 RETTAMOZO (2018).

248 Não localizei mais informações sobre o fotógrafo, exceto um curso que coordenou no Museu Guido Viaro em 1976, de operador de câmera para cinema (DIÁRIO DO PARANÁ, 06/06/1976).

em pormenores na reprodução, mas o recorte também é um retrato, que parece de corpo inteiro, produzido por Rettamozo, de tal modo, a partir da colagem, dá a entender que ela segura um retrato de si mesma. Nessa foto colagem, junto à descrição de Nélida, é possível perceber uma jovem jocosa de certas regras morais que estavam a ser questionadas no período, pelo movimento feminista e da contracultura, no entusiasmo de uma revolução comportamental, como a autonomia sobre o corpo e a sexualidade, a liberdade de expressão, mudanças nas relações entre homens e mulheres e a luta por direitos iguais. Entre alguns grupos de jovens urbanos e universitários que desenvolviam essa mentalidade, “‘careta’ era quase um xingamento, ‘liberada’ não seria mais um estigma”²⁴⁹.

249 PINSKY (2012, livro digital, sem paginação).

Figura 31 – Retrato de Nélide Rettamozo em 2018



Foto: Heloisa Nichele, 2018

O contato inicial que teve com a fotografia ocorreu na faculdade de

Artes Plásticas na *Universidade Federal de Santa Maria* (UFSM) na década de 1960. Abandonou o curso antes da conclusão, quando mudou-se para Porto Alegre com Luiz Rettamozo, quem conheceu como vizinho e ouvinte das disciplinas na mesma universidade. Juntos circularam no meio artístico, e nos movimentos teatrais estudantis, casaram-se em 1969, período que marca o início de uma parceria íntima que levou Nélida à fotografia.

Luiz já trabalhava com publicidade no Rio Grande do Sul, e em paralelo às agências, também se desenvolveu como artista plástico, poeta e ilustrador. No início, Nélida o auxiliava nas ampliações fotográficas para peças publicitárias. Foi em Curitiba que ganhou do parceiro sua primeira máquina fotográfica de estúdio, uma *Mamiya reflex*. Do inglês *twin-lens reflex camera* (TLR), a máquina tinha objetivas gêmeas, o visor ficava no topo da câmera e reproduzia o tamanho real do quadro no filme fotográfico, nessa mesma estrutura, ficaram reconhecidas as alemãs *rolleiflex*. Nélida se coloca como autodidata da técnica fotográfica, influenciada pelos ensinamentos e referências estéticas que visualizava na coleção de revistas da *Life*²⁵⁰.

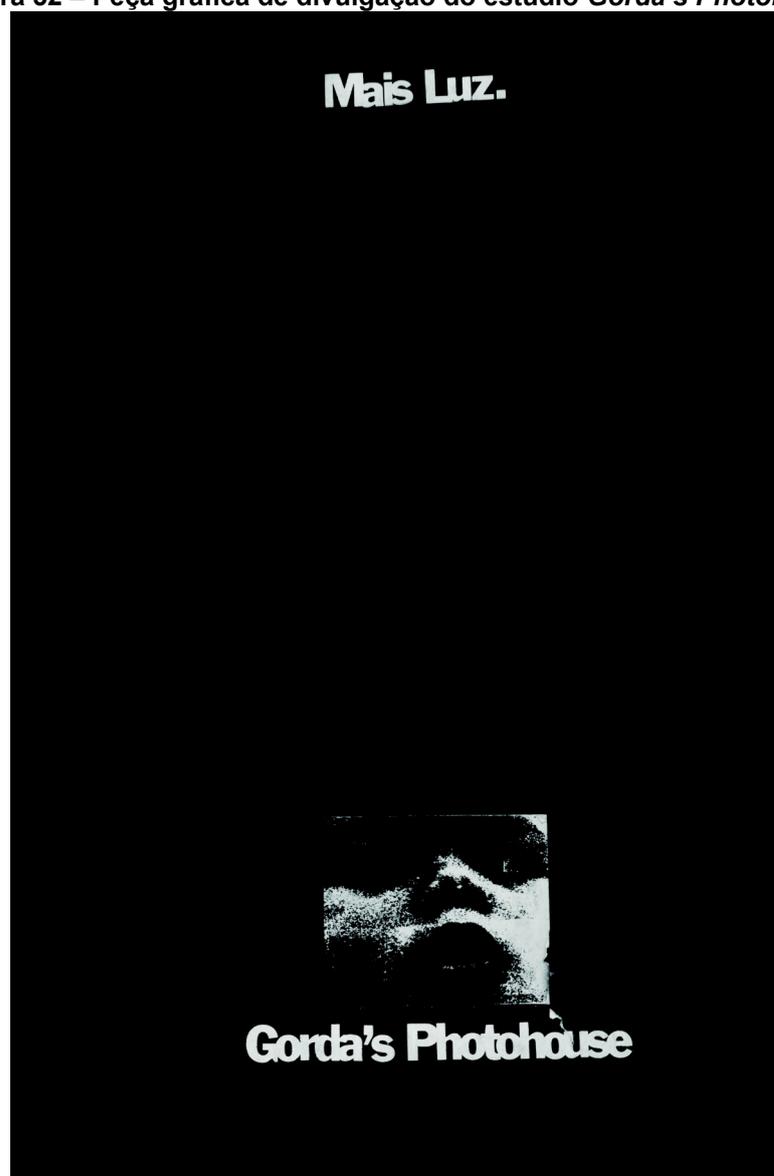
Foi depois de algumas experimentações com a câmera que montaram, no cruzamento das ruas Dr. Muricy e XV de Novembro, no centro da cidade, um pequeno estúdio fotográfico chamado *Gorda's Photohouse*, “era um ampliador, um quarto escuro [laboratório] e uma salinha”²⁵¹, descreve, para produzir os conteúdos publicitários. O nome faz uma referência cômica à gravidez de seu primeiro filho, em 1970. Diz que sumiu atrás da barriga. Nutrida de seus 40 quilos, ficou gorda de grávida e se tornou a Gorda, de tão magra. A partir daí, Gorda se tornou apelido, e boa parte das imagens que localizei, quando creditadas, eram em nome de *Gorda's Photohouse*. Guarda em seu arquivo pessoal um panfleto de divulgação do estúdio com elementos gráficos criativos, associados ao modo como Nélida e Luiz atuavam no campo da publicidade e da arte (Figura 32). Três elementos em branco contrastam com a impressão do documento todo em tinta preta: embaixo, o nome do estúdio; no topo, a frase “mais luz”, que além de uma referência à fotografia – na qual a luminescência é princípio básico do registro imagético – pode aludir aos

250A *LIFE Magazine* foi uma revista norte-americana de fotojornalismo, que circulou de 1936 a 2000, considerada a principal publicação que existiu no segmento.

251 RETTAMOZO (2018).

tempos sombrios da ditadura, estes que levaram Nélida à radicar-se em Curitiba, em que “luz” poderia estar associada a um sentido figurado de esperança, e ter relação com o terceiro elemento do panfleto: uma pequena imagem de impressão reticulada, menor que uma 3x4, na qual aparece um contorno de dois olhos, um nariz e uma boca de um bebê, é Caco Rettamozo.

Figura 32 – Peça gráfica de divulgação do estúdio *Gorda's Photohouse*



Fonte: Arquivo pessoal de Nélida Rettamozo

Penso sobre a questão da autoria, se talvez, diferente de outros fotógrafos e fotógrafas, assinar as imagens com o nome do estúdio não deslegitimou em alguma medida suas fotografias como produção intelectual, ou ainda, corroborou

com a invisibilização da autora por trás das obras. Me questiono ainda se outras fotógrafas atuavam nos bastidores das agências de publicidade, como fotógrafas, ou ainda, laboratoristas, copiadoras e colaboradoras. Carla Ibrahim (2005), sobre fotógrafas que atuaram na primeira metade do século XX, percebe que a maioria das mulheres que trabalhavam com fotografia nesse período estavam restritas à produção fotográfica em ateliês de familiares e em relações de parceria íntima, exercendo atividades consideradas uma extensão de seus afazeres domésticos, atuavam nos bastidores, como retocadoras, fotocopiadoras ou assistentes. Tal condição inviabilizou historicamente a autoria feminina, uma vez que os créditos das imagens eram associados aos estúdios e seus administradores, representados na figura do pai, marido ou irmão das fotógrafas²⁵². Nélida não se recorda de outras fotógrafas contemporâneas àquele início dos anos 1970, outrossim, as demais interlocutoras da pesquisa iniciaram na profissão no final daquela década.

A fotógrafa conta que moravam a poucas quadras do estúdio, na rua Voluntários da Pátria, próximo à praça Osório. Esse trecho que separava a casa e o trabalho localiza o início da rua XV de Novembro, pela Avenida Luiz Xavier, onde fica localizada a *Boca Maldita*, ponto de encontro no centro histórico da cidade que recebeu especial interesse da gestão municipal com o *Plano Diretor* conduzido no início daquela década, como mencionado anteriormente. Uma das principais ações da prefeitura foi uma política de pedestrianização do centro, a vista de promover um convívio urbano no espaço público como atrativo cultural, e resgatar a prática de *footing*²⁵³ junto a uma imagem de cidade moderna e ordeira, direcionada para as elites. Assim, em 1972, foi conduzido o calçamento da principal rua de comércio da cidade, mesmo sob protesto intenso dos comerciantes, à guisa de uma imposição tecnocrática levada pelos gestores urbanos por condução do prefeito e arquiteto Jaime Lerner, como elabora Cristiane Silveira (2016).

A mudança passava por criar condições para que os transeuntes se detivessem no local. Foram instalados luminárias, quiosques, bancos, canteiros de flor e os bares e cafés tomaram a calçada com mesinhas ao ar livre²⁵⁴. Ainda, a

252 IBRAHIM (2005).

253 A ideia de modernidade vinculada à política de tornar o espaço público uma área de passeio na Rua XV de Novembro, que atendia sobretudo as elites, era explorada por gestores municipais desde o início do século XX, como mostra a pesquisa de Valéria Tessari (2019).

254 SILVEIRA (2016).

revitalização foi noticiada com entusiasmo pelos jornais locais. O colunista social Eddy Franciosi, ao *Diário do Paraná*, descreveu a modificação de perfil das pessoas que frequentavam o calçadão.

Se a “Boca Maldita” já se tornou famosa como ponto de encontro de homens de todas as atividades, do político ao desportista, do “business man” ao mero boa-vida e paquerador, também é verdade que o prolongamento dessa mesma rua, a das flores, passou a atrair um outro tipo de gente: os brotos. Afastadas da “Boca” por motivos óbvios, as garotas encontraram um outro local para os namoricos e encontros de fim-de-tarde. Uma graça! Vale a pena esperá-las depois das quatro, chegando isoladas ou em grupos, tendo como pretexto as poucas vitrines que realmente constituem atração.²⁵⁵

A narrativa um tanto leviana do jornalista exhibe marcadores da segregação socioeconômica e de gênero que foram sentidas, sem igual leveza, por Nélida ao frequentar o local. Acontece que desde o final da década de 1950 ali concentravam-se os *Cavaleiros da Boca Maldita*, confraria formada por homens de classes altas e médias que tornaram o espaço um “reduto machista e tribuna livre”, como se autodenominavam, onde mulher não tinha vez²⁵⁶. Assim, na Rua XV, às mulheres delegaram-se as vitrines, aos homens, os debates políticos. Nélida, que ainda hoje é movida a café, quando chegou à cidade achou aquilo tudo no mínimo repreensivo, e para subverter a lógica, aproveitava o convívio com alguns dos frequentadores para aderir ao espaço de sociabilidade. Em uma das ocasiões, sentada em uma das mesinhas, fotografou Gilda²⁵⁷ de passagem sob os pés descalços no *petit pavé*, personagem da cidade nos anos 1970 que vagueava sempre por aquelas bandas (Figura 33). “Nunca fui tão sozinha como em Curitiba. Horrível e machista. Naquela Boca Maldita só tem homem tomando cafezinho. Eu ia tomar meu cafezinho e ainda bem que conhecia alguns”, comenta. Mesmo na praça Osório, ao lado, onde levava os filhos passear, conta que não sentia abertura com os cidadãos, “ninguém falava com você!”, descreve²⁵⁸.

255 FRANCIOSI, Eddy. *Diário do Paraná*, Curitiba, 10 ago. 1972, p. 3.

256 PREFEITURA DE CURITIBA. Curitiba, 29 maio. 2013. Facebook: Prefeitura de Curitiba. Disponível em: www.facebook.com/PrefsCuritiba/photos/. Acesso em: 24 maio. 2021.

257 Rubens Rinke (Ibiporã /PR 1950 – 1983), morou em Curitiba durante a década de 1970 até seu falecimento. Ficou reconhecido por seu nome como travesti, Gilda (BONI, 2009).

258 RETTAMOZO (2018).

Figura 33 – Gilda na Boca Maldita



Foto: Nélida Rettamozo. Fonte: Arquivo pessoal de Nélida Rettamozo.

Além das experiências pessoais, nesse espaço se constituíram possibilidades que permearam a prática profissional da fotógrafa. De certo modo, ao mesmo tempo que sentiu dificuldades, talvez também tenha se beneficiado dessa reconfiguração urbana. Nova na cidade e com o recém-criado estúdio, Nélida conta que era no calçamento de *petit-pavé* da XV de Novembro que saía a angariar modelos para suas fotografias. "Quer posar pra mim?", perguntava para as mulheres de passagem. "Como era uma dificuldade ter modelo naquela época, não existia, eu saia pra rua *catar* modelo. Aí eu ia no estúdio e ficava quase um dia inteiro sem filme, só ensinando", a fotógrafa descreve. Atendia uma loja de roupas na rua XV, e muitas vezes fazia as imagens por lá mesmo, ao ar livre. Uma prática que foi possível pois o diretor de marketing da loja, Elói Zanetti, era amigo próximo e parceiro profissional de Luiz Rettamozo, que fazia também os anúncios para a marca²⁵⁹.

Em paralelo, ao longo dos anos 1970, o companheiro trabalhou como diretor de arte de algumas das principais agências publicitárias de Curitiba no período, como a *Lema Publicidade* e a *P.A.Z*²⁶⁰. Mas além da publicidade, o artista teve uma trajetória polivalente, que passou pelo cinema, com produção de filmes em Super-8; na imprensa, como ilustrador e supervisor de arte no jornal *Panorama*²⁶¹; na literatura, como criador e editor de quadrinhos pornográficos nas publicações *Eros*, *Neuros* e *Próton*, da *Editora Grafipar*²⁶². Também em uma esfera da arte

259 RETTAMOZO (2018).

260A Lema Publicidade e a PAZ foram algumas das principais agências de publicidade criadas no início da década de 1970 no Paraná (KAMINSKI, 2003).

261 O jornal *Panorama*, do conglomerado de comunicação *Grupo Paulo Pimentel*, foi um periódico que circulou entre 1975 e 1976, com sede na cidade de Londrina norte do Paraná. Com a proposta de um design moderno e editorial inovador que pretendia competir com veículos nacionais, o início do jornal foi composto por profissionais premiados de São Paulo e outros advindos da imprensa alternativa, que se opunham ao regime militar em vigor. A liberdade editorial que pretendia a redação de jornalistas resistiu por pouco tempo. Ainda no início de 1975 uma demissão em massa desestruturou a proposta inicial do grupo. Junto à crise econômica instaurada na cidade em 1975 após a *Geada Negra*, evento climático que devastou os cafezais da região – à época um dos principais polos da cultura cafeeira no sul do país – e provocou um movimento de êxodo rural dos lavradores prejudicados; e questões políticas envolvendo o dono do conglomerado e ex-governador do Paraná, Paulo Pimentel, conjugaram condições decisivas para a vida breve do jornal (MAI-NARDES.; FRANCEIRA; FRIOLI; AÍSSA DA SILVA GUILMO; MAGALHÃES OLIVEIRA; RIZZI; FERNANDES, 2021).

262 Luiz Rettamozo foi um dos primeiros colaboradores da *Editora Grafipar*, responsável pelo projeto e edição do primeiro quadrinho erótico da editora, *Eros*, que reunia histórias com temática política, comportamental e urbana. Também atuou como quadrinista da *Próton*, quadrinho de erotismo e ficção científica, e da *Neuros*, com conteúdos eróticos em histórias de terror. A *Grafipar*, produziu mais de 30 títulos de HQs, dentre os quais 26 de cunho erótico. Foi fundada na capital paranaen-

institucionaliza, foi premiado nas edições de 1975 a 1978 dos *Salões Paranaenses* de artes plásticas, e também na *XIV Bienal Internacional de São Paulo*, em 1977²⁶³. Como observa Kaminski (2002), o trânsito e destaque do artista em um cenário comercial, que correspondia a uma viabilidade financeira, e no circuito proeminente das artes, lhe conferiu um certo *status* de legitimação e possibilidade de deslocamento em diferentes esferas.

Assim, ao passo que trabalhavam para o mercado publicitário, campo impulsionado pela indústria cultural e alicerçado sob o regime político que fez o casal fugir de Porto Alegre, também atuavam, por meio da arte, tanto institucionalizada como marginal²⁶⁴, com produções culturais críticas ao governo. Nesse sentido, como argumenta Gilberto Velho (2003, livro digital, sem paginação), é perceptível o trânsito eminentemente instável e dinâmico das pessoas entre diferentes domínios da vida, nos quais “os limites entre norma, conformismo, transgressão, constantemente são colocados em xeque”.

A pesquisa de Rosane Kaminski (2003), sobre o circuito publicitário de Curitiba nos anos 1970, descreve a presença de outras pessoas, que assim como Nélida e Luiz Rettamozo, tiveram suas trajetórias circunscritas por esses trânsitos ambíguos, pela atuação no cenário comercial, publicizando os ideais da indústria cultural forjados pelo governo militar e, ao mesmo tempo, pela confrontação às ações ostensivas do regime com diferentes práticas artísticas. Cito Paulo Leminski²⁶⁵ e Luís Antônio Solda²⁶⁶, ambos faziam parte da rede de intelectuais e artistas que movimentavam a cidade no período e trabalharam com Retta nas mesmas agências de publicidade, espaços onde juntos criavam jogos de linguagens textuais e imagéticas, muito utilizando-se do humor, por meio do qual expressavam críticas subversivas ao regime político e econômico em vigor.

Pela falta de pesquisas e registros esparsos de sua produção,

se, em 1971, pelo empresário Said Mohamed El-Khatib. Resistiu até 1983 no ramo editorial (SARMENTO, 2012).

263 KAMINSKI (2003).

264 No artigo *Entre o salão, a indústria cultural e uma estética underground*, Kaminski (2002), faz uma análise da produção de Luiz Rettamozo no cenário curitibano em três esferas, na publicidade, nos *Salões de Artes Visuais*, e na contracultura.

265 Paulo Leminski Filho (Curitiba/PR, 1944 – 1989) foi escritor, poeta, crítico literário, diretor de criação e tradutor.

266 Luís Antônio Solda (Itararé/SP, 1952) desde 1965 em Curitiba, atuou como desenhista, cartunista, poeta, publicitário e diretor de arte.

reconstruo a trajetória de Nélida no mesmo período por marcadores menos lineares que de seu parceiro. Em entrevista, ela cita a atuação como fotógrafa e assistente de criação para as mesmas agências de publicidade que mencionei anteriormente, *Lema* e *P.A.Z* – inclusive, na segunda, conta que possuía um estúdio próprio montado dentro da agência. Fazia tanto fotografias de produtos, como de modelos para os anúncios e fotografia de moda, para algumas marcas de vestuário da cidade²⁶⁷.

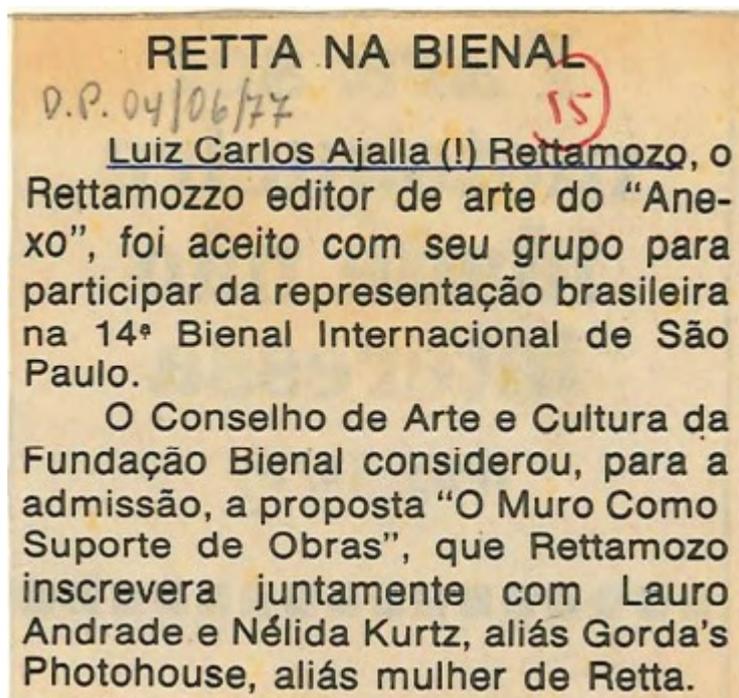
Ainda, localizei o nome de Nélida mencionado algumas vezes como *assistente de arte* ou como parte da *equipe* em projetos protagonizados por Rettamozo. Em uma nota no caderno de opinião do *Diário do Paraná*, o jornalista Creso Moraes²⁶⁸, escreve sobre a participação de Luiz – à época editor de arte do caderno de cultura *Anexo* daquele jornal, ou seja, seu colega no periódico – e “seu grupo” na *XIV Bienal Internacional de São Paulo*, considerado um dos principais eventos institucionais de arte no mundo pelo circuito artístico hegemônico e ocidentalizado (Figura 34). Moraes cita os integrantes da equipe, quais seriam, Lauro Andrade²⁶⁹, artista paranaense atuante no circuito artístico do período e, cito, “Nélida Kurtz, aliás Gorda’s Photohouse, aliás mulher de Retta”. Pois, aqui, o que chama atenção é o duplo uso de *aliás*, que na sentença denota uma correção, a substituição da expressão escrita precedente pela subsequente ao advérbio, ou seja, sinônimo de “ou melhor”, ou “dito de melhor maneira”. As duas expressões utilizadas substituem o nome de Nélida, seguidamente, em graus crescentes de dessubjetivação, primeiro pelo nome do estúdio, *Gorda’s Photohouse*, que opaca o vínculo de autoria, e segundo, como “mulher de Retta”, que caracteriza integralmente a fotógrafa a partir de sua trajetória biográfica, “esposa”, e não produtiva, de artista/autora.

267 RETTAMOZO (2018).

268 Creso Luiz de Moraes (Londrina/PR, 1950 – 2008), atuou como jornalista, nos jornais *Folha de Londrina* e *Diário do Paraná*, e assessor de imprensa.

269 Lauro Andrade (Ribeirão Claro/PR, 1945) é pintor, performista, fotógrafo, arquiteto.

Figura 34 – Nota sobre a premiação da 14ª Bienal Internacional de São Paulo



Fonte: *Diário do Paraná*, 04/06/1977. Acervo do Museu de Arte Contemporânea do Paraná.

Nélida afirma que não se sentia subjugada por ser mulher na profissão, "eu sempre trabalhei no meio dos homens [...] nunca tive problema", relata²⁷⁰. Apesar disso, acredito que sua experiência na fotografia oportuniza uma crítica ao protagonismo atribuído aos atores sociais vinculados à atividade publicitária.

Ainda que a fotógrafa tenha ocupado um espaço, não só na fotografia mas no campo da publicidade de modo geral, marcado como um domínio de atuação masculino, associado à produção intelectual, é possível questionar os motivos que levaram à falta de reconhecimento de autoria. Em paralelo com a história da arte, uma chave de leitura para flexionar as hierarquias que inscrevem desigualdades de gênero na parceria criativa, é pensar sobre a atribuição de papéis sociais distintos às atividades do *pensar* e do *fazer*, nas quais a inventividade associava-se às competências masculinas, e a alienação, às capacidades femininas²⁷¹. Nesse sentido, a direção de criação distingue-se como atividade intelectual, que seria fruto de uma genialidade individual e superior, enquanto a fotografia seria uma contribuição inferior, pouco intelectualizada no processo

²⁷⁰ RETTAMOZO (2018).

²⁷¹ SIMIONI (2007).

publicitário. Tal como a pintura, música, e outras práticas artísticas que, no passado, eram dissociadas das possibilidades e capacidades consideradas femininas, couberam às mulheres funções como copiar, traduzir, interpretar, enquanto o pensamento intelectual e conhecimento artístico eram estabelecidos como competências masculinas, responsáveis pela vida pública, política e artística²⁷².

Cabe ressaltar, porém, que é imprescindível destituir a dimensão criativa da prática profissional da fotógrafa, posto que as imagens, constituídas a partir de elementos de significação como enquadramento, iluminação, encenação, têm igual – ou por vezes maior – valor da produção textual para a construção de sentidos nos anúncios. Logo, por certo que as criações publicitárias de Nélida estabeleceram possibilidades de inovações estéticas associadas ao surgimento e consolidação de uma cultura publicitária na cidade de Curitiba.

Um dos clientes para os quais Luiz e Nélida produziam peças era o *Grupo Positivo*, conglomerado brasileiro de empresas que atuam na área de educação, editorial e de informática. Com sede em Curitiba, a instituição foi fundada em 1972 por uma equipe de professores apenas com o serviço de curso pré-vestibular. Quem fez a logomarca e o princípio da criação gráfica da empresa foi Luiz²⁷³. Em casa, Nélida guarda um dos primeiros cartazes de propaganda da instituição, que veicula duas imagens de sua autoria (Figura 35).

272 PERROT (2007).

273 RETTAMOZO (2018).

Figura 35 – Cartaz de divulgação do Curso Positivo

Pergunte para mim. Estou por dentro do Positivo.

TV a cores, tapes, filmes, slides. E o Positivo bem à frente.

Os vestibulares se uniram. Una-se ao Positivo para enfrentá-los.

Adivinha quem é o melhor destes professores.

Curso Positivo

Positivo é o curso dos primeiros lugares.

Vestibular de 1974 - U.F.P.

Medicina Federal	1º, 2º, 3º e 4º	Agosto	102 dias	160 vagas
Engenharia Civil	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas
Odontologia	1º, 2º, 3º e 4º	Agosto	116 dias	220 vagas
Engenharia Mecânica	1º	Agosto	116 dias	220 vagas
Engenharia Elétrica	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas
Engenharia Química	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas
Engenharia de Minas	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas
Medicina Veterinária	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas
Arquitetura	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas
Medicina Veterinária	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas
Medicina Veterinária	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas
Geografia	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas
Engenharia Elétrica	1º, 2º e 3º	Agosto	116 dias	220 vagas

Av. Vicente Machado, 221 - Fone: 23-9342
81000 - Curitiba - Paraná.

Digitalização da autora, 2018. Fonte: Arquivo pessoal de Nélida Rettamozo.

Na fotografia superior, um rapaz está rodeado por três jovens. Ele, segura o que parece ser uma bolsa, na qual está gravada a logomarca e logotipo do *Curso Positivo*, desenvolvidos por Retta. Olha fixo em direção frontal à câmera, olhar que transmite segurança, seriedade. Elas também estão voltadas em direção ao equipamento, porém, duas olham para o rapaz, e outra para cima, parece distraída. O jogo que se estabelece na imagem denota uma hierarquia que sobreescreve as pessoas representadas, enquanto o homem detém a centralidade do registro, segura a bolsa com expressão autoconfiante, como centrado nos estudos. As mulheres, tem no homem o foco de interesse do olhar, com expressão alienante, descompromissada. O título contíguo a fotografia reforça a produção de sentidos representada: “Pergunte para mim. Estou por dentro do Positivo”. A locução da frase, em primeira pessoa, representaria a figura do rapaz, detentor do saber, enquanto a interlocução se destinaria às mulheres, receptoras ao seu redor. Pois, por mais que houvesse nos anos 1970 uma ampliação nas oportunidades de ensino formal para o público feminino, o anúncio parece ter como destinatário o público

masculino, ainda maioria nas universidades. Cabe ressaltar ainda que todo o grupo é formado de pessoas brancas, o que explicita também interdições de raça na representação da juventude universitária. Esse perfil sociocultural é marcado também na segunda imagem, abaixo da primeira, que divulga o grupo de professores responsáveis pelo curso, todos homens e brancos.

O apagamento da autoria, reatualizado com frequência quando investigamos a história das mulheres, nos permite localizar trajetórias e contribuições encobertas pela sobrevalorização ou protagonismo exclusivo atribuído à atuação dos parceiros. É de se questionar, por exemplo, que haja seis dossiês no *Acervo de Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná* sobre o percurso de Rettamozo, enquanto a respeito da trajetória de Nélida, não haja nenhum, informação que me foi concedida quando estava a explorar o acervo. Assim percebemos os arquivos como resultado de seleções, ordenamentos e inscrições institucionais permeadas de escolhas, mediante as quais certas esferas da vida social, monopolizadas pelo sujeito masculino, foram percebidas e narradas, enquanto outras, desvalorizadas de protagonismo e ocupadas por mulheres, não foram retidas nos arquivos²⁷⁴.

Essas dinâmicas de gênero estabelecidas na parceria profissional e íntima são exploradas em outros campos de criação cultural, como na história do design, conforme argumenta Marinês Ribeiro dos Santos (2015) a partir do trabalho desenvolvido por Georgia Hauner no setor mobiliário; e na história da arte, segundo investiga Priscila Sacchettin (2020) sobre as carreiras artísticas e parceria íntima de Maria Leontina e Milton Dacosta. Essas narrativas, norteadas pela noção de gênero como uma categoria relacional fundamental para pesquisar trajetórias de mulheres, visibilizam relações de influências estéticas, negociações, conflitos e aproximações, a luz de uma rede de relações que rompem com a falsa ideia do protagonismo individual na figura de um gênio isolado.

Nesse sentido, minha tentativa em explicitar um circuito fotográfico composto por fluxos de produção, circulação e consumo de imagens, me ajuda a explicitar a atuação de mulheres na prática profissional, majoritariamente menos valorizadas, como trajetórias complexas, situadas e circunscritas por sociabilidades.

274 PERROT (2005); SIMIONI; ELEUTÉRIO (2018).

No caso apresentado, seria interessante explorar ainda o quanto e de que modo há influência de Nélida nas criações publicitárias de Rettamozo e, vice-versa, de Luiz na trajetória da fotógrafa.

Todavia, a trajetória profissional de Nélida não esteve todo o tempo vinculada à de Luiz, e é possível perceber, mesmo pelas ambiguidades apresentadas sobre a questão da autoria, que sua atuação e reconhecimento como fotógrafa na cidade reverberou em outros segmentos. Em uma de suas lembranças reconstrói uma experiência que considero interessante para expor essa questão, e também situar algumas influências políticas e sociais que circunscrevem sua trajetória. O episódio é a cobertura do espetáculo *Homem não entra*²⁷⁵, que ocorreu no *Teatro Guaira*, o espaço cultural mais reconhecido da cidade, nos dias 26 e 27 de agosto de 1975, em duas sessões por dia²⁷⁶.

Na onda de debates suscitados pelos movimentos feministas, que reverberaram também no teatro e na televisão, o espetáculo, um monólogo protagonizado pela jornalista e política Cidinha Campos²⁷⁷, percorreu diversas cidades levando as discussões em voga sobre os direitos do corpo e sexualidade. O formato lembrava os grupos de consciência, inspirados nos modelos norte-americanos, que espalharam-se pelo país ao longo da década de 1970. Constituídos apenas por mulheres, reuniam-se em cafés, escritórios, bares e bibliotecas para leituras e discussões feministas²⁷⁸. A entrada para a peça também era vetada aos homens, como o próprio nome sugere – mesmo aos fotógrafos. Assim, Nélida conta, sem lembrar maiores detalhes ou registros, que foi contactada pela assessoria do espetáculo para ser a fotógrafa responsável pela cobertura do evento na cidade. Joana Pedro (2012, livro digital sem paginação) dá mais detalhes sobre o espetáculo e a controversa repercussão:

A ação da peça passava-se na plateia, e não no palco. Somente mulheres podiam participar; os homens podiam esperá-las fora do teatro e as crianças trazidas pelas mães ficavam sob os cuidados de outras pessoas. No decorrer do espetáculo, o público transformava-se em uma espécie de

275 Toda a produção da peça foi feita por mulheres. O texto foi escrito e produzido por Heloneida Studart, Rose Marie Muraro e Cidinha Campos, com direção de Bibi Ferreira, sonoplastia por Dortheia Lessa, administração por Cleusa Vicente e iluminação por Luci Mota (FRANÇA, 2019).

276 DIÁRIO DA TARDE (22/08/1975).

277 Cidinha Campos (São Paulo, 1942) é jornalista, radialista, artista e política brasileira.

278 PEDRO (2012).

“grupo de reflexão”: as mulheres contavam como eram suas vidas e faziam suas queixas. A peça foi acusada de sexismo e acabou proibida pela ditadura. *Homem não entra* era, em grande parte, inspirada em obras como a de Eve Ensler, *Monólogos da vagina*, que, desde os Estados Unidos, traziam para o teatro as discussões sobre a condição feminina.

A experiência no teatro não era novidade, há registros de Nélida fotografando para peças em Curitiba desde o início daquela década²⁷⁹. Era próxima do grupo formado *Teatro Margem*, fundado em 1973, composto de amigos que atuavam na publicidade, no jornalismo e na cena artística. Lembra-se sobretudo de fotografar espetáculos com direção de Manoel Carlos Karam²⁸⁰, com *Bolas de Papel* (1973) e Antônio Carlos Kraide²⁸¹, como *Chico Rei* (1973) e *Os Saltimbancos* (1978). Esse último, uma peça infantil, adaptação do álbum homônimo do músico, dramaturgo e escritor Chico Buarque, da qual guarda uma foto de duas das atrizes em cena (Figura 36).

279 Alguns podem ser localizados no blog pessoal *Solda Cáustico*, mantido pelo cartunista e amigo da fotógrafa, Luís Antônio Solda, que figura como ator em algumas peças. Disponível em: cartunistasolda.com.br. Acesso em 20 de maio de 2021.

280 Manoel Carlos Karam (Rio do Sul, 1947 – 2007) foi um escritor, diretor teatral e jornalista brasileiro. Em Curitiba atuou desde os anos 1960.

281 Antônio Carlos Kraide (Piracicaba/SP, 1945 – 1983) foi diretor teatral. Atuou durante cerca de uma década em Curitiba realizando espetáculos (O ESTADO DO PARANÁ, 21/12/1988).

Figura 36 – Cobertura fotográfica de *Os Saltimbancos***Digitalização da autora, 2018. Foto: Nélida Rettamozo, 1978.**

Localizei outros casos de parceria íntima de longa data que as fotógrafas construíram com jornalistas, comunicadores e profissionais que atuavam no meio. Cito o caso de Vilma Slomp e Orlando Azevedo. Juntos mantiveram um estúdio de fotografia publicitária e retratos a partir de 1983, e compartilharam ao longo de suas trajetórias diversas exposições coletivas. Contudo, diferente de Nélida e Luiz, ambos consolidaram carreiras independentes na fotografia artística, de tal modo, os dois apareceram em paralelo nas mídias, acervos e premiações. Neste caso, proponho também uma leitura sobre como as narrativas que inscrevem a fotógrafa na historiografia evidenciam uma subalternidade de gênero manifestada no âmbito discursivo, uma vez que, mesmo em posições de reconhecimento profissional, Vilma era frequentemente lembrada pela crítica a partir de sua biografia, como “mulher”, “musa”, “companheira”, “esposa”, “mãe dos filhos” de Orlando, e não exclusivamente por suas produções intelectuais. A partir de Ana Paula Simioni

(2007, p. 90), traço um paralelo com a história da arte, na qual

Freqüentemente, os vínculos familiares e afetivos de artistas mulheres com colegas de profissão acarretaram o desprestígio de suas produções e, conseqüentemente, de suas trajetórias. Foram elas compreendidas e descritas pela crítica e pela historiografia como “esposas”, “companheiras”, “irmãs”, “amantes” ou “filhas” de artistas, um modo de, sutilmente, negar-lhes o direito à autoria, justamente a afirmação mais valiosa no campo das artes e da cultura.

O crítico cultural Aramis Millarch²⁸² com frequência mencionou o trabalho de Vilma e Orlando em seus artigos ao *O Estado do Paraná*²⁸³, cunhou, inclusive, o termo “casal 20 das imagens”²⁸⁴ para se referir à dupla²⁸⁵. Apesar de reconhecer a produção independente da fotógrafa, divulgando participações em exposições e prêmios, quando olhamos as camadas discursivas que o jornalista utiliza para caracterizar o trabalho de Vilma, são perceptíveis as hierarquias de gênero e representações de feminilidade que estabelece em paralelo às ações do parceiro, que também recebeu maior espaço de atenção nos textos. Em um deles descreve Vilma como “mulher, musa e companheira de imagens” de Orlando, enquanto ele, como “mestre das imagens”²⁸⁶, em outros ainda foi descrita como *frágil*²⁸⁷ e *bela*²⁸⁸. Essas atribuições, marcadas como narrativas generificadas, indicam Vilma como a *musa* inspiradora de Orlando, e ele como o *mestre*, pessoa dotada de excepcional saber, competência e talento intelectual. Esses discursos inscreveram mulheres artistas desde o século XIX em posição de inferioridade aos homens, uma vez que, no campo artístico, elas serviriam para *inspirar* e eles para

282 Aramis Millarch (1943 – 1992) foi jornalista e crítico cultural, em especial nas áreas de música popular brasileira e cinema. Manteve uma coluna no jornal *O Estado do Paraná* durante mais de 30 anos.

283 O ESTADO DO PARANÁ (31/01/1982, 28/02/1982, 18/12/1988, 13/03/1988, 01/09/1991).

284 “Casal 20” era o título em português da série policial estadunidense *Hart to Hart*, ao ar entre 1979 e 1984, que fez sucesso de audiência no Brasil na década de 1980. É protagonizada por um casal de elite que, juntos, trabalham solucionando crimes e casos de espionagem. O uso da expressão, polarizada no período para referir-se à representação constituída nos meios massivos do que seria um casal perfeito – branco e de elite – denota a influência e consolidação da indústria cultural, em especial de produtos televisivos importados, na formação da cultura brasileira urbana naquele momento.

285 O ESTADO DO PARANÁ (18/12/1988, 13/03/1988).

286 O ESTADO DO PARANÁ (01/09/1991).

287 O ESTADO DO PARANÁ (31/01/1982).

288 O ESTADO DO PARANÁ (28/02/1982).

*produzir*²⁸⁹. É importante destacar ainda que esse mito da fragilidade feminina, como descreve Sueli Carneiro (2019), que historicamente atribuiu posições desiguais entre homens e mulheres, representa sobretudo as mulheres brancas, uma vez que as mulheres negras nunca foram tratadas como *frágeis* e são condicionadas a hierarquias de opressão raciais.

É intrigante questionar, porém, como Vilma pode ter se apropriado ou aderido a essas representações de feminilidade, como *bela* e *inspiradora*, ou contestado essas atribuições, a depender das condições, possibilidades e interesses. Localizei uma entrevista de página dupla que concedeu à Rosirene Gemael em 1989, nela Vilma fala sobre sua produção de nus femininos, autorretratos, sexualidade e o debate em voga sobre a liberdade do corpo. Sobre sua produção, em certo momento a jornalista questiona como ela vê o fato do nu feminino na fotografia ser abordado historicamente pelo homem e não pela mulher. Cito na íntegra:

Ao longo da história da humanidade a mulher sempre foi mais pintada e cantada e passa a existir como artista apenas neste século. Antes disso só os homens criavam, enquanto elas, ou permaneciam nas cozinhas ou nas camas como amantes, situação que de certo modo prevalece até hoje alimentada pela Igreja Católica com seus pecados, e pela pressão social refletida na educação que coloca o homem como guerreiro e a mulheres de lado oposto, com outra vivência e outra vida sensual também. E aí, nesta divisão rígida de papéis mal definidos, é que entra uma série de conflitos no relacionamento humano atual (CORREIO DE NOTÍCIAS, 21/10/1989).

Ao que parece, em toda a entrevista, Vilma se posiciona ciente de algumas questões que circundavam as discussões feministas sobre o sujeito mulher desde a década de 1970, as hierarquias de gênero no trabalho, o direito ao prazer e a sexualidade, e a contestação à moralidade vigente. Porém é notável que, no lugar social em que se colocava como artista, retratada com proeminência nas colunas sociais e transitando em um circuito artístico das galerias em Curitiba, a *beleza* era um capital que poderia ser importante para se colocar como artista naquele meio. É provável que esse atributo também fosse sustentado por seu parceiro. Como descreve Aramis Millarch, “em Curitiba, o estúdio do casal estar [sic] entre os dois mais procurados pelos diretores de arte das melhores agências que se preocupam em bem utilizar as verbas dos clientes e que desejam material de primeira

289 SIMIONI (2008).

qualidade”²⁹⁰. Vemos o investimento do casal na própria imagem do estúdio publicitário, voltado a atender um público mais abastado, com produções de maiores recursos financeiros. Assim, a dupla atuou também, como Nélida e Luiz, a partir da expansão do mercado publicitário no período.

Não era apenas o campo da publicidade que estava em processo de expansão naquele momento, diversos segmentos da comunicação, como o próprio jornalismo, estavam em alta pela ascensão da comunicação de massa. Esse movimento, aliado a outros aspectos circunstanciais do período, favoreceram a entrada de mais mulheres no campo da comunicação. Sobre algumas mulheres que atuaram na prática fotojornalística, avançamos ao tópico seguinte.

4.2 O FOTOJORNALISMO E, INCLUSIVE, O COLUNISMO SOCIAL

A década de 1970 marca a expansão da presença de mulheres no meio jornalístico²⁹¹. No Paraná, a pesquisadora Selma Teixeira (2007b) localiza o início da década como um marco da entrada de mulheres, sobretudo, no jornalismo cultural. Em especial na capital, o segmento estava em alta com a criação de importantes suplementos culturais, inovadores em projetos gráficos e textuais. Teixeira (2007b) destaca uma turma de jornalismo formada pela *Universidade Federal do Paraná*, em 1972, de onde sai um grupo de mulheres que atuaria nos veículos de imprensa do Estado ao longo das décadas seguintes, como: Adélia Maria Lopes²⁹², Dinah Ribas Pinheiro²⁹³, Marilú Silveira²⁹⁴ e Rosirene Gemael. Como

290 O ESTADO DO PARANÁ (18/12/1988).

291 ABREU, ROCHA (2006).

292 Adélia Maria Lopes (Aquidauana/MG, 1950) é jornalista. Em Curitiba desde 1968, entrou para a graduação em Jornalismo no ano seguinte. Na imprensa local, atuou nos jornais *Tribuna do Paraná*, e editou o *Almanaque*, suplemento do jornal *O Estado do Paraná*, entre 1980 e 2003. Também trabalhou como correspondente em sucursais no Paraná dos periódicos *O Estado de S. Paulo* e revista *Veja* em editorias de política, economia, esportes e jornalismo policial. Em outros segmentos, também desenvolveu trabalhos no teatro, rádio e televisão.

293 Dinah Ribas Pinheiro (Rio de Janeiro/RJ, 1947) é jornalista e professora. Desde 1969 mora em Curitiba. No início dos anos 1970 iniciou profissionalmente no jornalismo, na imprensa local atuou no semanário *A voz do Paraná*, *Diário do Paraná* e *Correio de Notícias*. Em 1974 entrou para a assessoria de imprensa da *Fundação Cultural de Curitiba*, onde ficou por 27 anos. Na FCC foi responsável pelo *Jornal Mural*, informativo oficial da instituição.

294 Marilú Silveira (São Paulo/SP), editou o encadernado *Anexo*, no *Diário do Paraná*, entre 1975 e 1977, onde também manteve uma coluna de variedades e notícias curtas da cidade, a *Coluna A*. Junto do jornalista, radialista e artista Reynaldo Jardim, editou o *Pólo Cultural*, um semanário cul-

antes mencionado, a partir da década 1970, o processo acelerado de urbanização somado à expansão de movimentos feministas de Segunda Onda, contribuíram com a ocupação do espaço público por mulheres, como nas universidades e empregos formais, também, é a partir da metade da década, que são criados os primeiros periódicos marginais feministas vinculados às lutas políticas contra a ditadura²⁹⁵. Estas foram algumas condições que favoreceram a ocupação das redações por mulheres, no entanto, essas conquistas, como parece desconsiderar Teixeira (2007b), não ocorreram sem constrangimentos. Até o final dos anos 1960 as mulheres ocupavam espaço em cadernos e revistas considerados femininos, nas seções de moda, culinária e comportamento, em temáticas relacionadas a família e a educação infantil, ou ainda, escrevendo crônicas e contos voltados para o público feminino. Os assuntos considerados sérios, eram exclusivamente tratados por homens, como política, economia, reportagem policial e assuntos internacionais²⁹⁶.

A presença mais expressiva de mulheres atuando nas redações pode ter motivado também a entrada das fotojornalistas, da metade para o final dos anos 1970, a partir da onde formaram-se redes de parceria, amizades e interesses. Por exemplo, durante o tempo que a fotógrafa Fernanda Castro trabalhou no *Correio de Notícias*, segundo consegui localizar por registros de 1986 a 1990, a maioria de suas produções foram para os cadernos de cultura e comportamento *Programe-se* e *Bom domingo*, ambos editados pela jornalista Rosirene Gemael²⁹⁷. Em um tempo em que as coberturas jornalísticas eram fruto de um trabalho coletivo e integrado entre repórter e fotógrafo, tais parcerias são importantes para localizar as trajetórias de mulheres na profissão. Juntas, Rosirene e Fernanda, cobriram eventos culturais, entrevistas com profissionais da cidade e reportagens sobre estilos de vida.

Uma foto de celebração do primeiro casamento de Lucília Guimarães, em 1982, torna mais visível esses trânsitos na profissão, ainda, me permite uma breve digressão para explorar a rede de pessoas (Figura 37). Na imagem, treze

tural independente idealizado por Jardim em 1978, que durou 34 números. A partir de 1977, Marilú também foi editora do caderno de cultura *Elenco*, do periódico *Correio de Notícias*.

295 Tais como *Brasil Mulher* (Londrina/PR; São Paulo/SP, 1975 – 1980), *Nós Mulheres* (São Paulo / SP, 1976 – 1978), *Mulher Liberta Mulher* (1980), *Mulherio* (São Paulo/SP, 1981 – 1988) e *Chana Com Chana* (São Paulo/SP, 1981 – 1987) (PEDRO, 2012).

296 ABREU; ROCHA (2006).

297 Interessante destacar que Rosirene Gemael era editora do suplemento, função que também era majoritariamente ocupada por homens, poucas eram as mulheres em conselhos editoriais.

mulheres posam para a câmera. Dentre elas estão algumas repórteres que trabalharam com a fotógrafa na primeira fase do *Correio de Notícias* – período anterior à passagem de Fernanda no veículo – e também outras fotógrafas do circuito com as quais Lucília tinha amizade. Tomei a liberdade de traçar retângulos em cima da imagem para facilitar a identificação. Da esquerda para a direita, a primeira da fila é Katia Kertzman, repórter do periódico. Em 1979, na companhia de Lucília, desceram para as praias paranaenses para cobrir as atrações turísticas com a chegada do verão²⁹⁸. É o que consta em reportagem e ensaio fotográfico publicados no *Elenco*, um dos encartes do jornal. O *Elenco* é uma das publicações de jornalismo cultural em destaque naquele período, teve vida entre 1977 e 1979 pela edição da jornalista Marilú Silveira²⁹⁹ - daquela turma formada pela UFPR em 1972. Ela também foi convidada para o casamento, como aparece em outra fotografia.

Bem, em seguida está Vilma Slomp. Naquele ano, de 236 inscritos de diferentes estados do país, Vilma foi selecionada para o *39º Salão Paranaense*, junto a outros 98 artistas, dentre os quais, mais uma fotógrafa na cidade, Luciana Petrelli³⁰⁰, que está à direita de Vilma na imagem, na mesma linha de mulheres abaixo. No centro da foto, de olhos fechados e sorriso aberto, está Lucília, o elo da rede. Atrás dela, em pé, está Annamaria Marchesini, uma das jornalistas do *Correio* que cobriu, como antes mencionado, as manifestações grevistas com Lucília na virada da década. Por fim, a última à direita, sentada sobre os joelhos, é Bea Corrêa, que naquele ano participou de uma exposição coletiva com Luciana, Lucília e também, Fernanda Castro e Lina Faria³⁰¹.

298 CORREIO DE NOTÍCIAS (20/11/1979).

299 TEIXEIRA (2007b).

300 DIÁRIO DA TARDE (21/11/1982); DIÁRIO DO PARANÁ (26/10/1982).

301 DIÁRIO DO PARANÁ (27 e 28/03/1982).

Figura 37 – Convidadas no casamento de Lucília Guimarães



Foto: Autor/a desconhecido/a. Fonte: Arquivo pessoal de Lucília Guimarães

Faço essa digressão apenas para que se possa observar, mesmo que de forma sutil, o quanto o circuito fotográfico estava tangenciado também por outras esferas, e de modo quase que intrínseco pelo jornalismo e os profissionais da imprensa. Nessas relações não formavam-se apenas ligações profissionais que conduziam a feitura de uma reportagem, mas amizades e desavenças, casamentos e divórcios, parcerias íntimas e sociabilidades das mais diversas. Quem fazia fotografia nesse período, quase que necessariamente passava, direta ou indiretamente, pelo jornalismo. Isso, pois, a prática não acontecia apenas nos veículos de imprensa locais como demonstrei no *Correio de Notícias*, o período dos anos 1970 a 1990 foi marcado pela presença de sucursais na cidade, que fomentava a atuação de muitos fotógrafos e fotógrafas com coberturas *freelancer* de reportagens para os veículos nacionais. Segundo Alberto Viana (2009), essa época caracteriza um momento de expansão no fotojornalismo, manifestado pelo aumento de profissionais formados em universidades, uma maior valorização da fotografia proporcionada pelas sucursais e mais oferta de trabalho, que tornava possível a

fonte de renda para fotógrafas e fotógrafos. Assim, a maioria das mulheres que localizei no circuito, trabalharam, em maior ou menor tempo e espaço, com coberturas no fotojornalismo. Pretendo neste momento desdobrar o percurso de apenas uma das fotógrafas, Lina Faria, para trazer questões que me parecem interessantes sobre a atuação no segmento.

Na lembrança de Lina sua trajetória no fotojornalismo teve início em 1980. Era, mais precisamente, julho de 1980, e não qualquer dia do mês, era o dia que João Paulo II, o papa, aterrissou em Curitiba na passagem por mais 12 cidades em visita ao Brasil. O rebuliço foi grande. Com todos os preparativos o assunto tomou a imprensa e a boca do povo de um jeito que a piada anunciada no jornal indagava ao leitor: “tem paparicado muito por aí?”³⁰¹. No dia da visita, 5 de julho, o *Diário do Paraná* divulgou uma lista de “mandamentos” - neste caso, 19 – para acompanhar o evento com tranquilidade. As recomendações alertavam: “se você está chegando a Curitiba para ver o Papa, traga seu farnel, pois com certeza bares e restaurantes se encontrarão superlotados”, na verdade, por via das dúvidas, era melhor também controlar o xixi, “ligue-se na idéia [sic] de que você vai ficar algumas horas no meio da multidão. Evite ingerir muito líquido antes de sair de casa”³⁰². Foi decretado feriado estadual para que milhares de pessoas pudessem ir às ruas acompanhar os deslocamentos do pontífice no *papamóvel* e em cerimônia religiosa na região do Centro Cívico, ou ainda, assistir pela televisão. Além disso, ocorreu um encontro em homenagem aos imigrantes poloneses no *Estádio de Futebol Major Antônio Couto Pereira*, restrito a 60 mil pessoas³⁰³. Em uma fotografia de João Urban é possível ver a legião de fiéis reunidos, homens e mulheres em gestos de prece (Figura 38). Para a cobertura do evento foi montada uma estrutura no *Palácio Iguazu*, sede do governo, a fim de atender centenas de profissionais da imprensa, do Brasil e do exterior, com 96 telefones com condições de envio de telefoto – modo como se despachava fotografias à distância no período –, 150 máquinas de escrever, 14 monitores de TV e mais uma dezena de serviços – incluindo mate gelado³⁰⁴.

301 DIÁRIO DO PARANÁ (04/07/1980).

302 DIÁRIO DO PARANÁ (05/07/1980).

303 DIÁRIO DO PARANÁ (21/06/1980).

304 DIÁRIO DO PARANÁ (05/07/1980).

Figura 38 – Multidão de fiéis em visita de João Paulo II à Curitiba**Foto: João Urban, 1980. Arquivo pessoal de João Urban**

Pois, é nesse cenário que Lina foi fotografada em uma instantânea pelo colega de trabalho, Márcio Santos, na cobertura do evento (Figura 39). Era um sábado de inverno. A fotógrafa usava uma jaqueta fechada, e na gola esquerda, um crachá que, segundo ela, discriminava o acesso ao espaço destinado à imprensa. Lina apresenta semblante sério, concentrado. As duas mãos elevadas sobre a cabeça demonstravam inquietação. Ou talvez, apenas estivesse passando as mãos sobre os cabelos naquele instante. Mas, por ora, digamos que havia um estado de tensão. Isso, pois, Lina estava a cobrir o evento pela *Zap Fotografias*, um estúdio publicitário de audiovisual e fotografia institucional para empresas que trabalhava desde o fim dos anos 1970, primeiro como produtora e laboratorista, depois, como fotógrafa, ocupação que lhe permitiu comprar a primeira câmera profissional, uma Asahi Pentax, talvez essa pendurada ao seu pescoço. Lina já vinha de uma experiência como fotógrafa e produtora em São Paulo, histórico que favoreceu sua contratação e atuação na *Zap*. Na ocasião desse evento, foi escalada para coordenar a equipe, composta de fotógrafos como Nego Miranda, João Urban e o

próprio Márcio Santos³⁰⁵.

Figura 39 – Lina Faria em cobertura para a Zap Fotografias



Foto: Marcio Santos, 1980. Arquivo pessoal de Lina Faria

Por mais que a *Zap* não fosse uma agência de notícias, a visita do Papa mobilizou todas as agências de comunicação para a cobertura. Na narrativa de Lina, a experimentação no evento marca o momento de virada para uma das atividades que desenvolve no decorrer da década seguinte: o fotojornalismo. Durante os anos 1980 Lina atuou como repórter fotográfica de diversas sucursais

305 FARIA (2018).

paranaenses dos periódicos de circulação nacional, tais como *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *O Estado de S. Paulo*, revistas *Veja*, *Istoé*, *Placar* e *Nova Escola*.

Mas voltemos alguns anos nessa história. As lembranças de infância e adolescência de Lina Faria recorrem a lugares que viveu no interior do Paraná, por errância do pai, que se deslocava para diferentes cidades como funcionário público. Nascida em Nova Esperança, em 1955, conta que pela falta do que fazer nas províncias, tinha tempo e gostava de ler. Sua primeira menção de interesse nas imagens impressas, foram àquelas que circulavam na revista *Seleções*³⁰⁶. “...era uma *Veja* da época. Uma revistinha sem vergonha, mas era minha referência”, descreve³⁰⁷. Aos 16 anos mudou-se para a capital, Curitiba, em busca da graduação e maior independência da família. “Vim para morar na casa da minha avó. Mas claro que não deu certo e logo em seguida fui morar numa vaga no centro. O dinheiro era curto e eu fazia pesquisa de mercado para complementar as despesas básicas”³⁰⁸, comenta. Diz que por um tanto de sorte entrou para o curso de Comunicação Social, para estudar Jornalismo, na *Universidade Federal do Paraná* (UFPR), onde teve um primeiro contato com a prática fotográfica e referências estéticas, cita as aulas de História da Arte com a professora e pesquisadora Adalice Araújo. Três anos depois, por vontade e também necessidade de dedicar-se exclusivamente a obter uma fonte de renda, deixa a faculdade antes da conclusão. Ela relata dificuldades de apoio financeiro dos pais para ingressar na profissão, na época, as câmeras eram custosas e de difícil acesso – precisavam ser adquiridas no exterior ou de segunda mão. “Era um tempo muito difícil de comprar equipamento. Era caro e tinha que juntar dólar e um amigo que fosse viajar [...]. Eu nunca tinha dinheiro pra ter um bom equipamento. Era meio na raça”, destaca³⁰⁹. Foi a partir dos anos 1970 e 1980 que houve um movimento para a regulamentação do ofício, o acesso a equipamentos importados, a criação de organizações sociais de incentivo, um mercado especializado, e o início do debate sobre a consolidação de um ensino superior de fotografia no Brasil³¹⁰.

306 A versão brasileira da americana *Reader's Digest*, circulou no Brasil a partir dos anos 1942. Trazia conteúdos gerais em formato de anedotas e colunas sobre saúde, cultura e comportamento.

307 FARIA (2018).

308 FARIA (2018).

309 FARIA (2018).

310 YAMAMOTO (2018).

Em passagem por São Paulo para visitar uma prima, narra ter gostado tanto da cidade que decidiu tentar a vida por lá, mudou-se em 1976, assim que interrompeu a graduação. Na capital, logo conheceu pessoas do circuito fotográfico paulistano que favoreceram algumas experiências em diferentes áreas da fotografia, onde passou a aprender a técnica com maior profundidade. Cita o fotógrafo e professor Clício Barroso, que a indicou como assistente de fotografia em publicidade na *A.C.M.E*, um estúdio fotográfico da agência *MPM Propaganda*, considerada a principal agência de publicidade do país entre 1975 e 1991³¹¹. Ainda, foi assistente na *Gang Publicidade*, uma agência de *marketing* com foco em moda. Rememora também uma passagem de poucos meses pela *Faculdade Anhembi Morumbi*, onde conheceu João Baptista Reimão³¹² e Jan Koudela, que trabalhavam com cinema. Em 1977, Lina para fez fotografia de cena e uma breve atuação como coadjuvante em um filme roteirizado e dirigido por Reimão, e produzido por Koudela, *Daniel, o capanga de Deus*³¹³, rodado na Bahia, com elenco formado por Arduíno Colasanti e Regina Duarte.

Em 1978, a instabilidade financeira fez com que Lina voltasse à Curitiba, mas as experiências adquiridas em São Paulo seriam determinantes para os rumos que tomaria na fotografia. Talvez, um portfólio vindo da capital paulista fosse mais valorizado em Curitiba, o que favoreceu alguns trânsitos. Quando voltou à cidade, foi trabalhar na *SIR Laboratório de Imagem e Som*, uma agência de publicidade em audiovisual, como produtora executiva, e em seguida na *Zap Fotografias*.

Quando conseguiu comprar a primeira câmera, no início dos anos 1980, e depois da experiência na cobertura do visita do papa à cidade, Lina passa a trabalhar com fotojornalismo para as sucursais de veículos nacionais. Em uma dessas coberturas, dia chuvoso no início de junho de 1987, em companhia da repórter Terezinha Cardoso³¹⁴, parte para o município de Palmas, centro-sul do

311 RODRIGUES (2002).

312 João Baptista Reimão é publicitário e artista. Seu único longa-metragem, *Daniel, o capanga de Deus*, foi baseado em livro homônimo escrito por Reimão em 1977.

313 DANIEL O CAPANGA DE DEUS. Direção: João Baptista Reimão. Brasil: 1977. (90 min.). Ficha filmográfica disponível em: <https://bit.ly/37bvAUB>. Acesso em: 07 de jul. 2021. A filha do diretor, Isadora Reimão, disponibilizou a gravação remasterizada em: <https://bit.ly/3yhPmJW>. Acesso em: 07 de jul. 2021

314 Terezinha Cardoso é considerada a primeira repórter de cobertura policial do Paraná. Ingressou

Paraná, em um jatinho fretado pela sucursal do jornal carioca *O Globo*. Era uma cobertura urgente sobre o assassinato do jornalista e humorista Leon Eliachar, encontrado morto com um tiro na cabeça em seu apartamento no Rio de Janeiro no dia 01 de junho. O mandante teria sido o vereador e pecuarista de Palmas, Alberto Araújo, ao descobrir o caso extraconjugal do jornalista com sua esposa, Vera Araújo³¹⁵.

No município, as repórteres foram atrás de Vera, em sua *boutique*, para investigar as informações. Conta Lina:

Chegamos e fomos direto pra boutique. Quando a encontramos perguntamos se ela conhecia o Leon Eliachar. Ela ficou branca e falou "venham comigo". Levou a gente para um separado lá, começou a conversar com a Terezinha e eu fiz uma foto. Aí ela pediu licença e mandou chamar o marido. Quando o marido chegou disse "você vai me dar essa máquina", eu falei "não posso, é a câmera do jornal". Aí ele disse "então me dê o filme"³¹⁶.

Lina, que carregava duas câmeras, entregou ao vereador o filme trocado, com as imagens de um batizado que tinha fotografado dias antes, e preservou as que tinha feito para a reportagem.

A gente deu um furo. Uma foto ruim até. A Terezinha queria ir para a delegacia denunciar um sequestro. Teria um perfil de sequestro porque ele proibiu a gente de sair de lá se a gente não devolvesse a máquina com a foto que eu tinha tirado da mulher. Eu falei "não, vamos pro aeroporto porque eu tenho a foto da mulher". Aí fomos. A Terezinha conseguiu tirar algo dela, deu a entender que conhecia ele [Leon Eliachar]³¹⁷

Esse episódio, que marca a lembrança da fotógrafa, é narrado como um momento de negociação a partir do conflito de interesses gerado entre os sujeitos descritos, no qual é possível pensar possíveis facilitadores, resistências, adesões e constrangimentos que perpassam a inscrição de gênero nas experiências se ser mulher, fotógrafa e jornalista nesses tempos. A começar pela escolha do jornal *O Globo* em encaminhar duas correspondentes para a cobertura, decerto, ao

na profissão em 1969, nos jornais *O Estado do Paraná* e *Tribuna do Paraná*.(CORREIO DE NOTÍCIAS, 21/09/1987). Durante os anos 1980 foi correspondente em Curitiba pelo *Jornal do Brasil*.

315 CORREIO DE NOTÍCIAS (04 e 05/06/1987).

316 FARIA (2018).

317 FARIA (2018).

vislumbrar um furo de reportagem com a localização de Vera Araújo em Palmas, o envio de duas repórteres poderia favorecer uma aproximação com a investigada, como fizeram ao entrar na loja sem resistência, talvez como potenciais clientes insuspeitas, até conseguirem conversar com a dona. Em um segundo momento, quando o marido é solicitado e aborda as repórteres em postura violenta e autoritária, destaco o potencial transgressivo de ambas, que ao serem interdidas pela imposição do vereador, subvertem a coerção ao entregar o filme fotográfico trocado.

O caso foi abordado em toda a imprensa nacional. Apesar do responsável pela execução ser o marido, tido como suspeito desde o início das investigações e depois condenado à 17 anos de prisão³¹⁸, foram imagens de Vera, a exposição sobre sua vida e o tema do adultério que tomaram os jornais, nos quais foi descrita em diversas reportagens como “pivô do crime”. Pois, o mandante do assassinato foi o vereador, mas quem estampou com demérito as coberturas foi Vera, na imagem construída pela mídia de esposa adúltera. Parece importante destacar, portanto, que a imprensa ainda reproduzia papéis de feminilidade e inscrições de gênero que culpabilizavam a mulher pelo crime passional, como foi feito no caso que levou a inocência de Doca Street, dez anos antes, por legítima defesa da honra no assassinato de Ângela Diniz, culpada de suposta traição e responsabilizada pela própria morte, como descrevi no capítulo anterior.

É fato que a abordagem de Lina e Terezinha na condução da cobertura reiteram a divulgação machista e heterocentrada levantada pela mídia, mas pensando sobre o campo de possibilidades que tangenciava suas ações, talvez, a articulação entre essas mulheres permitisse que de tal forma acessassem os capitais necessários para se colocar como jornalista no período, um projeto coletivo que agenciavam, ora pela adesão e ora pela resistência, de modo a atuarem no circuito cultural ao qual pertenciam. Como indica Gilberto Velho (2003), é característico da vida social que os limites entre conformismo e transgressão sejam constantemente avaliados pelos indivíduos em suas possibilidades, de modo que a oscilação entre as noções de normalidade e desvio sejam iminentes e contínuas,

318 O LIBERAL (08/11/1989).

aspectos que constituem as trajetórias individuais em uma multiplicidade de eventos.

É provável que a imagem feita por Lina Faria³¹⁹ seja a que encontrei em uma reportagem do *Correio de Notícias* do dia 04 e 11 de junho (Figura 40), que mostra Vera de lateral, com o semblante fechado e braços cruzados, enviada por telefoto³²⁰ e creditada ao *O Globo*. A mesma imagem foi capa do *Correio* no dia seguinte (Figura 41). Com exceção da montagem feita no cabeçalho do jornal e da fotografia que mostra Vera, todas as outras imagens possuem crédito aos autores, todos homens. O retrato de Eliachar à direita desta, está indicada apenas como “Agência Globo”.

319 Quando localizei a imagem no acervo da *Hemeroteca Digital* enviei à Lina e perguntei se esta seria a foto que ela descreve na narrativa. Respondeu que provavelmente sim, pois era a única foto de Vera produzida, após o ocorrido, que circulou nos jornais.

320 Aparelho utilizado pelos fotógrafos e fotógrafas para enviar imagens a longas distâncias com mais rapidez. As fotografias em preto e branco eram transformadas em impulsos elétricos transmitidos pela linha telefônica.

Figura 40 – Imagem de Vera Araújo no *Correio de Notícias*

Geral

O Caso Eliachar

O suspeito número um jura que é inocente

Em entrevista a jornalista Ruth Bolognese e Chunit Kawamura, o vereador Alberto Araújo disse que nunca havia ouvido falar no nome do jornalista Leon Eliachar e não soube dizer também se sua mulher Vera o conhecia. Afirmou que vai se defender na Justiça se for chamado a depor. Em Palmas, a população está perplexa com o envolvimento do casal no assassinato do jornalista Eliachar, e centenas de pessoas disseram que sabiam do romance de Vera com Leon, todos querem saber como vai terminar o caso.



* Vera Araújo - Telefoto "O Globo".

Palmas – O principal suspeito da morte do jornalista Leon Eliachar, o vereador do PMDB, Alberto Araújo, 37 anos, pecuarista, conhecido como "Beto" em Palmas, no Centro-Sul do Paraná, atribuiu, ontem, à intriga de possíveis inimigos, o envolvimento do seu nome no crime. "Não sei porque estou envolvido nisso e vou me defender na Justiça se for chamado a depor", disse. Sua mulher, Vera, 33 anos, mantinha, segundo a polícia carioca, um romance com o jornalista.

Alberto Araújo reuniu, ontem, toda a família tem três irmãos – em sua casa de grandes janelas e sombreada de palmeiras quase no centro da cidade, antes de receber os jornalistas. Seus irmãos informavam pela manhã que ele havia ido para Curitiba. Por volta de meio dia, ele mesmo abriu a porta principal da casa e disse, em voz baixa: "Se querem falar comigo podem entrar mas sejam rápidos que tenho compromissos. Estava acompanhado apenas do irmão mais novo para dar a entrevista. A família fazia barulho de conversas e de pratos - era hora do almoço - em outros cômodos da casa.

"AFÁVEL"

Baixo, moreno, com uma falha visível na arcada superior, vestindo um paletó preto, de couro, calças jeans e de botas, como é de hábito em toda a região, ele se sentou num sofá da sala – bem decorada, em estilo rústico – e disse que desde que foi divulgada a "notícia" – sem especificar que notícia a imprensa não o havia deixado em paz. "Não sei

onde pretendem chegar", observou. Afirmou que nunca havia ouvido falar no nome do jornalista Leon Eliachar e não soube dizer também se sua mulher Vera o conhecia - "Nos últimos 15 dias não saí de Palmas, como todo mundo pode comprovar na cidade. E em toda a minha vida, fui apenas duas vezes ao Rio de Janeiro, a última delas há um ano e meio, com minha mulher" contou.

Como vereador mais votado da cidade, primo em terceiro grau do prefeito José Maria Araújo Perpétuo, ele disse que em sua campanha não fez grandes inimigos e nem brigou com ninguém que viesse a se vingar. Durante todo o tempo, cerca de 20 minutos que durou a conversa, ele ficou pouco a vontade, fazendo menção de levantar-se para sair. Reclamou do comportamento de uma jornalista que segundo sua versão, quase o obrigou a dar declarações na terça-feira. "depois ela escreveu que fui violento", comentou. Contou que está casado com Vera há 17 anos, que é pecuarista na região há muito tempo e que toda a cidade o conhece muito bem, e todo seu passado. Só hesitou em responder a uma pergunta: "O senhor tem confiança em sua mulher"? - "Não sei como responder isso. Nós não tivemos tempo de conversar ainda".

Até ontem à tarde o delegado Sebastião Portes não havia recebido nenhum comunicado para investigar o caso. Estava à espera de comunicação de policiais cariocas ou de uma determinação superior. "Não posso intimar o Alberto Araújo a depor porque nada tenho de concreto", diz ele.

Fonte: *Correio de Notícias*, 04/06/1987. Acervo da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Figura 41 – Capa do *Correio de Notícias*

ASSINATURA PROGRAMME-SE



Acenos obscenos. Olho que convide. Língua que xinga. Do cafuné à contidência, a linguagem do corpo e seus significados mundo afora. A defesa da ecologia, no dia mundial do meio ambiente, debate que deveria ser preocupação do dia-a-dia e não apenas tema de comemoração. Mesmo porque, comemorar o quê? E mais as últimas do cinema, teatro, música e literatura. Confira.

Curitiba, 5 de junho de 1987 - Ano VII - Nº 1.787 - Cz\$ 10,00 **sexta-feira**

Correio de Notícias

CURITIBA É A CAPITAL MAIS CARA DO BRASIL

De acordo com o Dieese, Curitiba teve o maior custo de vida do País no mês de maio - 19,36%. Só esse ano a cesta básica de alimentos já subiu 131,18%. E se não mudar a política de preços e abastecimento, a situação vai ficar muito pior. Página seis.



Paul Celso

Everton, Elyzandro, Paulo Roberto e Karina completam um ano hoje. Para os quadrigêmos, os pais Jair e Regina vão fazer uma superfesta. Página 6.



Osvaldo Silva

Goulart de Andrade, produtor do programa Comando da Madrugada, participa ontem, em Curitiba, do Encontro de Cinema e Vídeo Independente. Falou de sua experiência na área. Na pag. 6.



Samuel Pinho/1987

O presidente Sarney empousou ontem o novo ministro da Reforma Agrária, Marcos Freire, que deixou a CEF. Na hora H.

O CASO ELIACHAR

ESTÁ CHEGANDO A HORA DA VERDADE

A polícia carioca prendeu dois suspeitos do assassinato de Leon Eliachar. Seriam pistoleiros contratados por Alberto Araújo para executar o crime. Hoje chegam a Palmas investigadores vindos do Rio. Na hora H.



Cheril Kawano

* O vereador Alberto Araújo



Agência Uol

* O pivô do crime, Vera



Agência Uol

* O escritor Leon Eliachar

A parte do leão fica menor

O governo criou nova tabela de alíquotas para cálculo do imposto de renda retido na fonte. A correção é de 66% em relação à anterior. Na hora H.

No período, por mais que fosse comum, ainda não era obrigatório creditar a autoria dos fotógrafos nas imagens veiculadas nos jornais. A *Lei nº 5.988*, de 14 de dezembro de 1973 qualificava fotografias como obras intelectuais protegidas apenas as que fossem consideradas criações artísticas. Foi revogada em 1998, pela *Lei nº 9.610*, que ampliou o conjunto de proteção a todas as “obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia”³²¹. As ausências de creditação das autorias dificultam mapear a circulação de fotografias produzidas por mulheres na imprensa. Chama a atenção, neste caso, que apenas a fotografia feita por Lina não tenha recebido crédito na legenda. Tais meandros expõem um conjunto de relações históricas e sociais complexas, nas quais sobressaem a ausência de fontes que reconheçam a autoria feminina na história³²². Acredito que, ao acessar a experiência de fotógrafas por meio de suas narrativas sobre o passado, procedimento a partir do qual deduzo a imagem produzida por Lina mesmo sem o crédito de autoria, é possível construir possibilidades para driblar as ausências nos documentos e ressignificar os sentidos dos arquivos, a fim de inscrever a atuação de mulheres.

A creditação de autoria era uma demanda crescente levantada pela classe nas décadas de 1970 e 1980. Em diversas capitais do país, como Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco, Salvador, Rio Grande do Sul e também Curitiba, desde 1969, existia a presença da *Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos* (ARFOC), sociedade civil organizada que respondia pelos profissionais em cada cidade e promovia eventos de formação e trocas sobre questões vinculadas à categoria profissional, como os *Encontros Nacionais de Repórteres Fotográficos e Cinematográficos*, que ocorriam em periodicidade anual e de caráter itinerante. Nesses eventos, debatiam-se caminhos e questões referentes à formação de fotojornalistas, regulamentação para concessão de registros profissionais, os direitos autorais e o mercado de trabalho³²³. Em 1989, a sétima edição do *Encontro* ocorreu em Curitiba, de 21 a 24 de setembro, naquele ano incluiu-se na programação a pauta relacionada ao advento da fotografia digital, que viria a modificar de modo permanente o mercado e a prática fotográfica a partir dos

321 Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

322 SIMIONI, ELEUTÉRIO (2018).

323 VIANA (2009).

anos 1990³²⁴.

Na cidade, a ARFOC/PR também organizou, desde 1976, as *Mostras de Fotojornalismo*, que ocorreram como atividade anual durante a década de 1980 e mais esporadicamente até 2002, com a 15ª edição. Na retrospectiva feita por Alberto Viana (2009), do que chama de “ações culturais”³²⁵ em torno da fotografia em Curitiba, uma ebulção de eventos ocorreram na cidade a partir da mobilização de profissionais do fotojornalismo a começar com a *I Mostra*, organizada a partir da ARFOC e do *Sindicato dos Jornalistas*, na promoção de exposições e encontros em torno da fotografia. A preocupação com a formação na profissão, cuja proposta de institucionalização permeava a categoria naquela década e na seguinte, é destacada por Viana por meio do catálogo da *I Mostra de Fotojornalismo*. Nele, o texto de apresentação referenciava os fotógrafos e teóricos da imagem, Cartier Bresson³²⁶ e Jacques Henri Lartigue³²⁷, essa seria uma menção inaugural a uma certa teoria fotográfica materializada em um texto sobre uma exposição de fotografia em Curitiba.

Essa mostra foi organizada na sede da *Fundação Cultural de Curitiba* com a presença de 12 fotógrafos³²⁸ que atuavam em periódicos locais, sucursais e assessorias do Estado. Uma das fotografias, que exibia o flagrante de agressão policial a um rapaz em uma delegacia, foi convidada a não constar na exposição pela FCC³²⁹. Por insistência dos fotógrafos, a fotografia foi incluída. Dois meses depois, ainda ganhou o *Prêmio Esso Nacional de Fotografia*³³⁰. Na descrição de Viana (2009, p. 143),

324 VIANA (2009).

325 O autor define *ação cultural* como “um conjunto de procedimentos levados a efeito, pela iniciativa privada ou pelo poder público, usando materiais e recursos humanos, visando colocar em prática uma política cultural ou, simplesmente, a realização de eventos culturais” (VIANA, 2009, p. 138).

326 Henri Cartier-Bresson (Chanteloup-en-Brie, França 1908 — Montjustin, França, 2004) foi um fotógrafo e fotojornalista, um dos fundadores da agência fotográfica *Magnum*.

327 Jacques Henri Lartigue (1894, Paris, França – 1986, Nice, França) foi fotógrafo e pintor.

328 Américo Vermelho, Haraton Maravalhas, Alberto Melo Viana, Amilton Vieira, Antonio Fialla, Carlos Alberto Sdroyewski, Edison Jansen, Irmo Celso Vidor, João Urban, José Eugênio, José Luiz Gevaerd e Mario Nunes Nascimento.

329 O acontecimento é documentado na dissertação de Viana (2009), que aciona a entrevistas de fotógrafos que participaram do evento e narram a história. Mais informações também estão presentes no *Dicionário de Artes Plásticas*, de Adalice Araújo (2006), e em reportagens da época, em *Jornal do Brasil* (24/11/1977), e *Diário do Paraná* (26/11/1978).

330 VIANA (2009).

A exposição da imagem de Mário Nunes na mostra constituiu um fato importante na luta contra a censura que imperava naquele momento no país. Os organizadores da mostra foram firmes em seus propósitos, ao se contrapor à posição oficial, não concordando com a retirada da fotografia.

É interessante notar a partir desse acontecimento que o grupo que reunia-se naquele momento expressava determinada consciência política e oposição ao regime militar, em especial, a censura praticada à imprensa. Nesse momento era comum que trabalhadores no jornalismo tivessem como postura a participação política e vontade de intervenção social. Segundo Alzira Abreu e Dora Rocha (2006, p. 10), “a imprensa era, para muitos jovens, um caminho para divulgar suas posições ideológicas, uma forma de exercer um engajamento político”. Ao mesmo tempo, é significativo que tenham exposto na sede da *Fundação Cultural*, cujas ações reproduziam, em âmbito municipal, a gestão cultural federal do regime militar. De tal modo, por meio da instituição, é possível perceber que os fotógrafos também resistiam, criavam brechas para que a prática fotográfica ocorresse na cidade mesmo que pelo recorte da oficialidade institucional.

Na *II Mostra*, realizada em 1977, localizei o nome da primeira mulher a participar desse evento, Regina Armênio, junto a outros 16 fotógrafos que expuseram naquela coletiva³³¹. Ao que pude apurar, Regina atuava como jornalista, está na lista de aprovados no curso de Comunicação Social, em 1976, pela *Pontifícia Universidade Católica do Paraná*³³², e era próxima ao sindicato³³³, mas não está presente em nenhuma das exposições posteriores que mapeei nesta pesquisa. É na terceira edição da *Mostra*, no ano seguinte, que vemos duas fotógrafas, no início de suas carreiras, participantes da mostra coletiva, que naquele ano juntou 20 expositores, são Lucília Guimarães e Fernanda Castro³³⁴.

A crítica de arte Adalice Araújo (2006) descreve que na quinta edição, em 1981, a *Mostra* passava a ampliar o alcance com produções fotográficas de diferentes enfoques e já representava um evento consolidado de fotografia na cidade. Naquele ano ocorreu na *Sala de Exposições do Teatro Guaíra*, espaço

331 JORNAL DO BRASIL (24/11/1977).

332 DIÁRIO DO PARANÁ (07/02/1976).

333 DIÁRIO DO PARANÁ (22/08/1979).

334 DIÁRIO DO PARANÁ (26 e 28/11/1978).

cultural de maior renome expositivo na cidade, e tinha apoio da *Secretaria da Cultura do Estado*. No catálogo da *Mostra*, o texto de apresentação da jornalista Teresa Urban, e seu irmão, o fotógrafo João Urban, relembram o movimento de censura na primeira edição, e reforçam o sistema de valores compartilhados em torno da fotografia que estabelecia-se entre aquele grupo, de formação e debate, no qual a construção de uma linguagem fotográfica se fazia importante tanto quanto a técnica.

Mais uma vez este fantástico universo de fatos, registrados durante o ano, é recenseado pelos autores do registro, os fotógrafos, na 5ª Mostra Coletiva de Fotojornalismo. Neste recenseamento, muito mais importante do que saber quantos somos, é o reconhecimento de que a mostra ocupa um espaço infinitamente maior do que o limite físico estabelecido pelo local de exposição. Representa a manutenção do debate constante, feito muitas vezes apenas através das imagens, sobre o papel da fotografia na informação. O direito do debate foi conquistado desde a primeira mostra, quando os fotógrafos se uniram na defesa da liberdade de informação, ao exigir a permanência das fotos de Mario Nunes, mostrando a violência policial sem nenhum retoque. Brigando por este direito num tempo de abertura democrática era menos que um projeto: os fotógrafos conquistaram um espaço que a partir daí só poderia ser ampliado (T. URBAN; J. URBAN, 1981 *apud* VIANA, 2009, p. 145).

Seria interessante aprofundar-se sobre as edições das *Mostras de Fotojornalismo*, a rede de pessoas e instituições envolvidas em suas produções, os processos curatoriais e o regime de visualidade estabelecido no período como fotografia jornalística. Localizei apenas uma informação sobre a convocatória, que traz um indício sobre essas questões. Em nota no *Diário da Tarde* (Figura 42), um chamamento para participação da quinta edição, em 1981, diz que o evento congregava “o pessoal mais expressivo do ‘clic’ paranaense e atuante no mundo da fotografia”. Fico a pensar quais capitais eram necessários para figurar entre esse seleto grupo de relevância profissional. A sequência do parágrafo traz uma pista: para participar, era necessário ter “trabalhos publicados em jornais ou outras publicações”. A seleção seria da ARFOC.

Figura 42 – Nota sobre a V Mostra de Fotojornalismo

FOTOJORNALISMO
A V Coletiva de Fotojornalismo do Paraná vai centralizar a cultura fotográfica local, reunindo o pessoal mais expressivo do "clic" paranaense e atuante no mundo da fotografia. A mostra será de 8 a 21 de outubro, no salão de exposições do Teatro Guaíra. O fotógrafo que quiser participar, desde que já tenha participado com trabalhos publicados em jornais ou outras publicações, deve entregar o seu material até o dia 21 deste mês, segunda-feira que vem, na sede da Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Paraná, promotora do certame, junto com o Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Paraná e Secretaria da Cultura e do Esporte. Mais detalhes pelo telefone: 234-6811, ramal 35.

Fonte: *Diário da Tarde*, 17/09/1981. Arquivo Hemeroteca Digital

Como citei, algumas mulheres faziam parte do grupo de jornalistas e repórteres de instituições representantes da categoria, como Fernanda, que atuou nos veículos locais *O Estado do Paraná* e *Correio de Notícias*, e Lucília, que ainda guarda uma carteirinha de registro profissional da imprensa emitida pela ARFOC, em 1980, quando tinha 21 anos. Nela está indicado o vínculo empregatício com o *Correio de Notícias* (Figura 43).

Figura 43 – Registro profissional de Lucília Guimarães



Fonte: Arquivo pessoal de Lucília Guimarães

No entanto, mesmo que o circuito fotográfico e, de modo mais estrito, o de fotojornalismo, compartilhasse de valores e premissas sócio-históricas situadas, vinculadas a um grupo de referência coletivo, os projetos de cada fotógrafa eram vividos de maneira individual e heterogênea, a depender das particularidades de cada trajetória e interações construídas no campo³³⁵. Nesse sentido, quando voltamos ao percurso de Lina Faria, vemos interdições e constrangimentos que não são narrados por outras fotógrafas do grupo. Enquanto Lucília e Fernanda, por exemplo, acessaram o fotojornalismo também pelo vínculo empregatício de jornais locais, talvez por relações de troca, aliança e influências, Lina relata uma dificuldade de admissão, e marca a obstrução pela discriminação de gênero. “Os [jornais] locais não aceitavam muito as mulheres. Cheguei a pedir emprego no *Estado do Paraná*. Não conseguia”³³⁶, conta.

Apesar disso, na imprensa local, foi em uma prática considerada de menor importância pelo campo que construiu brechas para a atuação no início da carreira em Curitiba. Lina trabalhou para a revista *Quem*³³⁷, veículo que tinha como

335 VELHO (2003).

336 FARIA (2018).

337 A fotógrafa Vilma Slomp também colaborou no periódico, entre 1982 e 1991. Mantinha uma coluna quinzenal de retratos de personagens curitibanos, políticos, arquitetos, profissionais de espa-

enfoque o jornalismo social, veiculava pautas de sociedade e comportamento, assuntos culturais, festas, desfiles e coberturas sobre pessoas proeminentes na cidade. Também, localizei fotografias de Lina veiculadas no *Diário do Paraná* em 1982 e 1983, mais especificamente, na coluna social que o jornalista Dino Almeida³³⁸ mantinha no jornal³³⁹.

O colunismo social teve maior popularidade no Brasil a partir dos anos 1950, no Rio de Janeiro, com escritores como Ibrahim Sued, Zózimo Barroso e Maneco Muller. Essa seção no jornal valia-se de notas curtas, notícias objetivas e liberdade opinativa que, de modo geral, abusava de humor, ironia e coloquialismo, para noticiar eventos da alta sociedade, tais como coberturas de chás, casamentos, bailes de debutantes, aniversários, batizados e *vernissages* – como chamavam-se as aberturas de exposições de arte. O ofício era visto com futilidade e desimportância em comparação a outras seções do jornal, alguns colunistas, inclusive, escondiam-se atrás de pseudônimos para desvincular a imagem pessoal do trabalho, como Maneco Muller, que ficou reconhecido como Jacinto de Thormes pela atuação no *Diário Carioca*. Por outro lado, o interesse que demarcava as elites urbanas era outro, pertencia à regra de “ver e ser visto”, como descreve Joaquim Ferreira dos Santos (2016, p. 44), em eventos regados com “chapanhota gelada e cenas inéditas, divulgadas por fotógrafos que passavam em busca de um flagrante”.

A hierarquia que qualificava o colunismo social como uma prática menos importante no campo, permeava também as fotógrafas e fotógrafos. Assim como o papel do redator – ou ainda menos, visto que estes no mínimo tinham destaque fixo no jornal – repórteres fotográficos das colunas sociais não compartilhavam o mesmo *status* de legitimidade na prática jornalística. Essa constatação me pareceu evidente durante o trabalho de campo em contraste com as entrevistas que realizei para a investigação. Nos arquivos, localizei a creditação de autoria de algumas das interlocutoras em imagens veiculadas nas colunas sociais

ços tradicionais da cidade. Localizei duas capas da revista com retratos de página inteira, da cantora Rita Lee, em passagem pela cidade (QUEM, 1983, Nº89, Ano 4) e de Estrela Ruiz Leminski, escritora e compositora curitibana, filha dos poetas Paulo Leminski e Alice Ruiz (QUEM, 1987, Nº176, Ano 8).

338 Dino José Bronze de Almeida (São Francisco do Sul/SC, 1937 – 2001), foi colunista social no *Diário do Paraná*, e no jornal *Gazeta do Povo*, onde atuou por mais de 30 anos.

339 Coberturas de Lina Faria na coluna de Dino Almeida em *Diário do Paraná* (05/08/1982; 19/08/1982; 19/10/1982; 23/10/1982; 24/11/1982; 22/08/1983)

locais – determinadas, inclusive, em notáveis quantidades –, prática que em nenhum momento foi citada em seus relatos orais. Nesse sentido, analisar as experiências valorizadas ou silenciadas pelas interlocutoras em narrativas autobiográficas torna possível perceber os modos como essas mulheres se constituem discursivamente como fotógrafas, reconstruindo e reatualizando, no presente, versões do passado que ressignificam a própria existência, nesse caso, reiterando, pela omissão, o *status* de subalternidade representado pelo colonismo social, e privilegiando, pelas narrativas de si, a atuação em outros segmentos mais valorizados pelo campo³⁴⁰. Dito de outra forma, essas mulheres sustentam o apagamento da prática, e aderem às hierarquias que as relações, identidades e projetos mediados pela profissão, constituem como legítimas.

No trabalho de campo localizei ainda fotógrafas atuantes no colonismo social que não foram mencionadas pela rede de interlocutores e interlocutoras. Talvez, por trabalharem exclusivamente nesse segmento, não acessassem os capitais necessários para serem consideradas pelo grupo como *fotógrafa*. Ademais, em alguns casos, ainda que atuando no mesmo tempo e espaço, é possível que as colonistas sociais não pertencessem às mesmas redes de sociabilidade de quem cobria outras pautas no jornal, uma vez que os ambientes de convívio eram demarcados por acessos e interdições de classe, formando redes diferentes entre as(os) frequentadoras(os) dos botequins ao lado das redações ou dos jantares em clubes de campo, por exemplo. Explicitar tais arranjos expõe apagamentos na profissão, onde algumas práticas, e com efeito, algumas pessoas, foram mais valorizadas, e outras, subalternizadas. Ao mesmo tempo, tais configurações explicitam trânsitos de mulheres no ofício que podem ter favorecido permanecerem vinculadas à prática da fotografia em determinado período, por exemplo, as poucas fotografias que Lina veiculou no *Diário do Paraná*, no início da carreira, talvez tenham sido como uma atividade de renda extra às possibilidades que apresentavam-se naquele momento, mas que, ao mesmo tempo, dava condições materiais para que não abandonasse o projeto individual que construía como fotógrafa.

Considero importante problematizar a ideia que inscreve o colonismo

340 SCOTT (2012).

social como algo irrelevante, de contribuição fútil ao campo. Talvez, justamente por veicular informações referentes a atores e valores sociais de determinada época, ainda pelo cunho opinativo, essa seção do jornal influenciava de forma relevante na construção de tais normas morais e comportamentos veiculados pelos e pelas colunistas, tanto para reforçar padrões, como para questioná-los. Joaquim Ferreira dos Santos (2016, p. 48) descreve, por exemplo, que Maneco Muller em suas notas sociais inovava nas pautas sobre costumes, “deu ares mais naturais a discussões sobre o divórcio e, nos limites da ocupação, modernizou as cabeças”. O tema também era tratado com frequência nas colunas de Ibrahim Sued. Quando a possibilidade de separação conjugal ainda era o desquite, na década de 1970, o colunista publicou uma nota reproduzindo a carta de um de seus leitores, um jovem de 17 anos, introduzindo o debate sobre o preconceito que rondava também os filhos de casais desquitados, que herdavam, no divórcio, o estigma dos pais³⁴¹

Mas voltemos para as fotógrafas. Como disse, Lina teve uma passagem curta pela coluna de Dino Almeida, mas outras mulheres tiveram trânsitos mais ou menos permanentes nas reportagens sociais, e de modos diversos, como pretendo apresentar de forma breve. No *Correio de Notícias*, no final da década de 1980, Fernanda Castro, que atuava no fotojornalismo, também fotografou para a seção social, sobretudo a coluna *Vernissage*, de Cláudio Seto³⁴², focado nas aberturas de exposições de artes plásticas em Curitiba³⁴³. Quem também fotografava os artistas para este jornal, mas diferente de Fernanda, tinha esse nicho exclusivo como especialidade, era Alice Varajão³⁴⁴. Considerada a “fotógrafa dos artistas” pela

341 SUED (2001).

342 Cláudio Seto (1944 - 2008) foi quadrista brasileiro, artista plástico e poeta.

343 Coberturas de Fernanda às colunas de Claudio Seto em *Correio de Notícias* (10/03/1986; 10/10/1986; 22/08/1986; 29/08/1986; 15/05/1987; 19/07/1987; 14/11/1987; 19/12/1987; 09/07/1988; 09/04/1988)

344 Alice Varajão (Ponte de Lima, Portugal, 1953) é natural do Minho, região norte de Portugal, mas se estabeleceu no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, onde cursou comunicação social, com especialidade em Jornalismo, na *Faculdades Integradas Hélio Alonso* (FACHA), entre 1976 e 1979. As primeiras notícias que localizei de Alice como fotógrafa datam do final da década de 1970, como expositora no meio universitário do Rio de Janeiro. Em 1978 participou de uma exposição coletiva sobre a *Sociedade de Ensino Superior Augusto Motta* (SUAM), com foco no cotidiano da comunidade universitária e as dependências do SUAM (JORNAL DOS SPORTS, 16 e 23/04/1978). Em 1980 participou de uma coletiva com a temática da velhice que foi exposta na *Galeria de Arte da Casa do Estudante do Brasil*, no *Centro de Artes SESC/Tijuca* (JORNAL DO BRASIL, 04/07/1980; JORNAL DOS SPORTS, 05/07/1980, 23/09/1981; TRIBUNA DA IMPRENSA 28/06/1980; JORNAL DO COMMERCIO, 30/06/1980, 19/09/1981, 28/09/1981; LUTA DEMOCRÁTICA, 30/06/1980). Desde 1985 mora e atua em Curitiba como fotógrafa, sobretudo na repor-

classe, como descreve Rosirene Gemael em uma reportagem de página inteira sobre a fotógrafa no *Correio de Notícias*, intitulada “a fotógrafa de nove entre dez estrelas” (Anexo B), as fotografias de Alice passavam pela documentação das etapas de circulação, produção e consumo nas artes, sobretudo, as plásticas, veiculadas em reportagens e catálogos. Produzia imagens das telas, desenhos, gravuras e esculturas; dos e das artistas em seus ateliês, em seus processos de trabalho, para registro e divulgação; e também as aberturas de exposição, os encontros em torno das obras. Na reportagem, Gemael chega a uma conclusão interessante sobre as estratégias que a fotógrafa construiu para atuação no meio, e dá algumas pistas sobre uma inserção iniciática de Alice nesse nicho:

Como repórter-fotográfica não se conformava em ficar em casa. Fernando Sabino chegou a Curitiba e ela foi fotografá-lo. Fez isto com outras pessoas e com as fotos na mão, começaram a surgir compradores.

Hoje ela tem pelo menos seis clientes fixos, outros tantos esporádicos, e é a única fotógrafa autônoma se especializando só na área das artes plásticas onde estão 90 por cento de sua produção.

O espaço abriu-se automaticamente, de forma explicável. Numa cidade de pouquíssimos críticos de arte, com jornais pouco interessados em cultura – área sempre secundária, há fotógrafo para policial, para esporte, e para a arte só quando não há nada mais importante acontecendo – Alice ofereceu um artigo raro. Lógico que já havia profissionais fotografando artistas e vernissages, mas nenhum fazendo deste, o seu único trabalho³⁴⁵.

Assim, valendo-se de uma prática menos valorizada pelos pares, Alice construiu possibilidades para ampliar sua atuação como fotógrafa no campo do jornalismo. Apenas no *Correio de Notícias*, de 1985 a 1992, foram centenas de imagens de Alice veiculadas no jornal, sobretudo para a coluna social de Izza Zilli³⁴⁶, que assim como Cláudio Seto, também divulgava eventos e pessoas do meio artístico curitibano. Nas notas de Seto, localizei algumas coberturas nas quais Fernanda e Alice ocuparam as mesmas páginas do jornal com fotografias da vida social que, de modo geral, eram retratos e fotos posadas de artistas e visitantes das exposições (Figura 44).

tagem social dedicada às artes plásticas, e também como jornalista e assessora de imprensa depois da década de 1990.

345 CORREIO DE NOTÍCIAS, 31/10/1986.

346 Izza Zilli, jornalista e colunista social, manteve durante oito anos uma coluna no jornal *Correio de Notícias*.

Figura 44 – Fernanda e Alice com imagens na coluna de Cláudio Seto



Fonte: *Correio de Notícias*, 22/08/1986. Arquivo Hemeroteca Digital

A coluna de Izza Zilli para o *Correio* não divulgava apenas eventos e pessoas da área da cultura, mas também o enfoque nas elites curitubanas, sobretudo noticiando fatos e feitos de personagens pertencentes à classe. Para a produção de retratos de algumas dessas pessoas, outra fotógrafa atuava nos bastidores do jornal, era Cida Colombo. Além de fotógrafa, Cida era também uma das colunáveis, promovia jantares³⁴⁷, participava de festas no *Graciosa Country Club*³⁴⁸, ia para a praia com as amigas³⁴⁹ e era casada com o empresário Luciano Colombo. Tudo isso,

347 CORREIO DE NOTÍCIAS (10/06/1984; 08/12/1984).

348 CORREIO DE NOTÍCIAS (02/10/1988).

349 CORREIO DE NOTÍCIAS (16/02/1989).

era notícia. Zilli conta, por exemplo, sobre um final de semana de 1988, em Caiobá, litoral do Paraná, em que praia estava “agitadíssima, apesar do mau tempo. O jantar de aniversário de casamento de Luciano e Cida Colombo foi maravilhoso. Muita gente colunável e a festa do papel crepom atravessou a madrugada com muita animação”³⁵⁰. Foi a partir desses espaços de sociabilidade, formado de pessoas de camadas altas da sociedade, majoritariamente brancas, como é possível perceber pelas fotografias, que Cida consolidou um espaço de atividade profissional. Em entrevista à Izza Zilli, em 1987, conta que começou a fotografar por lazer e em seguida passou a ser procurada pelas amigas colunáveis, depois, por pessoas desconhecidas em busca de seu trabalho. “Inicialmente fazia por ‘hobby’, mas a partir do momento em que passei a conviver mais, sem querer, comecei a fazer profissionalmente, porque surgiram os pedidos e quando vi estava entrosada”³⁵¹. É importante destacar que essa facilidade e naturalidade que narra a fotógrafa para estabelecer-se na profissão foi possível em função dos capitais sociais e econômicos que acumulava³⁵², e expõe desigualdades de acesso à prática que nada têm de natural. A partir desses indicadores, é possível perceber, por exemplo, o trânsito em cursos de fotografia comercial e de retratos que fez em Curitiba, São Paulo e no Japão, onde comprou a primeira câmera durante uma viagem, como cita na entrevista³⁵³.

Não vou entrar em detalhes sobre o conteúdo da entrevista, a partir da qual poderíamos problematizar mais a fundo as expectativas e possibilidades que haviam para mulheres das elites em relação à independência econômica, autonomia, divisão doméstica do trabalho e desigualdades de gênero. Meu ponto aqui é explicitar que, a partir das condições socioculturais que existiam na vida de Cida naquele momento, mais especificamente, de classe e raça, um campo de possibilidades e acessos tangenciou sua atuação como fotógrafa, e permitiu que participasse de exposições em galerias de arte e espaços de sociabilidade frequentados pela classe, como restaurantes de alto padrão³⁵⁴. Também abriu um

350 CORREIO DE NOTÍCIAS (27/01/1988).

351 COLOMBO (1987).

352 BOURDIEU (2007).

353 COLOMBO (1987).

354 Em 1986, participou de uma coletiva na *Galeria Canvas*, junto aos fotógrafos Dálio Zippin e Hernesto Pontoni. Em 1987, na *Galeria Fox*, uma coletiva com Carmem Lucia Marques, e uma indivi-

estúdio em um local nobre da cidade, em 1989, evento amplamente divulgado na coluna de Izza Zili em diversas notas. No dia da inauguração, Zilli reitera a imagem típica de badalação e *glamour* dos colunáveis ao descrever que “seria difícil registrar o número elevado de amigos que estiveram presentes” para cumprimentar Cida. Algumas fotografias foram divulgadas no jornal, inclusive um retrato da fotógrafa colunável³⁵⁵ (Figura 45). Talvez, depois de consolidada a atividade no colunismo social, ter um retrato produzido por Cida também significasse um *status* de importância entre o grupo. De 1987 a 1992, mais de uma centena de fotografias de Cida foram veiculadas na coluna social de Izza Zilli.

dual no restaurante *Scavollo* (CORREIO DE NOTÍCIAS, 28/11/1986, 06/07/1987, 20/12/1987).
355 CORREIO DE NOTÍCIAS (28/04/1989).

Figura 45 – Inauguração do estúdio de Cida Colombo


**IZZA
ZILLI**

A inauguração de Cida Colombo

** Cida Colombo inaugurou o seu Studio Fotográfico quarta-feira e quinta recebendo seus amigos das 16:00 às 21:00 horas na Rua Gonçalves Dias, 234 no Batel. Os dois dias foram concorridíssimos. Confiaram nas fotos tiradas por Ventilino Theodorov.*



• A anfitriã Cida Colombo



• Leila Sabóia, Luciano Colombo e Ana Bertazzi



• Rosana Vilella, Cida Colombo e Solange Bibas



• Carla Rodrigues Costa, Cida Colombo e Ana Beatriz Costa



• Luciano Colombo, Ernesto Vilella e Arnaldo Bertazzi

Fonte: *Correio de Notícias*, 25/04/1989. Arquivo da Hemeroteca Nacional.

Bem, a partir dos exemplos trazidos no *Correio de Notícias*³⁵⁶, é possível perceber que, seja fotografando de forma exclusiva ou complementar para o colunismo social, as fotógrafas que atuaram no veículo durante a década de 1980 necessariamente passaram por essa prática. É possível que isso indique uma divisão social do trabalho circunscrita por hierarquias de gênero, em que mulheres tiveram uma vantagem de acesso a essa atividade e, a partir dela, criaram estratégias de atuação e permanência na profissão – mesmo que essa vantagem fosse relativa, uma vez que associada a uma função menos prestigiada no campo, que por certo, pelas notas acessadas, não ganhavam as capas dos jornais.

Mas voltemos à Lina Faria. Eu estava a dizer que, por sofrer interdições nos veículos de imprensa locais, Lina procurou outros caminhos, também estes vividos de forma mais intensa por outras fotógrafas no colunismo social, mas não só. Na década de 1980 conta que, com o currículo e portfólio embaixo do braço, atestando as experiências profissionais em São Paulo e Curitiba, se apresentou na *Secretaria de Comunicação Social do Governo do Estado*, sediado no *Palácio Iguaçu*, instituição pela qual foi contratada para trabalhar na equipe de fotógrafos oficiais do governo e onde permaneceu durante dez anos. Sobre as possibilidades que Lina e outras fotógrafas encontraram para atuação em assessorias de imprensa do Governo do Estado, seguimos para a próxima seção.

4.3 AS TRIPLAS JORNADAS DE TRABALHO: MÃE, EMPREGADA E AUTÔNOMA

No início da atuação na *Secretaria de Comunicação*, Lina Faria narra constrangimentos sofridos por desigualdades de gênero relacionadas, uma vez mais, à distribuição de funções junto aos fotógrafos. Naquele momento Lina era a única fotógrafa do grupo. “Quando eu cheguei lá, como mulher, me mandaram cobrir chá beneficente, era um saco. Aí depois eu comecei a cobrir gabinete, que era um saco também. Quando eu comecei a publicar em jornais, *JB*, *Globo*, eles me deram

356 Seria interessante buscar o trabalho de fotógrafas na cobertura de reportagens sociais também em outros jornais da época, os quais não acessei o acervo. Como na *Gazeta do Povo*, por exemplo, onde há a presença da fotógrafa Izabel Liviski durante anos no suplemento cultural e social *Viver Bem*.

mais trabalho”³⁵⁷, conta. Percebemos pela reconstrução que na assessoria de imprensa, assim como no colunismo, as pautas menos dinâmicas e associadas às coberturas de eventos sociais eram menos valorizadas pelo campo. Depois de adquirir certa legitimidade, por meio da atuação em sucursais de veículos nacionais, foi conquistando espaço para exercer atividades executadas também por homens, como viagens com o governador para cobrir eventos no estado.

Em paralelo à atuação na assessoria de comunicação, ocupava-se das coberturas diárias para as sucursais. Apesar de narrar uma rotina incessante de demanda, que lhe permitia atuar também como fotógrafa independente, fala sobre as dificuldades salariais e certa precariedade no ofício em Curitiba. “O *Palácio* me dava uma flexibilidade de poder sair, fazer um *freela*, voltar, compensar depois. Então isso me ajudou. Até porque o salário era pouco, tinha que complementar”, descreve.

Nas viagens para acompanhar os governadores enquanto fotógrafa do Estado, narra que as fotografias produzidas, por mais que não tivessem a mesma liberdade de criação como em outros contextos, também eram publicadas nos jornais. “Era gostoso porque a gente conhecia o Paraná. A foto geralmente era oficial, não necessariamente o que a gente queria, mas era bom”,³⁵⁸ descreve. Talvez seja este o caso de uma que localizei veiculada no caderno de *Negócios e Finanças*, do *Jornal do Brasil*, em 1986, com correspondência de Londrina, norte do Paraná (Figura 46). Mostra o então governador, José Richa, em reunião com os ministros da Fazenda, do Interior e da Agricultura, sobre medidas para auxiliar agricultores afetados pela seca no sudeste naquele ano. Não é possível ver com detalhes a imagem, pela qualidade de impressão e digitalização, mas parece um ambiente de agitação política, no qual a fotógrafa captura em primeiro plano a ação dos quatro representantes do governo. Nesse sentido, é possível supor que o trabalho fixo na assessoria, de certo modo, favorecia a atuação da fotógrafa ao passo que ampliava as possibilidades de publicação e circulação em jornais da época.

357 FARIA (2018).

358 FARIA (2018).

Figura 46 – Cobertura para o *Jornal do Brasil*

Governo decide suspender dívidas de agricultores

Camioneiros querem parar novamente na segunda-feira

Ministro denuncia os especuladores

Ciência não explica o fenômeno da seca

Fonte: *Jornal do Brasil*, 04/01/1986. Arquivo da Hemeroteca Nacional

Ilha Solteira (SP) — O governo vai suspender a cobrança das dívidas bancárias dos agricultores atingidos pela seca no sudeste e sul do país e simplificar as normas para a concessão do seguro agrícola (Proagro), na tentativa de viabilizar o replantio.

As medidas foram decididas ontem, durante reunião dos ministros da Fazenda, Dilson Funaro, do Interior, Ronaldo Costa Couto, da Agricultura, Pedro Simon e da Indústria e do Comércio, Roberto Gusmano, com produtores rurais paulistas, em Ilha Solteira (região oeste de São Paulo, na fronteira com Mato Grosso).

A reunião, articulada pelo governador de São Paulo, Franco Montoro, foi a primeira com os ministros (menos Gusmano, que ficou em São Paulo) que foram a Londrina, no Paraná, e Porto Alegre, para ouvir dos agricultores o relato sobre os efeitos da seca. Uma outra reivindicação unânime dos agricultores — a volta do subsídio ao crédito agrícola — mereceu do ministro Pedro Simon apenas a promessa de uma "discus-

Em Porto Alegre, o Ministro do Interior, Ronaldo Costa Couto, criticou os que estão especulando com a seca. "As proporções da estiagem não são tão graves como alguns fazem parecer e quem especula é porque tem estoques", afirmou.

Costa Couto, Simon e Funaro reuniram-se, no final da tarde com os governadores do Rio Grande do Sul, Jair Soares, e de Santa Catarina, Espiridiano Amin, além de uma centena de dirigentes de cooperativas, pecuaristas e agricultores dos dois estados. Não foram atendidas nenhuma das reivindicações dos dois governadores.

Entre essas reivindicações incluíam-se a prorrogação por três anos das dívidas de custeio contratadas em 1985, a liberação de 100% do Valor Básico de Custeio (VBC) em fevereiro das culturas de inverno e liberação de recursos para os programas de sementes e auxílio às comunidades atingidas pela seca.

Segundo relatório dos governadores, os prejuízos no Rio Grande do Sul atingem R\$ 6,6 bilhões e em Santa Catarina R\$ 2,3 bilhões. Jair Soares disse que foram perdidos 3,7 milhões de toneladas de grãos e 28 mil toneladas de carne. Espiridiano Amin revelou que seu Estado já perdeu 80% da safra de feijão, 26,7% do arroz, 35% do milho, 12% da soja e 12% do fumo.

Costa Couto, Simon e Funaro reuniram-se, no final da tarde com os governadores do Rio Grande do Sul, Jair Soares, e de Santa Catarina, Espiridiano Amin, além de uma centena de dirigentes de cooperativas, pecuaristas e agricultores dos dois estados. Não foram atendidas nenhuma das reivindicações dos dois governadores.

Entre essas reivindicações incluíam-se a prorrogação por

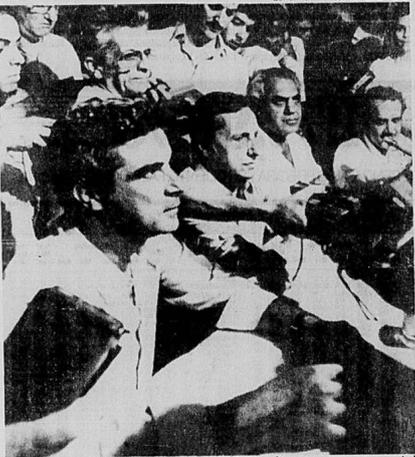
Ilha Solteira, SP — Não há uma explicação científica definida para a seca nos estados do sul e sudeste do país, nem previsão possível para seu término ou repetição no futuro, reconhece um relatório distribuído ontem pelo Ministério do Interior.

são 80 mil chefes de família, dos quais dependem 480 mil pessoas. Em Santa Catarina, os números são bem mais reduzidos e nos demais estados (Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Mato Grosso do Sul) ainda não se verificaram situações semelhantes.

(1) Governo autorizou um re-

Londrina — Foto de Lina Farfa

Costa Couto (E), Funaro, Richa e Simon discutem questão social



As possibilidades de deslocamentos geográficos da fotógrafa, proporcionadas pelo dinamismo da profissão, no fotojornalismo, a serviço das sucursais, e na *Secretaria de Comunicação*, acompanhando o governador, são experiências que podem ser consideradas uma expansão de oportunidades de trânsito pelo espaço público, restritas a mulheres de gerações anteriores, a partir das quais se vivenciava ares de independência. Apesar de terem construído a maior parte de suas carreiras em Curitiba, é possível identificar uma itinerância geográfica comum nas trajetórias das fotógrafas apresentadas, sejam as que saíram de suas cidades de origem no interior do estado rumo à capital, como é o caso de Lina, Vilma, Fernanda, sejam as que experimentaram na juventude a oportunidade de morar ou viajar para outros países e estados, como Luciana e Nélide. Com base no que foi narrado por algumas das interlocutoras em suas lembranças, entendo que esses nomadismos são experienciados como uma alternativa à liberdade, à autonomia e emancipação dos valores morais da família. Como elabora Margareth Rago (2013), nessa época não era comum que as mulheres brasileiras viajassem, e quando o faziam, era na companhia de homens, fossem pais, maridos ou irmãos. Portanto, viajar ou morar em outra cidade, se coloca para essas mulheres como uma possibilidade de explorações geográficas e simbólicas, experimentações libertárias de si.

Além das intensas jornadas de trabalho remunerado, mais uma

camada de atuação interpelou a vida pessoal e profissional de Lina nos anos 1980, a maternidade. Em 1981 nasce sua primeira filha, Anaterria, e a segunda, Tarsila, em 1986, de relacionamentos diferentes. Sem a participação dos pais em ambos os casos, foi mãe solo, e enfrentou os estigmas da geração e dificuldades para conciliar a criação das filhas com a profissão. Narra que para abater o aluguel das contas, mudou-se sozinha com a primeira filha para uma casa precária no bairro Santa Quitéria, que era propriedade dos pais, e a estabilidade conquistada na profissão condicionou a possibilidade de contratar uma empregada doméstica para seguir trabalhando. “Economizava ao máximo, pra poder pagar empregada e toda a infraestrutura da casa”³⁵⁹, relata.

Faço uma breve digressão para destacar um fator histórico nessa relação de trabalho doméstico não-remunerado em sobreposição com o trabalho remunerado descrito por Lina³⁶⁰. O serviço doméstico, mais especificamente as atividades relacionadas ao cuidado da casa, tem sua gênese no trabalho relacionado às escravizadas domésticas que, pós-abolição, foram incorporadas ao mundo do trabalho como empregadas domésticas em arranjos sociais de locação de serviços ainda em condições de informalidade, subalternidade, exploração, precarização e sem regulamentação jurídica. Por esse motivo, é importante destacar, como argumenta bell hooks (2015) a partir do movimento feminista negro, que quando destacamos a incorporação de mulheres no mercado de trabalho remunerado em profissões tradicionalmente masculinizadas, como no campo da fotografia e do jornalismo, é importante problematizar quem são as mulheres que, em alguns casos, assumiram os trabalhos domésticos de atividades da casa e cuidado dos filhos para que outras ingressassem no mercado formal, esse papel, historicamente é delegado a mulheres não brancas e pobres. Nas palavras de Sueli Carneiro (2019, p. 314), sobre as mulheres negras,

359 FARIA (2018).

360 Faço uma aproximação a essa temática pois entendo que é uma questão importante e que, mesmo de modo superficial, apareceu no levantamento da pesquisa. Portanto, indico que o tema deve ser melhor aprofundado em trabalhos futuros. Reconheço ainda que há diferentes conceitualizações do trabalho doméstico inserido em uma perspectiva histórica, bem como uma diferenciação nos termos utilizados para referir-se ao trabalho doméstico remunerado e não-remunerado executado por mulheres, que atravessa questões de raça, classe e gênero em diferentes instâncias. Cito as pesquisas de Mirta Henaut (2001), a partir da qual utilizo o termo “serviço doméstico” para me referir ao trabalho doméstico remunerado. E indico como leitura as pesquisas de Cristina Bruschini (1998, 2007), e Soraia Mello (2010).

Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas...Mulheres que não entenderam nada quando as feministas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar. [...] Ontem, a serviço de frágeis sinhazinhas e de senhores de engenho tarados. [...] Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas, ou de mulatas tipo exportação.

Ainda sobre o preconceito relacionado à maternidade solo, em outro momento, quando Lina foi morar em um apartamento mais próximo ao centro, relata os estigmas sociais vivenciados pela situação. “...o síndico não queria deixar eu morar lá, por ser mãe solteira”³⁶¹, conta. Ainda perduravam discriminações de gerações anteriores, sobretudo a camadas médias, às mulheres que fossem mães sem a presença de parceiros. A maternidade só estava isenta de reprovações morais se ocorressem circunscritas ao casamento e ao arranjo familiar normativo³⁶².

No debate feminista do período incorporava-se a pauta da segurança das mulheres no trabalho remunerado e de direitos no serviço doméstico; bem como a da maternidade, junto às questões da liberdade sexual e do corpo, que passava a ser vista como um fator social – e não mais biológico – que determina relações de dominação e imprime significado sobre as mulheres³⁶³. Essa argumentação coincide com a participação mais expressiva de mulheres no mercado de trabalho após os anos 1970 e a expansão de novas tecnologias contraceptivas³⁶⁴, como a pílula, que favoreceu a liberdade de escolha das mulheres sobre a gestação. A partir desse momento a maternidade passava a ser um projeto da mulher ou do casal, não um destino incontestável, sobretudo entre as escolarizadas, uma vez que o acesso e a escolha pela contracepção passam por marcadores sociais³⁶⁵.

Além de Lina, outra fotógrafa encontrou na assessoria de imprensa do Estado uma alternativa estável de atuação profissional, e outras dificuldades sentidas pela maternidade solo. Foi na *Secretaria de Estado da Cultura e Esportes*

361 FARIA (2018).

362 DEL PRIORE; BASSANEZI (2004).

363 SCAVONE (2016).

364 Sobre a utilização de métodos contraceptivos pelas mulheres no Brasil no final dos anos 1980 ver Scavone (1994).

365 SCAVONE (1994).

(SECE)³⁶⁶, assim que ela foi criada, em 1980³⁶⁷, que Karin van der Broocke iniciou sua trajetória profissional.

Karin associa o primeiro contato com fotografia à imagem do pai, Luiz Fernando van der Broocke, tributarista e professor, Secretário de Estado da Fazenda na década de 1960, que tinha por lazer uma pequena câmera de fole. Além dele, cita alguns atores que foram determinantes em sua trajetória. Conta que as primeiras experimentações com a técnica e um interesse pela fotografia, se deu pela companhia do primeiro namorado, na década de 1970, que tinha um laboratório fotográfico em casa, também por lazer, mas o suficiente para ensinar à Karin alguns processos de revelação, lavagem, fixação, ampliação de fotografias. No entanto, foi o amigo jornalista, Mauro Martins Bastos, que trabalhava na sucursal do *Jornal do Brasil*, que primeiro lhe emprestou uma câmera para aprender na prática, uma Leica antiga, de 1956, ainda sem fotômetro³⁶⁸, o que dificultava saber os melhores valores de obturação, ISO, e abertura do diafragma que se adequassem para exposição do filme, e possível captura da imagem. Para fixar o conhecimento, Karin descreve que levava no bolso um bloco de notas e uma caneta para anotar as configurações de cada fotografia, a fim de aprender com a prática. “Em cada foto eu anotava a abertura, a velocidade, a distância focal, enfim, tudo que eu achasse conveniente para o aprendizado, como por exemplo o horário e a luz daquele dia, se ensolarado, nublado, chuvoso”³⁶⁹. Naquele período, para revelar e ampliar as fotografias que produzia utilizava o laboratório do amigo e fotógrafo Carlos Ruggi³⁷⁰, que acompanhava seus processos no estúdio, ensinava técnicas, e lhe dava pontas de filmes e papel fotográficos para treinar.

Nesse início, foi seu pai, Luiz, que lhe deu sua primeira câmera

366 É possível que parte da produção dessas fotografias nas assessorias do Estado possam estar no acervo documental do *Museu da Imagem e do Som do Paraná* (MIS – PR), o qual não tive acesso devido às restrições de circulação ocasionadas pela pandemia do Coronavírus.

367 CORREIO DE NOTÍCIAS (06/06/1979).

368 Fotômetro é um aparelho que mede a intensidade da luz, para que seja possível adequar as configurações da câmera de acordo com as necessidades que permitam a captura ou visualização da imagem. Em equipamentos antigos, usavam-se fotômetros externos para calcular a luz, que depois foram acopladas como uma das funções das máquinas fotográficas.

369 BROOCKE (2018).

370 Carlos Ruggi, ou “Carlão”, como era conhecido, nas décadas de 1970 e 1980 era fotógrafo *freelancer* para as sucursais em Curitiba, como *Jornal do Brasil*, e *O Estado de S. Paulo* (CORREIO DE NOTÍCIAS, 14/04/1989; JORNAL DO BRASIL, 13/04/1978).

fotográfica como um presente surpresa³⁷¹. Foi assim que Karin obteve condições materiais para ingressar na profissão. Conta que foi pedir trabalho como fotógrafa na SECE quando soube que estavam montando a equipe, foi admitida para um período de um mês de teste, e depois, efetivada. Talvez, a influência do pai no Estado possa ter favorecido essa aproximação. Lá passou uma primeira fase³⁷², até 1986, quando pediu uma licença não remunerada para passar um período no Canadá e depois Estados Unidos com o companheiro à época, onde ficaram até o fim da década. Em paralelo, Karin, assim como a maioria dos demais fotógrafos e fotógrafas, atuou como *freelancer* para as sucursais, e durante o final dos anos 1980, no retorno à Curitiba, atuou alguns anos no jornal local *Indústria e Comércio*.

Assim como Lina Faria, Karin também narra a realidade de longas jornadas de trabalho, meio período nas assessorias de imprensa e meio período cobrindo pautas para os jornais, como complementação da renda. Mas essa viabilidade estava tangenciada por uma série de condicionantes que passavam por questões situacionais do campo sociocultural, como atribuições e hierarquias de gênero. Assim, além dos constrangimentos descritos, Karin também conviveu com o estigma da maternidade solo.

Quando deu a luz à Fernanda, em 1990, sem a companhia do parceiro, conta que era a única fotógrafa do *Indústria e Comércio*, e sentiu a discriminação latente com restrições ao trabalho por ter se tornado mãe. Karin narra:

Trabalhei até dois dias antes da Fernanda nascer e depois tirei minha licença maternidade que na época durava três meses. Ao voltar, trabalhei por dois meses, que era um período de garantia previsto em lei, passado isso fui demitida sem motivo algum. Ao meu entender, foi por ter me tornado mãe. Em meu lugar, soube depois, que contrataram três fotógrafos homens³⁷³.

A regulamentação sobre a maternidade foi ampliada com a *Constituição de 1988*, que estabeleceu a licença-gestante com duração de 120 dias, sem prejuízo do emprego e do salário, dispositivo constitucional que foi incluído na

371 BROOCKE (2018).

372 Nos nas décadas de 1990 e 2000 Karin volta a fotografar pelo Estado, passa pela *Secretaria de Justiça do Estado*, onde trabalhou nas unidades do sistema penitenciário de Curitiba. Depois, volta à *Secretaria de Cultura*, para atuar sobretudo como fotógrafa no *Teatro Guaíra*.

373 BROOCKE (2018).

CLT³⁷⁴. Essa condição, porém, é diferente da memória reconstruída por Karin. O estigma social prescrevia que não era possível conciliar o trabalho remunerado com a condição de ser mãe, uma vez que deveriam dedicar-se aos cuidados da prole. Essa situação era ainda mais discriminatória às mães solteiras. Como coloca Carla Pinsky (2012), nesse período, ainda que houvesse um processo de mudança nos arranjos familiares, nas regras morais e comportamentais da juventude, e aumento da autonomia de mulheres, a participação feminina no mercado de trabalho seguiu condicionada pela responsabilidade de dedicação à família e a casa. Uma questão relativa a mulheres brancas e de classes médias, uma vez que mulheres pobres e sobretudo negras sempre trabalharam sem seguranças trabalhistas, em atividades precárias e desqualificadas³⁷⁵. Esse modelo condicionou a sobrecarga de trabalho, que prescrevia um padrão de feminilidade em que as mulheres deveriam trabalhar e também cuidar da casa e dos filhos. Como descreve a pesquisadora,

A partir dos anos 1960, o modelo da dona de casa que não exerce uma ocupação remunerada, dedicando-se às funções domésticas com exclusividade, começou a ser lentamente desvalorizado em função de outro, que representaria melhor a modernidade: a mulher “profissional”. Não que ser dona de casa acabasse descartado, as mulheres deveriam agora ser polivalentes (PINKSY, 2012).

Karin destaca o apoio da mãe, Geny van der Broocke, para a criação da filha, junto ao “trabalho fixo e muitos *freelas*”³⁷⁶. Para isso, era preciso criar estratégias para manter-se na profissão. Em um retrato seu dos anos 1980, aparece sentada em frente a uma porta (Figura 47). Ela sorri para o registro. Tem uma câmera pendurada pelo pescoço e parece à vontade com o equipamento, em posição confortável, descomedida. Sua postura aciona gestualidades convencionadas como masculinas, as pernas abertas, as mãos soltas sobre as coxas.

374 CORTÊS (2012).

375 CARNEIRO (2019).

376 BROOCKE (2018).

Figura 47 – Retrato de Karin van der Broocke na década de 1980



Foto: Autor(a) desconhecido(a). Fonte: Arquivo pessoal de Karin van der Broocke

Tal aparência é reforçada pelas peças do vestuário. Karin veste tênis, calça jeans e uma jaqueta de cortes retos e sóbrios. Como citei, o jeans e o tênis estavam em alta no Brasil desde a década de 1970, e tinham relação com a noção de uma moda *hippie*, fundamentada na construção de um modelo de juventude transada, que prezava pela estética confortável, informal, acessível e despojada. Além disso, seus usos tencionavam distinções de gênero, uma vez que eram utilizados tanto por homens como mulheres³⁷⁷.

Ainda, por influência dos movimentos contraculturais e feministas, durante os anos 1970 se tornou comum a incorporação de indumentárias tradicionalmente

377 M. FRANÇA (2021).

masculinas por mulheres, em geral de classes médias urbanas, como o uso do paletó, calça, gravata e camisa. Tal modismo, além de ensejar a praticidade, conforto e autonomia do corpo, parece ter sido apropriado como uma estratégia para obter legitimação no mercado de trabalho, de modo que, para ser respeitada e levada a sério, as mulheres precisavam mimetizar o sujeito masculino³⁷⁸. Essa narrativa foi acionada por Karin em uma entrevista à *Revista Quem*, em 1987, por isso me parece uma chave de leitura para essa fotografia. “Em certa ocasião, fui barrada na porta de uma festa, por não estar vestida a rigor. Tive que explicar que estava trabalhando e que aquele tipo de roupa iria me atrapalhar”, relembra³⁷⁹. Por meio da vestimenta, que não se adequava a padrões sociais que demarcavam o comportamento de mulheres em outros círculos, mas lhe conferia certa emancipação na prática fotográfica, é possível perceber que contestou tal regime de feminilidade e interdição no exercício da profissão.

Essa condição era experienciada por outras profissionais da imprensa, que tal como as fotógrafas, também iam a campo para as coberturas jornalísticas. A experiência de Terezinha Cardoso, considerada a primeira repórter policial do Paraná, é narrada dessa forma em uma reportagem no *Correio de Notícias*, em 1987:

Como mulher, Terezinha era vista por todos, inclusive nas redações, como não muito séria (para não dizer outras coisas) e passou a usar calça comprida, porque a saia atrapalhava no cerco policial, para atravessar arames, a meia de nylon rasgava, a feminilidade rompida³⁸⁰.

Além de descrever a estratégia adotada por Terezinha a partir da discriminação de gênero pelos pares, um desvio à normatividade, percebo uma análise sagaz da jornalista Suman Geenen³⁸¹ com o uso polissêmico da expressão “feminilidade rompida”, que evoca a contestação da feminilidade tanto pela meia de nylon rasgada – essa, convencionalizada como símbolo de atributos femininos – quanto pelo uso da calça – essa, símbolo de atributos masculinos.

378 M. FRANÇA (2021).

379 REVISTA QUEM (jan. de 1987, Nº166, Ano 8).

380 CORREIO DE NOTÍCIAS (21/09/1987).

381 Suman Gaertner Geenen é jornalista, formada pela Universidade Federal do Paraná. Atuou na *Gazeta do Povo*, *Correio de Notícias* e *Folha de Imprensa*.

Assim, as calças compridas e o modismo masculinizado contestaram, não apenas uma alternativa a liberdade do corpo no exercício da profissão, como também subverteram a lógica de atuação no campo e de validação profissional. De tal forma, favoreceram as possibilidades femininas no mercado de trabalho, no dinamismo das duplas jornadas nas redações e nas ruas, nas coberturas das mais diversas reportagens, mesmo que essa vantagem fosse relativa, uma vez que ainda eram condicionadas a relações desiguais de gênero no trabalho e na sociedade, como os estigmas relacionados à maternidade solo trazidos nas experiências de Lina e Karin.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciei essa pesquisa tinha em mãos algumas entrevistas, uma experiência de escrita anterior no jornalismo sobre parte dessas trajetórias de mulheres, e uma revolta pessoal com hierarquias de gênero e os apagamentos históricos reconhecidos na profissão. O processo de formação no mestrado, muito associado ao diálogo estabelecido nas disciplinas, grupos de estudos e orientações individuais, me fizeram perceber camadas até então limitadas de meus olhos, como se, antes, visse apenas o tronco de uma árvore, e ao decorrer dos meses de pesquisa, contato com o campo, e interpelações da vida, passasse a percorrer, a partir do caule, seus diversos ramos, e deles, raminhos, até chegar às folhas, em constante brotação. Olhei as ranhuras dos galhos e as ervas daninhas, mas também os pássaros que assobiavam em sua copa. Percebi as raízes se espraiando e se fortificando na terra com o passar do tempo. Pois, não sei se a metáfora cabe, mas foi a representação visual que construí e, talvez, seja esse o processo de formação e aproximação que desenvolvi no mestrado. Parte dessa experiência é o que descrevi nas páginas desse documento.

O que entendi a partir dessa pesquisa é de uma ingenuidade basal, porém, por vezes despercebida, de que a complexidade da vida é expressa por seu caráter dinâmico e contextual, a partir do qual identidades se constroem e são construídas em um campo de possibilidades, relações e arranjos de poder que constituem a subjetividade a partir de inscrições de gênero, raça, classe, territorialidade. Ao escrever sobre trajetórias de mulheres, que décadas atrás constituíram possibilidades para ocupar espaços nos quais eu me vejo agora, nos campos do jornalismo e da fotografia, esse aprendizado foi fundamental. Fundamental por visibilizar a vida de mulheres além da perspectiva da opressão ou de narrativas heroicas que apagam os meandros da existência no mundo – esse era apenas o tronco da árvore ao qual me referi. No entanto, a vida é um campo de desejos, frustrações, interdições e disputas a partir dos quais essas mulheres estabeleceram projetos, desvios, construíram fissuras, caminhos possíveis em diferentes esferas da vida, e também, na profissional, às vezes reproduzindo padrões morais e comportamentais, outras resistindo e subvertendo-os. Assim, as

trajetórias não são lineares, ao contrário, são eminentemente instáveis, mutáveis, heterogêneas.

Trago esse relato, quase como um testemunho de fé ao final de um ciclo, pois considero, assim como defende Charles Mills (2009), que estive pessoalmente envolvida com o processo da pesquisa, e que compartilhar e analisar as experiências, conflitos e escolhas que nos deparamos em nossos processos de trabalho é uma forma de dividir desafios, soluções e aprendizados, por vezes escondidos de quem acessa os relatórios finais³⁸². Essa foi uma prática que tentei adotar também ao longo do texto, explicitar os caminhos que percorri ao localizar os documentos, e as possíveis leituras que deles subtraí, tendo em mente que são apenas uma versão parcial dentre tantos outros caminhos possíveis de análise e percursos metodológicos.

Assim, na artesanaria desse trabalho – o *artesanato intelectual*, nos termos de Mills (2009) –, me propus responder *como as mulheres atuaram no circuito fotográfico de Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980, a partir de suas trajetórias, experiências e redes de sociabilidades*. Apoiada nessa questão mobilizadora, meus objetivos eram mapear eventos, pessoas e espaços que formaram o circuito fotográfico curitibano de décadas atrás, para então descrever e reconstruir as circunstâncias de atuação dessas mulheres no campo, explicitando trajetórias, experiências e redes de sociabilidades. Meu interesse era de contar uma história social da fotografia feita por mulheres, e para isso, a noção de *circuito*³⁸³ me ajudou a circunscrever essa cartografia de relações e espaços na cidade. Para pensar desde o circuito fotográfico, os conceitos de *projeto* e *campo de possibilidades*³⁸⁴ também foram importantes, a partir deles me propus a pensar a trajetória de mulheres contingenciadas por um campo de alternativas socioculturais contextuais no qual projetaram seus percursos.

Esse mapeamento chega à conclusão desse documento com mais de 600 registros sistematizados, aqui chamados de fragmentos, indícios e vestígios que, juntos, formaram um volumoso acervo da pesquisa. Me vi uma pesquisadora um tanto compulsiva a vasculhar a imensidão dos acervos digitais. Fosse forçando

382 BONETTI; FLEISCHER (2007).

383 MAGNANI (2005; 2014).

384 VELHO (1986; 2003).

os olhos a ler miúdos créditos de fotografias na extensão da página, me divertindo com as reportagens de quando o papa esteve em Curitiba em 1980, ou ainda lendo os horóscopos daquelas décadas para ver se encontrava uma orientação dos astros em momentos de relaxamento. Quase me perdi e fiquei por lá, deslumbrada com as miudezas, como quando esquecemos do tempo a procurar conchinhas na beira do mar. Mas voltei. Com tantas coletas que me fossem possíveis, reconstruí uma versão desse circuito no qual mulheres, em relação com outros agentes, construíram possibilidades para que a fotografia pudesse existir na cidade décadas atrás. Parte dos resultados obtidos nesse acervo da pesquisa, que agora precisa circular para tornar-se útil como fonte a outras(os) pesquisadoras(es), serviu para a construção das fichas de perfil disponíveis nos apêndices.

Essa pesquisa se valeu de documentos coletados majoritariamente em acervos digitais, sobretudo os arquivos de jornais disponíveis na *Hemeroteca Digital Brasileira*, e de arquivos pessoais das interlocutoras. Resta dizer, portanto, que poderiam ser explorados os acervos físicos da cidade que, asseguro, poderiam complementar ou contrapor os registros dessa pesquisa, como os arquivos de imagem do *Museu da Imagem e do Som*, onde talvez se encontre, entre outros documentos, as produções de fotografias que passaram pelas assessorias de comunicação do Governo do Estado; os documentos da *Divisão de Documentação Paranaense* na *Biblioteca Pública do Paraná*, onde poderíamos acessar o acervo de outros jornais de circulavam na época, a partir dos quais seria possível mapear eventos adicionais, contrastar e cruzar informações, e por que não, localizar outras fotografias em atuação naquele momento; e ainda o acervo documental do *Arquivo Público do Paraná*; e do *Centro de Documentação e Pesquisa Guido Viario*.

Apesar de ter entrado em contato com uma diversidade de registros de atuação dessas mulheres no circuito, não considero que tenha sido tarefa fácil localizá-las nos acervos. Em muitos momentos me vi tentando estabelecer sentidos e liames não compreendidos à primeira vista, a fim de perscrutar possibilidades de análise e entendimentos acerca de registros fragmentários, uma prática comum no desenvolvimento de pesquisas sobre memória e arquivos de mulheres³⁸⁵. Nessas investigações, talvez o maior dos obstáculos seja a precariedade de fontes

385 SIMIONI; ELEUTÉRIO (2018, p. 22).

documentais disponíveis, e mesmo a ausência da trajetória das mulheres nos arquivos. Uma vez construídos a partir de seleções, ordenamentos e inscrições institucionais permeadas de escolhas, certa tradição historiográfica estigmatizou as mulheres a posições sociais desvalorizadas de protagonismo, do que era digno de ser percebido, narrado e retido nos arquivos³⁸⁶. Vale lembrar também que esse “exercício institucional de esquecimento seletivo”³⁸⁷, é uma herança colonial que perpassa outras categorias além do gênero. Ao olharmos por um viés interseccional de classe, raça e etnia, esse apagamento nos acervos é ainda maior. Nesse sentido, destaco que as lacunas encontradas nos registros históricos indicam não apenas possíveis desdobramentos desta pesquisa, mas o entendimento de uma história segmentada e parcial, uma vez que desvela um processo de inclusões, omissões e ausências de fontes que registrem a trajetória de mulheres como sujeitos de relevância histórica.

Também por essas razões, acredito que foi feliz a escolha por desenvolver essa pesquisa no cruzamento de acervos documentais e narrativas orais para reconstruir essas trajetórias, uma vez que o diálogo com as interlocutoras me possibilitou acesso a informações e documentos em seus arquivos pessoais que não seriam localizados em acervos públicos, ainda que esses documentos estejam atravessados por negociações e omissões, uma vez que revisados segundo parâmetros da História Oral. As narrativas me possibilitaram historicizar algumas experiências, não para torná-las evidências em si mesmas, mas para, a partir delas, problematizar possíveis posições sociais e estruturais que constituíram a vida dessas mulheres, e como foram afirmadas, resistidas ou acatadas a depender das circunstâncias³⁸⁸. No entanto, importância também tiveram os documentos localizados nos arquivos, uma vez que a partir deles foi possível complementar, justapor, contradizer as narrativas.

Com a conclusão desse documento, entendo que foi ambiciosa a proposta de acionar uma rede ampla e diversa de interlocutoras, eventos e problemáticas levantadas nas descrições e análises em uma pesquisa de mestrado. Acredito que essa escolha teve implicações potentes mas também desfavoráveis,

386 PERROT (2005).

387 COCOTLE (2019, p. 3).

388 SCOTT (1998).

que pretendo explicitar. Foi recorrente a preocupação em delimitar a escrita de modo a qualificar as problemáticas apresentadas sem recorrer a superficialidades. Não me parece exagero dizer que todos os eventos e discussões apresentadas poderiam ser melhor aprofundados. Por vezes me vi contando versões mais fragmentárias que supunha ser possível neste trabalho, sobre assuntos que merecem maior atenção. Nesse sentido, mesmo tendo como enfoque o período de início de atuação dessas fotógrafas no circuito, muitas foram as narrativas, eventos, documentos, práticas e experiências deixadas de lado. Orientada pelo problema de pesquisa, o aprofundamento e escolhas estiveram relacionadas a oportunidade de apresentar trajetórias de fotógrafas ao mesmo tempo que inscrevê-las em um circuito fotográfico, este também, situado e contextual.

Assim, ao passo que minha proposta era de realizar uma pesquisa exploratória e empírica, percebo que a escolha de trabalhar com um universo amplo de interlocutoras e temas possibilitou atingir o objetivo de abrir possibilidades de estudo sobre a história das mulheres na fotografia e a história da fotografia no Paraná, ao dar visibilidade a práticas e experiências menos perceptíveis e analisadas, mas importantes por serem constitutivas do que se estabeleceu como circuito fotográfico em Curitiba. De tal modo, espero que esse documento possa acender uma fagulha sobre um conjunto de problemáticas ainda pouco exploradas no campo de estudos sobre fotografia, tratados nessa pesquisa com mais ou menos profundidade, tais como a circulação de fotógrafas em circuitos internacionais e nacionais; o processo de institucionalização da fotografia no Brasil; os trânsitos entre diferentes práticas e segmentos no campo fotográfico; a questão da autoria e as relações de parceria íntima na produção cultural; as possibilidades sociais e profissionais de mulheres de classes médias urbanas nas décadas de 1970 e 1980; a integração das mulheres no mercado de trabalho assalariado e as dinâmicas de gênero que sobreescrevem as relações de trabalho formal e maternidade. Sobre essa última questão, seria interessante aprofundar o modo como cada uma das mulheres enfrentou as dinâmicas em torno do trabalho doméstico não-remunerado em relação com a atividade profissional. Não tive material suficiente nas entrevistas para problematizar essa questão, mas me parece por alguns indícios presentes nas narrativas que houveram perspectivas diferentes em cada trajetória. Enquanto

algumas contrataram outras mulheres para ocuparem-se do serviço doméstico, outras, tiveram ajuda das mães, também houveram as que interromperam a atuação profissional para trabalhar no cuidado dos filhos, e outras ainda, levaram os filhos para o trabalho remunerado.

A partir da diversidade de temáticas, eventos e narrativas, foi possível perceber que a fotografia foi experienciada de diversas formas e em múltiplos segmentos por essas mulheres, nesse sentido, localizo a fotografia como uma prática social que excede a produção e feitura de imagens. Iniciei este percurso narrativo descrevendo como a constituição de experiências dessas fotógrafas estiveram tangenciadas por eventos nacionais, e às vezes, internacionais, até chegar ao circuito fotográfico de Curitiba. Para Fernanda Castro o início de sua atuação profissional foi marcado por ser a única paranaense selecionada para a *Primeira Mostra de Fotografia Latino Americana*, no México. Enquanto o Brasil, como outros países da América Latina, via ascender a gestão de um governo militar, em Curitiba, Lucília Guimarães iniciava na profissão pelas vias do fotojornalismo, nas coberturas violentas de eventos da ditadura na cidade. O regime militar, ao passo que instaurou políticas de censura e opressão a determinadas produções culturais, criou iniciativas de fomento a outras, dentre as quais, a institucionalização da fotografia no país. Tais políticas beneficiaram possibilidades de atuação para algumas fotógrafas, como Vilma Slomp, que expôs suas produções em Curitiba e em outras cidades do país, a partir da experiência na *Galeria de Fotografia da Funarte*, no início da carreira autoral.

O começo na profissão esteve circunscrito por um campo de possibilidades socioculturais, movimentos políticos e momentos históricos específicos, a partir dos quais essas mulheres projetaram suas trajetórias. Para Luciana Petrelli, a fotografia se deu junto a alternativas apresentadas a mulheres de camadas médias urbanas no Rio de Janeiro, que trouxe consigo na bagagem quando passou a atuar no circuito fotográfico de Curitiba a partir da década de 1980. Os arranjos que possibilitaram que a fotografia fosse vivida por Nélida Rettamozo foram diferentes, sua trajetória profissional teve início por intermédio e em associação com o parceiro à época, na fotografia publicitária, como forma de driblar e resistir às repressões da ditadura. Lina Faria encontrou o contato com práticas e

atividades na fotografia em São Paulo, que seriam mais valorizadas em Curitiba, onde iniciou na profissão como fotojornalista e fotógrafa na *Secretaria de Comunicação do Governo do Estado*. Nas assessorias foi também onde Karin van der Broocke deu início a trajetória como fotógrafa, junto a duplas jornadas de trabalho, criando estratégias para resistir no campo mesmo sob a vista de interdições no nascimento da primeira filha. No fotojornalismo, relações de poder também estavam em negociação, áreas como o colunismo social eram vistas como menos importantes no campo, porém foram a partir delas que mulheres como Alice Varajão e Cida Colombo construíram possibilidades de atuação na fotografia.

É interessante destacar que as mulheres alcançadas com essa pesquisa são de classes médias ou altas e urbanas, isso implica destacar que, talvez, uma parcela de outras mulheres, como as de camadas populares, sequer chegaram a participar desse circuito fotográfico. Essa ausência pode ser percebida pelas possibilidades sociais que circunscreviam a profissão naquele momento, como uma prática que demandava conhecimento técnico especializado, equipamentos dispendiosos, e era ocupada majoritariamente por homens, brancos, intelectualizados e urbanos.

A escolha por trabalhar a partir de temáticas e um universo amplo de interlocutoras também tornou possível perceber recorrências, contrapontos e especificidades sobre essas trajetórias no circuito. Esses cruzamentos podem ser mais explorados em pesquisas futuras, a perceber, por exemplo, como os eventos foram vividos por cada uma das mulheres. Cabe salientar ainda que esse documento não esgota a quantidade de fotógrafas que atuaram em Curitiba naquele período, ao contrário, outras mulheres poderiam ser incluídas nesse mapeamento, bem como outras localidades poderiam ser exploradas, e suas trajetórias individuais também se desdobram em pesquisas à parte.

Também ficam a ser exploradas as produções das fotógrafas as quais me detive em poucos fragmentos ao longo do texto. Seria interessante pensar sobre os regimes de visualidade que atravessam as produções e como a análise das obras podem ser vetores para pensar as trajetórias e a sociedade de seu tempo. Sobre essas leituras, aliada à perspectiva de Meneses (2002), acredito que seria mais profícuo estudar séries iconográficas em vez de poucas fotografias isoladas, como

fiz em alguns momentos, para chegar a resultados mais sólidos. Mas para isso penso que seria necessário reunir e organizar os acervos pessoais, hoje, de modo geral, dispersos e sem condições adequadas de conservação. Nesse sentido, acredito que essa pesquisa contribuiu para agrupar parte dessas produções visuais, segmentadas em diferentes arquivos.

Ainda, penso que a cartografia objetiva da cidade, como uma unidade definidora de comportamentos e práticas³⁸⁹ poderia ser melhor explorada a partir do mapeamento que realizei do circuito, disponível no apêndice do documento. Por vezes à margem de uma expressão canônica na fotografia, localizei um conjunto de eventos em galerias, bares, e exposições de pequena duração, divulgados em notas de jornais, muitas vezes direcionadas para a participação estrita de fotógrafas ou com a temática voltada para a expressão de uma feminilidade natural, nos quais as mulheres criavam brechas para ampliar a possibilidade de atuação no campo. Cito alguns desses eventos ao longo do documento, mas uma leitura mais direcionada aos espaços onde ocorreram poderia ser uma estratégia interessante para explicitar dinâmicas sociais e relações de poder expressas, também, na materialidade da cidade. Essa cartografia permite pensar, portanto, questões de reconhecimento profissional, espaços de sociabilidades, estratificação social e direito à cultura.

Apesar de construir uma narrativa sobre a institucionalização da fotografia no país, esta vale-se sobretudo das políticas para a cultura instauradas durante o regime militar que condicionaram a criação e atuação da Funarte no Brasil. No entanto, outras instituições estavam a fortalecer a oficialidade da prática fotográfica nesse período. Para pensar uma reconstrução mais aprofundada sobre a história da fotografia no Brasil, e o trânsito de fotógrafas e fotógrafos pelo país por meio de eventos e exposições no campo, seria interessante olhar também para a atuação de outras instituições, como o *Museu de Arte de São Paulo* (MASP) e o *Museu de Arte Moderna de São Paulo* (MAM-SP), que faziam ações para a fotografia naquelas décadas. Ainda que estivessem centradas no sudeste, sobretudo em São Paulo, contemplaram também uma parcela de profissionais de outras cidades. Incluiria também outros espaços onde a fotografia margeava a institucionalidade, como cursos de formação, particulares e públicos, cursos

389 MAGNANI (2005).

universitários, e associações e sindicatos organizados em torno da fotografia.

Convém destacar que esse documento e boa parte do percurso na pós-graduação, foram construídos em meio a uma crise sanitária mundial, a pandemia da Covid-19. No momento em que escrevo este parágrafo, outubro de 2021, já passamos, no Brasil, de 600 mil pessoas mortas. Esse cenário é desolador. Tem como alicerce um projeto brutal de obscurantismo no qual a vida é aviltada pela representação do que há de mais violento na constituição desse país desde a colonização, as políticas de extermínio a povos originários e subalternos, e a exploração natural, executado por meio da atual gestão presidencial de Jair Bolsonaro. Nesse Brasil de horror e aridez sem trégua, se cheguei até aqui com o processo dessa pesquisa, é por acreditar que as narrativas que contei sobre mulheres, valendo-me da utilização e preservação de acervos públicos e privados, dentro de uma universidade pública, constituem uma forma de ação política que disputa, no presente, a necessidade urgente de refundar o Brasil pelo direito à memória e pelo direito à vida. Para que existir nesse país seja possível.

Por fim, Rosa Montero (2020, p.11) afirma que o trabalho envolvido na reconstrução de história das mulheres é de uma "recuperação quase arqueológica". Nesta investigação sobre trajetórias de mulheres no circuito fotográfico de Curitiba me senti um tanto arqueóloga no campo, escavando, coletando e produzindo sentidos sobre fragmentos soterrados pelo tempo e pela história. No final deste trabalho, no qual eu narrei um recorte da minha experiência assoprando a poeira dos arquivos, pretendi luzir parte de um grande esqueleto, no qual cada pedacinho aciona um evento, uma narrativa, uma representação visual e imaginária, de vidas díspares e, ao mesmo tempo, consonantes, de mulheres, de fotógrafas, no exercício de suas práticas.

REFERÊNCIAS

ABDALLA, Sharon. Ícone do Natal curitibano, Palácio Avenida quase foi demolido na década de 1970. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 06 de dez. 2018. Disponível em: www.gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/palacio-avenida-quase-demolido-1970-icone-natal-curitiba/. Acesso em: 04 de jul. 2021.

ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 31 mar.2021.

ABREU, Alzira Alves de; ROCHA, Dora (orgs.). **Elas ocuparam as redações: depoimentos ao CPDOC**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun. (org). **A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural**. Tradução Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

ARAUJO, Adalice Maria de. **Dicionário das artes plásticas do Paraná**. Curitiba: Edição do Autor, V.1. 2006.

ARAUJO, Adalice Maria de. **Dicionário das artes plásticas do Paraná**. Curitiba: Edição do Autor. 385p. V.2. 2012.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, p. 89-117, 26 abr. 2013.

BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

BELO, Eduardo. **Livro-reportagem**. São Paulo: Contexto, 2006.

BRUSCHINI, Cristina. Fazendo as perguntas certas: Como tornar visível a contribuição econômica das mulheres para a sociedade? In: ABRAMO, Laís; ABREU, Alice R. De Paiva (orgs). **Gênero e trabalho na sociologia latino-americana**. São Paulo, Rio de Janeiro: ALAST, 1998.

BRUSCHINI, Cristina. Trabalho doméstico: inatividade econômica ou trabalho não-remunerado? In: ARAÚJO, Clara; PICANÇO, Felícia; SCALON, Celi (orgs). **Novas conciliações e antigas tensões?** Gênero, família e trabalho em perspectiva comparada. Bauru: EDUSC, 2007.

BONI, Maria Ignês Mancini de. “Gilda”: vivendo sob o preconceito numa cidade provinciana, um sim à vida. **ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História –** Fortaleza, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção:** crítica social do julgamento. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular:** História e Imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004. p. 11-24 e 99-126.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista:** conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CASTRO, R. **Ela é carioca:** uma enciclopédia de Ipanema. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 472 p.

CELLARD, André. A análise documental. IN: POUPART, Jean; DESLAURIERS, Jean Pierre; GROULX, Lionel-H; LAPERRIÈRE, Anna; MAYER, Robert; PIRES, Álvaro. (ors). **A Pesquisa Qualitativa.** Enfoques epistemológicos e metodológicos. 4ª ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2014.

CORTÊS, Iáris Ramalho. A trilha legislativa da mulher. In: PINSKY, Carla. B. (Org.); PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das Mulheres no Brasil.** 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

COSTA, Eduardo Augusto; ZERWES, Erika. Os Colóquios Latino-Americanos de Fotografia e a institucionalização de uma fotografia brasileira. **Revista de Estudos Brasileños**, ISSN-e 2386-4540, Vol. 4, Nº. 8, 2017, págs. 145-159. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/reb/article/view/139792/135071>>. Acesso em: 15 out. 2020.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, 16(2), 131-173. 2008.

COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. A União Panamericana e a Bienal de São Paulo: a difusão de um conceito de “arte latino-americana” no Brasil dos anos 1950/60. In: **Arte além da arte: Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte** [recurso eletrônico] / Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa (Orgs.). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

DEL PRIORE, Mary (org.); BASSANEZI, Carla (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. 7. ed. – São Paulo: Contexto, 2004.

DESLAURIERS, Jean-Pierre; KÉRISIT, Michèle. O delineamento da pesquisa qualitativa. In: POUPART, J. et al. **A pesquisa qualitativa: enfoques epistemológicos e metodológicos**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. (Coleção Lampejos). n-1 edições. Edição do Kindle, 2019.

FILHA, Elza Aparecida de Oliveira. Apontamentos sobre a história de dois jornais curitibanos: "Gazeta do Povo" e "O Estado do Paraná". **Cadernos da Escola de Comunicação**, UNIBRASIL. v. 1 n. 2, 2004.

FERNANDES, Natalia Ap. Morato. A política cultural à época da ditadura militar. **Contemporânea – Revista de Sociologia da UFSCar**. v. 3, n. 1 p. 173-192. Jan.–Jun. 2013. Disponível em: <http://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/124>. Acesso em: 29 jan. 2021.

FÉLIX, Rosana. 1985: Sob comando de Richa, Requião vence. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 28 de jan. 2012. Disponível em: www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/eleicoes/2012/memoria/1985-sob-comando-de-richa-requiao-vence-7h0i512lfa1o457aynt99gswe/. Acesso em: 31 mar. 2021.

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. **Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989. 2021.** Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

FRANÇA, Gabriela Pereira de. **“Uma festa de luluzinha”:** Análise do teatro político e da liberdade sexual feminina por meio da peça teatral “Homem não entra” (1974 – 1983). 2019. 79f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

FRANÇA, Maureen Schaefer. **Juventude "transada":** moda como tecnologia de gênero na revista Pop (anos 1970). 2021. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

FRÍAS, Esteban Romero. Ciencias Sociales y Humanidades Digitales: una visión introductoria. In: Romero Frías, E. y Sánchez González, M. (eds.) **Ciencias Sociales y Humanidades Digitales.** Técnicas, herramientas y experiencias de e-Research e investigación en colaboración. CAC, Cuadernos Artesanos de Comunicación, 61, 2014.

FUNARTE. **Relatório de atividades 1976/1978.** Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

FUNARTE. **Relatório de atividades 1979/1980.** Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

FUNARTE. **Relatório de atividades 1982.** Rio de Janeiro: Funarte, 1983a. 63p.

FUNARTE. **Relatório de atividades 1985/1986.** Rio de Janeiro: Funarte, 1986a.

FUNARTE. **Relatório de atividades 1987.** Rio de Janeiro: Funarte, 1988.

FUNARTE. **Relatório de atividades 1988/1989.** Rio de Janeiro: Funarte, 1989.

GALANI, Luan. Edifício Tijucas: o gigante mais famoso de Curitiba. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 01 de dez. 2015. Disponível em: gazetadopovo.com.br/haus/estilo-cultura/o-gigante-mais-famoso-de-curitiba/. Acesso em: 04 de jul. 2021.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo.** São Paulo: Claridade, 2011.

GAMARRA, Maíra Costa. Para (re)pensar a fotografia. **Anais do II Colóquio de fotografia da Bahia**. V. 1, Nº 1, Nov. de 2018.

GENARO, Luis Felipe Machado de. **Entre cassetetes e tijolos: a greve da construção civil curitibana de 1979**. 2018. Dissertação (Mestrado em História) - Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018.

GIBBS, Graham. **Análise de dados qualitativos**. Porto Alegre: Artmed, 2009.

GIL, Antonio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

GOMES, Camilla de Magalhães. Gênero como categoria de análise decolonial. **Civitas – Revista de Ciências Sociais**, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 65-82, jan.-abr. 2018.

GUIMARÃES, Ulysses. In: ABREU, Alzira Alves de et al (coords.). **Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br>>. Acesso em: 31 mar. 2021.

HENAUT, Mirta. **De la rueca a la red**. La economia sumergida. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.

hooks, bell. Mulheres negras: moldando a teoria feminista. **Revista Brasileira de Ciência Política**. n. 16, pp. 193-210, 2015. Acesso em: 9 Agosto 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/0103-335220151608>>. ISSN 0103-3352. <https://doi.org/10.1590/0103-335220151608>.

IBRAHIM, Carla Jacques. **As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX**. 168f. Dissertação (Mestrado em Multimeios do Instituto de Arte) - Universidade de Campinas, Campinas, 2005.

INFOTO. **Brasil: Memórias das Artes**. 2013. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/>. Acesso em: 1 out. 2020.

JUSTINO, Maria José. **50 anos do Salão Paranaense**. Curitiba: Secretaria do

Estado da Cultura, 1995.

KAMINSKI, Rosane. **Imagens de revistas curitibanas: Análise das contradições na cultura publicitária no contexto dos anos setenta.** Dissertação (Mestrado em Tecnologia, Linha de Pesquisa Tecnologia e Trabalho, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia) Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná, Curitiba, 2003.

KAMINSKI, Rosane. Entre o salão, a indústria cultural e uma estética underground. **Anais do II Fórum de Pesquisa Científica em Arte (2002).** Curitiba: ArtEMBAP, 2004, p.87-102.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo, 2008. In: APPADURAI, Arjun. (org). **A vida social das coisas: a mercadoria sob uma perspectiva cultural.** Tradução Agatha Bacelar. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. Violência contra a mulher. Da legitimação à condenação social. In: PINSKY, Carla. B. (Org.) ; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das Mulheres no Brasil.** 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

LEITE, Marcelo Eduardo. Fotografia e crítica social: elementos formadores da participação brasileira nas mostras latinoamericanas (México 1978/1981). **5º Encontro Nordeste de História da Mídia.** GT 6 – História da Mídia Audiovisual. Recife, Pernambuco, 2018. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-regionais/nordeste/2018-5o-encontro/gt-6-2013-historia-das-midias-audiovisuais/>>. Acesso em: 15 out. 2020.

LIMA, Edvaldo Pereira. **O que é livro-reportagem.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

LUGONES, Maria. Rumo a um feminismo decolonial. **Revista de Estudos Feministas**, v. 22, n. 3, p. 935-952, 2014.

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

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Tempo Social**, São Paulo, n. 2, p. 173-205, nov. 2005.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. O Circuito: proposta de delimitação da categoria.

Ponto Urbe [Online], 15 | 2014. Disponível em:
<http://journals.openedition.org/pontourbe/2041>. Acesso em: 20 jan. 2021.

MAINARDES, Luísa Lis; FRANCEIRA, Catarina; FRIOLI, Giovana; GUILMO, Milena Aíssa da Silva; OLIVEIRA, Eduardo Magalhães; RIZZI, Hiago; FERNANDES, José Carlos O breve jornal Panorama: Percepções do jornalismo na versão de remanescentes de experiência editorial. **Revista Brasileira de Ensino de Jornalismo**, v. 10, n. 27, p. 73-87, 21 mar. 2021.

MARQUARDT, Eduard. O primeiro ano de Nicolau: “nós do Paraná”. **Boletim de Pesquisa NELIC**, 01 January 1998, Vol.2(3), pp.40-45.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX, **Anais do Museu Paulista**. São Paulo.N. Sér. v. 13. n.1.p. 133-174.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **Manual de história oral**. 5a ed. São Paulo: Loyola, 2005.

MELLO, Soraia Carolina de. **Feminismos de segunda onda no Cone Sul problematizando o trabalho doméstico (1970 – 1989)**. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2010

MENDES, Ricardo. Stefania Bril: crítica e ação cultural em fotografia nas décadas de 1970 e 1980. **I Seminário Internacional Histórias da Fotografia MAC-USP**. Ago. 2017. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/338253563_Stefania_Bril_critica_e_acao_cultural_em_fotografia_nas_decadas_de_1970_e_1980_2017_I_Seminario_Internacional_Historias_da_Fotografia_-MAC-USP_agosto_de_2017_Comunicacao_-Ricardo_Mendes. Acesso em: 20 jan. 2021

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares**. Rev. Bras. Hist. 2003, vol.23, n.45, pp. 11-36.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A fotografia como documento - Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. ja/ju 2003, p. 131-151, 2002.

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2009.

MONTERO, Rosa. **Nós, mulheres: Grandes vidas femininas**. São Paulo: Todavia, 2020.

OLIVEIRA, Heloisa Nichele. **Elas em foco: as primeiras fotojornalistas paranaenses**. (Livro-reportagem). Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Jornalismo, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná). Curitiba, 2018.

OLIVEIRA, Heloisa Nichele. **As mulheres na V Semana Nacional de Fotografia em Curitiba**. In: XVII ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA DA ANPUH PR, 2020 (Anais eletrônicos).

PEDRO, Joana Maria. Corpo, prazer e trabalho. In: PINSKY, Carla. B. (Org.) ; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

PENA, Felipe. **Jornalismo literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

PERROT, Michele. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru: Edusc, 2005.

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

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações 2 - A era dos modelos flexíveis. In: PINSKY, Carla. B. (Org.) ; PEDRO, Joana Maria (Org.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2012.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se: feminismos, escrita de si e invenções da subjetividade**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

RODRIGUES, André Iribure. **MPM Propaganda: a história da agência dos anos de ouro da publicidade brasileira**. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Programa de Pós-

Graduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

ROLLO, Maria Fernanda. Desafios e responsabilidades das humanidades digitais: preservar a memória, valorizar o patrimônio, promover e disseminar o conhecimento. O programa Memória para Todos. **Estud. hist.** (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 33, n. 69, p. 19-44, abr. 2020.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Políticas Culturais no Brasil: passado e presente.** EDUFBA: 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/7661>. Acesso em: 26 dez. 2020.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como Pensam as Imagens.** Campinas: Unicamp, 2012, p. 21-36.

SANTOS, Ana Carolina Lima. Sobre essa tal de fotografia latinoamericana: uma análise do processo de demarcação de uma suposta essência fotográfica latina. In: **Revista Contracampo**, v. 29, n. 1, ed. abril ano 2014. Niterói: Contracampo, 2014.

SANTOS, Joaquim Ferreira dos. **Enquanto houver champanhe, há esperança:** uma biografia de Zózimo Barrozo do Amaral. 1ª ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016.

SANTOS, Marinês Ribeiro. Questionamentos sobre a oposição marcada pelo gênero entre produção e consumo no design moderno brasileiro: Georgia Hauner e a empresa de móveis Mobilinea (1962-1975). **Caderno aTempo: História da Arte e Design.** Barbacena: EdUEMG, vol. 2, 2015. pp.25-43.

SACCHETTIN, Priscila. Maria Leontina e Milton Dacosta: mapeamento cronológico. **Arte além da arte** Anais do 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte [recurso eletrônico] / Maria Amélia Bulhões, Bruna Fetter, Nei Vargas da Rosa (Orgs.). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

SARMENTO, Daniel Henrique. **Grafipar e o sucesso dos quadrinhos eróticos.** 2012. 135 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2012.

SCAVONE, Lucila. A maternidade e o feminismo: diálogo com as ciências sociais. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 16, p. 137–150, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8644543>.

Acesso em: 6 ago. 2021.

SCAVONE, Lucila., BRETIN, Hélène; THÉBAUD-MONY, Annie. Contracepção, Controle Demográfico e Desigualdades Sociais: Análise comparativa franco-brasileira. **Estudos Feministas**, 2(2), 357-372, 1994. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43903675>. Acesso em: 6 ago. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Brasil: uma biografia**. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCOTT, Joan; Tradução: HADDAD, Lúcia. A invisibilidade da experiência. Projeto História: **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, [S.l.], v. 16, set. 2012. ISSN 2176-2767.

SCOTT, Joan. História das mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

SCOTT, Joan W. Unanswered questions. **The American Historical Review**, v. 113, n. 5, p. 1422-1430, 2008.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. 440p.

SILVEIRA, Cristiane. **Cultura política versus política cultural: os limites da política pública de animação da cidade em confronto com o campo das artes visuais na Curitiba lernista (1971-1983)**. 2016. 488 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

SIMÃO, Giovana Terezinha. **Fanny Paul Volk: pioneira na fotografia de estúdio em Curitiba**. Tese (Curso de Pós-Graduação em Sociologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes – Universidade Federal do Paraná), Curitiba, 2010.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Profissão Artista**. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras. São Paulo: EDUSP: FAPESP. 2008.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Mulheres, arquivos e memórias. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 19-27,

dez. 2018.

SIMONI, Ana Paula Cavalcanti. Regina Gomide Graz: modernismo, arte têxtil e relações de gênero no Brasil. **Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros**, (45), 87-106. 2007, <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i45p87-106>

SUED, Isabel. **Ibrahim Sued**: Em sociedade tudo se sabe. Rio de Janeiro: Rocco. 2001.

TACCA, Fernando de. La presencia brasileña en el fondo fotográfico del Consejo Mexicano de Fotografía. **Luna Cornea** (vol. II), México D. F., 2013.

TEIXEIRA, Selma Suely (Org.). **Jornalismo cultural**: um resgate. Curitiba: Gramofone, 2007a.

TEIXEIRA, Selma Suely. Jornalismo cultural: editorias femininas. **Revista Tecnologia e Humanismo** – Universidade Tecnológica Federal do Paraná. n.33. Curitiba, PR, 2007b.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Louvre, o rei das sedas**: consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba, 1935 – 1945. 2019. 350 f. Tese. (Doutorado em Design) - Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2019.

TRIZOLI, Talita. **Atravessamentos feministas**: um panorama de mulheres artistas no Brasil dos anos 60/70. 2018. Tese (Doutorado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

VASQUEZ, Pedro. INFOTO: **As Mostras Regionais de Fotografia da Funarte**. In: Brasil: Memórias das Artes. 2013. Disponível em: <http://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/infoto/as-mostras-regionais-de-fotografia-da-funarte/>. Acesso em: 1 out. 2020.

VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade**: uma experiência de geração Gilberto Velho, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

VELHO, Gilberto. **Projeto e metamorfose**: antropologia das sociedades complexas (3a ed.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

VIANA, Alberto Melo. **Fotojornalismo e ação cultural em Curitiba**. Dissertação (Programa em Comunicação e Linguagens da Pró-Reitoria de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão da Universidade Tuiuti do Paraná), Curitiba, 2009.

VILLARES, Mónica Ferrer. **Feito na América Latina 1978**: teoria e imagem, um debate reflexivo sobre a fotografia da "Nossa América". 2016a. 1 recurso online (488 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/320960>>. Acesso em: 15 out. 2020.

VILLARES, Mónica Ferrer. Contexto para um nascimento/invenção: a "Fotografia Latino-Americana" como conceito. **Studium**, n.38, p.70-97, nov. 2016b. Disponível em: <www.studium.iar.unicamp.br/38/05/> Acesso em: 27 jun. 2021.

YAMAMOTO, Patrícia Hitomi. **Circuito em transformação: O Estado de São Paulo e a cultura fotográfica paulistana nos anos 1970**. 2018. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Catálogos

CONSELHO MEXICANO DE FOTOGRAFIA. **Hecho en Latinoamérica**. Primera Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea. Ciudad de México: Consejo Mexicano de Fotografía A.C. 1978.

FUNARTE. **1ª Fotosul 83**: presença do imigrante na Região Sul. Escritório Regional de Curitiba. Núcleo de Fotografia. Curitiba, 1983b.

FUNARTE. **V Semana Nacional de Fotografia**. Catálogo. Curitiba, PR: Funarte, 1986b. 32 p.

MAGALHÃES, Angela; NAKAGAWA, Rosely; PEREGRINO, Nadja. **Mulheres Fotógrafas – Anos 80**, Ministério da Cultura/FUNARTE, Rio de Janeiro, 1989.

SLOMP, Vilma. **Curitiba Central**. 384 p. Curitiba, PR: Voar, 2013.

URBAN, Tereza e URBAN, João. In: **Catálogo da 5ª Mostra de Fotojornalismo do**

Paraná: Secretaria de Estado da Cultura, 1981.

WEISS, Augusto. **Fotografias de 1890 – 1970, estúdio Foto Progresso**. Textos Boris Kossoy, Orlando Azevedo. Curitiba, PR: Voar, 2017.

Entrevistas

FARIA, Adelina M. dos Santos. Entrevista concedida à autora. Curitiba, PR, 2018.

GUIMARÃES, Lucília Maria Mello. Entrevista concedida à autora. Curitiba, PR, 2018.

BROOKE, Karin van der. Entrevista concedida à autora. Curitiba, PR, 2018.

PETRELLI, Luciana Corrêa. Entrevista concedida à autora. Florianópolis, SC, 2018.

RETTAMOZO, Nélida Kurtz. Entrevista concedida à autora. Florianópolis, SC, 2018.

SLOMP, Vilma Luiza. Entrevista concedida à autora. Curitiba, PR, 2018.

COLOMBO, Cida. Entrevista concedida à Izza Zilli. Curitiba, PR, 1987. Disponível em: www.izazillipersona.com/conversa-de-mulher/olhada-do-visor-da-maquina-a-pessoa-tem-outro-visual-comenta-cida-colombo/. Acesso em: 20 de jun. 2021.

Acervos consultados

Acervos pessoais de Alberto Melo Viana, João Urban, Karin van der Broocke, Lucília Guimarães, Luciana Petrelli, Nélida Rettamozo, Vilma Slomp.

Aramis Millarch Tabloide Digital, acervo digital.

Biblioteca de Fotografia do Instituto Moreira Salles, Coleção Thomaz Farkas, acervo digital.

Blog Solda Caustico, de Luiz Antônio Solda, acervo digital.

Casa da Memória, acervo público, Curitiba-PR.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, acervo digital.

Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná,
acervo físico/público.

APÊNDICE A – Cartografia da cidade

Curitiba 1970 - 1980

Cartografia dos espaços presentes no circuito fotográfico curitibano durante as décadas de 1970 e 1980.
173 visualizações

[COMPARTILHAR](#) [EDITAR](#)

- Galerias e espaços expositivos privados**
 - Galeria Canvas
 - Caixa Criação Galeria de Arte
 - Galeria Dell' Arte (1984)
 - Espaço Cultural Ghignone
 - Galeria Arte Corrêa
- Espaços culturais municipais e estaduais**
 - Centro de Criatividade de Curitiba - Parque S...
 - Casa Romário Martins
 - Museu da Imagem e do Som
 - Centro Comunitário de Curitiba
 - ... mais 5
- Espaços ao ar livre**
 - Praça Garibaldi, 51
 - Praça Garibaldi
- Estúdios fotográficos**
 - Gorda's Photohouse
 - Estúdio de Luciana Petrelli
 - Estúdio de Cida Colombo

Dados cartográficos ©2021 Google [Termos](#) 500 m

Circuito fotográfico de Curitiba nas décadas de 1970 e 1980. Disponível em:
<<https://bit.ly/3yObFaa>>. Fonte: Da autora, pela plataforma *My Maps*.

APÊNDICE B – Fichas de perfil

FICHA DE PERFIL DE FERNANDA CASTRO

FERNANDA CASTRO

Foto: João Urban.

Fonte: Arquivo pessoal de João Urban

Nome completo:	Fernanda Maria de Castro Paula
Ano / local de nascimento:	1951 - Arapongas, PR.
Formação:	1978 - Graduação em Comunicação Social - Jornalismo. Universidade Federal do Paraná, UFPR. (1993 - 1995) Especialização em Artes Plásticas do Paraná. Faculdade de Artes Plásticas do Paraná, FAP.
ATUAÇÃO PROFISSIONAL	
Natural de Arapongas, norte do estado, mudou-se para Curitiba junto dos irmãos para ingressar na graduação. No final da década de 1970 terminou o curso de Jornalismo e iniciou	

sua trajetória profissional como fotógrafa em breve passagem pelo jornal *O Estado do Paraná*. Na imprensa local, atuou também no *Correio de Notícias*, entre 1986 e 1990, e na *Gazeta Mercantil*, entre 2000 e 2002. Desde a década de 1980 até sua aposentadoria, em 2017, foi fotógrafa na *Secretaria de Estado da Comunicação Social do Paraná*. Pelo Estado desenvolveu seu projeto mais extenso na fotografia, a documentação identitária de *Comunidades Remanescentes de Quilombos (CRQ's)* e *Comunidades Negras Tradicionais (CNT's)* no Paraná, pelo *Grupo de Trabalho Clóvis Moura*. Esse trabalho resultou em duas publicações. Ao longo da carreira atuou em diferentes práticas na fotografia, como professora de fotojornalismo, deu aula na *Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG)*, entre 1988 e 1991; foi diretora da *Associação Profissional dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Paraná*; e fez fotografia de cena para o filme *O Foguete Zé Carneiro* (Direção: Berenice Mendes. Brasil: Documenta Produções Cinematográficas, Embrafilme, 1984).

PRINCIPAIS EVENTOS E PROJETOS

Exposições individuais:	1986 - "Eleições 1985", Centro Comunitário, Curitiba, PR.
Exposições coletivas:	1978 - "Primeira Mostra de Fotografia Latino-americana Contemporânea", no Museu de Arte Moderno do México, pelo Conselho Mexicano de Fotografia, Cidade do México. 1978 - "III Mostra de Fotojornalismo", Casa Romário Martins, Curitiba, PR. 1982 - Mostra coletiva de mulheres, Centro Gastronômico Parque Barigui, Curitiba, PR. 1986 - "Mulher fotografa mulher", 1ªExpo-Internacional de Fotografias do German Institute for Adult Education, no Gasteig Kulturzentrum, Munique, Alemanha. 1987 - "Mulher e a criação", Caixa de Criação Galeria de Arte, Curitiba, PR. 1988 - "Artistas de São Brás", 3 Marias Clube de Campo, Curitiba, PR. 1989 - "Fotojornalismo", SESC da Esquina, Curitiba, PR.
Salões e premiações:	1987 - Menção honrosa no IV Salão Banestado de Artistas Inéditos. 1987 - 3º Prêmio Paraná de Jornalismo, 3º lugar na categoria fotografia pela reportagem "princesa de bode", ao <i>Correio de Notícias</i> . 1988 - Concurso de jornalismo Expotiba, 1º lugar na categoria fotografia com a reportagem "quem bicho é esse?".
Publicações:	2007 - Projeto Comunidades do Freixo e da Restinga: herança dos afro-descendentes da Lapa. 2012 - Projeto Comunidades do Sutil e da Santa Cruz: herança quilombola da região dos Campos Gerais do Paraná.

REFERÊNCIAS

FRANÇA, Ana Claudia Camila Veiga de. **Mulheres no circuito de cinema em Curitiba entre 1976 e 1989**. 2021. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) - Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2021.

OLIVEIRA, Heloisa Nichele. **Elas em foco: as primeiras fotojornalistas paranaenses**. (Livro-reportagem). Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Jornalismo, Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná). Curitiba, 2018.

PAULA, Fernanda Maria de Castro (coord.). **Projeto Comunidades do Freixo e da Restinga: herança dos afro-descendentes da Lapa**. Curitiba: Edição do autor, 2007.

PAULA, Fernanda Maria de Castro (coord.). **Projeto Comunidades do Sutil e da Santa Cruz: herança quilombola da região dos Campos Gerais do Paraná**. Curitiba: Edição do autor, 2012.

Jornais consultados

Correio de Notícias (PR), Diário do Paraná (PR), Diário da Tarde (PR).

Acervos consultados

Casa da Memória, acervo público, Curitiba-PR.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, acervo digital.

FICHA DE PERFIL DE KARIN VAN DER BROOCKE

KARIN VAN DER BROOCKE

Foto: Autor(a) desconhecido(a).

Fonte: Arquivo pessoal de Karin van der Broocke

Nome completo:	Karin van der Broocke
Ano / local de nascimento:	1958 - Curitiba, PR.
Formação:	2000 - Superior incompleto em Arte Visuais e Computação Gráfica. Universidade Tuiuti do Paraná (UTP)
ATUAÇÃO PROFISSIONAL	
<p>Iniciou na profissão como fotógrafa da <i>Secretaria de Cultura e do Esporte do Estado do Paraná</i>, quando foi reformulada, em 1980. Lá trabalhou até 1986, ao mesmo tempo que fazia coberturas como jornalista <i>freelancer</i> para jornais nacionais no Paraná, como <i>O Globo</i>. Em periódicos locais, foi fotógrafa no <i>Indústria & Comércio</i> e no <i>Jornal do Estado</i>. Esteve lotada em</p>	

outras instâncias do serviço público como fotógrafa do Estado, na *Secretaria de Justiça*, onde produzia imagens nas unidades penitenciárias, e na cultura, especificamente como fotógrafa no *Centro Cultural Teatro Guaíra*, onde ficou até sua aposentadoria.

PRINCIPAIS EVENTOS E PROJETOS

Exposições coletivas:	1984 - “Agosto mês da fotografia”, SENAC, Curitiba, PR.
Salões e premiações:	1984 - Segundo Prêmio Paraná de Jornalismo, 2º lugar na categoria “Fotojornalismo”.

REFERÊNCIAS

BROOKE, Karin van der. Entrevista concedida à autora. Curitiba, PR, 2018.

Jornais consultados

Correio de Notícias (PR), Diário do Paraná (PR).

Acervos consultados

Casa da Memória, acervo público, Curitiba-PR.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, acervo digital.

FICHA DE PERFIL DE LINA FARIA

LINA FARIA

Foto: Marcio Santos, 1980.
Arquivo pessoal de Lina Faria.

Nome completo:	Adelina dos Santos Faria
Ano / local de nascimento:	1955 - Nova Esperança, PR.
Formação:	(1973 - 1976) Superior incompleto em Comunicação Social - Jornalismo. Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil.

ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Natural de Nova Esperança, norte do Paraná, mudou-se para a capital no início da década de 1970. Ingressou no curso superior de Comunicação Social na UFPR, em 1973, mas não concluiu. Entre 1976 e 1977 mudou-se para São Paulo, onde atuou com fotografia publicitária nas agências *ACME* e *Gang Publicidade*. Em 1977 fez foto de cena para o filme *Daniel, o capanga de Deus*, de João Baptista Reimão. Voltou a viver em Curitiba em 1978, quando trabalhou com publicidade e audiovisual na *SIR Laboratório de Imagem e Som* e em seguida na *Zap Fotografias*. A partir da década de 1980 atuou como repórter fotográfica *freelancer* para sucursais da imprensa nacional em Curitiba, como *O Globo* e *Jornal do Brasil*, e como fotógrafa

na *Secretaria de Comunicação Social do Estado do Paraná*. Em 1988 e 1989, viveu no Mato Grosso, foi editora de fotografia do jornal *O Estado de Mato Grosso*. Em 1998 ganhou o *Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia*, considerada uma das maiores premiações documentais na fotografia nacional, com o projeto *O Lar Enquanto Prisão e a Prisão Enquanto Lar*, desenvolvido em espaços como unidades penitenciárias e casas periféricas no Paraná.

PRINCIPAIS EVENTOS E PROJETOS

Exposições individuais:	<p>1985 - "É o fim da Paróquia", MIS, Curitiba, PR. 1990 - "Foresy 90", Centro de Convenções, Manaus, AM. 1991 - "Sopro de Natal", FCC, Curitiba, PR. 1998 - "Prisão feminina", Memorial de Curitiba, Curitiba, PR; 1999 - "Prisão Feminina - O Lar enquanto Prisão, a Prisão enquanto Lar", Centro Cultural Oduvaldo Vianna Filho, Rio de Janeiro, RJ. 2000 - "Prisão feminina", Centro Cultural UFMG, Belo Horizonte, MG. 2000 - "Transferências", Goethe Institut, Curitiba, PR. 2002 - "Prisão Feminina, O Lar enquanto Prisão, a Prisão enquanto Lar" - Fundação Celarg, Caracas, Venezuela.</p>
Exposições coletivas:	<p>1981 - "Mostra de Fotojornalismo", Teatro Guaíra, Curitiba, PR. 1981 - "Foto Paraná", Galeria Funarte, Curitiba, PR. 1982 - Mostra coletiva de mulheres, Centro Gastronômico Parque Barigui, Curitiba, PR. 1983 - "Mostra Paraná", Feira Nacional de Arte, MIS/SP, São Paulo. 1984 - "Agosto mês da fotografia", SENAC, Curitiba, PR.</p>
Salões e premiações:	<p>1996 - "IX Prêmio Marc Ferrez de Fotografia", Funarte, Rio de Janeiro, RJ. 1996 - "I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba", FCC/PMC, Curitiba, PR. 1998 - "I Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba", FCC/PMC, Curitiba, PR.</p>

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Adalice Maria de. Dicionário das artes plásticas do Paraná. Curitiba: Edição do Autor. 385p. V.2. 2012.

FARIA, Adelina M. dos Santos. Entrevista concedida à autora. Curitiba, PR, 2018.

Jornais consultados

Correio de Notícias (PR), Diário do Paraná (PR), Diário da Tarde (PR), Tribuna da Imprensa (RJ).

Acervos consultados

Casa da Memória, acervo físico e público, Curitiba-PR.

Centro de documentação e informação da Funarte, consulta ao acervo digital.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, acervo digital e público.

FICHA DE PERFIL DE LUCIANA PETRELLI

LUCIANA PETRELLI

Foto: Autor(a) desconhecido.

Fonte: Arquivo pessoal de Lucília Guimarães.

Nome completo:	Luciana Petrelli
Ano / local de nascimento:	1958 - Curitiba, PR.
Formação:	1977 - Superior incompleto em Comunicação Social - Jornalismo Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Iniciou sua carreira na fotografia no período da faculdade, quando cursou Jornalismo no Rio de Janeiro. Seus primeiros trabalhos foram para a *Produtora Rodrigo Faria Lima*, documentando parte da cena cultural carioca para meios de comunicação como *Jornal do Brasil*, *Veja* e *Manchete*. No retorno à Curitiba, sua cidade natal, no início da década de 1980, trabalhou no *Centro Cultural Teatro Guaíra*, acompanhando o *Corpo de Ballet Guaíra*. Entre

1984 e 1986, trabalhou em Blumenau para o *Jornal de Santa Catarina*, como editora de fotografia. De 1987 a 1995, voltou a trabalhar em Curitiba, abriu um estúdio de fotografias, direcionadas ao caderno de variedades *Viver Bem* do jornal *Gazeta do Povo* e para outras revistas locais. Entre 1996 e 2009, atuou na região de Gov. Celso Ramos(SC), na área do turismo, em empreendimentos da família. Neste momento, idealizou e produziu junto da artista plástica Flávia Fernandes, sete edições do *Festival de Artes Plásticas Contemporânea de Gov. Celso Ramos*, no qual artistas nacionais e internacionais eram convidados, em regime de residência, para desenvolver estudos e projetos coletivos. De 2010 em diante concentra-se na produção autoral e artística. Integra o *Núcleo de Estudos em Fotografia e Arte (NEFA)*, em Florianópolis (SC), onde reside.

PRINCIPAIS EVENTOS E PROJETOS

<p>Exposições individuais:</p>	<p>1979 - "Insanidade", Bar do Arnaudo, Rio de Janeiro, RJ. 1985 - "Viagens", Galeria Max Stolz, Florianópolis, SC. 2013 - "Vestígios e Vertigens", Galeria Degrau, Lagoa Florianópolis, SC. 2014 - "Vestígios e Vertigens", Helena Fretta, Florianópolis, SC. 2015 - "Vestígios e Vertigens", Momentum, Curitiba, PR. 2018 - "Em Fluxo", Espaço Cultural Armazém, Florianópolis, SC.</p>
<p>Exposições coletivas:</p>	<p>1980 - "Momento", Sala de Exposições do Teatro Guaíra, pela Secretaria de Cultura e do Esporte, Curitiba, PR. 1982 - "Mostra fotográfica Shopping Pinhais", Curitiba, PR. 1982 - Mostra coletiva de mulheres, Centro Gastronômico Parque Barigui, Curitiba, PR. 1983 - "Fotosul" - Funarte, Curitiba, PR 1983 - "Mostra Paraná", Feira Nacional de Arte, MIS/SP, São Paulo. 1997 - "Viagens", Espaço Cultural Campo de Ideias, Gov. Celso Ramos, SC. 2014 - "Floripa na Foto", Museu da Imagem e do Som (MIS/ SC). 2014 - "Coletivo Multicor", Florianópolis e Joinville, SC. 2106 - "Ilha que somos", Fundação Internacional Juarez Machado, Joinville, SC. 2017 - "Mulheres na Fotografia", Galeria Municipal de Artes Pedro Paulo Vecchietti, Florianópolis, SC. 2017 - "Off", Salão Victor Meirelles, Coletivo NaCasa, Florianópolis, SC. 2017 - "A Pele", Museu de Arte de Santa Catarina. 2017 - Bienal de Curitiba Polo SC, Florianópolis, "Ilhas de Força", na Fundação Cultural BADESC. 2018 - "In_tempo És", Exposição Vídeo Arte, Galeria O Sítio, Florianópolis, SC. 2018 - Feira de Arte CIC, Museu da Imagem e do Som, SC. 2018 - Feira de Fotografia Contemporânea Galeria Helena Fretta, SC.</p>

	<p>2019 - “Noite, Paisagens Imaginárias” no iNstantes, Festival de Avintes, Portugal.</p> <p>2019 - “Noite, Paisagens Imaginárias”, 9º Foto em Pauta, festival de fotografia de Tiradentes, MG.</p> <p>2019 - “Vento Sul”, Festival Foto em Pauta de Tiradentes, MG.</p> <p>2019 - “Noite, Paisagens Imaginárias”, sala Lindolf Bell, Centro Integrado de Cultura – CIC, Florianópolis, SC.</p> <p>2019 - Participação na exposição “O Ser e Sua Natureza” realizada pela ArtePicta no Instituto Internacional Juarez Machado em Joinville, SC.</p>
Salões e premiações:	<p>1981 - 38º Salão Paranaense, MAC/PR.</p> <p>1982 - 39º Salão Paranaense, MAC/PR.</p>
REFERÊNCIAS	
<p>PETRELLI, Luciana Corrêa. Entrevista concedida à autora. Florianópolis, SC, 2018.</p> <p>PETRELLI, Luciana. Site pessoal de Luciana Petrelli. Disponível em: <lucianapetrelli.com.br>. Acesso em: 19 de jul. 2021.</p> <p>Jornais consultados Correio de Notícias (PR), Diário do Paraná (PR), Diário da Tarde (PR), Jornal do Brasil (RJ), Nicolau (PR), O Pioneiro (RS).</p> <p>Acervos consultados Casa da Memória, acervo público, Curitiba-PR. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, acervo digital.</p>	

FICHA DE PERFIL DE LUCÍLIA GUIMARÃES

LUCÍLIA GUIMARÃES

Foto: Alberto Melo Viana.

Fonte: Arquivo pessoal de Alberto Melo Viana.

Nome completo:	Lucília Maria Mello Guimarães
Ano / local de nascimento:	1959 - Curitiba, PR.
Formação:	Superior incompleto em Comunicação Social - Jornalismo. Universidade Federal do Paraná, UFPR, Brasil.
ATUAÇÃO PROFISSIONAL	
<p>Na metade da década de 1970, entrou no curso superior em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na Universidade Federal do Paraná, que interrompe antes da conclusão. Em 1976, fez um curso iniciante de fotografia no <i>Museu da Imagem e do Som</i> (MIS – PR). Com 18 anos inicia um estágio como fotógrafa no jornal local <i>Correio de Notícias</i>, em seguida é incorporada à equipe e fica até o fechamento da primeira fase do periódico, em</p>	

1980. Também atuou no *Jornal do Estado*, na imprensa local, e como *freelancer* para as sucursais de veículos nacionais em Curitiba, como *Veja*, *Istoé* e *O Estado de S. Paulo*. Ao longo da trajetória profissional passou por diferentes práticas e funções, atuou como professora de fotografia em cursos no *Centro de Criatividade* em Curitiba e foi diretora da *Associação Profissional dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Paraná*. Nos anos 1990 e 2000 atuou como fotógrafa nas assessorias de comunicação da *Fundação Cultural de Curitiba* e da *Prefeitura de Curitiba*.

PRINCIPAIS EVENTOS E PROJETOS

Exposições coletivas:

1978 - "III Mostra de Fotojornalismo", Casa Romário Martins, Curitiba, PR.
 1980 - "Arquivo", visita do Papa João Paulo II à Curitiba, Casa Romário Martins, PR.
 1980 - "1º Levante Pró Meio Ambiente", Colégio Estadual do Paraná, pela Secretaria de Cultura e do Esporte, PR.
 1981 - "Foto Paraná", Galeria Funarte, Curitiba, PR.
 1982 - "Mostra fotográfica Shopping Pinhais", Curitiba, PR.
 1982 - Mostra coletiva de mulheres, Centro Gastronômico Parque Barigui, Curitiba, PR.
 1983 - "Fotosul" - Funarte, Curitiba, PR
 1984 - "Agosto mês da fotografia", SENAC, Curitiba, PR.

REFERÊNCIAS

GUIMARÃES, Lucília Maria Mello. Entrevista concedida à autora. Curitiba, PR, 2018.

Jornais consultados

Correio de Notícias (PR), Diário do Paraná (PR), Diário da Tarde (PR), O Pioneiro (RS).

Acervos consultados

Casa da Memória, acervo físico e público, Curitiba-PR.

Centro de documentação e informação da Funarte, consulta ao acervo digital.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, acervo digital e público.

FICHA DE PERFIL DE NÉLIDA RETTAMOZO

NÉLIDA RETTAMOZO

Foto: Heloisa Nichele, 2018.

Nome completo:	Nélida Kurtz Rettamozo
Ano / local de nascimento:	1945 - Santa Maria, RS.
Formação:	Superior incompleto em Artes Visuais Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, RS, Brasil.

ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Natural de Santa Maria, no Rio Grande do Sul, começou sua trajetória profissional na fotografia quando se mudou para Curitiba com o companheiro à época, Luiz Rettamozo, em 1971. Juntos trabalharam em diversas agências de publicidade da cidade durante as décadas de 1970 e 1980, ele como diretor de criação e ela como fotógrafa. Em paralelo, atuou nos segmentos de fotografia de palco, no teatro, para diretores como Manoel Carlos Karam e Antônio Carlos

Kraide; e fotografia de moda para marcas de vestuário. Com o advento da fotografia digital, encerrou sua trajetória como fotógrafa, mudou-se para Florianópolis (SC), e trabalhou em outras atividades até sua aposentadoria.

PRINCIPAIS EVENTOS E PROJETOS

Exposições coletivas:	1977 - "O muro como suporte de obras", 14ª Bienal Internacional de São Paulo. 1980 - "Caixa de bicho", Oficina da Criação, Praça Garibaldi, Curitiba, PR. 1981 - "Foto Paraná", Galeria Funarte, Curitiba, PR.
Salões e premiações:	1977 - 14ª Bienal Internacional de São Paulo

REFERÊNCIAS

RETTAMOZO, Nélida Kurtz. Entrevista concedida à autora. Florianópolis, SC, 2018.

Jornais consultados

Correio de Notícias (PR), Diário do Paraná (PR).

Acervos consultados

Casa da Memória, acervo físico e público, Curitiba-PR.

Centro de documentação e informação da Funarte, consulta ao acervo digital.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, acervo digital e público.

Setor de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, acervo físico/público.

FICHA DE PERFIL DE VILMA SLOMP

VILMA SLOMP

Fonte: Revista Quem, jan. de 1987, Nº166, Ano 8. Foto: Demétrio Chaves.

Nome completo:	Vilma Luiza Slomp
Ano / local de nascimento:	1952 - Paranavaí, PR
Formação:	<p>1968 - Estudou pintura e desenho no atelier do artista Guido Viaro, em Curitiba, PR.</p> <p>1975 - Graduação em Administração de Empresas Fundação Estudos Sociais do Paraná.</p> <p>2000 - Pós-graduação História da Arte do Século XX Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), Curitiba, PR.</p>

ATUAÇÃO PROFISSIONAL

Natural de Paranavaí, norte do Paraná, mudou-se para a capital com a família na década de 1960. Formou-se em Administração de Empresas, mas decidiu trabalhar com fotografia, a partir da metade dos anos 1970. Nos anos 1980 atuou como fotógrafa na revista *Quem*, e em coberturas *freelancer* para periódicos nacionais. Ao lado do companheiro à época e também fotógrafo, Orlando Azevedo, trabalhou desde a década de 1980 com fotografia publicitária em estúdio próprio. Em paralelo ao trabalho comercial, desenvolveu sua produção artística e documental, segmento onde possui cinco publicações autorais. Suas obras estão em coleções

particulares e em acervos de museus, no Brasil e no exterior.

PRINCIPAIS EVENTOS E PROJETOS

Exposições individuais:

1980 - "Photomulher" Centro de Exposições Parque Barigui, Curitiba, PR.
 1983 - "Curitiba Central", Galeria Funarte, Curitiba, PR.
 1992 - "Nariz, Retratos de um perfil Curitibano", Galeria Solar do Rosário, Curitiba, PR.
 1993 - "A Dor do Amor", Fundação Cultural de Curitiba, PR.
 1996 - "Feliz Natal", Memorial Cidade Curitiba, PR; Museu de Arte de São Paulo (MASP), SP; Livraria Bookmakers, Rio de Janeiro, RJ.
 1997 - "Feliz Natal", Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, Argentina.
 1998 - "Dor", Galeria Solar do Rosário, Curitiba, PR; Museu Brasileiro de Escultura, São Paulo, SP.

Exposições coletivas:

1980 - "Mostra de Fotojornalismo do Paraná", Hall Exposições Teatro Guaíra, Curitiba, PR.
 1981 - "Mostra de Fotojornalismo do Paraná", Hall Exposições Teatro Guaíra, Curitiba, PR.
 1981 - "Foto Paraná", Galeria Funarte, Curitiba, PR.
 1981 - "Shows e Camarins de Camarote", com Orlando Azevedo, Galeria Fuji de São Paulo e outras capitais.
 1982 - "Mostra fotográfica Shopping Pinhais", Curitiba, PR.
 1983 - "Fotosul" - Funarte, Curitiba, PR
 1983 - "Mostra de Fotojornalismo do Paraná", Hall Exposições Teatro Guaíra, Curitiba, PR.
 1983 - "Mostra Paraná", Feira Nacional de Arte, MIS/SP, São Paulo.
 1984 - "Visões Urbanas", Galeria de Fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, RJ.
 1984 - "Mulheres no Trabalho", Centro Cultural de São Paulo, SP.
 1984 - "Projeto Gralha Azul", Londrina.
 1984 - "Elis", mostra coletiva sobre Elis Regina, Galeria Fuji, São Paulo, SP.
 1985 - "Auto-retrato do Brasileiro", parte da mostra "Tradição e Ruptura", na 18ª Bienal de São Paulo.
 1986 - "Cinco câmeras contam coisas", V Semana Nacional de Fotografia, Curitiba, PR.
 1988 - "Brasil, Cenários e Personagens", Rio de Janeiro, Buenos Aires, Moscou.
 1989 - "Mulheres Fotógrafas anos 80", Galeria de Fotografia da Funarte, Rio de Janeiro, RJ.
 1989 - "Latvian Photo Art Society", Riga, Russia.
 1990 - "Sedução", Museu de Imagem e Som, São Paulo, SP.

Salões e premiações:	1980 - 37° Salão Paranaense, MAC/PR. 1982 - 39° Salão Paranaense, MAC/PR. 1989 - 45° Salão Paranaense, MAC/PR. 1998 - International Hasselblad, 50 anos.
Publicações:	1996 - Feliz Natal. Editora Fotográfica: Curitiba, PR. 1998 - Dor. Editora DBA & Fotográfica: Curitiba, PR. 2001 - Ilusão. Editora Fotográfica: Curitiba, PR. 2006 - Vísceras em vice versa. Editora Fotográfica: Curitiba, PR. 2013 - Curitiba Central. VOAR Editora: Curitiba, PR.
REFERÊNCIAS	
<p>ARAUJO, Adalice Maria de. Dicionário das artes plásticas do Paraná. Curitiba: Edição do Autor. 385p. V.2. 2012.</p> <p>JUSTINO, Maria José. 50 anos do Salão Paranaense. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura, 1995.</p> <p>SLOMP, Vilma Luiza. Entrevista concedida à autora. Curitiba, PR, 2018.</p> <p>SLOMP, Vilma. Site pessoal de Vilma Slomp. Disponível em: <www.vilmaslomp.com.br>. Acesso em: 19 de jul. 2021.</p> <p>Jornais consultados Alto Madeira (RO), Brazil Herald (RJ), Correio de Notícias (PR), Diário do Paraná (PR), Diário da Tarde (PR), Jornal do Brasil (RJ), Jornal do Dia (MT), Luta Democrática (RJ), Manchete (RJ).</p> <p>Acervos consultados Casa da Memória, acervo físico e público, Curitiba-PR. Centro de documentação e informação da Funarte, consulta ao acervo digital. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, acervo digital e público.</p>	

APÊNDICE C – Programação da *V Semana Nacional de Fotografia em Curitiba*

Síntese da programação da V Semana Nacional de Fotografia em Curitiba

	EVENTO	DESCRIÇÃO	LOCAL	SEGMENTO/ INDEXADOR	ARTISTAS
Individual	CHARGESHEIMER 1924 / 1972	<i>Tema:</i> Retrospectiva do fotógrafo alemão Carl Heinz Hargesheimer. <i>Curadoria:</i> 83 retratos de personalidades como Willy Brandt, Louis Armstrong, Jean Paul Belmondo.	Sala de exposições da Funarte	Retrato	Carl Heinz Hargesheimer
	DOZE FOTÓGRAFOS POBLANOS	<i>Tema:</i> Coletiva de fotógrafos mexicanos da cidade de Puebla, "cuja preocupação com aspectos religiosos e os costumes do povo mexicano é uma característica marcante". <i>Curadoria:</i> Doador pelo Consulado do México ao INFoto, reúne 96 fotografias.	Museu de Arte Contemporânea do Paraná	Fotojornalismo; Fotografia documental	--
	FOTOGRAFIA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA	<i>Tema:</i> o homem em paisagens urbanas. <i>Curadoria:</i> 116 fotografias, de 17 artistas.	Museu de Arte Contemporânea do Paraná	Fotografia documental; Fotografia artística	--
Coletiva	A GUERRA DO CONTESTADO	<i>Tema:</i> Pesquisa sobre a Guerra do Contestado feita por Dario de Almeida Prado Jr. de 1984 a 1985, a pedido do governo de Santa Catarina, nos estados da região Sul e São Paulo; <i>Curadoria:</i> 60 fotos escolhidas do vídeo "Contestado a guerra desconhecida" do fotógrafo Claro Gustavo Jansson.	Casa Romário Martins	Fonte histórica; Fotografia documental	Claro Gustavo Jansson, fotógrafo; Dario de Almeida Prado Jr, pesquisador; Equipe
	SUL DO BRASIL - CALEIDOSCÓPIO DE IMAGENS	<i>Tema:</i> "folclore e arquitetura histórica do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná":	Sesc da Esquina	Fotografia documental	Augusto Cury, Carlos A. J. Pereira e Paulo Fontes

(PI)		GÊNESIS	Individual de Carlos Alberto Fontelles que representa uma visão pessoal "da história da criação do homem, segundo a Bíblia, cujos personagens são os frutos, flores e legumes".	Espaço Cultural Ghignone	Fotografia artística	Carlos Alberto Fontennes
(RS)	Individual	AMADOR 1900	Pesquisa de Eneida Serrano sobre Lunara (1864 - 1937), fotógrafo documentarista gaúcho.	Galeria da Fundação Cultural de Curitiba	Fonte histórica; Fotografia documental	Luiz Nascimento Ramos (Lunara)
		INTERIORES e NÃO ESQUEÇA O MAPA	" <i>Interiores é o recanto kitsch</i> que todos temos lembrança de um dia ter vislumbrado. <i>Não esqueça o mapa é a recriação dos ambientes de apresentação dos espaços urbanos</i> ".	Galeria da Fundação Cultural de Curitiba	Fotografia artística; artes visuais; instalação	Rochelle Costi
		FOTOGRAFIAS RECENTES	Fotografias em grande formato desenvolvidas em 1984 e 1985 por Luiz Carlos Felizardo como bolsista da Comissão Fulbright/CAPEs, sob supervisão do fotógrafo Frederick Sommer em Prescott, Arizona, EUA.	Biblioteca Pública do Paraná	Paisagismo; Fotografia documental	Luiz Carlos Felizardo
	Coletiva	FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL	93 fotografias de 31 fotógrafos, "visando apresentar um painel da fotografia contemporânea em seu estado".	Teatro Guaíra	Fotografia documental; Fotografia artística	--
(SP)		DIREITOS HUMANOS	<i>Tema:</i> Coletiva dos fotógrafos da <i>Agência F4</i> , de São Paulo, "enfocando os direitos humanos em diversos segmentos sociais no Brasil e no exterior". <i>Curadoria:</i> Realizada pelo Sindicato dos Jornalistas Profissionais de São Paulo,	Museu Paranaense	Fotojornalismo; Fotografia documental	Cintia Brito , Claudio Versiani, Daniel Augusto Jr., João Roberto Ripper, Juca Martins, Mauricio Simonetti, Miguel Chikaoka, Nair

			apresentou 30 fotos.			Benedicto , Ricardo Azoury, Ricardo Malta, Pedro Viegas, Zeca Pinheiro Guimarães.
(SC)		IMAGENS DE NOSSA ILHA	Coletiva do Núcleo de Fotografia de Florianópolis sobre a "paisagem urbana e social" da cidade.	Teatro Guaíra	Fotografia artística; Fotografia documental	--
(CE)		ROMEIROS DE JUAZEIRO DO NORTE	<i>Tema:</i> Resultado de cinco anos de documentação sobre manifestações religiosas em Juazeiro do Norte, Ceará. <i>Curadoria:</i> 30 fotografias coloridas.	Sesc da Esquina	Fotografia documental.	Celso Oliveira e Gustavo Moura
		MULTIVISÕES	Resultado das pesquisas realizadas por fotógrafos e fotógrafas bolsistas pelo Prêmio Marc Ferrez da Funarte.	Museu de Arte Contemporânea do Paraná	--	Américo Vermelho, Roberto Coura, Fernando Tacca, Leopoldo Plentz, Kenji Ota, Carlos Henrique de Souza, Maria Luisa de Mello Carvalho e Clóvis Loureiro Jr.
	Individual	ENSAIOS DE HELMUTH WAGNER	30 fotos que apresentam "a transformação do negativo pxb em fotos a cor, possível graças ao processo de viragem e filtragem".	Biblioteca Pública do Paraná	Fotografia documental	Helmuth Wagner
		FITAS E BANDEIRAS VENSKE	<i>Tema:</i> "procura resgatar em um imenso cenário de abandono e poesia a indústria de fitas e bandeiras Venske, desativada em 1980".	Biblioteca Pública do Paraná	Fotografia artística	Orlando Azevedo
	Coletiva	MOSTRA	Registros fotográficos de	Teatro Guaíra	Fonte histórica;	Marcos Pereira

	HISTÓRICA DO TEATRO GUAÍRA	eventos artísticos ocorridos nos cem anos de existência do Teatro.		Fotografia documental	é o único citado no catálogo.
	FOTÓGRAFOS PIONEIROS DO PARANÁ	<i>Tema:</i> uma amostra do material pelantado pelo projeto Fotógrafos Pioneiros do Paraná, iniciado em 1982 pela Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, com apoio da Funarte. <i>Curadoria:</i> 66 fotógrafos que atuaram no Paraná entre 1850 e 1940.	Solar do Barão	Fonte histórica; Fotografia documental	--
	REGISTROS PICTOGRÁFICOS NOS PRESÍDIOS DE CURITIBA	<i>Tema:</i> Documentação das "incrições, grafismos, desenhos e colagens, encontrados nas paredes dos presídios". <i>Curadoria:</i> cerca de 300 imagens.	Hall da Secretaria de Cultura e Esportes do Paraná	Fotografia documental	Carlos Roberto de Aguiar (Macacheira) e Haraton Maravalha
	VII MOSTRA DE FOTOJORNALISMO DO PARANÁ e I MOSTRA CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ	Evento realizado desde 1977 pela Associação de Repórteres Fotográficos (AFORC), neste ano, junto a artistas de outras áreas expondo na Mostra de Fotografia Contemporânea.	Teatro Guaíra	Fotojornalismo; Fotografia artística; Fotografia documental	--
	MOSTRA DOS ALUNOS DE ARQUITETURA DA UFPR	"Projeto dos alunos de arquitetura e urbanismo da disciplina de Arquitetura do Brasil. Fotos feitas em viagens para São Paulo, Rio de Janeiro e São Miguel das Missões".	Universidade Federal do Paraná Edifício D. Pedro II	Fotografia arquitetônica; Paisagismo	--
	RETROSPECTIVA DO FOTOCLUBE DO PARANÁ	Mostra retrospectiva dos 48 anos do fotoclube do Paraná, um dos mais antigos do Brasil.	Solar do Barão	Retrospectiva	--

Internacional

Regional	
Nacional	
Local	

Fonte: Da autora, 2021. Retirado de FUNARTE (1986b).

ANEXO A – Reportagem sobre reformulação do *Núcleo de Fotografia da Funarte*

Reportagem na revista *Novidades Fotoptica* sobre reformulação do Núcleo de Fotografia da Funarte para Instituto Nacional de Fotografia

Nasce o INF

Em agosto, o Núcleo de Fotografia da Funarte completaria cinco anos de existência. Felizmente, isso não ocorrerá. Em seu lugar, com maior autonomia, um pouco mais de verbas e a existência garantida em estatuto, surgiu em maio o Instituto Nacional de Fotografia. "É como se passássemos de larva à borboleta", compara Pedro Vasquez, agora diretor do Instituto. Nenhuma revolução, mas a evolução necessária de um trabalho e a garantia de sua continuidade. Também não se trata de cópia: o Brasil é o primeiro país a ter um órgão federal para cuidar dessa área. O Núcleo já vinha estabelecendo uma política nacional de fotografia que deverá agora aprofundar seus alicerces e expandir suas atividades. Nove áreas de atuação estão previstas: a produção fotográfica; a preservação do acervo existente e em produção; a formação do fotógrafo e dos demais técnicos em fotografia; a assessoria técnica às instituições culturais; o encaminhamento de soluções para os problemas da profissão; bibliografia no campo da fotografia; intercâmbio técnico e da produção fotográfica brasileira a nível mundial; pesquisa de materiais e equipamentos, e as questões de infra-estrutura.

Na área de apoio à produção, um primeiro passo foi lançado no dia da criação do Instituto: o concurso Marc Ferrez, que concederá oito bolsas para projetos na área de fotografia, sem especificar limites ou temas. Nessa amplitude do concurso, Pedro Vasquez vê uma resposta aos que temem o dirigismo estatal e a burocratização. A postura do INF será apenas a de fornecer meios, sem fixar diretrizes e, mais do que produzir, apoiar a produção de outras entidades.

Vasquez apresenta sua gestão à frente do Núcleo como garantia de que o Instituto continuará aberto às

reivindicações dos fotógrafos e que acompanhará, sem se esclerosar, as inquietações do movimento fotográfico. Evidentemente, ele não pode garantir pelo seu eventual sucessor, mas espera que os frutos produzidos até agora sejam suficientes para mostrar o acerto da direção imprimida.

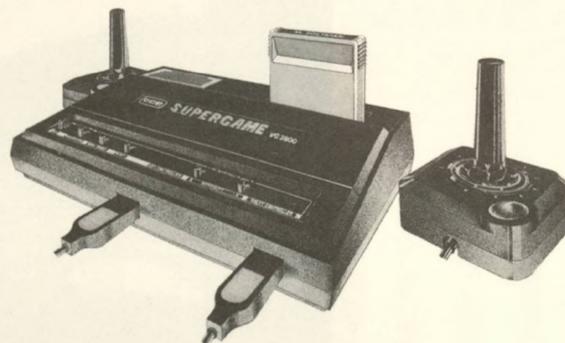
Preservação/Nordeste

Uma das áreas que têm merecido grande atenção do Núcleo e que será prioritária do Instituto é a da preservação da memória fotográfica, não só do passado, como do presente. "A preservação deve começar hoje, no momento em que você bate a foto", define Vasquez. Nesse sentido, o INF lançará o Programa Nacional de Preservação e Pesquisa Fotográfica que, entre outras coisas, editará cadernos técnicos com normas mínimas de preservação e estudará a qualidade dos produtos fotográficos comercializados e fabricados no país.

Outro aspecto importante da política do INF será a descentralização, expressa na circulação nacional de exposições e apoio à atividade fotográfica das diferentes regiões. Agora mesmo em agosto, a III Semana Nacional da Fotografia será em Fortaleza, dando força para os que batalham pela fotografia no Nordeste. O INF também promoverá a Foto Nordeste, exposição coletiva aberta aos fotógrafos residentes na região. As inscrições podem ser feitas até o dia 20 de julho na Delegacia Regional do MEC de Fortaleza: rua Nogueira Acioli, 621, tel.: 226-2154.

Biblioteca cresce

Quem tem micro precisa reservar um espaço na estante para os livros especializados que estão saindo aos magotes. Dois novos títulos: *Linguagem de máquinas para o TK*, de Flávio Rossini, lançado pela Micromega, e *Por dentro do Apple*, primeiro de uma coleção (seguirão Logo, DOS e Visicalc) da Nobel, escrita por Wilson José Tucci.



O Supergame da CCE.

CCE no jogo

Mais um participante da batalha do videogame: a CCE entrou com o Supergame, compatível com cartuchos Atari e Gemini, lançando ao mesmo tempo dez jogos inéditos. Uma vantagem do Supergame: o joystick é bem reforçado.

Computador de bolso

11 kbytes de memória RAM, impressora em quatro cores e tela: tudo isso você pode levar no bolso. É a calculadora científica programável PC-1500 RP, da Sharp de 16 kbytes de memória ROM, que utiliza em sua programação uma versão de Basic aperfeiçoada. A impressora emprega quatro cores e imprime em nove tamanhos diferentes de letras, nas quatro direções. Além dos usos científicos, comerciais e industriais, dá para desenhar e se distrair com alguns jogos, como 21.

Bem, levar no bolso é um certo exagero, mas uma pequena pasta de documentos carrega os 900 gramas de peso e os 33 cm de comprimento do conjunto de calculadora e interface.

ANos 40

Neste ano de 1984, o Foto Cine Clube Bandeirante está completando 45 anos de vida. Fundado em abril de 1939, o clube paulistano exerceu importante papel na renovação da fotografia brasileira durante a década de

40. E é justamente para reviver esse momento de criatividade e ruptura de formas que o Museu de Arte Contemporânea e a Galeria Fotoptica estão promovendo a exposição "A participação do Foto Cine Clube Bandeirante na década de 40", na Sala Fotoptica no MAC, no Parque Ibirapuera. A mostra, que vai até 1º de setembro, apresenta o trabalho de fotógrafos que contribuíram para o crescimento do clube: German Lorca, Eduardo Salvatore, José Yalenti, Gertrudes Altschull, José Oiticica Filho, Chico Albuquerque, Dulce Carneiro, Thomaz Farkas, Angelo Nuti, Jacob Polakow, Geraldo Barros, Nelson Kojranski e J. Galdão. Apoio do Instituto Nacional de Fotografia, do Projeto Hélio Oiticica e da Sharp.

ANos 50

Dentro da mesma idéia de fazer uma retrospectiva da fotografia brasileira, o MAC e a Fotoptica apresentam, na sede da Cidade Universitária do museu, "A fotografia e os anos 50", exposição que também vai até setembro. Participam da mostra: Chico Albuquerque, Alice Brill, Eduardo Salvatore, Hans Gunther Flieg, José Oiticica Filho, José Medeiros e o Foto Cine Clube Bandeirante. Além da exposição de fotos, haverá exibição de vídeos com depoimentos de fotógrafos e intelectuais, imagens de fatos da época e reproduções de páginas de *O Cruzeiro*.

ANEXO B – Entrevista com Alice Varajão ao Correio de Notícias

Entrevista de Rosirene Gemael a Alice Varajão no jornal *Correio de Notícias*

A fotógrafa de nove entre dez estrelas

Rosirene Gemael

Alice Varajão, 33, portuguesa nascida no Minho, brasileira por opção e curitiboca de coração — "à quem interessar possa portuguesa com certidão de direitos de igualdades" — com aparência "moleca" sempre de jeans e ténis e uma obstinação profissional que não dispensa uma agenda organizadíssima, um bip e regras rígidas (que muitos vêem como arrogância), em um ano e meio de Curitiba vai se transformando na fotógrafa dos artistas, principalmente das artes plásticas.

A primeira fotografia, da infância, registrou a Praia Vermelha com uma portuguesa de 9 anos virada para o Morro da Urca flagrando o cartão postal do Rio, em pleno descobrimento do Brasil.

Não viu índios. Nem esperava. Viu o fotojornalismo como a grande paixão: "Ali o momento é único, decisivo, e as fotografias não são o simples registro de um momento, são uma declaração. O grande fotógrafo é o do fotojornalismo, como foi o lanche-lanche no passado".

De máquina no ombro a portuguesa foi virando brasileira, formou-se em Comunicação, trabalhou como revisora, redatora, chefe de reportagem e editora em jornais de bairro sempre achando que a fotografia era a grande linguagem.

A escola maior aconteceu fora da escola, como free-lancer do *Journal do Brasil* cobrindo teatro, shows no Canecão e televisão. E aí não escapou do "corredor da morte" da TV Globo, onde os fotógrafos às vezes esperavam uma tarde inteira para flagrar um ator no intervalo das cenas de novelas. Foi assim que Alice fotografou Fernanda Montenegro num cubículo, trocando de roupas, vestindo apenas uma meia-calça.

Alice sempre perseguiu três objetivos: só fotografar, fundamentalmente arte e sem patrão. "A casa é sempre dele, a rua nossa". Foi por isso que ao chegar em Curitiba — "cidade mais fácil de viver que o Rio, e com o verde que lembra Portugal" — e ser aprovada em concurso na FCC, só ficou lá três meses, mesmo não tendo nenhuma outra oferta de trabalho.

Como repórter-fotográfica não se conformava em ficar em casa. Fernando Sabino chegou a Curitiba e ela foi fotografá-lo. Fez isto com outras pessoas e com as fotos na mão, começaram a surgir compradores.

Hoje ela tem pelo menos seis clientes fixos, outros tantos esporádicos, e é a única fotógrafa autônoma se especializando em foto só na área das artes plásticas onde estão 90 por cento de sua produção.

O espaço abriu-se automaticamente, de forma explicável. Numa cidade de pouquíssimos críticos de arte, com jornais pouco interessados em cultura — área sempre secundária, há fotógrafo para policial, para esporte, e para a arte só quando não há nada mais importante acontecendo — Alice ofereceu um artigo raro. Lógico que já havia profissionais fotografando artistas e vernissages, mas nenhum fazendo deste, o seu único trabalho.

E o espaço quase vazio começou a ser preenchido principalmente depois que Alice fez a foto do cartaz da exposição das gravadoras Denise Roman e Andréia Cristina Las, as duas com suas bicicletas. Mais que fotógrafa, ela foi meio diretora, produziu a foto para vender a imagem das artistas. E os pedidos não pararam mais de pintar. Aconteceu.

Hoje Alice fotografa fundamentalmente arte. Telas, desenhos, aquarelas, gravuras, esculturas, peças de antiquário, faz reproduções de fotografias antigas com viragem de sépia, as chamadas fotos artísticas, de modelos e mais foto-reportagens e fotos comerciais para catálogos e folhetos.

Ela faz num trabalho altamente técnico que exige acompanhamento minucioso, iluminação adequada, tarefas divididas com a fotógrafa Maeva.

E não se limita a colher o melhor ângulo, o contraste mais adequado para a foto que irá aos jornais. Se o marchand se coloca como o intermediário entre a obra e o comprador, Alice vem se colocando como mediadora entre o artista, sua obra e o público que vai ou não aos vernissages, para quem compõe a imagem da arte veiculada na imprensa, convites ou catálogos e fazendo também uma

"As coisas das quais nos ocupamos, na fotografia, estão em constante desaparecimento e, uma vez desaparecidas, não dispomos de qualquer recurso capaz de fazê-las retornar. Não podemos revelar e copiar uma lembrança".

Henri Cartier - Bresson



* Denise Roman e Andréia Cristina Las em foto by Alice Varajão.



quase assessoria: dominando o calendário dos eventos mais importantes a nível local e nacional. No período de setembro e outubro, por exemplo, sabe que os artistas querem fotos de trabalhos para tentar espaço na Sala Macunáina no Rio e já tem tudo preparado muito antes, desde as datas até regulamentos e nomes dos possíveis contatos.

Hoje muitos artistas não abrem mão do trabalho de Alice que ora documenta obras, ora registra o artista trabalhando em seu ateliê, ora faz fotos para divulgação. É e aí que ela vem travando duas velhas brigas: os veículos que teimam em usar suas fotos omitindo o crédito, e a falta nos jornais, de editor de fotografia. Ela vai fotografando e brigando. E ajudando a profissionalizar o mercado de artes. Os artistas precisam mostrar a obra, "precisam de nós que como jornalistas temos uma visão de conjunto e sabemos, por exemplo, que não basta fotografar apenas o trabalho, é preciso ter bons cromos para catálogos, e tratar de detalhes que garantam a melhor reprodução".

A clientela conquistada passa por duas ou três galerias, a crítica de arte Adalice Araujo, os ateliês do Solar do Baño e vários artistas "num panorama super-heterogêneo que vai dos darks aos punks, passando pelos gays, marchands bem sucedidos, e artistas mais velhos".

Alice sabe que trabalhar com fotografia é antes de tudo trabalhar com a vaidade alheia, e com este leque tão diversificado é preciso ter jogo de cintura. Parece que isto é o que não lhe falta: "Vejo o artista como um artista, sei que tem um carisma especial nele mesmo ou em seu trabalho, e é isto que estabelece um momento de rara beleza, de aproximação, que permite uma composição feliz para a fotografia".

"Quando o artista chega a um vernissage é a estrela, mesmo que o vernissage não seja dele; ele atrai os olhares, acha que é um eu absoluto". Se passa a imagem que o artista tem dele mesmo Alice não sabe. Mas sabe os segredos do ofício, como este, tão simples mas tão importante: — "Cada pessoa tem um ângulo para ser fotografada enquanto pessoa. Artistas plásticas na faixa dos 50 anos por exemplo, você tem que esperar que posem, porque nestes anos todas elas já descobriram seu ângulo e aí depende muito pouco do fotógrafo".

A maioria dos clientes de Alice são os artistas plásticos da geração 80, justamente a que está se sobressaindo, justamente os artistas que vendem pouco por usarem uma linguagem nova, e tem pouco dinheiro para investir em divulgação. Mas são justamente os que mais precisam abrir mercado, e não podem prescindir de todo realce. — "Acho que sou meio Robin Hood, tiro dos ricos para emprestar aos pobres. Não que tenha preços diferentes, não, meu custo é calculado com absoluto critério, mas para os novos há acertos de esperar o pagamento com a venda de um quadro. Acaba criando um companheirismo, não posso ignorar a batalha deles, apesar de nunca abrir mão de ser profissional".

E por ser profissional, o que Alice mais estranhou ao chegar em Curitiba foi o fato da arte, aqui, sobreviver basicamente das colunas sociais, o que ela considera um erro catastrófico. "Colunista não tem capacidade de ser crítico de arte, é um lamentável equívoco, sei de artistas que subiram porque um e outro colunista começou a divulgá-lo. Hoje, quando faço meu trabalho, não me guio pela cabeça dos colunistas, apesar de saber qual a foto que eles gostam. Quando acontece de ter uma imagem que mais ou menos combina com este ou aquele colunista, se o artista acha que deve mandar, passo a cópia".

Esta é uma das mudanças necessárias na cidade, aponta Alice em sua obstinação de ver o mercado de arte profissionalizado. A outra mudança também dá a dimensão de que a arte ainda teima em ter, como parte do café society: "Gostaria um dia de trabalhar no estilo da Bazar Internacional ou da Vogue Internacional onde as pessoas e os artistas simplesmente não se preocupam com o fotógrafo em um vernissage, e continuam como estão. Aqui, não, todo mundo posa, público e artista, seja da geração 08 ou 60".

Fonte: *Correio de Notícias*, 31/10/1986.