

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ARLANE GOMES MARINHO

DENÚNCIA E SENSIBILIDADE:
A produção fotográfica de Nair Benedicto

VITÓRIA
2020

ARLANE GOMES MARINHO

**DENÚNCIA E SENSIBILIDADE:
A produção fotográfica de Nair Benedicto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Almerinda da Silva Lopes.

VITÓRIA
2020

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

M337d Marinho, Arlane Gomes, 1992-
Denúncia e sensibilidade : a produção fotográfica de Nair
Benedicto / Arlane Gomes Marinho. - 2020.
132 f. : il.

Orientadora: Almerinda da Silva Lopes.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Fotografia. 2. Nair Benedicto. 3. Ditadura Militar. 4.
Política. 5. Arte. 6. Feminismo. I. Lopes, Almerinda da Silva. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 7

ARLANE GOMES MARINHO

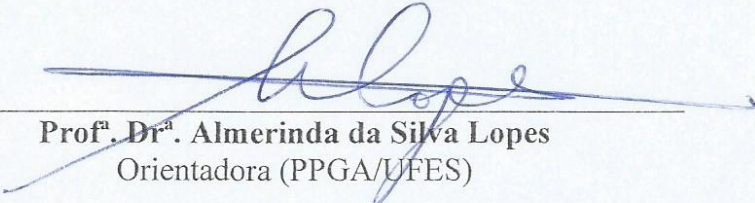
**DENÚNCIA E SENSIBILIDADE:
A produção fotográfica de Nair Benedicto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes

Aprovada em, 29/04/2020

COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Dr^a. Almerinda da Silva Lopes
Orientadora (PPGA/UFES)

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz
Membro interno (PPGA/UFES)

Prof. Dr. Pedro Ernesto Fagundes
Membro externo (PPGHIS/UFES)

Agradecimentos

A Deus e a espiritualidade maior por todo auxílio invisível aos olhos.

À Prof^ª. Dr^ª Almerinda da Silva Lopes, por sua orientação cuidadosa.

A comissão examinadora, Gaspar Leal Paz e Pedro Ernesto Fagundes, pela disponibilidade.

A Eloides Tavares Barbosa, *in memoriam*, por todo seu carinho e cuidado comigo nesta encarnação.

A minha família, por ser sempre meu porto seguro.

Às amigas que a vida me deu, Érica e Joene, elas que sempre disponibilizam seus corações e ouvidos.

Às amigas que o mestrado trouxe de presente, Lília, Ana e Jéssica, essenciais nesse processo de investigação.

À Universidade Federal do Espírito Santo, ao Programa de Pós-Graduação em Artes e a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

A Nair Benedicto, por me receber em sua residência, por sua atenção, disponibilidade e pelo seu grandioso e importante trabalho para o âmbito artístico e político.

RESUMO

Este trabalho investiga a produção fotográfica de Nair Benedicto, realizada entre 1970 e 1985, particularmente sobre as obras que possuem um teor denunciador da situação político-social do Brasil marcado pela ditadura militar (1964-1985). A pesquisa objetiva analisar como o trabalho imagético da autora contribuiu para visibilizar o fortalecimento da segunda onda do movimento feminista diante do contexto político repressor decorrente do autoritarismo militar. Reflete, ainda, acerca das obras que pretendiam noticiar as consequências da censura tanto para a sociedade como um todo quanto para as mulheres, problematizando desta maneira as questões de gênero.

Palavras-Chave: Nair Benedicto, Ditadura Militar, fotografia.

ABSTRACT

This work investigates the photographic production of Nair Benedicto, carried out between 1970 and 1985, particularly on the works in which the content denounced the political and social situation of Brazil marked by the military dictatorship (1964-1985). The research aims to analyze how the author's imagery has contributed to the strengthening of the second wave of the feminist movement in the face of the repressive political context resulting from military authoritarianism. We also reflected on the works that intended to report the consequences of censorship both for society as a whole and for women, thus problematizing gender issues.

Keywords: Nair Benedicto, Military Dictatorship, photography.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** – Anna Bella Geiger. Frame do vídeo Mapas Elementares I. 1976. Disponível: < <https://murilocastro.com.br/2017-sp-arte-feira-de-arte-de-sao-paulo-0604-a-09042017/anna-bella-geiger-mapas-elementares-i-pb-3-min-1976-5-de-5/>>. Acesso em: 15 de abril de 2019. 32
- Figura 2** – Letícia Parente. Frame do vídeo Marca Registrada, 1975. Disponível: Acesso em: <: <https://www.select.art.br/arte-latina-feminista-e-radical/>> 18 de abril de 2019. 33
- Figura 3** – Letícia Parente. Frame do vídeo Preparação I, 1975. Disponível: << <https://www.artbasel.com/catalog/artwork/60670/Let%C3%ADcia-Parente-Prepara%C3%A7%C3%A3o-I>> Acesso em: 18 de abril de 2019. 34
- Figura 4** – Lygia Pape. Poemas visuais/Língua Apunhalada, 1968. Disponível: <<http://www.lygiapape.org.br/pt/obra60.php?i=11> > Acesso em: 20 de novembro de 2018. 35
- Figura 5** – Anna Maria Maiolino. É o que sobra... Série fotopoemação, 1974. Disponível: < <https://awarewomenartists.com/en/artiste/anna-maria-maiolino/>> Acesso em 23 de novembro de 2018. 36
- Figura 6** – Lenora de Barros, Poema, 1979. Disponível: < <https://www.catalogodasartes.com.br/obra/DUctBD/>> Acesso em: 24 de abril de 2019. 38
- Figura 7** – Regina Vater. Tina América, 1975. Disponível em:< <http://www.infoartsp.com.br/agenda/regina-vater/>>. Acesso em: 19 de abril de 2019. 39
- Figura 8** – Regina Vater. Frame do vídeo Miedo. 1975. Disponível em:< <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra63002/miedo>> Acesso em: 20 de abril de 2019 41
- Figura 9** – Sonia Andrade. A caça, 1978. Disponível em: < <https://riotimesonline.com/brazil-news/rio-entertainment/sonia-andrade-retrospective-show-in-rio/>>Acesso em: 19 de abril de 2019. 42
- Figura 10** – Regina Silveira. Frame do vídeo A arte de desenhar, 1980. Disponível em:< <https://reginasilveira.com/A-ARTE-DE-DESENHAR-1>> Acesso em: 19 de abril de 2019. 43

- Figura 11** – Gertrudes Altschul. Composição, 1957. Disponível em: <<https://masp.org.br/acervo/obra/arquitetura-ou-triangulo-ou-composicao>> Acesso em: 10 de julho de 2019. 47
- Figura 12** – Claudia Andujar. Abertura da reportagem Vida Difícil, 1968. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2015.GT1_marceloleite.pdf> Acesso em: 12 de setembro de 2019. 53
- Figura 13** – Claudia Andujar. Catrimani, Roraima, 1974. Disponível em: <<https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/>> Acesso em: 13 de setembro de 2019. 55
- Figura 14** – Nair Benedicto. Pintura corporal em mulheres, 1983. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 73). 56
- Figura 15** – Maureen Bisilliat. Povo Carangueijo, 1970. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/ensaios/caranguejeiras-vaqueiros-maureen/>> Acesso em: 17 de setembro de 2019. 57
- Figura 16** – Alvira Alegre. O jornalista e escritor Audálio Dantas chora ao lado do caixão do jornalista Vladimir Herzog. 1975. Fonte: Acervo do Instituto Vladimir Herzog. 66
- Figura 17** – Alvira Alegre. Clarice, mulher de Vlado e seus filhos, 1975. Fonte: Acervo do Instituto Vladimir Herzog. 67
- Figura 18** – Rosa Gauditano. Prostitutas, 1976. Disponível em: <<https://www.rosagauditano.com.br/prostitutas-1975>> Acesso em: 16 de outubro de 2019. 68
- Figura 19** – Rosa Gauditano. Prostitutas, 1976. Disponível em: <<https://www.rosagauditano.com.br/prostitutas-1975>> Acesso em: 16 de outubro de 2019. 69
- Figura 20** – Rosa Gauditano. Greve, Estádio Vila Euclides, 1980. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/>> Acesso em: 15 de outubro de 2019. 70
- Figura 21** – Rosa Gauditano. Movimento Contra a Carestia, 1978. Disponível em: <http://www.studiorimagens.com.br/index.asp?opc=exposicao_detalhe&exp=4> Acesso em: 16 de outubro de 2019. 71
- Figura 22** – Nair Benedicto. Manifestação contra o custo de vida. Praça da Sé, 1978. Disponível em: www.n-imagens.com.br. Acesso em janeiro de 2020. 72

- Figura 23** – Rosa Gauditano. S.O.S Mulher, Praça da Sé, 1981. Disponível em:<<https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/>> Acesso em: 16 de outubro de 2019. 73
- Figura 24** – SSP_APESP_DEOPS Ficha Nair Benedicto. 1969. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo. Reprodução fotográfica: Arlane Gomes Marinho. 77
- Figura 25** – Nair Benedicto. Abstrato Prédios, 2009. Fonte: Livro *Memorial da resistência de São Paulo*. (2009, p. 245). 79
- Figura 26** – Nair Benedicto. Trabalho no Canavial (Pernambuco), 2008. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 95). 82
- Figura 27** – Nair Benedicto. Amazônia - Serra Pelada (sul do Pará), 1980. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 29). 83
- Figura 28** – Nair Benedicto. Amazônia - Pintura corporal em criança Kayapó, 1985. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 60). 83
- Figura 29** – Nair Benedicto. Linha de frente da manifestação no centro de São Paulo, seguindo o cortejo fúnebre do operário Santos Dias, 1979. Disponível em:<<http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=4649>> Acesso em: 16 de dezembro de 2019. 87
- Figura 30** – Nair Benedicto. Ana Dias no enterro de seu marido Santos Dias, 1979. Disponível em:<<http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=4649>> Acesso em: 16 de dezembro de 2019. 89
- Figura 31** – Nair Benedicto. Repressão policial, operários em greve e intervenção do sindicato, 1979. Disponível em:<<http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=4610>> Acesso em: 27 de dezembro de 2019. 90
- Figura 32** – Nair Benedicto. Metalúrgicos em assembleia na Igreja Matriz em São Bernardo (São Paulo), 1980. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 144). 92
- Figura 33** – Nair Benedicto. Metalúrgicos do ABC em São Bernardo, 1980. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 145). 93
- Figura 34** – Nair Benedicto. Lula e metalúrgicos do ABC em assembleia na Ford de São Bernardo, 1985. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 147). 95
- Figura 35** – Nair Benedicto. Índios Kaiapós da Aldeia Kubenkrankren, 1982. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 59). 97

- Figura 36** – Nair Benedicto. Segundo Congresso da Mulher Paulista, 1980. Disponível em: < <http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=7132>> Acesso em: 30 de dezembro de 2019. 99
- Figura 37** – Nair Benedicto. Mulher. Ato público contra a violência, 1980. Disponível em: <<http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?ID=7129>> Acesso em: 30 de dezembro de 2019. 101
- Figura 38** – Nair Benedicto. Passeata de mulheres, mães de desaparecidos, 1980. Disponível em: <<http://www.n-imagens.com.br/banco/images/preview.php?>> Acesso em: 29 de dezembro de 2019 103
- Figura 39** – Nair Benedicto. Lixão em São Bernardo do Campo (São Paulo), 1979. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p.100). 105
- Figura 40** – Nair Benedicto. Prostituição em Macapá (Pará), 1985. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 19). 106
- Figura 41** – Nair Benedicto. Amazônia - Cabeleireiro dentro do bar em Guritáí (Sul do Pará), 1985. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 17). 107
- Figura 42** – Nair Benedicto. Tesão no Forró do Mário Zan (São Paulo), 1979. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 133). 108
- Figura 43** – Nair Benedicto. Amazônia – Estrada de Serra Pelada (Pará) a Imperatriz (Maranhão), anos 1980. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 10). 127
- Figura 44** – Nair Benedicto. Amazônia – Criança Kayapós da Aldeia A-ukre, 1986. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 74). 127
- Figura 45** – Nair Benedicto. Amazônia – Índios Kachinawas e o cipó utilizado para o Daime, anos 1990. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 78). 128
- Figura 46** – Nair Benedicto. Seringueiros do alto do Rio Juruá, anos 1990. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 85). 128
- Figura 47** – Nair Benedicto. Mulheres trabalhando no sisal, 1985. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 97). 129
- Figura 48** – Nair Benedicto. Cortadores de cana de açúcar. Pernambuco, anos 1980. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 98). 129
- Figura 49** – Nair Benedicto. Parada do Orgulho Gay na Av. Paulista, 2001. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 150). 130
- Figura 50** – Nair Benedicto. Travestir Ipanema, 1985. Fonte: Acervo: MASP. Reprodução fotográfica: Almerinda da Silva Lopes. 130

Figura 51 – Nair Benedicto. Dia Internacional da Mulher, no Pacaembu, 2010. Fonte: Livro *Vi Ver* (2012, p. 157). 131

Figura 52 – Nair Benedicto. Abstrato, 2009. Fonte: Livro *Memorial da resistência de São Paulo*. (2009, p. 256). 131

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS PARA LIBERTAR O OLHAR	18
1.1 Ditadura militar e censura artística	20
1.2 A produção artística feminina: reprimida ou incentivada?	30
2. DRIBLAR OBSTÁCULOS	45
2.1 Dificuldades e Conquistas: a produção fotojornalística brasileira realizada por mulheres na década de 1960	48
2.2 Informar e sensibilizar: a colaboração das mulheres na imprensa alternativa na década de 1970	59
3. O OLHAR REVELADOR DE NAIR BENEDICTO	75
3.1 Denúncia e política: as imagens jornalísticas realizadas durante o auge da ditadura militar	85
3.2 Uma mulher olhando para outras mulheres	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	112
REFERÊNCIAS	115
ANEXO A: Entrevista com Nair Benedicto	122
ANEXO B: Fotos de Nair Benedicto	127

*Salve os caboclos de julho
Quem foi de aço nos anos de chumbo
Brasil, chegou a vez
De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês.¹*

¹ Trecho do samba-enredo de 2019 da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, intitulado *História pra ninar gente grande*, composição de: Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira e Danilo Firmino. Disponível em:< <http://www.mangueira.com.br/sambaenredo>> Acesso em: 7 de março de 2019.

INTRODUÇÃO

O desejo de dar voz àquelas que foram silenciadas foi um dos fatores motivadores para o andamento desta investigação. A inquietude que estimulou o desenvolvimento da presente pesquisa surgiu após a leitura da entrevista que Nair Benedicto concedeu a Paulo Cesar Boni, em 2013, para a revista *Discursos Fotográficos*. Na medida em que lia-se as respostas de Benedicto – quando questionada sobre o período da ditadura militar (1964-1985) e as consequências para sua trajetória como fotógrafa – o desassossego tomou conta dos pensamentos. Os questionamentos fervilhavam: quais foram os papéis desempenhados pelas mulheres no mundo da arte? Como as artistas mulheres conseguiram produzir obras que problematizavam o caráter autoritário do governo e as relações de gênero? E, particularmente, como mulheres fotógrafas conseguiram driblar a repressão e capturar imagens de denúncia? Quem foram estas mulheres?

Durante os levantamentos bibliográficos para realização da proposta de investigação observou-se que os nomes de mulheres fotógrafas eram menos citados se comparados à quantidade de nomes dos homens, principalmente no que se refere às produções realizadas durante o momento ditatorial brasileiro. Encontrou-se algumas artistas que esporadicamente utilizaram a imagem técnica como meio para denunciar a censura e expressar suas ideias acerca do papel da mulher naquele contexto e as consequências do autoritarismo, como por exemplo: Anna Bella Geiger, Letícia Parente, Lygia Pape, Anna Maria Maiolino, Regina Vater, entre outras. Mas ainda não era satisfatório. A necessidade de encontrar mulheres fotógrafas que se dedicaram especialmente a capturar imagens relativas aos “anos de chumbo” era latente.

O olhar atento e sensível de Nair Benedicto para a história recente do país, a sua coragem, senso crítico e comprometimento, mesclados à força e a beleza das imagens, marcam sua produção, especialmente os registros dos dramas humanos, sobretudo aqueles enfrentados pelas mulheres. A autora iniciou sua trajetória no âmbito do fotojornalismo após ter sido presa política em 1969. Trabalhou na imprensa alternativa e convencional, enfrentou a repressão para conseguir comunicar as implicações do autoritarismo militar por meio de suas fotos. Estas qualidades despertaram o desejo de analisar sua produção fotográfica por um viés sociopolítico.

Sendo assim, propõe-se analisar a produção fotográfica de Nair Benedicto, realizada entre 1970 e 1985, e como ela contribuiu para visibilizar o fortalecimento da

luta das mulheres por igualdade e liberdade diante do contexto político repressor decorrente da ditadura militar no Brasil. Refletiu-se particularmente sobre as obras que pretendiam denunciar as consequências da censura tanto para a sociedade como um todo quanto para as mulheres, problematizando desta maneira as questões de gênero.

No fim dos anos de 1960 e durante toda a década de 1970 o país presenciava a efervescência da segunda onda do movimento feminista². As mulheres iniciavam um processo reflexivo sobre suas funções numa sociedade machista. Por outro lado, as proibições consequentes do autoritarismo dos ditadores imprimiam à sociedade brasileira um caráter conservador. Diante de tal cenário político e social, com o intuito de aprofundar as questões aqui levantadas, tendo em vista nosso foco de estudo, parte-se da premissa de que, embora ainda não estudada e quase relegada ao esquecimento, a produção fotográfica de Nair Benedicto revela a falta de limites da repressão militar brasileira e objetiva também evidenciar a situação da mulher naquele momento.

Para atestar tal hipótese e aprofundar as suposições levantadas, toma-se por base os seguintes questionamentos: em que medida a produção fotográfica de Benedicto, realizada entre 1970 e 1985, contribuiu para visibilizar o fortalecimento da luta feminina por igualdade e liberdade diante do contexto político repressor decorrente da ditadura militar? E ainda: como a iconografia fotojornalística de Benedicto colaborou para denunciar a coerção ditatorial?

A metodologia da presente investigação possui tanto um caráter qualitativo, de natureza exploratória, desenvolvida por meio da pesquisa bibliográfica, quanto documental. Para embasar o estudo acerca da produção fotográfica de Nair Benedicto e da conjuntura em que está inserida, utiliza-se fontes específicas e complementares: publicações em periódicos (jornais e revistas), fotografias, gravações, acervos de imagens, catálogos, artigos, dissertações, teses, livros e impressos diversos, levantados em bibliotecas, museus e na internet. A pesquisa exploratória em arquivos e acervos foi fundamental, revelando fontes essenciais para o trabalho. Os principais locais foram: Memorial da Resistência de São Paulo, particularmente o Programa Coleta Regular de Testemunhos, o Acervo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPES) pertencente ao Arquivo Público de São Paulo e o Instituto Vladimir Herzog. Importante salientar ainda que foi realizada uma entrevista semi-estruturada com

² Segundo Celi Pinto (2003) a primeira onda do movimento feminista no Brasil aconteceu entre 1920 e 1930. A principal pauta era a solicitação do direito ao voto para mulheres. Já a segunda onda ocorreu entre os fins dos anos de 1960 até 1980 e pleiteou outras formas de autonomia, com isso a necessidade de repensar padrões estabelecidos pela hegemonia masculina, tanto no âmbito privado quanto público.

Benedicto em 2019, cujas informações concedidas foram valiosas no processo de escrita.

Convém apontar ainda que, para analisar a produção imagética de Benedicto, classificou-se as imagens em dois eixos: o primeiro, de teor crítico e informativo, que visava denunciar a repressão militar, imagens produzidas no âmbito do fotojornalismo; o segundo que engloba as fotografias que a autora realizou da figura feminina dentro do recorte temporal supracitado, fotografias estas que revelavam a condição da mulher.

Verificou-se a inexistência de trabalhos acadêmicos sobre a produção fotográfica de Nair Benedicto realizada durante os últimos quinze anos de ditadura militar. As produções imagéticas realizadas por homens fotógrafos no contexto supracitado alcançaram um destaque relevante se comparado aos feitos femininos nessa área. Deste modo, a lacuna de estudos acerca da atuação das mulheres, referente a conjuntura ditatorial, pode ser justificado pelo fato recorrente na história em omitir as contribuições femininas no processo de desenvolvimento político. A presente pesquisa visa contribuir para o reconhecimento e visibilidade da produção fotográfica de Benedicto, cujo propósito era denunciar a censura e os problemas de gênero durante a ditadura militar. A escassez de estudos acadêmicos a respeito da obra da autora sob o aspecto temático aqui proposto justifica esta investigação e aponta para seu ineditismo nesse sentido. Vale salientar, ainda, que a obra fotográfica de Benedicto se faz pertinente para compreensão e reconstituição da história recente do país.

A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro, *Estratégias artísticas para libertar o olhar*, abordou-se o contexto histórico referente à ditadura militar e suas consequências para o campo da arte, particularmente para criação artística feminina. Por meio dos textos de Marcos Napolitano, Juremir Machado da Silva e Carlos Fico foi possível constituir um panorama robusto sobre o período ditatorial brasileiro, lançando um olhar crítico e atento para os fatos que marcaram a política nacional naquela conjuntura. No intuito de compreender as reverberações da censura para a produção de arte realizada por mulheres, apoiou-se a reflexão nos estudos de Artur Freitas, Isadora Mattioli, Cyntia Sarti, dentre outros.

O segundo capítulo, *Driblar Obstáculos*, refere-se à produção fotográfica realizada no Brasil por mulheres, entre 1950 e 1970. Com o intuito de entender o percurso criativo das antecessoras de Nair Benedicto no labor fotográfico, foram citadas sucintamente as fotógrafas que integraram os principais Fotoclubes nacionais em

meados do século XX, dentre elas: Gertrudes Altschul, Bárbara Mors e Dulce Carneiro. Optou-se, ainda, por mencionar a atuação das fotojornalistas contemporâneas a Benedicto – a saber: Cláudia Andujar, Maureen Bisilliat, Elvira Alegre e Rosa Gauditano –, referenciando as produções destas tanto no âmbito da imprensa alternativa quanto na convencional, entre 1960 e 1970. Importante salientar que, nesse período, a segunda onda do movimento feminista estava em efervescência, influenciando significativamente o trabalho dessas mulheres fotógrafas. Nesse sentido, os estudos de Linda Nochlin, Celi Pinto, Jorge Pedro Sousa, Heloise Costa e Maria Paula Araujo foram essenciais para o desenvolvimento do capítulo.

Na terceira parte, *O olhar revelador de Nair Benedicto*, analisa-se a produção fotográfica de Benedicto, realizada entre 1970 e 1985, por meio de um viés sociopolítico. A investigação sobre a obra da autora foi norteada a partir de dois eixos: o primeiro versa sobre as imagens de cunho jornalístico, as quais possuíam o objetivo de informar e denunciar não só as consequências do autoritarismo militar, mas também outros problemas sociais que o país enfrentava. O segundo analisa as fotografias que Benedicto realizou de mulheres brasileiras, particularmente, as obras que objetivavam visibilizar a condição da mulher diante do contexto repressor. Nessa perspectiva, os textos de Elisabeth Jelin, Marilena Chaui e Erika Zerwes nos auxiliaram no processo de reflexão, além dos relatos da própria fotógrafa.

Acredita-se na importância de investigar a produção fotográfica de Benedicto, tendo em vista sua abordagem temática no campo fotográfico, a qual frequentemente evidenciou as questões sociais de sua época.

O enfoque acerca da produção fotográfica de Nair Benedicto se concentra nos trabalhos que possuíam teor denunciador da conjuntura política e social, realizados entre os anos 1970 a 1985, uma vez que não seria possível refletir com o devido aprofundamento sobre toda a extensa produção da fotógrafa em um único trabalho acadêmico. Deste modo, para oferecer ao leitor uma noção, mesmo que restrita, da diversidade da obra de Benedicto, que extrapola o recorte e o foco adotado nesta pesquisa, salienta-se que no ANEXO B, no final do trabalho, foram incluídas algumas imagens com temáticas distintas daquelas analisadas nesta dissertação e, ainda, fotografias das décadas subsequentes.

1. ESTRATÉGIAS ARTÍSTICAS PARA LIBERTAR O OLHAR

*Apesar de você / Amanhã há de ser outro
dia / Eu pergunto a você onde vai se
esconder / Da enorme euforia? / Como vai
proibir / Quando o galo insistir em cantar?
(Chico Buarque, 1970)³*

Arte, vida e política estavam fortemente conectadas na sociedade brasileira durante os tempos autoritários marcados pela ditadura militar. A produção artística nesse momento foi pulsante e intensa em todas as linguagens: na música, no teatro, no cinema e nas artes visuais. Os artistas mais engajados tinham um papel fundamental, pois o questionamento e a reflexão sobre o contexto político da época eram basilares em seus trabalhos.

Napolitano (2015) aponta para a divisão em três períodos repressivos na cultura brasileira durante a ditadura militar: o primeiro, entre 1964 e 1968, tendo como alvo principal “*dissolver as conexões entre a ‘cultura de esquerda’ e as classes populares*”; o segundo momento “*vai de 1969 a 1978 e, tinha como objetivo central reprimir o movimento da cultura como mobilizadora do radicalismo da classe média (principalmente dos estudantes)*”; e o terceiro foi de 1979 a 1985, com intuito fundamental de “*controlar o processo de desagregação da ordem política e moral vigente, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem.*” (p. 100, grifos do autor). Com isso, a produção artística que estava comprometida com a conscientização política democrática sofreu diversas tentativas de asfixia, mas resistir também era um objetivo.

Os três momentos repressivos, apresentados pelo autor, revelam o típico comportamento de um governo autoritário. O empenho era criar estratégias para inviabilizar a união de pessoas, pois juntar cidadãos que se opõem a tais métodos governamentais significava conectar ideias, pensamentos e reflexões; e nenhum tipo de autoritarismo aceita de bom grado o ato revolucionário de pensar, de estimular o censo crítico. Sendo assim, a produção artística seria alvo de perseguição, por proporcionar questionamentos sobre a vida da sociedade brasileira daquele período.

³ BUARQUE, Chico. Apesar de você. Intérprete: Chico Buarque. In: CHICO BUARQUE. **Desalento**. Philips. 1970. Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/chico-buarque/7582/> > Acesso em: 20 de dezembro de 2018.

A diversão e o senso crítico estavam vetados de andarem juntos, sendo o último proibido em qualquer situação. Juntar as massas populares por meio das obras dos artistas engajados era visto como uma ameaça à “ordem” pelos militares. A arte não podia mais problematizar a realidade que se vivia, pois estava sob a constante vigilância repressiva. Antes da vigência do AI-5 a liberdade de expressão “existia”, mas era espionada. Vigiar os intelectuais e os artistas de esquerda, suas possíveis ligações aos movimentos sociais e populares, era de extrema importância para os órgãos de repressão, mesmo no período mais “brando” da ditadura.

Mas os artistas não se calaram, descobriram meios alternativos de se expressar. A partir do final de 1968 tem-se a “legalização” da repressão e da tortura. Contudo, o período é marcado por grande efervescência artística, na qual transparece a aproximação da produção de vanguarda com a cultura popular, como explica Napolitano:

O ano de 1968 foi marcado pela retomada e radicalização das vanguardas, em vários campos: cinema, artes plásticas e música popular, principalmente. A novidade de 1968 é que o princípio maior das vanguardas artísticas – a quebra das linguagens formais e a aproximação entre “arte” e “vida” – dialogou com a cultura de massa. Mas não podemos achar que 1968, especificamente, foi o começo desse processo, pois ele é anterior. O ano foi a síntese radical de várias experiências estéticas e políticas em curso desde o começo da década de 1960. Dito de maneira mais grosseira, poderíamos dizer que 1968 aproximou a sofisticação da vanguarda da cultura de massas (2015, p. 106-107).

Vincular a produção artística com a realidade do povo, diante daquela situação política, era praticamente inevitável. Os artistas sabiam que para criticar o sistema e estimular o espírito crítico da população, seria necessário haver empatia. A arte precisava “quebrar as barreiras” institucionais, expor a realidade por meio da sensibilidade poética, reverberar e tirar o espectador da zona confortável de simples apreciador. Era necessário refletir e agir.

A intensa produção artística nacional entre os anos de 1960 e 1970 apresentava um cunho político e ideológico voltado para os problemas políticos e sociais que o país enfrentava, e buscava transmitir o desejo de libertação, tanto da criação em arte quanto no âmbito individual e coletivo. Diante do autoritarismo do Estado, principalmente durante a década de 1970, os artistas mais engajados tentavam passar em suas obras “mensagens” de rejeição à repressão que havia se legitimado no país.

O trabalho de Nair Benedicto, nosso foco de estudo, fortemente ligado à conjuntura ditatorial, pois iniciou sua trajetória profissional fotografando durante o auge

da repressão no país. Benedicto registrou tanto imagens de teor crítico e denunciador para a imprensa, quanto imagens com forte sensibilidade estética. Sendo assim, cumpre ressaltar aqui que para analisar a produção fotográfica de Benedicto, entre os anos de 1970 e 1985, se faz necessário entender o contexto político-social daquele momento, justificando desta maneira os subcapítulos a seguir, os quais, além de tratar das consequências da censura para criação artística, mencionam a atuação das mulheres artistas nesta conjuntura, cujas produções possuíam caráter de resistência e crítica ante ao contexto político.

1.1. Ditadura militar e censura artística

Durante a década de 1960, dolorosas mudanças ocorreram na política nacional, interferindo em diversos setores da sociedade e marcando de forma inapagável a história do país. Em março de 1964 o Brasil sofreu um golpe de Estado que destituiu o presidente João Goulart, instaurando uma ditadura militar que viria a durar 21 anos (HABERT, 1992, p. 8). Foram mais de duas décadas de dor, censuras, torturas, prisões e desaparecimentos de pessoas.

O mundo presenciava a participação direta dos Estados Unidos da América na Guerra do Vietnã, além das reverberações da Guerra Fria. Deste modo, a população mundial se sentia assustada, mas, segundo explica o pesquisador Juremir Machado da Silva, no território brasileiro, esse espanto – particularmente com o fantasma do comunismo – serviu como justificativa ou “álibi para construção do imaginário necessário à instalação de uma ditadura no Brasil.” (2014, p. 13).

Os grandes empresários, os políticos de extrema direita e parte da classe média da época temiam a instalação de um regime comunista no país ou se valiam desse argumento para evitar um governo que priorizasse as necessidades das classes menos favorecidas. Esse fantasma ganhou forma após Fidel Castro assumir o controle de Cuba em 1959. Sendo assim, os Estados Unidos da América e a elite latino-americana se sentiram “realmente” ameaçados, receando que o comunismo se alastrasse pelo continente. O historiador Lúcio Flávio Vasconcelos (2015, p. 127) esclarece que os integrantes das classes economicamente favorecidas viam as propostas de reforma agrária e a participação política mais ativa das classes trabalhadoras como possíveis “bandeiras comunistas”.

Em 1961, a renúncia de Jânio Quadros já indicava os primeiros sinais do desequilíbrio que o cenário político brasileiro iria enfrentar. De acordo com o professor Marcos Napolitano, há suspeitas que, ao planejar o abandono da presidência, Jânio previa os seguintes acontecimentos:

Há consenso entre historiadores e analistas políticos em classificar a renúncia de Jânio como uma tentativa de “autogolpe”. Seu cálculo político se apoiava em algumas evidências: o povo que o elegera de maneira retumbante o aclamaria nas ruas para que voltasse à Presidência; o vice-presidente eleito, João Goulart, seria vetado pelos militares. O primeiro cálculo não se confirmou. O segundo, pelo contrário, se confirmou (NAPOLITANO, 2015, p.32).

A segunda hipótese se tornou realidade. João Goulart era vice-presidente e fazia parte do Partido Trabalhista Brasileiro, e Jânio Quadros era do Partido Trabalhista Nacional. Na época, era permitido eleger presidente e vice de chapas diferentes (SILVA, 2014). Goulart, ou Jango como era mais conhecido, conseguiu tomar posse, mas teve que aceitar o parlamentarismo, com o objetivo de evitar um golpe de Estado, além de suportar a rejeição da extrema direita. Enfrentou muitos problemas por ser de esquerda e por defender propostas que previam mais estabilidade à classe trabalhadora, como por exemplo: “melhoria de condição de vida material dos trabalhadores via aumentos salariais e legislação protecionista; reforma agrária, reconhecimento do direito à cidadania dos trabalhadores e de sua legitimidade como atores sociais e políticos” (NAPOLITANO, 2015, p. 29).

Ao mesmo tempo em que tais propostas significavam esperança e aprovação popular, elas também incomodavam os grandes empresários, alguns políticos e parte da classe burguesa. Goulart não agradava. Diante da insatisfação dos “poderosos” e com propostas voltadas para o socialismo, os mais conservadores reforçavam o temor ao comunismo.

Existe ainda a suposição para alguns, ou confirmação para outros, de que havia o apoio dos Estados Unidos da América ao golpe militar brasileiro, sob a justificativa de que o governo de Goulart podia ser desfavorável aos interesses políticos dos EUA, além do temor de que acontecesse no Brasil o mesmo que havia acontecido em Cuba. Silva (2014, p. 21) aponta para um dos acontecimentos que permite levantar tais desconfianças. O autor relata que, em 1962, Lincoln Gordon, na época embaixador americano no Brasil, comunicou oficialmente e em linguagem clara ao então presidente John Kennedy do “risco” da permanência de Goulart na presidência. O mensageiro norte-americano estava preocupado com o vínculo de Jango aos movimentos de

esquerda, alegando que o presidente brasileiro representava uma ameaça aos interesses econômicos dos EUA.

Marcos Napolitano (2015, p. 59) descreve outro episódio, ainda 1962, que pode ter interferido diretamente na crença de uma ameaça comunista para o país, reforçando o medo de alguns religiosos e influenciando um número significativo da população brasileira contra o governo Goulart. O autor relata que o padre norte-americano Patrick Peyton chegou ao Brasil com um objetivo bem definido: “ensinar como a família brasileira deveria esconjurar o demônio de Moscou apenas com o rosário nas mãos”. Além disso, o sacerdote trabalhava com o slogan: “A família que reza unida permanece unida”. Infelizmente a classe média estava quase toda unida contra o “fantasma”.

Um número significativo da população estava envolvido no sentimento anticomunista, somando ao alto índice de desaprovação ao governo de Jango, os “defensores” da pátria empunharam os rosários, e com o nome de Deus na boca, foram para ruas com as famosas passeatas da família, as quais miravam “o comunismo, mas queriam acertar o reformismo. E nisso foi bem-sucedida. ” (NAPOLITANO, 2015, p. 56). O suporte norte americano não foi completamente explícito ou declarado publicamente, foi “sutil” ou subterrâneo. Mas contribuiu para reforçar o medo de um possível governo comunista. Na obra *Brasil: nunca mais* (1985), Dom Paulo Evaristo Arns aponta alguns sinais relevantes do possível envolvimento dos EUA no golpe militar brasileiro:

São evidências dessa ajuda as armas oferecidas pelo então coronel Vernon Walters (mais tarde um dos chefes da CIA) ao general Carlos Guedes, que seria um dos deflagradores do golpe, e o financiamento de entidades como o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e o IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais), que se voltaram para uma opulenta propaganda antigovernamental em todo o país (ARNS, 1985, p.58).

Napolitano (2015) ressalta ainda que o apoio dos EUA ao golpe, a rejeição da burguesia e a assombração comunista foram fatores que contribuíram para fragilizar o governo de Goulart, impulsionando a tomada do poder pelos militares. O presidente, com tom conciliador, tentou agradar tanto à esquerda – particularmente aos movimentos populares e à classe trabalhadora – quanto à extrema direita. Mas não adiantou. Os mais conservadores acreditavam que toda a circulação de Jango junto aos reformistas sinalizava uma possível revolução comunista, e com isso as conspirações para tirá-lo do poder se intensificaram.

Silva (2014) aponta outro grande vilão que colaborou para um ambiente propício à tomada do poder pelos militares: a difamação realizada pelos meios de comunicação contra a administração e as propostas do governo de João Goulart.

A imprensa brasileira cumpriu rigorosamente esse papel na preparação e legitimação do golpe de 1964. Usou todo o seu prestígio para convencer parte da população, especialmente as classes médias, a aderir aos propósitos das elites econômicas vinculadas aos interesses do capital internacional. O trabalho intelectual dos jornalistas consistiu numa operação de guerra retórica para desqualificar as “reformas de base” de Jango como sendo antimodernas, retóricas, inexequíveis, demagógicas, populistas e, suprema chantagem de época, comunistas. Mais tarde, depois do AI-5 e da introdução da censura nas redações, parte dessa imprensa trabalharia para alterar as narrativas sobre si mesma de maneira a ter um novo e mais bonito papel no regime militar (SILVA, 2014, p. 11-12).

Seria tarde demais para uma possível retratação ou um pedido de “desculpas” por parte da imprensa nacional, afinal a ditadura militar já estava implantada e com força total. Essa “força” se intensificou durante a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5) a partir de dezembro de 1968. Mas isso não significa que o golpe de Estado não teve um caráter autoritário durante os primeiros quatro anos de ditadura. O autoritarismo existia, contudo, ainda era “silencioso” e de cunho institucional. O controle ditatorial se mostrou efetivamente existente e real quando começou a interferir diretamente na vida de muitos cidadãos, particularmente aqueles que estavam na linha de frente de oposição ao golpe.

Napolitano (2015, p. 70), afirma que o autoritarismo de 1964, tinha dois objetivos políticos. O primeiro era destruir a elite política e intelectual que possuía ideais reformistas para o país. O segundo era eliminar os vínculos entre a nata política e a intelectual com os movimentos sociais, “como o movimento operário e camponês”. Aponta ainda o autor que, para realização desses objetivos, não seria necessário esperar o AI-5, pois o extremismo já se fazia presente antes do decreto que legitimava a repressão.

Apesar disso, Napolitano (2015, p. 98) explica que entre 1964 e 1968 o meio cultural e artístico ainda possuía relativa “liberdade” para criar obras que clamavam por democracia ou que demonstravam oposição ao golpe, fato que fortaleceu a crença da falta de autoritarismo nos primeiros quatro anos de ditadura, “criando um jogo de sombras do passado que até hoje nos ilude”. O autor esclarece também que, apesar desse primeiro momento da ditadura não ter reprimido a expressão artística, os militares

estavam constantemente inseguros, pois temiam a união do povo por meio de estímulo cultural, acreditando que a mobilização artística fazia parte da “guerra psicológica da subversão”.

Até 1968 os artistas ainda conseguiam transmitir suas ideias por meio de seus trabalhos. O tom de protesto se fazia presente em algumas obras, mas com certa cautela. Em dezembro de 1964 estreava o musical *Opinião* com direção de Augusto Boal. Segundo Heloísa B. de Hollanda e Marcos Gonçalves (1995, p. 22), com o espetáculo teatral “tratava-se de uma primeira resposta ao golpe”. O musical que contava com a atuação de Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão – depois substituída por Maria Bethânia – objetivava se manifestar contra o golpe ditatorial, sendo que o teor denunciador levou a classe média à reflexão, além de estimular artistas de outras linguagens a resistir e se posicionar diante de tal conjuntura política autoritária. O espetáculo *Opinião* foi um sucesso e influenciou o meio artístico da época a reivindicar por liberdade de expressão. Tal entusiasmo motivou Millôr Fernandes e Flávio Rangel a escrever a peça *Liberdade, Liberdade* em 1965, cuja montagem também obteve êxito entre os intelectuais e a classe artística.

O espírito de resistência reverberou nas artes plásticas resultando em duas importantes exposições coletivas: *Opinião 65* e *Opinião 66*. A primeira teve um impacto maior no campo da arte brasileira da época. Ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1965 e “teve um caráter de denúncia, instigando os artistas a opinar sobre a situação política brasileira através de trabalhos neofigurativos e de propostas processuais.” (RIBEIRO, 1998, p. 168). O desejo de liberdade, de resistência, o cunho político e os questionamentos dos próprios critérios da arte invadiram outras linguagens. O cinema, a música e a performance estavam imbuídos dessas mesmas características.

Como se pode observar nos exemplos anteriores, a censura desse momento ainda não estava recrudescida. Não obstante, esse cenário mudaria. O autoritarismo dos militares iria se intensificar diante das produções artísticas que possuíam caráter de resistência. O ano de 1968 foi marcante na história mundial e no Brasil não foi diferente: ficou conhecido como “o ano que não acabou”, o início dos “anos de chumbo” (NAPOLITANO, 2015, p. 91). Esse ano foi caracterizado por diversas mobilizações, uma grande parcela da população, inclusive a classe média que havia apoiado o golpe, começou a sentir as consequências do governo autoritário. As

“minorias” se juntavam nas ruas em prol da liberdade e de condições dignas de vida.

Como esclarecem os sociólogos Ricardo Antunes e Marcelo Ridenti:

Em 1968 presenciamos a era das múltiplas explosões e revoltas: operárias, estudantis, feministas, dos negros, dos movimentos ambientalistas, dos homossexuais, dentre tantas outras formas de levante e descontentamento social e político, naqueles anos que selavam o “fim dos anos dourados” (ANTUNES e RIDENTI, 2007, p. 79).

Uma das mobilizações mais significativas no solo brasileiro naquele ano foi a Passeata dos Cem Mil, pois conseguiu impulsionar intelectuais, estudantes, artistas, operários e alguns burgueses. O movimento incomodou os ditadores o suficiente para que eles proibissem qualquer tipo de passeata. Os golpistas começaram a sentir a força crescente da oposição da sociedade contra o governo, fato que possivelmente influenciou o radicalismo e a violência presentes no Ato Institucional nº 5, que já vinha sendo cogitado, desde o início do golpe de 1964. O AI-5 inviabilizava a utilização da esfera pública por parte da população e durou de dezembro 1968 até 1978, durante esse tempo “a tortura, os desaparecimentos de presos políticos, censura prévia e o cerceamento do debate político-cultural atingiram o seu ponto máximo nos vinte anos que durou a ditadura brasileira.” (NAPOLITANO, 2015, p. 72).

O Brasil viveu dias de medo e angústia, mas também de resistência. Napolitano (2015, p. 116-118) afirma que “longe das ‘barricadas do desejo’ parisiense, os estudantes brasileiros de esquerda estavam mais interessados em derrubar a ditadura [...]”. O movimento estudantil mostrou sua força e os operários com as greves mostraram sua relevância no processo econômico nacional, isto é, uma parcela da sociedade estava ciente dos reais acontecimentos da política brasileira e de seu poder de reivindicação. Diante dessa tomada de consciência da população, o governo militar se sentiu ameaçado. Sendo assim, “na noite de 13 de dezembro de 1968, o governo anunciara, em cadeia de rádio e TV, o AI-5”, justificando ser uma medida de segurança nacional.

Nos itens III e IV do artigo 5º do AI-5 é possível observar a explícita abertura para privar a liberdade do cidadão brasileiro:

III - proibição de atividades ou manifestação sobre assunto de natureza política;

IV - aplicação, quando necessária, das seguintes medidas de segurança: a) liberdade vigiada; b) proibição de frequentar determinados lugares; c) domicílio determinado. (BRASIL, 1968).

A partir de então, iniciam-se as privações dos direitos daqueles cidadãos que o governo julgasse seguidores de “ideologias comunistas”. Diante disso, perseguiram e censuraram intensamente não só os artistas, mas também os estudantes e operários, a imprensa e os meios de comunicação, pois os ditadores consideravam que esses eram “subversivos” por lhes fazerem oposição.

A arte era vista como inimiga pelos militares, principalmente as obras realizadas por artistas vinculados às ideias de esquerda. Alguns textos teatrais foram proibidos antes das montagens, da mesma forma os roteiros de cinema e as letras de inúmeras canções. O campo musical preocupava os órgãos de repressão, pois sabiam do poder que a música tem em conectar as massas. Em 1969, Caetano Veloso e Gilberto Gil ficaram presos por três meses, em seguida “foram ‘convidados’ a deixar o país”, assim como Chico Buarque (NAPOLITANO, 2015, p. 178). Alguns dos compositores mais relevantes daquele momento estavam exilados. Apesar disso, continuaram compondo, porém, com mais cautela. As letras possuíam duplo sentido, o ouvinte necessitava estar atento para entender as mensagens subliminares. Afinal, era “preciso estar atento e forte”, pois não havia “tempo de temer a morte”, dizia a letra da canção composta por Caetano Veloso (1969) e cantada por Gal Costa. Por sua vez, Chico Buarque por perceber que era preciso redobrar a atenção recorre também a outro subterfúgio, o pseudônimo de Julinho da Adelaide, após sua canção *Apesar de você* ser proibida de tocar nas rádios.

Nos eventos que envolviam as artes plásticas a repressão dos militares se tornou frequente, diversas exposições foram fechadas antes mesmo da abertura. A censura prévia era uma realidade. Como explica o autor:

Entre 1968 e 1969 ocorreram vários incidentes entre as forças da repressão e o meio de arte no Brasil. O mais grave deles, já em plena vigência do AI-5, foi o fechamento da Pré-bienal de Paris, ocorrido em 1969, no Rio de Janeiro. Na ocasião, estava prevista para o fim de maio a abertura de uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-RJ) composta pelos artistas que representariam o Brasil na VI Bienal de Paris [...] pouco antes da inauguração, com a exposição já montada, os militares invadiram o museu, desmontaram tudo e proibiram a mostra [...] (FREITAS, 2013, p. 68).

Os militares justificaram que as obras eram “subversivas”. Ainda sob a mesma “incriminação” outras exposições foram proibidas, como por exemplo, a Bienal Nacional da Bahia. O exército fechou o evento, além de apreender diversos trabalhos e alguns organizadores. O Salão de Artes de Santos também sofreu repressão e teve obras destruídas. Ambos os acontecimentos datam de 1968, o ano que não terminou. Mas os

artistas também se posicionaram contra a censura à manifestação artística e o golpe repressor, por exemplo, com o famoso boicote à Bienal de São Paulo, que começou em 1969 e durou até 1981. Foi um movimento impulsionado por artistas parisienses e ganhou força em outros países, caracterizando um ato de resistência. Os artistas brasileiros também aderiram ao ato de repúdio e alguns se negaram a participar do maior evento de arte do país (FREITAS, 2013, p. 69).

Ainda em 1969 a obra *O Guerrilheiro* do artista conceitual Paulo Bruscky foi censurada. Importante salientar que essa obra foi vencedora do 1º Prêmio do Salão do Museu do Estado de Pernambuco. A 2ª Exposição Internacional de Arte Correio no Brasil, organizada pelo mesmo artista, também foi fechada pelos militares em 1976. Bruscky vivia na “mira” dos policiais, chegou a ser preso três vezes. Mas não desistiu de resistir (MARSILLAC, 2011).

Os militares rapidamente desenvolveram os famosos serviços de informação, para ter conhecimento de todos os acontecimentos, principalmente daqueles que poderiam “ameaçar” seus regimes repressores. Controlar as possíveis ações dos “subversivos”, principalmente aquelas que poderiam unir o povo e proporcionar reflexão crítica. Sendo assim, os artistas mais engajados eram vigiados constantemente. De acordo com o especialista em historiografia brasileira, Carlos Fico (2004), foi criado no Brasil o Serviço Nacional de Informação (SNI) que era responsável por coletar e analisar informações, com objetivo de auxiliar o governo no processo de censura. O SNI não realizava prisões ou tortura, mas contribuía para essas ações, compartilhando dados para a polícia política ou com o sistema Codi-Doi (Centro de Operações de Defesa Interna - Destacamento de Operações de Informação), que geralmente realizava atos de violência física contra as pessoas que eram investigadas pelo governo.

Fico (2001, p. 169) esclarece ainda que, no início da década de 1970, o então diretor-geral do Departamento de Polícia Federal (DPF), general Nilo Caneppe Silva, encaminhou ao Ministério da Justiça um relatório que solicitava o impedimento de notícias contrárias ao golpe, impossibilitando aos órgãos de comunicação social a publicação de alguns conteúdos. Temas como “anistia, clero, educação, índios, liberdade de imprensa, subversão, sucessão presidencial” eram proibidos. Tal determinação teve validade até janeiro de 1973. Deste modo, os conteúdos artísticos que eram desfavoráveis ao golpe também entravam nessa demanda.

A censura à imprensa foi dura, principalmente, durante o AI-5. Segundo Fico (2004, p. 87) “o *decretum terribile* permitia praticamente tudo” para silenciar os

supostos “perturbadores da ordem”, inclusive o ato de torturar por meio de ações desumanas. Os jornalistas tinham que encontrar meios alternativos e/ou subversivos de transmitir a informação sem despertar a atenção do governo. Os periódicos estavam constantemente controlados, reportagens eram proibidas, toda e qualquer notícia corria o risco de ser vetada. Nas redações dos jornais de maior visibilidade, era comum encontrar um militar atento a tudo que era discutido naquele ambiente.

Um dos casos de maior repercussão foi o óbito do jornalista Vladimir Herzog, em 1975. A Comissão Nacional da Verdade (2014) relata que Herzog foi convocado a se apresentar ao DOI-CODI/SP, pois era suspeito de manter contato e vínculo com o Partido Comunista Brasileiro. Na verdade, ele era apenas integrante do PCB, mas rejeitava qualquer tipo de ação armada. As desconfianças se intensificaram após Herzog ser contratado pela Rádio e TV Cultura. Para os órgãos de informação da ditadura militar, a contratação representou uma possível infiltração do movimento de esquerda naquele meio de comunicação. Sendo assim, o jornalista era considerado “perigoso” para os militares. Ainda, segundo relatório recente da CNV, a morte foi divulgada no jornal *Folha de São Paulo*, o comunicado emitido pelo II Exército afirmava que Herzog havia se suicidado (BRASIL, 2014).

Mas o parecer pericial atualizado da CNV concluiu que o jornalista foi estrangulado e, em seguida, montaram “um sistema de força, onde uma das extremidades foi fixada à grade metálica de proteção da janela e, a outra, envolvida ao redor do pescoço de Vladimir Herzog, por meio de uma laçada móvel.” Posteriormente, os torturadores colocaram o corpo suspenso de forma incompleta para aparentar um enforcamento (BRASIL, 2014, p. 475). Vlado, como era mais conhecido, foi torturado até morrer.

Cildo Meireles, em *Inserções em Circuitos Ideológicos: projeto cédula (1975)* carimbou em notas de um cruzeiro a seguinte frase: “*quem matou Herzog?*” Um questionamento provocativo que os militares não conseguiram censurar previamente. As notas circulavam rapidamente gerando desconforto e reflexão crítica nos leitores. Cristina Freire (2007) afirma que o artista adotou uma estratégia de guerrilha⁴ ao utilizar

⁴ O termo “arte de guerrilha” foi mencionado no Brasil pelo crítico de arte Frederico Moraes em 1969. Tal nomenclatura foi utilizada para se referir aos trabalhos artísticos produzidos durante o auge do AI-5, particularmente sobre as obras de Artur Barrio, Cildo Meireles, Antonio Manuel, entre outros. Sobretudo trabalhos que questionavam ou afrontavam diretamente o regime ditatorial. (FREIRE, Cristina. O latente manifesto: arte brasileira nos anos 1970. *In: Arte Brasileira no século XX*. São Paulo: ABCA: MAC USP. 2007, p. 235). Sobre o assunto ver também: Artur Freitas em *Arte de Guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil* (2013).

os meios alternativos para circular sua obra. Os órgãos de vigilância e repressão não conseguiam controlar ou proibir obras dessa natureza.

Este trabalho de Meireles é um exemplo, dentre outros, de como a criação artística sentiu a necessidade de encontrar meios camuflados para expor suas ideias no auge do autoritarismo. As vertentes politizadas e questionadoras das produções permaneceram, mas, para isso, os artistas recorrem às metáforas, às ironias, ao duplo sentido e ao anonimato em algumas obras. Tais cuidados eram maneiras de se proteger das prisões e dos atos de tortura, sem abandonar a resistência e a luta pela redemocratização.

Na mostra, realizada em Belo Horizonte ainda no início dos anos 1970, intitulada *Do corpo à terra* com curadoria de Frederico Morais, Meireles apresentou *Tiradentes-totem: monumento ao preso político*. Nesta obra, o artista incendiou aproximadamente dez galinhas vivas diante do público. A queima dos animais foi interpretada como um ato de crueldade, mas o intuito real era criticar os atos de tortura cometidos com os presos políticos (AMARAL, 2006, p. 326). Se carbonizar galinhas vivas assustava, então o que significava torturar uma pessoa até a morte? As obras que foram realizadas durante a década de 1970 frequentemente confrontavam o espectador com a dura realidade política que o país enfrentava.

Ainda neste sentido da crítica, da obscuridade e da denúncia, Artur Barrio espalha as *Trouxas ensanguentadas* no Rio de Janeiro (1969) e em Belo Horizonte (1970). As trouxas, dispostas em locais públicos, eram restos de carne, ossos de animais e outros materiais, que amarrados em tecido aparentavam ser cadáveres. O aspecto sujo decorrente do sangue que manchava o embrulho despertou o medo e o terror na população, sendo necessário acionar a polícia (CANONGIA, 2005, p. 84). O objetivo de Barrio foi alcançado, tirou as pessoas da zona de conforto estimulando a reflexão, driblou a censura e transmitiu sua mensagem em anonimato. Segundo Lygia Canongia, a arte realizada em 1970 se distingue daquele de 1960, pois:

A obra de arte, nesse momento, instituía-se como “produção política”, embora não mais da forma que os anos 60 havia praticado, isso é, com o foco no “tema” político, literalmente associado à realidade. O que interessava agora era pensar o próprio agir artístico como uma política, reconhecendo na produção a sua capacidade intrínseca de reflexão sobre o real (2005, p. 85).

Na arte desse período é possível perceber, além da conexão com a realidade, a utilização de circuitos alternativos de recepção e circulação. Nesta perspectiva, a arte

postal latino-americana realizada durante os golpes ditatoriais foi bastante relevante. Possibilitou a produção de conteúdo artístico sem correr o risco de ser censurado. Os artistas criavam suas obras e as enviavam pelo correio, uns para os outros. Os trabalhos possuíam diversas características: mensagens de denúncia, trocas de informações, propostas artísticas, divulgações de performances e tudo que fosse possível enviar pelo correio tradicional. Sendo assim a materialidade geralmente utilizada possuía um caráter frágil, como por exemplo: papel, fotografias, postais, entre outros. Criou-se desta maneira uma rede paralela de intercâmbio cultural, desafiando tanto os ditadores quando o próprio circuito oficial de arte (FREIRE, 2006).

Contudo, diante deste breve panorama da produção artística realizada no auge do período ditatorial, percebe-se que mesmo os órgãos de espionagem criados para controlar e repreender não tiveram êxito completo, pois a criação no campo da arte conseguiu informar, sensibilizar e estimular o censo crítico. Os artistas sentiram duramente a privação de liberdade de expressão, porém o tom denunciador e a crítica ao golpe militar foram características latentes nas produções mais engajadas, mesmo que tais características fossem sutis a ponto de os militares não perceberem. A censura era escancarada, mas a resistência se fez presente.

1.2 A produção artística feminina: reprimida ou incentivada?

Diante dos impasses impostos ao campo da arte, decorrentes dos tempos sombrios do período ditatorial, como pensar a atuação das mulheres artistas ante tamanha repressão? Em que medida a coerção militar estimulou ou inibiu a produção das artistas? Não se pode negar que havia um sentimento de medo entre as mulheres, pois tendo em vista o contexto repressivo e a legitimação da tortura durante o AI-5, o corpo feminino nesse período foi tratado como “coisa”, principalmente daquelas que foram torturadas. As presas políticas passavam por atos de violência distintos daqueles que os homens sofriam.

As agressões às mulheres começavam pelo psicológico, pois obrigavam as prisioneiras a ficar nuas diante do olhar agressivo, faminto e sedento dos violentadores. Em seguida eram ameaçadas, queimadas com pontas de cigarro nos órgãos genitais e nos seios; em alguns casos, eram estupradas. Mesmo diante do temor, não se pode negligenciar a marcante produção feminina de conteúdos artísticos que englobavam as questões políticas da época, muitos realizados claramente com caráter de resistência.

Pertinente considerar que, apesar das proibições, a década de 1970 foi um período de tomada de consciência no Brasil e em outros países do Ocidente, da necessidade de libertação da mulher – tanto psicológica quanto física – dos “limites” impostos pela sociedade. Esta que predominantemente teve suas “regras” estabelecidas por homens brancos e “poderosos”. Importante salientar que, neste período, o feminismo brasileiro “foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país” (SARTI, 2004, p. 36). Com isso, será que se pode afirmar a existência de obras de cunho feminista realizadas no período ditatorial brasileiro? Ou ainda não se tinha essa consciência por conta da urgência em reestabelecer a abertura política?

Nesta ocasião a produção de artes visuais no país foi marcada pela intensa utilização da imagem eletrônica. Mesmo com dificuldade de acesso aos equipamentos, os recursos eram utilizados tanto para registrar performances e instalações quanto como linguagem artística propriamente dita. As mulheres artistas viram nestes meios a possibilidade de experimentação pautada pelo cunho conceitual e experimental. A pesquisadora de arte Ligia Canongia (2005) afirma que o uso do vídeo e da fotografia em solo brasileiro, especialmente a partir da década de 1970, se estabeleceu de forma mais profunda, se tornando um novo suporte no mundo da arte. Relevante salientar que as atuações performáticas com forte teor crítico realizadas por mulheres eram encenadas para a câmera, geralmente longe do olhar público, pois como já mencionado nos parágrafos anteriores, a exposição era considerada um perigo.

Anna Bella Geiger, nome que marcou a videoarte no Brasil nessa conjuntura, produziu em 1976 a série *Mapas Elementares I, II e III*. Nos vídeos a artista aparece desenhando à mão imagens de mapas ao som de canções. No primeiro, Geiger concilia o desenho do mapa-múndi com a música *Meu caro amigo* (1976), composta por Francis Hime e Chico Buarque. A letra foi originada de uma carta que Buarque escreveu dando notícias ao dramaturgo Augusto Boal, que estava exilado. No exato momento que o cantor entoava “*mas o que eu quero é lhe dizer que a coisa aqui tá preta*”, a artista pinta de preto o mapa do nosso país (JAREMTCHUK, 2007, p. 130).

Tendo em vista o teor denunciador da canção e a ação de Geiger, percebe-se a crítica que ela fez ao golpe autoritário com tom irônico. Ao preencher o cartograma do Brasil de preto, cor que pode simbolizar luto, tristeza e perda, a artista compartilha com o espectador os sentimentos aflitivos tão presentes à época. O percurso criativo desta autora durante os anos de 1970 é marcado por vasta produção de caráter experimental e

conceitualista⁵. Além da videoarte, explorou a fotografia, a fotomontagem, instalações, entre outros.



Figura 1 Anna Bella Geiger. Frame do vídeo *Mapas Elementares I*, em PeB, 3'm, 1976.

Contemporânea a Geiger, Letícia Parente também possui trabalhos relevantes neste período. Um deles é *Marca Registrada* (1975), vídeo em que a artista se apresenta em um ato performático de bordar na sola do próprio pé a frase “Made in Brasil”. A atuação para câmera dura pouco mais de dez minutos e, durante esse tempo, não se vê o rosto de Parente. Talvez essa atitude tenha se dado de forma proposital para a sua não identificação facial, expondo apenas um corpo. A obra também pode ser interpretada como uma crítica à entrada excessiva de produtos norte-americanos em território brasileiro. Além disso, ao utilizar seu corpo como suporte da ação podemos refletir sobre a possibilidade de questionamento quanto aos atos tenebrosos que os militares praticavam, ações que ficariam registradas tanto no corpo de algumas pessoas quanto na história do país.

O professor Rodrigo Lima-Lopes considera outras simbologias para o ato performático da artista:

⁵ Conceitualismo é o termo empregado para se referir a toda criação artística de cunho conceitual e político realizada na América Latina durante as ditaduras militares. Importante salientar que os teóricos latinos optaram por tal nomenclatura com objetivo de diferenciar a arte conceitual norte-americana e europeia da que se desenvolveu na América Central e do Sul. Mari Carmen Ramírez esclarece que “o conceitualismo não se restringe a um *medium* em particular e pode traduzir-se numa variedade de ‘manifestações’ (in)formais, (i)materiais ou mesmo objetuais.”. Afirma ainda que “em sua forma mais radical, o conceitualismo pode ser interpretado como um ‘modo de pensar’” (2007, p. 185).

[...] em uma época em que a mídia realizava campanhas de ufanismo ao regime – talvez o mais simbólico tenha sido o *slogan*: “Brasil, ame-o ou deixe-o” –, o ato de costurar *Made in Brasil* na sola do pé, não pode ser deixado de ser interpretado como um ato de resistência: ela está presa ao Brasil pelos pés [...] (2017, p. 9).



Figura 2 Letícia Parente. Frame do vídeo *Marca Registrada*, 1975.

Costurada e enraizada num país que naquele momento estava marcado pela escassez de liberdade, a artista estava vigilante e consciente da importância de sua atuação artística. Ainda neste teor crítico e político, mas em uma linha mais irônica, Parente produz *Preparação I* (1975). Neste vídeo, agora em frente ao espelho, a artista penteia os cabelos e, na sequência, cola tiras de esparadrapo na boca e nos olhos. Posteriormente, com auxílio de um batom e de um lápis desenha outros olhos e outra boca. Tal ação remete ao ato de maquiar, escondendo as imperfeições reais de uma face, camuflando verdades. Nesta perspectiva, podemos refletir sobre a condição da mulher na época, que geralmente tinha que permanecer calada e sempre com boa aparência exterior, escondendo sua real opinião e seu estado emocional. Sendo assim, podemos pensar que Parente problematiza as ideias canônicas da beleza feminina.

Entretanto, há ainda outra possibilidade de interpretação para este vídeo tendo em consideração o contexto ditatorial: não ver e não falar sobre o real, sobre o que verdadeiramente se sente. Como aponta Lima-Lopes (2017, p. 7), Parente alerta sobre “o perigo de ser consciente e denunciar”.



Figura 3 Leticia Parente. Frame do vídeo *Preparação I*, 1975.

Importante ter em vista que o corpo feminino na história da arte foi constantemente interpretado como objeto de contemplação ou prazer e, para a sociedade, além dessas “funções”, o corpo da mulher sempre foi o mais violentado ou visto como símbolo de fragilidade. Quando artistas mulheres utilizam seus corpos fora deste conceito do belo e contemplativo, quebra-se o ciclo vicioso de olhar o corpo feminino como objeto de prazer. Outras autoras também trabalharam neste sentido naquele momento, exprimindo em suas obras a crítica política inerente ao período e problematizando questões que eram próprias da condição da mulher. Viviane Matesco apresenta outras contribuições acerca da utilização do corpo na arte:

A afirmação de uma ideologia libertária nas décadas de 1960 e 1970 contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro, centrado na experiência física e cotidiana. Outra via para contrariar a hegemonia da cultura oficial era a do corpo expressivo, algumas vezes agressivamente ativista, usado para solicitar a raiva, a compaixão e outras emoções que, presumidamente iriam romper a apatia e a passividade da sociedade (2009, p. 44).

Muitas artistas brasileiras recorreram à expressividade corporal em suas obras com o intuito de causar reflexão no espectador. Neste sentido, refletindo sobre as questões que envolvem tal problemática, ainda em 1968, Lygia Pape em *Poemas Visuais: Língua Apunhalada* – uma das poucas fotografias que atravessaram a sua

produção artística – aparece com sua língua exposta e supostamente ensanguentada. A obra de Pape, assim como *Preparação I* (fig. 3) de Parente, permite refletir sobre a coerção que as mulheres enfrentavam naquele momento, tanto de uma sociedade machista quanto de um governo opressor.



Figura 4 Lygia Pape. *Poemas visuais/Língua Apunhalada*, 1968.

Apesar de a imagem ser originalmente em preto e branco, é possível imaginar o vermelho do sangue que escorre sobre sua língua (fig. 4). Sangue que simboliza a dor física exteriorizada, mas que também reforça as “dores” psicológicas enfrentadas por tantas outras entre seus pares, que foram obrigadas, explícita ou implicitamente, a se calar. Silêncio e censura que foram “institucionalizados” durante o auge da ditadura militar.

Sobre a obra da Pape, Mattioli completa:

Corpo que aponta para uma fisicalidade radical e imagem profunda de potencialidade diante do seu contexto. Simboliza um duplo silenciamento: a *censura*, sob as circunstâncias violentas do Rio de Janeiro de 1968, e o *machismo*, que deriva de uma leitura anacrônica dessa fotografia, e se dá por meio do levantamento de trabalhos de Pape que abordam declaradamente pautas feministas (MATTIOLLI, 2017, p. 107, grifos da autora).

Segundo a autora, Pape produziu tal trabalho antes do auge da segunda onda do movimento feminista acontecer no Brasil – sobre esse movimento nos aprofundaremos no capítulo a seguir –, mesmo assim a obra permite refletir sobre tais pautas, além de tratar de forma evidente a repressão e a violência sofrida naquele momento. Ainda

segundo Mattioli (2017, p. 110) “em *Língua Apunhalada*, a artista quis transformar a condição de censura em liberdade, no relato poético de suas experiências”. Importante salientar que, Pape produziu outros trabalhos no âmbito videográfico, com forte teor crítico sobre a realidade brasileira, motivo pelo qual foi perseguida, além de ter sido presa por dois meses em 1973. (CAVALCANTI, 2016).

Assim como o trabalho de Pape, há outra obra que também aborda a questão da violência, da censura e do corpo feminino neste contexto e possibilita relação com a agenda feminista da época, o autorretrato “*É o que sobra...*” de 1974 realizado por Anna Maria Maiolino. Mattioli, esclarece que a artista se exilou voluntariamente durante o golpe ditatorial, fato que “proporcionou contato com algumas vertentes feministas e com práticas artísticas relativas ao corpo” (2017, p. 109).

Na ação performática de *É o que sobra...* (fig. 5) diferente daquela feita por Parente (fig. 3), Maiolino não esconde as partes de sua face, mas simula mutilar ou cortar regiões do seu rosto com uma tesoura, como o nariz, a boca e olhos, áreas que simbolizam os três mais importantes sentidos do corpo: o olfato, paladar e visão. Pode-se ainda interpretar esse possível corte do nariz e da língua como a impossibilidade de “respirar e falar” diante das condições que a sociedade impunha às mulheres naquele momento. Refere-se também à tortura que as presas políticas sofriam.

Tendo em vista que a obra foi produzida em meados da década de 1970, momento que os militares já haviam instaurado a censura e a tortura, conseqüentemente, sentir, falar e ver para além do que os autoritários determinavam, significava ser “subversivo”. Sendo assim, podemos concluir que Maiolino faz uma crítica “explícita ao momento ditatorial que se vivia” (MATTIOLLI, 2017, p. 104).



Figura 5 Anna Maria Maiolino. *É o que sobra...* Série fotopoemação, 1974.

O que sobra diante de uma ditadura militar? O que sobra para a arte? O que sobra para as mulheres artistas? Se não há possibilidade de expor sentimentos, reflexão crítica, visão de mundo, o que resta? Para muitas artistas mulheres restou o exercício de

pensar, refletir e tentar transformar a censura em expressão, criatividade e sensibilidade, se valendo das metáforas no intuito de visibilizar suas obras, a fim de provocar o senso crítico do espectador. A intenção era ainda de representar as dores e privações do corpo coletivo naquele momento político da história do país, além de revelar a vulnerabilidade de ser violentado, machucado, principalmente, o corpo feminino.

A menção em cortar a língua, tanto na obra de Pape (fig.4) quanto de Maiolino, como afirma Mattioli, significa também o “silenciamento da mulher em uma sociedade machista, sublinhando sempre o contexto e os sentimentos da época”. Além de reforçar o “recalque produtivo, frente a uma comissão de censura que poderia inviabilizar exposições e questionar o conteúdo ‘subversivo’ da obra dos artistas” (2017, p. 105-106).

Ainda sobre a análise das obras fotográficas das artistas, Mattioli levanta outra possibilidade de interpretação:

O gesto encenado de cortar a própria língua presente nas fotografias “É o que sobra...”, de Maiolino, e “Língua Apunhalada”, de Pape, não demonstram apenas denúncias ao momento político violento que viviam. Questionam, também, uma situação de repressão censória do próprio comportamento, uma autocensura dos artistas. Uma vez que os veículos de comunicação e as exposições de arte estavam sujeitos à inspeções e condenações, os agentes culturais precisavam de alguns meios de escapar à censura, de “editar” o trabalho, para que este não fosse reprimido e retirado de circulação pública (2017, p. 105).

A artista plástica e poeta Lenora de Barros, em 1979, cria *Poemas* (1979). Neste poema Barros dispensa as letras e recorre à imagem de sua língua interagindo com uma máquina de escrever (fig. 6). A primeira fotografia remete a uma cena erótica, o foco está na boca de Barros. Contudo, no decorrer da obra as imagens ficam com aspecto mais agressivo, ou ainda, uma mescla entre dor e prazer, “sensualidade e sadomasoquismo”, como afirmou Omar Khouri. O autor esclarece que:

Neste poema, o confronto do orgânico com o mecânico dá a tônica, criando uma série de pertinências formais, empreendendo uma luta que ganha conotação acentuadamente erótica. O puramente visual impregna-se de significado, adquirindo matizes do verbal (2017, p. 45).



Figura 6 Lenora de Barros, *Poema*, 1979.

Entretanto, pode-se refletir sobre outras possibilidades para obra de Barros. A artista inicia sua ação lambendo prazerosamente as teclas da máquina. É possível interpretar a ação como o desejo em escrever um poema ou registrar em palavras o que sentia. Mas a língua foi ferozmente agredida, o órgão que possibilita a comunicação foi agressivamente machucado. Tendo em vista a conjuntura repressiva que o trabalho foi concebido, as cenas remetem a punição daqueles que expressavam seus reais desejos. Assim como Pape e Maiolino, nas obras citadas acima (fig. 4 e 5), Barros ataca uma das partes mais sensíveis de sua face. Quase como um ato de autopunição por ansiar por liberdade.

Tadeu Chiarelli (2002, p. 118) chama os trabalhos de Barros desta natureza de “poemas-*performances*”. O autor ao utilizar o termo “fotografia contaminada” explica que o contágio seria pela trajetória dos artistas que utilizaram o processo e registro

fotográfico mesclado com outras linguagens, principalmente com a performance. Nos trabalhos mencionados acima: *Língua Apunhalada* e *É o que sobra*, assim como em *Poemas*, identificamos a expressividade dramática das artistas, reflexo da realidade sombria que ameaçava a vida e a arte naquele contexto político. Como aponta Chiarelli, o ato performático é concebido para a câmera.

Regina Vater também produziu trabalhos com teor crítico. Em alguns se apropriou de suas fraquezas para problematizar questões políticas. Sobre uma das obras desta artista, a pesquisadora Arethusa de Paula (2015, p. 149) esclarece que o conjunto de imagens realizadas em uma única sessão fotográfica, em 1975, com duração de três horas, feitas por Maria das Graças Lopes Rodrigues, teve concepção criativa e sensível da artista Vater. A autora afirma ainda que trabalho intitulado *Tina América*, problematiza a “encenação” que as mulheres da época faziam para conseguir um “bom” casamento, isto é, um cônjuge que tivesse estabilidade econômica.



Figura 7 Regina Vater. *Tina América*, 1975.

A estudiosa da obra de Vater, Talita Trizoli (2010), esclarece que a série de fotos, similar àquelas de 3x4 utilizadas para documentos pessoais, foram dispostas em um álbum de casamento, objeto adquirido pela artista em uma zona comercial específica para noivas em São Paulo. Sendo assim, se tornou um álbum-livro de artista. As escolhas de Vater não foram aleatórias. Encenar diversas personalidades, com emoções, roupas, penteados e acessórios de moda diferentes entre si, além da disposição das imagens em um álbum de casamento, permite-nos supor diversos significados por trás de suas preferências. Logo, a princípio, é possível perceber o tom de ironia e crítica que a artista deseja transmitir, com intuito de problematizar os papéis que as mulheres tinham perante tal realidade social.

Como aponta Trizoli (2010, p. 6), em *Tina América* a artista dá visibilidade às “múltiplas subjetividades femininas, inseridas em um contexto de consumo de sonhos e expectativas da vida amorosa”. Importante ainda considerar que a obra foi concebida no auge da repressão e da censura militar. Tais fatos nos possibilitam interpretar as encenações de Vater para a câmera como sendo a representação das diversas personalidades e estados psicológicos que, às vezes, as mulheres precisavam incorporar e/ou submeter-se, com intuito de conseguir sobreviver numa sociedade machista e autoritária. A obra em questão também permite refletir sobre as violências silenciosas, aquelas de caráter psicológico, que as mulheres sofriam na época. A “obrigação” de casar imposta pela família, particularmente as mais conservadoras, aliada às proibições militares daquele momento, fatos que intensificavam a submissão feminina. Contudo, paralelamente existiu um número relevante de mulheres que estava influenciada – felizmente – pelo senso crítico referente às questões de gênero, incentivadas pela segunda onda do movimento feminista, como veremos no próximo capítulo.

Vater, em uma entrevista concedida em 2009 a Talita Trizoli, afirma que era uma “feminista suave”, por acreditar na possibilidade da existência de um “relacionamento romântico entre homem e mulher” (2010, p. 5). Tal afirmação de Vater permite levantar a possibilidade de que, mesmo entre as feministas da época, havia certa insegurança ou talvez um embaraço em se afirmar feminista. Possivelmente, esse acanhamento no discurso da artista seja um reflexo dessas violências psicológicas ou ainda justificada pelo momento de transição e quebra de paradigmas que muitas mulheres estavam enfrentando na época, condição completamente compreensível.

Ainda explorando as caras e bocas, mas agora ao invés de caricaturar a beleza feminina, Vater, no seu primeiro videoarte *Miedo* (1975), exposto inicialmente no Centro de Artes y Comunicación de Buenos Aires, evidenciou nas suas expressões faciais os sentimentos de medo, angústia, dor, aflição, entre outros (fig. 8). O temor da artista era referente à ditadura e suas consequências. O vídeo foi feito na Argentina, país em que a artista estava exilada. Foi produzido em duas partes, em cuja primeira Vater vai até uma praça pública e indaga aos transeuntes sobre o significado do medo para cada um deles. O áudio desta gravação foi utilizado na segunda etapa do trabalho, na qual seu rosto expõe sensações amedrontadas (PAULA, 2015).



Figura 8: Regina Vater. Frame do vídeo *Miedo*. 1975.

No período de realização do vídeo a artista estava prestes a regressar ao Brasil. Sentia receio deste retorno, pois sabia da situação do país. Não bastando, nesta conjuntura os militares argentinos pressionavam para tomar o poder, fato que intensificou o sentimento de insegurança de Vater. Arethusa de Paula (2015, p. 160) conclui que a artista “exterioriza sua própria condição de cidadã que vivia os medos de uma situação política de opressão”, nessa obra.

A produção videográfica e algumas instalações de Sonia Andrade, diferente do medo de Vater, exprime enfrentamento apoiado no intenso conteúdo crítico. O histórico de suas produções explora ações que beiram a atos de violência, como por exemplo, a instalação *Caça* (1978) em que a artista dispôs aproximadamente 200 ratoeiras nas dependências do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (fig. 9). A obra foi censurada após três dias de exposição, restando apenas três objetos (MATTIOLLI, 2017).

A “isca” para atrair os “ratos” eram santinhos e medalhas. Uma das possibilidades interpretação para o trabalho gira ao redor de olhar a ratoeira como o próprio autoritarismo e os ratos como aquela parcela da população que apoiou a ditadura militar e foi atraída pela isca da moralidade, dos bons costumes e da honestidade, representada na obra pelas imagens de santos e das medalhas.



Figura 9 Sonia Andrade. *A caça*. Instalação com ratoeiras, santinhos e medalhas. 1978.

Na videoarte, a artista teve um papel relevante durante os anos de 1970 e 1980. Uma das suas produções mais emblemáticas, que a artista opta por não dar título, consiste em aprisionar partes do seu corpo em gaiolas. A ação performática aconteceu diante da câmera em 1977. Começou prendendo sua cabeça e, em seguida os pés e as mãos. Quase imóvel tenta se levantar. Ao conseguir, arrisca a locomoção com dificuldade (MATTIOLLI, 2017). Percebe-se a referência às sequelas psicológicas e físicas que vitimaram os ex-presos políticos, além de simbolizar a falta de liberdade em diversos âmbitos naquela conjuntura.

Em 1981, Andrade produziu o vídeo *A morte do horror*, em que encena imagens fortes e pouco comuns a uma mulher daquela época. Em um trecho do trabalho a artista mira com um revólver para o espectador. Ao puxar o gatilho a arma dispara apenas água, quase como uma ironia. Tendo em vista o período de sua realização, pode-se associar ao desejo de matar o horror causado pela ditadura. No início dos anos de 1980 sentia-se maior proximidade com a redemocratização do país. O AI-5 estava extinto, a anistia havia sido decretada, os caminhos conduziam às eleições diretas (MATTIOLLI, 2017). O horror da ditadura estava quase morto.

Outra artista importante neste contexto foi Regina Silveira. Ela produz *A arte de desenhar* (1980), vídeo que integra uma série com outros trabalhos. Nesta obra a imagem está dividida em dois polos da tela. Em um sempre existe uma figura fixa e no outro acontece a ação, cuja mão e o braço da artista reproduzem agressivamente o

desenho ao lado. As imagens são sempre contrárias à decência. Ao final de cada reprodução escutam-se aplausos de uma suposta plateia.

Há possibilidade de interpretar este trabalho como “atentado ao pudor”, atos obscenos que estavam sendo aclamados pelo espectador, situação distinta da realidade do início dos anos 1980, a qual estava ainda sob o jugo da hipócrita moralidade imposta pelos militares. Sendo assim, é possível perceber a crítica de Silveira ao caricaturar os gestos impraticáveis em público e em seguida ser ovacionada, por manifestar o desejo de ter liberdade para fazer o que quiser com seu próprio corpo.



Figura 10 Regina Silveira. Frame do vídeo *A arte de desenhar*. 2'32. 1980.

Tendo em vista que a abertura política estava cada vez mais próxima, pode-se concluir que Silveira, assim como Andrade, estavam expurgando as sombras tenebrosas do autoritarismo militar. A primeira artista tenta de uma forma mais subjetiva, já a segunda aponta uma arma, com tom de “ameaça”.

Diante deste breve panorama da produção artística feminina, produzida na conjuntura supracitada com caráter de resistência, conclui-se que tais autoras conseguiram “transformar” repressão em liberdade, em reflexão e questionamento por meio de suas obras, particularmente aquelas aqui mencionadas.

A consequência da censura imposta pela ditadura militar no campo da arte amedrontou especialmente as criações das mulheres. Os efeitos foram reais: houve prisão, tortura, censura às obras e às exposições. Porém ao colocar na balança em que medida o autoritarismo reprimiu ou estimulou a sensibilidade destas autoras, podemos afirmar que muitas encontraram no temor o motor motivador para continuar produzindo.

Sendo assim, as estratégias desenvolvidas para aniquilar o impulso criador, na verdade incentivaram as artistas mulheres a se posicionarem e a buscarem a liberdade de expressão. Deste híbrido entre medo e criação surge a produção fotográfica de muitas mulheres, dentre elas Nair Benedicto, que, após ter sido presa política, utilizou a fotografia como meio de resistência e denúncia. Sobre a trajetória profissional dessa autora nos aprofundaremos no terceiro capítulo.

2. DRIBLAR OBSTÁCULOS

Nos parágrafos a seguir mencionou-se sucintamente a atuação de algumas fotógrafas que conseguiram bravamente enfrentar a forte presença masculina no campo fotográfico. Optou-se por citar apenas nomes de mulheres que tiveram uma produção imagética relevante durante os anos de 1950, com o intuito de entender o papel das antecessoras daquelas que atuaram entre as décadas de 1960 e 1970, sobre as quais se explanou no desenvolvimento deste capítulo. Além disso, tal contextualização servirá para compreender em quais circunstâncias a linguagem fotográfica se encontrava no momento que Nair Benedicto começou atuar nesse campo.

Antes de adentrar as reflexões sobre a atuação das fotógrafas brasileiras de meados do século XX salienta-se a relevância de evocar o pensamento da historiadora de arte Linda Nochlin (2016). A autora apresenta argumentos que tentam responder a pergunta emblemática de seu famoso artigo “*Por que não houve grandes mulheres artistas?*”.

A pergunta “Por que não houve grandes mulheres artistas?” nos leva à conclusão, até agora, de que a arte não é a atividade livre e autônoma de um indivíduo dotado de qualidades, influenciado por artistas anteriores e mais vagamente e superficialmente ainda por “forças sociais”, mas sim que a situação total do fazer arte, tanto no desenvolvimento do artista como na natureza e qualidade do trabalho como arte, acontece em um contexto social, são elementos integrais dessa estrutura social e são mediados e determinados por instituições sociais específicas e definidas, sejam elas academias de artes, sistemas de mecenato, mitologias sobre o criador divino, artista como He-man ou como párias sociais (NOCHLIN, 2016, p. 23-24).

O texto foi publicado originalmente na revista *ARTNews*, em 1971. Ou seja, no início da década de 1970 uma pesquisadora norte-americana estava discutindo as causas da falta de visibilidade para as obras de mulheres artistas, esse não conhecimento levou por muito tempo a acredita-se na inexistência de grandes mulheres artistas. Nochlin concluiu naquela época que tal escassez estava ligada a um conjunto de fatores que envolvem aspectos culturais, educacionais, sociais, políticos e econômicos, que influenciaram o fechamento das portas das instituições de arte para a produção realizada por mulheres.

Contudo, pode-se afirmar que houve grandes mulheres artistas. Aqui, particularmente, tratou-se das fotógrafas e fotojornalistas que conseguiram driblar os obstáculos tanto no âmbito institucional quanto social. A visibilidade que algumas

fotógrafas adquiriram diante da pequena probabilidade de acessar um meio predominantemente masculino foi conseguida através da excelência de suas produções e, mesmo assim, em diversos momentos da história seus trabalhos foram submetidos a classificações inferiores àquelas a que realmente faziam jus.

A década de 1950 contou com a força da presença feminina na fotografia brasileira, particularmente nos fotoclubes brasileiros. Apesar do número pequeno de mulheres atuantes na criação da imagem fotográfica nesta conjuntura, a participação delas foi decisiva, possibilitou a abertura para aquelas que viriam posteriormente. Os anos 1950 foram marcados no país como uma época propícia à aceitação da imagem técnica como criação artística, o que se deve ao espírito experimentalista dos fotoclubistas, como esclarece Helouise Costa.

O ano de 1950 marca o momento em que inúmeros fotógrafos passaram a buscar a afirmação da fotografia como meio de expressão autônomo. Vincula-se o caráter artístico à exploração dos atributos específicos da imagem fotográfica, por meio da investigação das possibilidades significantes dos enquadramentos, da geometrização dos motivos e dos jogos de luz e sombras que são próprios do repertório fotográfico. Nasce a Escola Paulista, denominação cunhada pela crítica das publicações especializadas da época para designar a produção moderna do Foto Cine Clube Bandeirantes (COSTA, 2007, p. 195).

Neste contexto, particularmente na Escola Paulista, Gertrudes Altschul, uma das poucas mulheres que conseguiu penetrar o ambiente predominantemente masculino do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), destacou-se com uma produção relevante. A obra de Altschul se sobressai por utilizar diversos métodos experimentais, além de recorrer a montagens, fotogramas e manipulação de negativos. Apesar de sua curta atuação como fotógrafa no Clube, conseguiu uma projeção proeminente para seu trabalho (COSTA, 2007).

Em meados do século XX, o ambiente dos clubes amadores de fotografia era predominantemente masculino. A presença feminina geralmente era incluída para desempenhar as funções de caráter doméstico que na época eram atribuídas apenas às mulheres.

Contudo, houve mulheres que adentraram os clubes como fotógrafas, que produziram trabalhos fotográficos relevantes, contribuindo para quebrar a crença conservadora e machista da época, fato que possivelmente estimulou a atuação de outras fotógrafas daquela conjuntura.

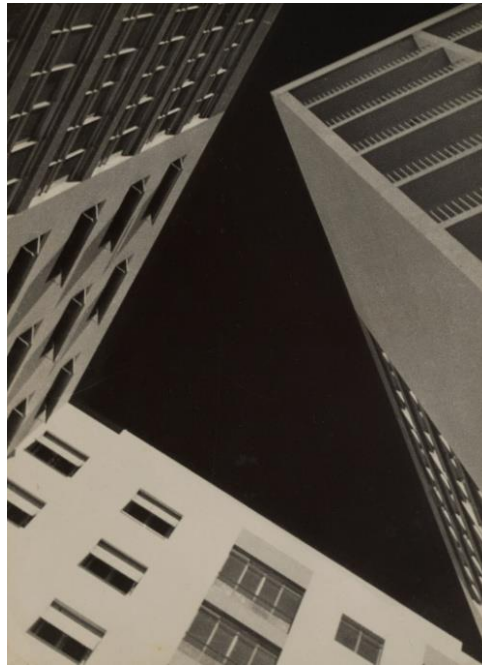


Figura 11 Gertrudes Altschul. *Composição*. 1957.

Na figura 11, Altschul utiliza da fotomontagem e enquadramentos de angulações inusitadas, projeta em uma mesma imagem vários edifícios fotografados, a partir de diversos ângulos de tomada, formando o que se vê ao fundo da imagem: um triângulo que direciona nosso olhar para o centro e enfatiza o jogo entre o claro/escuro e a geometrização (COSTA; SILVA, 2004). Dessa maneira, Altschul desconstrói a veracidade fotográfica, destacando a geometria pura.

A atuação dela na área da fotografia não foi longa, mas suas contribuições foram de extrema importância. Fortaleceu os aspectos artísticos da imagem técnica e o espírito experimentalista tanto para suas contemporâneas como para suas sucessoras. Contudo, Altschul não foi a única a enfrentar o ambiente masculino do fotoclubes.

Ainda no início dos anos 1950, Bárbara Mors, também agregada ao FCCB, teve uma produção relevante tanto dentro do clube quanto nos Salões de fotografia da época. Segundo a pesquisadora Marly Porto (2018, p. 111), as fotografias que mais participaram do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo foram Gertrudes Altschuls, Barbara Mors e Dulce Carneiro. Priscila Grecco (2017) afirma ainda que Mors foi a primeira mulher a aparecer no boletim do FCCB. Nesse período, a produção fotográfica dela explorava os arranjos geométricos.

Além de Altschuls e Mors, Dulce Carneiro também marcou o FCCB com seus trabalhos fotográficos. A produção de Carneiro, naquele contexto criativo da década de 1950, diferentemente de suas companheiras de Bandeirante, não buscou referências no

campo geométrico, mas registrou sensivelmente imagens do cotidiano, explorando as formas humanas e elementos da natureza.

Ainda segundo Porto (2018), o I Salão de Feminino de Arte Fotográfica de São Carlos, que teve participação apenas de mulheres, computou 29 fotógrafas participantes. Mors, Carneiro e Elza Benedict, as três integrantes do FCCB, estavam presentes no evento pioneiro, tendo em vista o contexto da época. O salão representou um avanço relevante para produção da imagem fotográfica realizada por mulheres no início dos anos 1950, pois possibilitou visibilidade aos trabalhos daquelas que eram minoria nas exposições fotográficas.

Apesar da relativa abertura que as mulheres fotógrafas encontraram para atuar em instituições e eventos ligados à criação da imagem fotográfica, no início da segunda metade do século XX, é perceptível que essa fresta ainda era muito pequena. Um dos aspectos que demonstra tal afirmação se faz presente na quase inexistência de dados sobre as obras das autoras, fato que reforça todo o esforço e coragem que enfrentaram para driblar os obstáculos, que infelizmente ainda foi uma realidade para as fotógrafas que atuaram posteriormente.

Neste capítulo, abordou-se a atuação de mulheres fotógrafas que se destacaram como fotojornalistas, encontrando nesta prática um meio de se posicionar tanto em um ambiente predominantemente masculino como num contexto de autoritarismo militar. Nos próximos parágrafos optou-se por mencionar a atuação e a produção de autoras que estavam comprometidas em resistir com suas câmeras pela redemocratização do país e em evidenciar as pautas da segunda onda do movimento feminista, na conjuntura ditatorial. Além de lançarem suas visões lúcidas para a dura realidade social que o Brasil enfrentava naquele contexto, buscavam transmitir não só uma imagem, mas uma forma de resistência e denúncia, driblar obstáculos.

2.1 Dificuldades e Conquistas: a produção fotojornalística brasileira realizada por mulheres na década de 1960.

Helouise Costa e Renato da Silva (2004, p. 108) afirmam que no início dos anos de 1960 a prática fotoclubista, especificamente o período denominado pelos críticos como Escola Paulista, entra em declínio. Com isso, o fotojornalismo brasileiro se fortalece, estabelecendo novos horizontes para a produção das imagens técnicas naquela

conjuntura. Os autores esclarecem que a fotorreportagem “convocou o fotógrafo a participar de uma relação direta e imediata com o mundo, disseminando um tipo de estética com a qual o experimentalismo gratuito e diletante do fotoclubismo não se coadunava”.

Angela Magalhães e Nadja Peregrino (2004, p. 65) apontam, porém, que a prática das fotoclubistas da década anterior deixou como herança para suas sucessoras a “valorização da fotografia como meio de expressão”. As autoras assinalam também que nessa conjuntura havia agitação por parte de alguns fotógrafos, pois desejavam que a imagem técnica conseguisse acessar livremente espaços que ainda priorizavam apenas as artes plásticas. Magalhães e Peregrino apontam como fruto da prática clubista e da mobilização dos profissionais o reconhecimento que a fotografia teve em meados dos anos sessenta por partes da crítica. Algumas instituições de arte abrem suas portas para essa linguagem, por exemplo, a Bienal Internacional de São Paulo em 1965, que dedica uma seção exclusiva para a fotografia; o Senac de SP em 1966 instala a primeira escola de fotografia; ainda nesse ano a Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília cria uma cadeira Técnica e Prática da Fotografia; e, no mesmo período, também o Museu de Arte de São Paulo contribuiu significativamente dando visibilidade para essa atividade, criando um setor do acervo dedicado a tais imagens.

Ainda segundo Magalhães e Peregrino (2004, p. 65), nessa conjuntura, a imagem adquire também força e valor nos impressos para a imprensa, particularmente na revista *Realidade*, da Editora Abril, cujas publicações tiveram início em 1966 e duraram até 1973. Afirmam que esse periódico impulsionou novos critérios e perspectivas para a fotografia de imprensa no Brasil e esclarecem:

[...] essa publicação fez nascer uma outra realidade para fotografia no País: deslocou para além do visível a reprodução de imagem do mundo real, reiterou a cor como linguagem predominante, abriu para experiências estéticas múltiplas, acolheu a presença feminina no corpo de seus profissionais e se tornou, talvez, ao longo de um curto, mas intenso processo, uma das mais influentes escolas do fotojornalismo do Brasil.

Claudia Andujar e Murreen Bisilliat atuaram como fotógrafas da revista *Realidade* – assunto que será abordado adiante. Apesar de contar apenas com duas fotojornalistas mulheres, a revista se destacava por tal feito, tendo em vista o contexto da época, em que a atuação feminina no registro imagético era quase nula se comparada à produção masculina no campo da fotorreportagem.

Para esta abordagem utiliza-se o conceito de fotojornalismo no sentido lato, definido pelo pesquisador Jorge Pedro Sousa como “atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para imprensa ou outros projetos editoriais ligados à produção de informação de atualidade.” (2004, p. 12). Optou-se por essa definição por contemplar a forma de abordagem das fotojornalistas desta conjuntura, pois algumas registravam não no calor da emoção, por não terem por objetivo mostrar o acontecimento momentâneo, mas sim estabelecer um grau de envolvimento com o objeto fotografado, fator que possibilitava a transmissão do conteúdo de forma profunda e sensibilizada. Tais aspectos também podem se aproximar do documentarismo social, o que, segundo o autor, busca abordar temáticas de maneira densa. Sousa observa ainda: a fotojornalismo continua a ser uma atividade larga e ambígua, já que inclui fotografias de notícia, foto-reportagens, e até fotografias documentais.” (2004, p. 13).

Quanto à produção fotojornalística, realizada em meados da década de 1960 até início de 1970, se faz importante salientar que o período foi atravessado por muitos conflitos políticos, principalmente o autoritarismo militar, fato que interferiu diretamente na produção imagética das fotojornalistas. Apesar da repressão e da censura, o conteúdo das fotografias foi marcado pelo engajamento político, o poder expressivo do objeto registrado e o olhar consciente das autoras para os acontecimentos.

Ainda segundo Sousa (2004 p. 152), o fotojornalismo realizado em meados de 1960 desempenhou um papel relevante como formador de opinião pública e, em alguns casos, incentivou o posicionamento crítico diante do contexto de guerra que marcou essa conjuntura, como a Guerra do Vietnã (1955-1975). “Em acidentes e em ocasiões dramáticas, o fotojornalismo tende a explorar os caminhos da sensibilidade, dirigindo-se frequentemente à emoção”.

Sousa (2004 p. 158) afirma ainda que durante o conflito que envolveu os Estados Unidos da América e o Vietnã, o fotojornalismo sofria sua segunda revolução. Alguns fatores que o autor identificou nesse período possuem relação com a abordagem que enfatiza-se no decorrer deste capítulo, dentre eles: a importância da imagem nos impressos semanais, o número de fotojornalistas (homens e mulheres) aumentou significativamente nos EUA e na Europa e a tentativa dos fotojornalistas de iludir os militares envolvidos na Guerra do Vietnã para capturar imagens denunciadoras. Quanto a estes dois últimos aspectos, talvez se possa afirmar que houve similaridade com o processo fotojornalístico na América Latina, justificado e impulsionado pela

necessidade de registrar a falta de limites dos governos ditatoriais. Outro aspecto que o autor pontua nesse período de transformação é a utilização da cor no fotojornalismo, especificamente a partir de 1960. “Através da cor o observador pode ser levado a concentrar a sua atenção em pormenores significativos da imagem”.

Tendo em vista o recorte temporal e as alterações da fotorreportagem, pode-se deduzir que a prática do fotojornalismo brasileiro no contexto do autoritarismo militar estava, de certa forma, inserida no momento da segunda revolução desse gênero fotográfico. O fotojornalismo praticado por mulheres se fortalece no país a partir de meados dos anos de 1960 e teve seu auge durante a década de 1970. E isso não aconteceu por acaso, pois além do contexto de vigência do Ato Institucional nº5 (AI-5) ocorreu a chamada segunda onda do movimento feminista, com intensa pauta de reivindicações. Por um lado, coerção e, por outro, a força da imagem que se impunha como resistência.

A suíça radicada no Brasil, Cláudia Andujar, foi um dos nomes que marcaram a produção feminina nesta conjuntura. Apesar de iniciar sua trajetória na fotografia no fim dos anos de 1950, foi em meados da década de 1960 que elaborou projetos que buscavam transmitir a realidade de um Brasil pouco visualizado nas páginas da mídia impressa da época. Atuou em um contexto social e político marcado pela censura que, contudo, não a impediu de registrar aqueles que eram esquecidos pelo poder público e pela classe economicamente dominante.

O pesquisador Marcelo Leite esclarece sobre a atuação da fotógrafa para a revista *Realidade*:

[...] Claudia atuou como freelance entre os anos de 1966 e 1971, tendo realizado uma obra diversificada, com trabalhos que se diferem quanto ao seu caráter. Alguns são mais documentais, outros mais autorais, abrindo espaço para um exercício de incursão pessoal tanto no campo da técnica fotográfica, como com relação ao reconhecimento do Brasil (LEITE, 2015, p. 157).

A atuação de Andujar é marcada por sua visão crítica para o reconhecimento das origens do Brasil. A produção da fotógrafa para a revista *Realidade* marcou sua passagem pelo fotojornalismo nacional, além de ter contribuído significativamente para a publicação referida. A autora era uma das poucas mulheres a prestar serviço para esse periódico, realizando reportagens de grande significado. Em uma entrevista concedida a Marcelo Leite em 2013, Andujar afirmou que sempre buscou realizar um trabalho autoral, mesmo dentro do âmbito do fotojornalismo para a *Realidade*.

Os temas sociais complexos e inseridos em contextos difíceis pareciam estimular Andujar no processo de registro. Na reportagem *Vida Difícil* (1968) a fotógrafa assinou as produções das imagens. Tal realização foi marcante dentro da trajetória dessa revista, assim como para carreira da autora. O texto da reportagem foi escrito por um grupo de jornalistas, enquanto Andujar foi escalada para capturar, por meio da lente de sua câmera, a realidade das prostitutas no Estado de São Paulo. A autora relatou a Leite que o magazine sempre a nomeava para realizar reportagens de temática difícil, fato que lhe agradava bastante (LEITE, 2015).

O processo de realização dessa produção fotográfica para a revista se deu de forma intensa, no sentido de buscar certa liberdade ou imprimir sua autoria às imagens. Andujar adentrou no cotidiano dessas mulheres com intuito de registrar cenas que escapavam a vida profissional de uma prostituta. Como esclarecem os autores:

[...] as fotografias revelam detalhes da vida destas mulheres durante o dia e a noite, com os filhos, em ‘momentos de paz’, como define um dos títulos de página, ou durante o trabalho, enfim, trazendo para as páginas da revista imagens não imaginadas, às vezes esquecidas, acerca da prostituição, dando ênfase à rotina das mulheres, evidenciando o lado humano das personagens. A imagem de abertura da reportagem apresenta uma única personagem que representa as 200 mil mulheres que exercem a profissão em São Paulo, segundo destaca o texto de apresentação, uma vez que sua silhueta na contraluz daquele ambiente se destaca em relação às paredes (VIEIRA; LEITE, 2014, p. 10).

A imagem (Figura 12) desfocada do corpo de uma das mulheres permite exercitar o poder interpretativo acerca da intencionalidade da fotógrafa. Será que Andujar estava acionando a atenção do observador para a invisibilidade que as prostitutas tinham (ainda tem) na sociedade? Por que não são vistas ou será que a sociedade escolhe não as ver? Se na atualidade, a questão da prostituição ainda causa incômodo ou continua sendo encarada com tabu por alguns conservadores, pior era no Brasil dos anos 1960, no contexto de repressão militar. Quando a fotógrafa registrou o corpo dessa mulher na contraluz e desfocado, há a possibilidade de se entender como o olhar julgador da sociedade, que rejeita enxergar a realidade de frente, que recusa identificar uma prostituta como uma mulher com sentimentos e dignidade no meio social.



Figura 12 Cláudia Andujar. Abertura da reportagem *Vida Dificil*. 1968.

Integram, ainda, a reportagem doze fotografias, ao longo de oito páginas, que diferentemente dessa da abertura se caracterizam pela nitidez de seus elementos constitutivos. As fotografias revelam desde o interior de uma casa de prostituição até cenas mais singelas da rotina dessas mulheres fora do horário de trabalho. Andujar permaneceu por alguns dias no prostíbulo, o que lhe possibilitou fazer vasta documentação de cenas como a que mostra uma prostituta deitada em sua cama e abraçada com seu filho (LEITE, 2015).

Por meio de um olhar sensibilizado e destemido a fotógrafa transmitiu em suas imagens mensagens que não colocavam aquelas mulheres no lugar que o senso comum lhes confere, mas lhes atribuiu a dignidade que merecem os seres humanos, que sentem, desejam e podem expressar afeto. Leite (2015, p. 161) conclui que o ensaio de Andujar tinha como intuito “mostrar o lado humano das prostitutas”. Essa liberdade que a fotógrafa desfrutou no processo de criação e seleção demonstra o protagonismo que a revista *Realidade* concedeu ao fotojornalismo naquela conjuntura.

Durante a década de 1960 Andujar também trabalhou como *freelancer* para algumas revistas norte-americanas, como: *Life*, *Look* e *Jubilee*. Tais atuações contribuíram para a projeção da fotógrafa no fotojornalismo além do território brasileiro. A fotógrafa colaborou também em outros periódicos nacionais, em algumas edições das revistas *Claudia*, *Setenta* e *4 Rodas*. No início dos anos 1970 ela se distancia da prática fotojornalística para se dedicar à captura de imagens que transitavam entre o documental e o autoral (MAUAD, 2012, p. 130).

A busca de Cláudia Andujar pela compreensão da realidade e da dificuldade nacional não se limitou apenas à sua trajetória dentro dos periódicos referidos. A

fotógrafa se destacou também pelo seu trabalho de natureza político-social realizado com os índios Yanomami. Ainda segundo Mauad (2012, p. 124), “o olhar comprometido de Andujar para a causa Yanomami define a dimensão política de sua arte e mobiliza o espectador a uma leitura crítica do mundo visível”. Para a autora, o fortalecimento do cunho político na obra da fotógrafa somado aos atos de censura na imprensa impulsionou Andujar a se afastar do fotojornalismo e a se concentrar na causa indígena, seguindo um viés autoral para sua trajetória profissional.

Em uma entrevista concedida a Paulo Cesar Boni em 2010 Andujar informou que, entre 1958 e 1959, havia feito um ensaio com os índios Carajás. Esse trabalho foi rejeitado pelos periódicos nacionais, razão pela qual essas imagens nunca foram vistas pelo público. Tal fato evidencia que o interesse de Andujar pelas questões dos indígenas se iniciou antes do seu desligamento do fotojornalismo. Contudo, foi durante a década de 1970 que a fotógrafa mergulhou em produções voltadas a dar visibilidade às demandas dos nativos do Brasil.

Tendo em vista a circunstância repressiva, Andujar afirma que sofreu bastante quando começou a trabalhar de forma autoral junto aos Yanomami. Os militares temiam a exposição dos problemas enfrentados pelos índios e as possíveis repercussões disso tanto no país como nos órgãos internacionais, até porque muitos nativos eram “perseguidos e expulsos de suas terras” (ANDUJAR, 2010, p. 258). Em outro trecho da entrevista a fotógrafa explana:

Os militares se incomodaram com a minha permanência prolongada na Amazônia. Eu estava na área em que o governo estava construindo a rodovia Perimetral Norte, uma segunda iniciativa de “abrir” a Amazônia à ocupação populacional e industrial. Eu já havia conhecido a construção da Transamazônica, fotografando para a Editora Abril, em 1970. Em 1974, começaram as obras da Perimetral Norte, cujo objetivo era conectar o Atlântico ao Pacífico. Nessa época, nesse local e por causa dessa obra, minha visão de mundo mudou muito, pois testemunhei o que essa construção representou para os índios. Os yanomami tinham pouquíssimo contato com o mundo dos brancos e, como sempre acontece nos primeiros contatos, começaram as epidemias. A rodovia representou uma grande confusão para os índios: no início eles se sentiam atraídos pelo “novo”, mas logo perceberam que, para eles, a estrada representava a morte (Idem, p. 260).

Apesar de rezear repressão militar, ela tinha seus objetivos bem definidos: desejava conhecer e registrar a realidade do povo nativo deste país. A inspiração de

Andujar estava no ser humano, particularmente naqueles esquecidos e massacrados pelo poder público, como ela própria afirma, em especial os Yanomami.

Ainda no mesmo depoimento a fotógrafa informa que teve o primeiro contato com os Yanomami em 1971. Na época ela conseguiu uma bolsa de estudos da Fundação John Simon Guggenheim e também da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), que lhe possibilitou uma relação profunda de dois anos com esses índios, participando intensamente da rotina deles e possibilitando-lhe um estreitamento de laços com os membros da tribo, que apenas em 1992 conseguiria a demarcação de suas terras, segundo Andujar.



Figura 13 Claudia Andujar. Catrimani, Roraima, 1974.

Fotografar o sorriso de quem sentiu e sente na pele o peso da mão injusta do poder público também é uma forma de resistir e mostrar a resistência de um povo. O registro da alegria em preto e branco com as bordas desfocadas possibilita pensar na intensão da fotógrafa em transmitir subliminarmente a mensagem de alerta acerca da realidade enfrentada pelos os nativos, em que a nitidez de sua história continua sendo apagada pela ganância do homem branco.

O envolvimento intenso com a causa indígena, o ativismo e o olhar atento de Andujar contamina e obriga o observador a refletir o quão atual permanece essa luta. Infelizmente a causa pelo direito à terra dos nativos ainda é uma questão sem resolução no país. O engajamento da autora na questão indígena no Brasil é notável, mas assim como ela, outras fotógrafas que atuaram na mesma época também se envolveram e

militaram a favor de pautas sociais, como, por exemplo, Rosa Gauditano e a própria Nair Benedicto. Os trabalhos de ambas serão aprofundados a seguir.

Em 1940, no bairro da Liberdade da capital paulista, nasceu Benedicto. Descendente de uma família de italianos, ela é a mais nova de oito irmãos, sete mulheres e um homem. Antes de traçar sua trajetória na fotografia, trabalhou como secretária nas indústrias Matarazzo. Em 1967 iniciou a graduação em Comunicação na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP). Nessa instituição Benedicto teve a oportunidade de ser aluna do filósofo e estudioso da imagem técnica Vilém Flusser. No ano seguinte, ingressou na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), pela qual se formou em 1972, no curso de Comunicação Social com habilitação para Rádio e Televisão. No mesmo ano Benedicto começou a atuar profissionalmente no campo do fotojornalismo, como fotógrafa *freelancer* do *Jornal da Tarde*, na capital paulista.



Figura 14 Nair Benedicto. *Pintura corporal em mulheres - Kayapós da Aldeia Gorotire*. 1983.

Nos anos de 1980, Benedicto, assim como Andujar, se interessou pelas causas indígenas. A autora se envolveu intensamente com os nativos, registrou os costumes e os impactos consequentes do governo autoritário para essa comunidade. Ateneia Feijó (2012, p. 5) explana sobre a realidade dos índios Kayapós – esses que foram fotografados por Benedicto no início da década de 1980 – no contexto de autoritarismo militar. Feijó relata que a situação era precária, pois “eles corriam o risco de contaminação com mercúrio, devido à exploração inadequada de garimpo de ouro em seu território”. Eram “bons de briga e pintura corporal”, como podemos constatar na

figura 14. Quanto à produção fotográfica de Benedicto, será aprofundada no capítulo seguinte.

A inglesa naturalizada brasileira, Maureen Bisilliat também laborou para a revista *Realidade*, entre 1964 e 1972. A fotógrafa relata a Simonetta Persichetti que o trabalho na *Realidade* foi o único momento de sua trajetória profissional em que recorreu à fotografia como meio de expressão isolado, pois nas demais produções de sua autoria a imagem técnica esteve conectada a obras literárias de escritores brasileiros.

A trajetória de Bisilliat no fotojornalismo se deu entre meados dos anos 1960 e durante 1970. Um dos ensaios mais relevantes produzidos pela fotógrafa para o periódico mencionado foi *Povo Caranguejo*, realizado em 1970, com texto de Adélio Dantas. Vieira e Leite (2010, p. 10-11) relatam que a fotógrafa e o jornalista passaram em torno de uma semana no Litoral da Paraíba, em Livramento, em contato direto com o cotidiano dos catadores de caranguejo da região. Isso permite afirmar que a revista concedia a seus fotógrafos alguma liberdade nas escolhas tal como nos revela o processo vivenciado por Bisilliat e pelo jornalista que redigiu o texto da matéria.



Figura 15 Maureen Bisilliat. *Povo Caranguejo*, 1970.

A realidade desse povo simples que lutava diariamente pela sobrevivência no Nordeste do país se contrapunha ao discurso do governo militar do milagre econômico, vivenciado no Brasil na década de 1970. Habert (1992, p. 11) afirma que alguns meios de comunicação utilizavam “a expressão ‘milagre econômico’ para referir-se ao rápido crescimento da economia brasileira daquele período”. Contudo, o tal “prodígio”

aconteceu “à custa da pauperização e do silêncio forçado de imensos contingentes de trabalhadores assalariados” (Idem, p. 15). Não eram explorados apenas os empregados formalmente, mas também aqueles que, como os catadores de caranguejo, lutavam diariamente no trabalho informal para conseguir sobreviver, que continuariam literalmente na lama naquela conjuntura.

Expor tal realidade em um contexto de censura prévia na imprensa era uma forma de driblar e resistir diante dos serviços de inteligência responsáveis por vetar ou censurar inteira ou parcialmente notícias que ameaçassem o autoritarismo dos militares. Nesse ensaio, a fotógrafa vale-se da liberdade concedida pela revista para explorar o processo de criação das imagens, transitando entre o fotojornalismo ou a fotografia de cunho documental até a ênfase no viés expressivo.

Acerca deste aspecto, André Rouillé (2009, p. 137) esclarece que “a uma fotografia-documento que compreende uma expressão, isto é, que engloba um acontecimento”, é denominada de “fotografia-expressão”, pois “exprime um acontecimento”, ou seja, o fotógrafo se preocupa não só com o que captura com a câmera, mas como projeta sua sensibilidade naquela representação. O envolvimento visceral da fotógrafa com o cotidiano dos catadores de crustáceos e como enfrentam aquele ambiente de trabalho foi fundamental para atingir tal nível de expressividade, ultrapassando o poder informativo da imagem e transmitindo alguma subjetividade na intensidade de tal episódio.

Ainda sobre a intensa imersão de Bisilliat no processo de registro, os autores completam:

As imagens feitas para a reportagem “Povo Caranguejo” evidenciam a ligação entre a natureza e os indivíduos que nela vivem. No bojo dessa aproximação o ato fotográfico se viabiliza por meio desse mergulho na realidade observada, impregnando-a desta experiência sensitiva do processo de mediação (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013, p. 13).

A atuação de Andujar e de Bisilliat foi sem sombra de dúvidas um marco no fotojornalismo nacional desse período. Contudo, é relevante levar em consideração que elas trabalhavam para uma editora que dispunha de recursos e de credibilidade, aspectos que de certa forma facilitaram o processo de criação de ambas.

Neste subcapítulo optou-se por centrar a reflexão sobre a atuação de mulheres fotojornalistas que atuaram dentro na imprensa brasileira, com o comprometimento de abordar temas referentes à realidade social e política que o país enfrentava durante a ditadura militar. Importante ressaltar que os exemplos expostos nos parágrafos

anteriores estão inseridos no âmbito da imprensa convencional que elegeu por evidenciar trabalhos imagéticos de fotografias que mostraram a realidade do país naquela conjuntura. Mas como se posicionou a imprensa alternativa? Em que medida a atuação de seus fotojornalistas contribuiu para denunciar os excessos de autoritarismo militar?

2.2 Informar e sensibilizar: a colaboração das mulheres na imprensa alternativa na década de 1970.

O Brasil dos anos de 1970 não foi marcado apenas pela censura militar, mas também pelo fortalecimento da segunda onda do movimento feminista⁶ brasileiro, que surge nesta conjuntura como um ato também de resistência, distinguindo-se do norte-americano e europeu, por conta do contexto político autoritário que o país enfrentava. No Brasil, o movimento teve sua origem dentro da classe média culta, porém no decorrer da década aproximou-se das classes populares, fato que possibilitou o entendimento das necessidades de cada grupo e a união de forças para enfrentar a censura dos militares e os problemas sociais que se intensificaram durante a ditadura. Lutava-se pela liberdade da mulher, contra a censura e pela redução das desigualdades de gênero. Os mais conservadores e os militares que estavam no poder não viam com bons olhos o movimento, julgando-o “subversivo”, fato que impulsionou a ideia de reunirem-se às “escondidas”. Como explica a pesquisadora Isadora Mattioli:

O autoritarismo presente no cotidiano do país impediu o surgimento de um movimento feminista amplo, organizado coletivamente e de caráter público, pelo conteúdo considerado “subversivo” da emancipação feminina. Os debates feministas que escapando dessa lógica vieram à tona, se articularam sob o risco da clandestinidade (MATTIOLLI, 2017, p. 90).

As pautas abordadas pelas feministas brasileiras desta conjuntura estavam comprometidas com a luta pela redemocratização do país. Enquanto na Europa e nos

⁶ [...] a chamada primeira onda do feminismo aconteceu a partir das últimas décadas do século XIX, quando as mulheres, primeiro na Inglaterra, organizaram-se para lutar por seus direitos, sendo que o primeiro deles que se popularizou foi o direito ao voto. As *sufrajetes*, como ficaram conhecidas, promoveram grandes manifestações em Londres, foram presas várias vezes, fizeram greves de fome. Em 1913, na famosa corrida de cavalo em Derby, a feminista Emily Davison atirou-se a frente do cavalo do Rei, morrendo. O direito ao voto foi conquistado no Reino Unido em 1918 (PINTO, 2010, p. 15). No Brasil, a primeira onda do feminismo aconteceu posteriormente ao período europeu e foi liderado inicialmente por detentoras de títulos universitários e pertencentes à classe média. No entanto, perceberam a necessidade de agregar à agenda as necessidades daquelas de classes menos favorecidas, conseguindo influenciar também as mulheres das classes trabalhadoras. Uma das pautas de maior interesse era obter o direito ao voto, adquirido em 1932. A luta maior nesse momento era por direitos políticos.

Estados Unidos da América o cenário político era favorável ao desenvolvimento dos movimentos sociais de caráter libertário, na América do Sul, particularmente no Brasil, a realidade era bem diferente. A investigadora Cynthia Sarti (2004, p. 36), esclarece:

“[...] o início do feminismo brasileiro dos anos 1970 foi significativamente marcado pela contestação à ordem política instituída no país, desde o golpe militar de 1964. Uma parte expressiva dos grupos feministas estava articulada a organização de influência marxista, clandestina à época, e fortemente comprometida com a oposição à ditadura militar, o que imprimiu ao movimento características próprias”.

O feminismo, assim como qualquer outro movimento, não podia se manifestar publicamente durante da vigência do AI-5, pois os militares interpretavam os debates realizados pelos grupos de mulheres como ação perigosa para o governo. Além deste empecilho, havia alguns grupos de esquerda que não entendiam as pautas feministas ou as encaravam como sem relevância, o que significa que o autoritarismo político que o país enfrentava postergou grande parte das reivindicações das mulheres. Contudo, isso não impediu que as adeptas do feminismo se mobilizassem em volta das questões que envolviam os problemas de gênero.

Mesmo diante de tal realidade, em 1975 o feminismo brasileiro conseguiu sair das salas fechadas dos apartamentos e adentrar as esferas públicas. Nesse mesmo ano a Organização das Nações Unidas (ONU) criou o Ano Internacional da Mulher, fato que impulsionou diversos eventos, fortalecendo as pautas feministas. Segundo Pinto (2003) o primeiro desses eventos, patrocinado pelo Centro de Informações da ONU, aconteceu no Rio de Janeiro e recebeu o título “O Papel e o Comportamento da Mulher na Realidade Brasileira”. Nesta ocasião foi criado o Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira (CDMB)⁷, cuja finalidade era incentivar e esclarecer as mulheres sobre a relevância do seu papel no processo de desenvolvimento social. Os militares não estavam confortáveis com tais acontecimentos, mas havia a “proteção” e legitimação da ONU, que possibilitou a sensação ilusória de “tranquilidade” durante o encontro. Contudo, ainda havia entre as manifestantes o medo da repressão, bastando citar que a palavra “feminismo” não apareceria no título do evento que ocorreu no RJ.

⁷ No texto “*O novo sempre vem*” escrito por Mariele Franco, em 8 de janeiro de 2018, a mesma afirma que “mulheres negras fizeram críticas contundentes à organização que, apesar de contar com personagens importantes da luta contra a ditadura, não abarcou a diversidade de experiências do que é ser mulher”. Nesse artigo, escrito por Franco para revista *Diplomatique Brasil*, a autora não menciona a ONU em seu texto. Disponível em: < <http://diplomatique.org.br/o-novo-sempre-vem/> > Acesso em: 07 de maio de 2020.

Pinto esclarece ainda sobre as implicações da criação do CDMB naquele momento de extrema repressão e censura:

O centro nasceu sob a égide de dois pólos de censura e repressão: um deles era o regime militar, que na época via com desconfiança qualquer tipo de mobilização. A ameaça era muito presente entre os fundadores do centro [...] O próprio fato de fundar uma instituição com estatuto legal e público estava associado à preocupação de não dar margem a suspeitas de que poderia estar se organizando algo clandestino ou pouco aceitável. O outro pólo era o centro, que, assim como toda militância feminina da época, sofria um acirrado patrulhamento por parte dos grupos de esquerda e daqueles que lutavam contra a ditadura militar de um modo geral (PINTO, 2003, p. 58).

Cynthia Sarti (2004, p. 39) completa que a visibilidade que a ONU proporcionou ao movimento feminista foi de extrema relevância para o fortalecimento do mesmo, pois reconhecer as pautas feministas como uma questão social contribuiu também “para a formação de grupos políticos de mulheres que passaram a existir abertamente, como o *Brasil Mulher*, o *Nós Mulheres*, o *Movimento Feminino pela Anistia*”. Importante salientar que nem todos os grupos políticos formados por mulheres compactuavam com as reivindicações feministas. Além disso, dentre desses grupos havia muita dissidência. Contudo, não resta dúvida que o apoio institucional de uma organização como a ONU fortaleceu a consciência das mulheres quanto ao seu poder político no espaço público.

Fato notório é que as feministas da época eram contra a ditadura, pois esta representava uma opressão evidente. Apesar da agenda feminista desse momento incorporar questões próprias que giravam em torno do ser mulher numa sociedade que explorava e dominava a condição feminina, no Brasil essa pauta era engolida pelas demandas das desigualdades sociais e pela batalha pelo fim da ditadura. Ainda segundo Celi Pinto (2003), não há dúvida que a luta pela redemocratização era de extrema importância. Portanto, houve dificuldade no desenvolvimento de um feminismo mais independente. Diante de tal realidade, tratar de questões específicas enfrentadas cotidianamente pelas mulheres era visto como uma atitude contraproducente à luta pelo fim do golpe autoritário.

Pinto (2003, p. 62) defende ainda que havia outro fator que bloqueava o desenvolvimento fluindo do movimento: era a dificuldade por parte das mulheres intelectualizadas e burguesas de se enxergarem como “objeto da discriminação”. Aquelas que estavam na linha de frente do movimento tendiam a perceber mais facilmente as situações desiguais que ocorriam com outras, particularmente com as

mulheres pertencentes às classes mais populares. Sendo assim, o processo de reconhecimento por parte de algumas feministas foi lento, pois a dificuldade estava em aceitar que, mesmo sem fazer parte da classe proletária, elas também eram oprimidas.

A resistência estava em assumir que, independente das dificuldades originárias das classes sociais, todas as mulheres compartilhavam problemas similares, ligados a temas como “sexualidade, corpo, aborto, contracepção” (PINTO, 2003, p. 59). Possivelmente, a negação da existência dessas demandas por parte das mulheres mais favorecidas economicamente e intelectualmente se justifique em decorrência dos conceitos morais vinculados às religiões e culturas mais conservadoras que permaneciam e ainda permanecem enraizados no comportamento das mulheres na sociedade.

Sarti (2004, p. 45) afirma que o movimento feminista desta conjuntura contribuiu para criação de “uma nova experiência de ser mulher”, pois expôs as demandas do universo privado ao público, levando para o âmbito coletivo as sensações subjetivas. A autora completa ainda: “este é o sentido radical do movimento feminista como manifestação coletiva das mulheres, formulado como politização do mundo privado”.

A professora Maria Paula Nascimento Araujo (2000, p. 18), explica que a agitação feminista da década de 1970 foi um dos movimentos mais relevantes dentro do âmbito da esquerda, pois impulsionou a abertura para “concepções alternativas de política”. A autora continua:

No mundo inteiro o movimento feminista levantou a bandeira de uma nova forma de pensar e de fazer política, procurando chamar a atenção para a existência de uma identidade feminina específica e para formas de opressão que atingiam particularmente as mulheres. Mais do que qualquer outro, esse movimento chamou para si a tarefa de politizar questões ligadas ao cotidiano, ao subjetivo, ao privado, às relações pessoais, tendo sido um dos principais responsáveis pela tentativa de reinventar a política nos anos 1970 (p. 19).

Conectado ao movimento feminista e aos grupos de esquerda dentro desse contexto desenvolveu-se a imprensa alternativa. A mesma foi de extrema relevância para a atuação e o posicionamento político dos grupos de resistência durante a barbárie ditatorial. Araujo (2000) afirma que durante os anos de 1970 esses impressos possuíam formato de tabloide ou minitabloide, as tiragens eram irregulares, podiam ser comercializados em bancas ou não e o ponto em comum entre eles era o tom de oposição. Em um momento no qual a censura prévia à imprensa convencional era uma

realidade, a alternativa apontou os atos desumanos dos ditadores e problematizou o autoritarismo.

Quanto ao conteúdo, o jornalista e escritor Bernardo Kucinski (1991, p. XIII) afirma que os periódicos alternativos denunciavam intensivamente os atos de tortura, os abusos aos direitos humanos, além de criticar publicamente o modelo econômico tão enaltecido pelos militares na época. Para o autor, o discurso destes jornais desafiava e discordava das informações vinculadas aos grandes impressos consagrados que circulavam no país, caracterizando um ato de resistência e oposição “ao discurso oficial”.

Araujo completa que a imprensa alternativa agrupava vários tipos de jornais:

[...] a) jornais de esquerda (que se vinculavam tanto a jornalistas de oposição quanto aos partidos e organizações políticas clandestinas); b) revistas de contracultura (que reuniam intelectuais e artistas “alternativos” ou “malditos” – os que produziam fora do esquema comercial); e c) publicações de movimentos sociais (englobando nesse campo o movimento estudantil, os movimentos de bairro e, principalmente, um tipo específico de imprensa alternativa – aquela vinculada a grupos e movimentos de minorias políticas, como a imprensa feminista, a chamada “imprensa negra”, os jornais de grupos homossexuais organizados, as publicações indígenas etc) (ARAUJO, 2000. p. 21).

A imprensa alternativa desempenhou um papel relevante contra a ideologia dominante daquela conjuntura política e social. Abriu espaço para questões que não eram mencionadas e possibilitou a visibilidade das pautas dos menos favorecidos socialmente. Desta maneira, talvez se possa afirmar que os jornalistas e fotojornalistas, particularmente as mulheres, que atuaram para os impressos da imprensa alternativa, além de resistirem ao horror da ditadura, contribuíram significativamente para o processo de redemocratização do país, pois possibilitaram e estimularam a reflexão crítica da população num contexto de proibições.

Contudo, os impressos alternativos também foram alvo da censura prévia e seus trabalhadores sofriam ameaças constantes dos militares. Mesmo assim, Kucinski (1991, p. XVI) esclarece que a imprensa alternativa foi um ambiente que possibilitou a “reorganização política e ideológica das esquerdas nas condições específicas do autoritarismo”.

Segundo Araujo (2000) os principais periódicos alternativos de esquerda que atuaram durante a década de 1970 foram: *Pasquim* (1969 - 1991), *Opinião* (1972 – 1977), *Movimento* (1975 – 1981), *Versus* (1975 – 1979) e *Em Tempo* (1977 – 1980). A

pesquisadora esclarece ainda que estes jornais objetivavam encontrar e criar um espaço regularizado para debater questões políticas. Contudo, eles geralmente estavam ligados a partidos e grupos de esquerda que, naquela conjuntura, permaneciam na ilegalidade.

Quanto à imprensa alternativa feminista, os periódicos mais relevantes da década de 1970, foram *Brasil Mulher* e *Nós Mulheres*, ambos lançados em meados dessa década. Estes periódicos se entendiam como jornais de esquerda e de oposição ao golpe militar. Importante salientar que, havia discordância em alguns aspectos entre esses jornais. Uma das principais características desta imprensa era lutar pelas causas feministas, pela emancipação da mulher, mas sem abandonar a batalha pela redemocratização do país. Mas essa luta – tanto da imprensa feminista quanto do movimento feminista propriamente dito – por causas tão importantes gerava conflitos e desavenças dentro dos grupos de esquerda. As acusações, às vezes, partiam de outros grupos de mulheres. Por exemplo, aquelas ligadas ao movimento feminino⁸ culpavam as feministas de debilitar a luta pela democracia. Já as feministas apontavam o Partido Comunista Brasileiro como mero interesseiro na luta das mulheres, não entendendo o real significado do feminismo. Tais atitudes reverberaram nos periódicos mencionados (ARAÚJO, 2000).

A intensificação de conflitos dentro dos grupos de esquerda no Brasil era constante naquela conjuntura. A motivação dos desentendimentos era justamente pela realidade ditatorial que se enfrentava. Araujo (2000, p. 18) explana que a esquerda alternativa em diversos momentos entrou em desavenças ideológicas. A mesma define que o movimento abarcava “diversos militantes espalhados em várias organizações dissidentes e em movimentos de mulheres, de negros, de homossexuais – todo um campo de atuação política muitas vezes depreciada pelos representantes da política mais tradicional, mesmo a de esquerda”.

Nos jornais alternativos de esquerda a presença de fotografias era muito reduzida se comparada ao número de fotógrafos e era mais comum elas realizarem trabalhos como *freelancer* para estes periódicos. Já nos jornais alternativos feministas havia muitas mulheres na organização e na redação, mas na produção das fotorreportagens a

⁸ O chamado movimento feminino ou movimento de mulheres era composto por mulheres que lutavam por um custo de vida justo, pela anistia, pela liberdade dos seus filhos ou cônjuges presos pelos militares, mas não associavam suas reivindicações à pauta feminista. Em outras palavras, elas não priorizavam a luta por igualdade de gênero, não se denominavam feministas, pois a batalha delas era centrada no processo de redemocratização. Araujo (2000, p. 161) esclarece que o “Movimento Feminino pela Anistia ou o Movimento contra a Carestia (encabeçado pelas donas de casa da periferia)” estava inserido no movimento feminino ou simplesmente movimento de mulheres.

quantidade era reduzida. No entanto, foi no âmbito destes espaços públicos alternativos de esquerda que muitas fotojornalistas encontraram liberdade de atuação, mesmo existindo em alguns momentos choques entre convicções.

Alvira Alegre foi uma das poucas fotojornalistas a laborar para a mídia alternativa de esquerda. A única pessoa a fotografar o velório e o enterro do jornalista Vladimir Herzog, torturado até morrer nas dependências do DOI-CODI/SP em 1975. A fotojornalista trabalhava para o jornal *EX-*, pertencente à imprensa alternativa. O periódico nascido em 1973 possuía um tom jocoso e carregado de humor ácido em suas reportagens. A edição 16 do *EX-* noticiou em primeira mão a morte de Herzog, mas a reportagem foi para as bancas sem nenhuma foto daquelas capturadas por Alegre. Mesmo assim, foi necessário publicar uma edição extra, pois todos os exemplares da primeira foram vendidos (INSTITUTO VLADIMIR HERZOG).

A fotojornalista, nascida em Londrina e que estava há pouco tempo atuante em São Paulo, foi escalada para fazer a cobertura. Era praticamente o início de sua carreira na fotorreportagem e havia o temor da censura e da repressão militar, como a mesma relata: “Eu tive medo, mas tinha 19 anos, não sabia a dimensão do perigo. Fotografar aquilo não era prudente, tanto que ninguém o fez”⁹. Contudo, Alegre não recuou.

As imagens não foram publicadas junto com a reportagem por falta de tempo para adicioná-las à edição, mas a fotojornalista relata também outro motivo que possivelmente influenciou tal decisão: “o *Ex-* com a matéria sobre a morte de Herzog, sem passar pela censura, foi para as bancas sem minhas fotos. Cheguei a ampliar algumas, mas o pessoal tinha pressa, e por isso não usaram”¹⁰. Prevendo a destruição que os militares fariam na redação do jornal após a publicação, os funcionários abandonaram o local. A fotojornalista preservou todos os negativos e as fotografias ampliadas temendo o seu extermínio pelos órgãos de repressão.

⁹ Trecho da reportagem *Repórter-fotográfica foi a única a registrar, sob clima tenso, velório de Herzog*, do jornal Folha de São Paulo. Disponível em: < <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/10/1527432-eporter-fotografica-foi-a-unica-a-registrar-sob-clima-tenso-velorio-de-herzog.shtml> > Acesso em: 10 de outubro de 2019.

¹⁰ Idem.



Figura 16 Alvira Alegre. O jornalista e escritor Audálio Dantas chora ao lado do caixão do jornalista Vladimir Herzog. 1975.

As fotos só foram publicadas 1985 no jornal *Folha de São Paulo* pois, assim como Alegre, o jornalista Dácio Nitrini havia guardado algumas imagens que a fotojornalista tinha ampliado na época. Divulgar essas imagens ao povo brasileiro, depois de uma década, se configura como o que o filósofo francês Georges Didi-Huberman (2015, p. 206) chama de “*restituir* alguma coisa à esfera pública”. No caso das fotos de Alegre, a restituição à comunidade possibilitou o conhecimento de um episódio importante da história do país. Para o filósofo francês é necessário devolver as imagens censuradas para a sociedade, com o intuito de “retorná-las a quem é de direito, quer dizer, ao ‘público’, à comunidade, aos cidadãos”. Didi-Hurberman acredita, ainda, que as imagens proibidas de circular em espaços públicos são justamente aquelas necessárias a tornar a história evidente e verdadeira, considerando que as mesmas pertencem ao patrimônio comum e não ao privado.

A fotojornalista afirmou que a imagem de Audálio Dantas (figura 16) diante do colega morto representa a impotência diante de tamanho absurdo. Uma das fotografias mais reconhecidas deste trabalho de Alegre traduz o sentimento de perda de um amigo, além de revelar a inocuidade do desejo de lutar por um país que garantisse o direito de ir e vir, de questionar, de refletir criticamente sobre sua realidade social e política. Pode-se ainda pensar sobre o exato momento que a fotojornalista registra Dantas escondendo a face com as mãos (figura 16), talvez numa tentativa falida de esconder a própria identidade ou sentimento de derrota diante do inimigo monstruoso, que além de

aniquilar a vida de um amigo extinguiu também a esperança de continuar acreditando em dias melhores.



Figura 17 Alvira Alegre. Clarice, mulher de Vlado e seus filhos. 1975.

A tortura não machucava apenas o corpo do torturado, mas também a alma daqueles que o amavam. A filósofa Marilena Chaui (2017, p. 134) afirma que “a resistência é um esforço gigantesco para não perder a lucidez, não permitindo que o torturador penetre na alma, no espírito, na inteligência do torturado”. Apesar de Chaui se referir ao empenho do sofredor em se manter firme, sabemos que esse esforço está também presente no estado emocional dos parentes mais próximos desse indivíduo. Na fotografia (figura 17) de Alegre percebe-se o registro da perda dessa lucidez diante da morte de um marido e um pai. Os olhos cerrados da viúva e ao mesmo tempo a mão que acarinha um dos filhos revela o misto de dor e de força, alento necessário para uma mãe que terá que seguir firme diante dos filhos.

Uma mulher que tem coragem para capturar por meio de suas lentes o sofrimento e a dor de outra mulher em pleno auge da repressão e da censura, com o risco de ser presa e torturada, se institui como ato de resistência e de coragem. Talvez naquela situação a fotojornalista fosse a única que estava praticando um esforço gigante para manter sua sensatez diante de tamanha barbárie. Na medida em que os militares reprimiam violentamente a produção de conteúdo crítico e ceifavam vidas, produziam não só sentimentos de fraqueza, de desesperança, mas também de dor e revolta naqueles

que continuavam vivos e na busca pela redemocratização. Sendo assim, manter o equilíbrio emocional diante daquele contexto era uma realidade de poucos.

O processo de registro da fotojornalista aconteceu clandestinamente e sob o calor da emoção, tanto por não ter autorização dos militares para fotografar quanto pelo momento doloroso propriamente dito. Além disso, a reportagem foi para as bancas sem passar pela censura. Driblou duplamente a repressão militar. Alvira Alegre denunciou de forma subliminar não só a despedida de um jornalista, mas o adeus de uma voz ativa.

A fotojornalista Rosa Gauditano também teve uma atuação relevante na imprensa alternativa. Ela começou a trabalhar como fotógrafa e depois como editora de fotografia do jornal *Versus*, entre 1977 e 1980. Nesse mesmo período, laborou como *freelancer* para outros periódicos alternativos, como o *Movimento* e *Em Tempo*. Os ensaios de Gauditano nesse momento buscavam predominantemente documentar e dar visibilidade à realidade dos operários em greve durante a ditadura militar, aos movimentos de mulheres e outros movimentos sociais que necessitavam de fortalecimento.



Figura 18 Rosa Gauditano. *Prostitutas*, 1976

Ainda em meados da década de 1970 Gauditano já apresentava em seu trabalho afinidade com as pautas feministas. A série *Prostitutas* (1976) foi um dos seus primeiros trabalhos. Nesse mesmo ano, algumas das imagens foram publicadas na reportagem *Prostituição* do jornal feminista alternativo *Nós Mulheres* de número 2. Em um trecho da matéria uma das prostitutas relata: “A mulher não vira prostituta de uma hora pra outra. Primeiro a gente luta, batalha, tenta alguma coisa melhor, mas cada vez

as coisas se tornam mais difíceis. Quando a fome aperta, você perde o amor próprio e a vergonha”.

A fotojornalista buscou capturar a realidade das prostitutas do Centro de São Paulo de uma forma incomum. As imagens são carregadas de uma leveza triste que nos é transmitida pelo olhar daquelas mulheres. Gauditano buscou, assim como Cláudia Andujar em 1968, capturar o lado humano e sensível destas mulheres que eram julgadas e invisíveis para sociedade conservadora da época.



Figura 19 Rosa Gauditano. *Prostitutas*, 1976.

Os olhares das prostitutas (figura 18 e 19) para as lentes de Gauditano podem também ser interpretados como um pedido de socorro ou de ajuda. Importante considerar que foi uma mulher fotógrafa que buscou registrar outro corpo feminino de uma forma sublime, corpo este que é utilizado para seu próprio sustento. Caso fosse um fotógrafo, a representação destes corpos aconteceria da mesma forma?

A fotojornalista adentrou o quarto dessas mulheres, local que durante o dia serve para descansar e durante a noite é um ambiente de trabalho. Mas, ao observar com

cuidado as imagens, percebe-se que a sutileza de seus olhares revela a angústia e a falta de esperança das fotografadas.

Em 1978 ela foi designada para fotografar as mobilizações que impulsionaram as greves do ABC paulista. Segundo a pesquisadora Erika Zerwes, em uma reportagem feita para a revista ZUM¹¹ em 2018, Gauditano possuía bastante autonomia no processo fotográfico, pois realizava sua “própria pauta, escolhendo o que e como fotografar, revelava e ampliava as fotografias em sua própria casa, editava e depois as oferecia para os jornais alternativos”.

Sobre a relevância da obra da fotojornalista, Zerwes destaca ainda:

Imagens como as de Rosa Gauditano colocaram em evidência o operário, um novo sujeito social que não tinha espaço de representação na mídia hegemônica, nem tampouco no discurso das esquerdas tradicionais brasileiras até aquele momento. Criaram uma representação visual associada a este novo operariado, e, em retrospectiva, ajudaram a criar uma memória coletiva sobre as lutas sociais e políticas do período (ZERWES, 2018)¹².



Figura 20 Rosa Gauditano. *Greve*, Estádio Vila Euclides, São Bernardo do Campo. 1980.

¹¹ ZERWES, E. *As fotografias de Rosa Gauditano e as greves do ABC no final dos anos 1970*. Revista ZUM, 21 de maio de 2018. Disponível em: < <https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/> > Acesso em: 15 de outubro de 2019.

¹² Idem.

Gauditano ressaltou em suas imagens os movimentos sociais, as más condições de trabalho dos operários e as greves por melhores salários. As lentes dela possibilitaram visibilizar a triste realidade social sentida na pele pelos trabalhadores e que não era discutida nos grandes veículos de comunicação.

A imagem anterior (Figura 20) foi produzida em 1980, portanto o AI-5 já tinha sido extinto. Havia maior liberdade para os trabalhadores se organizarem em espaços públicos, contudo a cautela continuava sendo necessária. Na mesma (Figura 20), talvez se possa deduzir que os trabalhadores estavam votando ou concordando com alguma proposta que visava melhoria para a categoria (os metalúrgicos do Grande ABC paulista). O olhar atento de Gauditano capturou um deles segurando firmemente o jornal *Em tempo* no intuito de mostrar para os leitores referência à causa que os mobilizava. Ainda sobre esta imagem, Zerwes resalta que a escolha da fotógrafa objetivou abranger “além do espaço público real onde acontecia a mobilização operária - o estádio de São Bernardo -, também o novo espaço público de debates aberto pela imprensa alternativa”¹³.

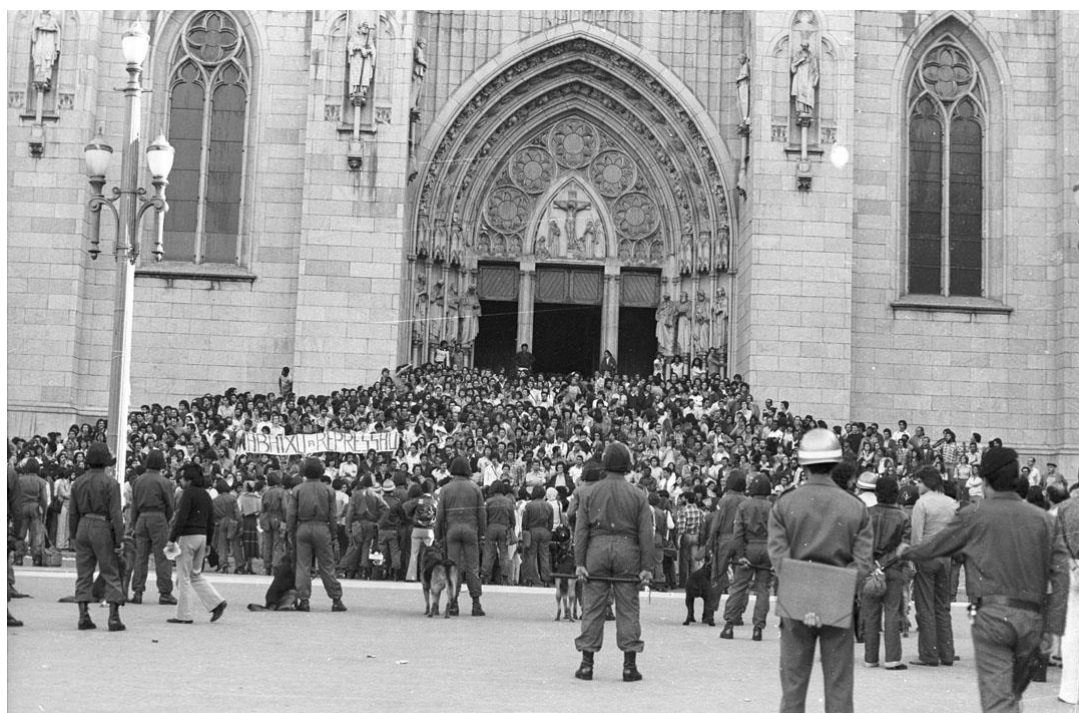


Figura 21 Rosa Gauditano. *Movimento Contra a Carestia*. 1978.

¹³ Idem.



Figura 22 Nair Benedicto. Manifestação contra o custo de vida. Praça da Sé. 1978.

As fotografias anteriores (Figuras 21 e 22) parecem ter sido registradas pela mesma pessoa. No entanto, a figura 21 é de autoria de Rosa Gauditano e a 22 de Nair Benedicto. As imagens foram capturas no mesmo dia e local: ambas as fotografias estavam registrando o Movimento Contra a Carestia. Aparentemente elas estavam quase no mesmo plano, mas o registro aconteceu em momentos diferentes, pois na imagem de Gauditano observa-se que os cães que acompanham os militares estão em estado de alerta, enquanto na foto de Benedicto eles aparecem deitados no chão, revelando certa “tranquilidade”. O estudo sobre a produção dessa fotojornalista será aprofundado no próximo capítulo.

O povo clamava por condições justas e acessíveis de vida e os militares estavam preparados para acuar a multidão, com cães e armas, enquanto o povo tinha nas mãos apenas uma faixa com os dizeres “abaixo a repressão”.

Segundo Herbert (1992) o Movimento Contra o Custo de Vida, assim como outros movimentos populares daquela época, surgiu dentro dos bairros periféricos das grandes capitais e alcançou repercussão nacional. As reivindicações deste movimento tiveram apoio dos militantes católicos, o que explica a concentração dos manifestantes na porta da Catedral da Sé. Os integrantes dos movimentos sociais e os grevistas se organizavam nas proximidades das igrejas, pois caso ocorresse alguma situação de perigo eles se refugiariam na basílica. Tal fato se explica por essa instituição oferecer

anistia militar. Deste modo, os policiais eram proibidos de prender ou agredir qualquer pessoa dentro do templo.

O movimento contra a carestia possuía três reivindicações centrais: “congelamento dos preços dos gêneros de primeira necessidade, concessão de um abono salarial de 20% para todos os trabalhadores e aumento salariais acima do custo de vida” (HERBERT, 1992, p. 56). Os trabalhadores estavam solicitando apenas uma condição digna de vida diante de um contexto social que achatava os salários em razão da alta inflação.

Gauditano estava engajada com aqueles que vinham de um histórico de opressão. Seu intuito era tornar a luta pública, contribuiu com seu trabalho para divulgar os movimentos sociais. A fotojornalista também registrou os movimentos de mulheres – nem todos eram comprometidos com as pautas do movimento feminista, como foi sinalizado anteriormente, contudo, representavam a força que as mulheres estavam adquirindo na esfera pública e privada –, bem como a realidade das prostitutas.



Figura 23 Rosa Gauditano. S.O.S Mulher, Praça da Sé, 1981.

As mulheres registradas por Gauditano clamavam pelo direito de permanecer vivas. As fotografadas estavam exigindo o fim da violência contra a mulher. Essa marcha foi organizada após a compositora e cantora Eliane de Grammont ter sido assassinada pelo seu ex-marido, em 1981. Ainda sob o temor de atos de repressão, as mulheres saíram às ruas de São Paulo, pedindo o direito de permanecer donas de suas vidas e de seus desejos.

Sobre o ato de fotografar, especialmente quando se captura fragmentos importantes da história pelas lentes, Persichetti completa:

Fotografar é testemunhar, é tentar compreender um fato histórico-social. É procurar transformar a consciência do ser humano através das emoções que as imagens nos provocam. A fotografia pode ser criadora de modelos de vivência, já que é o resultado de um momento íntimo do fotógrafo, é capaz de manipular ideias ou comportamentos, já que apresenta um fato ou situação que exige compreensão. A fotografia pede uma abordagem crítica para que possa ser compreendida, levando à reflexão e a uma possível transformação da percepção (PERSICHETTI, 1997, p. 11).

A fotografia realizada por estas mulheres gera no público sentimentos diversos, podendo oscilar entre a identificação, revolta, medo, angústia, raiva, dentre tantos outros. O teor crítico das imagens estimula no observador um processo de reflexão e inquietude acerca do nosso passado recente, ainda tão pouco conhecido.

Importante salientar a dificuldade de traçar um panorama robusto acerca da atuação dessas fotojornalistas, empecilho que se justifica pela escassez de produção acadêmica sobre o assunto. A ausência dos estudos impede o esclarecimento e o pleno entendimento das condições de trabalho e da circulação das fotografias realizadas por essas profissionais na imprensa.

Zerwes (2018) aponta que a imprensa alternativa possibilitou a criação de novos espaços para a produção fotojornalística. Os novos ambientes alternativos contribuíram para a produção da fotorreportagem engajada no período ditatorial e a atuação das fotojornalistas mencionadas nos parágrafos anteriores intensificou e marcou a identidade imagética daquela conjuntura. Comprometidas em denunciar o horror que foi a ditadura brasileira e o fortalecimento feminista, conseguiram contribuir significativamente na luta pela redemocratização do país. Neste âmbito, além dos nomes aqui explanados, há outro que une engajamento político, denúncia, resistência e sensibilidade: Nair Benedicto.

3. O OLHAR REVELADOR DE NAIR BENEDICTO.

Consta em uma das fichas do Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) do setor Serviço de Informação do Arquivo Público de São Paulo que Nair Benedicto conheceu o francês Jacques Emile Frederic Breyton em 1958, período em que trabalhava como secretária na empresa dele. No ano seguinte, iniciaram uma vida de casados (SSP_APESP_DEOPS 30 Z 160 5170). Benedicto, em entrevista concedida ao *Programa Coleta Regular de Testemunhos* (PCRT), realizado pelo Memorial da Resistência de São Paulo, relata que seu companheiro, Breyton, pai de seus três filhos, um menino e duas meninas, integrou o grupo de resistência francesa contra a Segunda Guerra Mundial, denominado Maquis. A fotógrafa esclarece que, nessa época, Breyton foi preso político na França e, deste modo, adquiriu uma experiência muito intensa no que se refere ao ato de resistir e lutar contra um governo repressor. Tais características contribuíram para despertar a atenção daqueles que estavam na linha de frente da Ação Libertadora Nacional¹⁴ (ALN). Eles estavam interessados em saber como foi a experiência de resistência na França vivenciada pelo companheiro da fotógrafa.

Segundo informa Benedicto, ela e Breyton integraram a ALN, mas a contribuição de ambos era apenas um tipo de apoio: “diretamente eu não tinha nada a ver com a ALN. Era uma coisa de um apoio discreto [...]”. Importante salientar que a casa do casal foi projetada pelo arquiteto Joaquim Guedes, o que permitia a entrada e saída de pessoas de maneira discreta, sem serem vistas. A fotógrafa explica: “a nossa casa possibilitava você entrar (...) sem que ninguém visse quem tava chegando. Cê (sic) parava ou na garagem, ou subia mesmo com o carro, tinha uma rampa”. Desse modo, a arquitetura da residência contribuía para o sigilo dos frequentadores, era um lugar propício para realização de alguns encontros com determinados membros da ALN, dentre eles um dos principais líderes do grupo: Carlos Marighella¹⁵ (BENEDICTO, 2018, p. 65).

¹⁴ A Ação Libertadora Nacional foi criada em 1968. O líder principal era Carlos Marighella. Segundo Marcelo Ridenti, a ALN se caracterizava como uma “ação autônoma de grupos revolucionários guerrilheiros para libertação da nação” das mãos dos militares. O autor completa ainda que “o projeto de Marighella pra a ALN também procuraria congrega o maior número possível de forças sociais no processo revolucionário de libertação nacional, porém sob impulso de grupos guerrilheiros identificados com operários e camponeses.” (1993, p. 31).

¹⁵ Carlos Marighella foi político, poeta e guerrilheiro. Lutou contra a Ditadura Militar. Integrou “durante 33 anos no Partido Comunista e depois fundou o movimento armado Ação Libertadora Nacional (ALN)”. Em 1969 Marighella foi morto por agentes do DOPS. Disponível em: <<http://memoriasdeditadura.org.br/biografias-da-resistencia/carlos-marighella/>> Acesso em: 05 de maio de 2020.

Apesar de ter sido um apoio comedido, como enfatizou a fotógrafa, foi o suficiente para despertar a atenção dos órgãos de repressão. Em outubro de 1969 Benedicto e seu companheiro foram detidos e levados para o Departamento de Ordem Política e Social (DEOPS) na capital paulista. A polícia chegou até o endereço do casal após a prisão de um rapaz que havia participado de um encontro com Marighella na casa da fotógrafa, que descreveu o fato aos agentes. Segundo o jovem, isso ocorreu porque, no momento em que estava sendo torturado, relatou que abaixou a faixa que cobria seus olhos e foi obrigado a dar detalhes do local onde ocorreu a reunião com o líder da ação revolucionária, dados que permitiram aos militares localizar a residência de Benedicto.

A demora da funcionária que tinha ido buscar as filhas da fotógrafa na escola em companhia do caçula e da avó fez com que Benedicto decidisse ir ao encontro deles, juntamente com Breyton. A fotógrafa não conseguiu nem descer do carro, pois foi presa pelo próprio delegado Sérgio Fleury¹⁶ em frente à escola Liceu Pasteur. Neste momento a polícia já havia levado seu filho menor, sua mãe e a babá. No dia da prisão de Benedicto, seu filho mais novo, Frederic, Ivone, a babá das crianças, e Maria Meneghim Benedicto, sua mãe, foram obrigados a passar a noite no DEOPS, sendo liberados na manhã seguinte (BENEDICTO, 2018).

Segundo consta no documento “Ficha Revisada” de 1981, disponível no Acervo do Departamento Estadual de Ordem Política e Social (DEOPS) pertencente ao Arquivo Público de São Paulo, Benedicto foi acusada de realizar atividades terroristas como integrante da ALN, a saber:

[...] incurso na Lei de Segurança Nacional – inquérito que apurou as atividades subversivas-terroristas da organização auto denominada ALIANÇA LIBERTADORA NACIONAL – ALN. Era integrante do “Setor Logístico” da ALN. Amásia de JACQUES EMILE FREDERIC BREYTON e amiga dos terroristas PAULO TARSO WENCESLAU e LAURIBERTO JOSÉ REIS que tinha livre acesso à sua moradia onde, por vez outra, pernoitava. Em sua residência CARLOS MARIGHELLA realizou várias reuniões com elementos do “Setor Armado” da organização com a presença de JOAQUIM CAMARA FERREIRA. Em sua residência foram apreendidos (sic) grande material de cunho subversivo (SSP_APESP_DEOPS Ficha Nair Benedicto. Os destaques em caixa alta foram mantidos na transcrição).

¹⁶ “Sérgio Fernando Paranhos Fleury atuou como delegado do Departamento de Ordem Política e Social de São Paulo durante a Ditadura Militar “. Disponível em:< <http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-ditadura/delegado-fleury/>> Acesso em: 05 de maio de 2020.

No trecho acima, pode-se observar alguns aspectos pejorativos, que possibilita interpretar o modo preconceituoso como os militares viam a relação de Benedicto e Breyton. Até o momento da prisão eles não eram casados perante a lei. Quando os militares utilizaram o termo “amásia”, o fizeram com sentido depreciativo ou pecaminoso, insinuando que a relação deles poderia ser extraconjugal. No dossiê do Serviço de Informação do DEOPS, na folha de nº 2, o documento afirma que em depoimento Breyton declarou que em 1959 iniciou sua relação marital com Benedicto, mas no mesmo relatório afirma que era casado na França. Não há declaração por parte da fotógrafa sobre esse detalhe de sua vida privada (SSP_APESP_DEOPS 30 Z 160 5218). A diferença de idade entre a fotógrafa e seu companheiro era de vinte anos. O fato de ela ser mais jovem possivelmente intensificava o olhar julgador dos militares.

Outro aspecto relevante que aparece na ficha de Nair Benedicto é a utilização do termo “subversiva-terrorista”, mesmo ela não tendo participado diretamente da luta armada. Mas, naquele contexto, era o suficiente para ser presa. Hospedar em sua casa um dos líderes mais procurados dos guerrilheiros urbanos era o bastante para a polícia. O pesquisador Marcelo Ridenti (1993) afirma que Marighella propôs uma ação revolucionária como meio de libertação nacional e instauração de um governo popular, ideias que eram abominadas pelos militares. Deste modo, qualquer indivíduo que estabelecesse algum tipo de vínculo com esse revolucionário estaria na mira dos militares.



Figura 24 SSP_APESP_DEOPS Ficha Nair Benedicto.
Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

Paulo de Tarso Wenceslau – na ficha do DEOPS o nome do revolucionário está grafado incorretamente, fato recorrente nos documentos dessa instituição, na época. O

correto seria Paulo de Tarso Venceslau – e Joaquim Câmara Ferreira, ambos citados na Ficha de Benedicto, estavam envolvidos no sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick. O emissário foi liberado após os militares atenderem a exigência dos revolucionários: conceder liberdade a quinze presos políticos (dentre estes estava José Dirceu). Tais dados permite entender de que maneira os militares percebiam o envolvimento de Benedicto com os integrantes da luta armada. Mesmo não tendo portado armas e nem participado de sequestros ou outras ações violentas, a fotógrafa permaneceu presa por nove meses.

Após dois meses no DEOPS Benedicto foi transferida para o antigo Presídio Tiradentes. Nesse prédio, que era localizado na Avenida Tiradentes, no Centro de São Paulo, ela compartilhou cela com a ex-presidente Dilma Rousseff. Em uma entrevista cedida a Paulo Cesar Boni em 2013, a fotógrafa relata que para os militares não exista diferença entre o militante e aquele que estava direta ou indiretamente filiado à guerrilha.

Nunca pertenci a nenhum grupo armado, eu sempre participei na área de comunicação, na área de apoio. Mas, para eles, era tudo a mesma coisa, eles não faziam distinção entre militantes e grupos armados; para eles, tudo tinha o mesmo peso. E o mesmo nome: comunistas! Assim, fui presa. Fui vítima de muita tortura, tortura muito violenta, foi um pesadelo (BENEDICTO, 2013, p. 248).

A fotógrafa sofreu diversos métodos de tortura física. O pau-de-arara¹⁷ foi um deles. Consequentemente, o tormento psicológico se fazia presente. Durante a Coleta de Testemunho para o Memorial de Resistência de SP, quando Benedicto foi questionada se existia diferença de tratamento entre presas e presos, ela relatou que os militares sentiam maior prazer sexual em ver o sofrimento das mulheres sendo torturadas nuas, fato que não ocorria com os torturados do gênero masculino (2018, p. 27).

Deste modo, observa-se que mesmo em situação de dor, o corpo da mulher é visto como objeto de prazer diante de alguns olhos masculinos. Mas, com certeza, a pior das torturas foi saber do massacre emocional que seus filhos sofreram durante sua reclusão. Ela relatou que delegados e policiais do DEOPS se instalaram em sua residência durante os primeiros vinte dias de sua prisão e prenderam todas as pessoas

¹⁷ Pau-de-arara era um dos métodos de tortura utilizados durante a ditadura militar. Os torturadores amaravam os punhos e os pés dos torturados em uma barra de ferro, os corpos dos presos geralmente eram semidespidos, e a cabeça permanecia localizada pra baixo. Frequentemente esse método era acompanhado de outros tipos de sofrimento, como queimar seios e genitália com cigarros, espetar objetos pontiagudos sob as unhas dos torturados, ou até o estupro de mulheres.

que visitaram a casa nesse período, além de que houve a tortura psicológica imposta a filhos e familiares de Benedicto (BENEDICTO, 2009, p. 265).



Figura 25 Nair Benedicto. *Abstrato Prédios*. 2009.

Os prédios representados de forma invertida e levemente desfocados (figura 25) mostram o ângulo em que os torturados no pau-de-arara viam a vida exterior. Benedicto capturou essa foto da sala de sua casa, em 2009. A imagem faz parte do ensaio fotográfico *Na parede da memória* que, junto a outras imagens, compõe o livro lançado pelo Memorial da Resistência de São Paulo, como o mesmo nome da instituição. A fotógrafa reuniu imagens de sua autoria realizados naquela conjuntura com outras realizadas recentemente, além de agregar fotos de diversos autores e imagens de arquivo, todas referentes aos acontecimentos do período ditatorial. O ensaio e o livro foram desenvolvidos com o objetivo de não deixar a população esquecer daquele período tenebroso da história do Brasil.

A filósofa Marilena Chaui menciona que a tortura causa uma alteração na relação humana, o que foi declarado em quase todos os testemunhos e recordações dos torturados. Sobre a tortura, esclarece:

[...] ela instaura entre dois humanos uma relação não humana, na medida em que o torturador se coloca na posição de um deus e o torturado, na de criatura indefesa, culpada e não pessoa. Noutros termos, depoimentos e memórias de torturados revelam que a marca fundamental da situação de tortura é a desumanização dos participantes: o torturador se coloca acima da condição humana e força o torturado a se colocar abaixo dessa condição (2017, p. 133).

Benedicto foi submetida a uma dor física e também emocional. A desumanização causada pelo processo de tortura atingiu não só a ela e seu companheiro conjugal, mas também aos seus filhos e outros membros da família. Em outro relato a fotógrafa desabafa sobre o tormento que os seus sofreram:

Sabe lá o que é a polícia estar dentro da sua casa? O pessoal do DOPS, o Fleury e companhia todos os dias falando para meus filhos que a mãe deles era terrorista, que o pai deles era terrorista? Meus filhos ficaram pirados. Minha filha mais velha começou a ter asma, crises horríveis de asma. Foi terrível! A prisão significou uma interrupção em minha vida e um período de terrorismo moral para mim e meus filhos (BENEDICTO, 2013, p. 251).

Em março de 1970 Benedicto foi solta, mas na condição de liberdade vigiada. Durante mais de dois anos ela era obrigada a comparecer semanalmente ao prédio da Auditoria Militar na capital paulista para assinar e comprovar sua estadia no país. (BENEDICTO, 2018, p. 34)

Após sair da prisão Benedicto desejava trabalhar com imagem em movimento, almejando laborar para a TV. Mas na época as estações de televisão exigiam o Atestado de Conduta, documento que atestava se uma pessoa tinha ou não passagem pela polícia. A certidão de boa conduta era requisito obrigatório, mas Benedicto não a possuía, pois seus antecedentes eram de presa política. Em entrevista concedida a Erika Zerwes, a fotógrafa disse acreditar que o atestado era “uma lista negra, uma forma de impedir que opositores do regime trabalhassem na imprensa.” (BENEDICTO, 2018, s/p). Como o processo dela ainda tramitava, não foi possível conseguir o documento, fato que a impossibilitou de trabalhar nas emissoras de televisão. Diante de tal impedimento, decidiu migrar para a fotografia.

Possivelmente, a dolorosa experiência de ter sido uma presa política durante a ditadura militar contribuiu para a formação do olhar revelador de Benedicto. Os problemas sociais, o cunho político, o comprometimento em visibilizar a realidade daqueles que eram esquecidos pelo poder público, foram e são características que sempre acompanharam a produção fotográfica de Nair Benedicto. A fotógrafa acredita que a imagem técnica poderia ser utilizada de uma maneira mais eficiente na sociedade brasileira, afirma: “Eu achava que, sempre achei, continuo achando até hoje que se usa muito mal a força da fotografia num país que tem tanta gente que lê mal [...] Porque a fotografia emociona se você souber usar ela muito bem.” (2018, p. 35).

Antes de adentrar no foco da investigação e do legado que Benedicto deixou para o fotojornalismo, se faz pertinente explicar sobre outras áreas em que a fotógrafa laborou e que possuem relação com a imagética. A atuação dela não se resume apenas à imagem fotográfica, pois ainda durante a ditadura militar também produziu vídeos. Logo após se formar na ECA-USP, abriu uma empresa de audiovisual empresarial junto com a cineasta e roteirista Suzana Amaral. Segundo a fotógrafa, foi um período de aprendizagem, pois proporcionava recurso financeiro e ao mesmo tempo aprendia na prática. Alguns anos depois, já no início da década de 1980, ela começou a trabalhar de forma independente com vídeo, realizando projetos que julgava importantes.

Em 1982, juntamente com Laís Tapajós, Regina Lemos, Vera e Cecilia Simonetti, Benedicto produziu o audiovisual *O prazer é nosso*. O vídeo “circulou por escolas públicas e particulares, centro de mulheres, casas de cultura e viajou não só pelo Brasil, como em vários países da América do Sul e alguns europeus”. A obra reflete sobre a sexualidade feminina, colocando em questão o desejo das mulheres, seus corpos e as repercussões na sociedade. Dois anos depois, em 1984, Benedicto realiza *Eu não quero ser a próxima*, evidenciando o problema da violência contra a mulher em diversas classes sociais. Essas pautas foram debatidas por mulheres no audiovisual. Importante salientar que esses vídeos foram produzidos e exibidos durante os últimos anos de ditadura militar. Nesse mesmo ano, continuou com a mesma linguagem artística e produziu *Amazônia*, abordando as consequências dos projetos gigantescos para os nativos dessa região, como a construção da Transamazônica, que destruiu aldeias e interferiu negativamente na rotina dos índios (BENEDICTO, 2012, p. 187).

Ainda quanto à repercussão e importância dessas obras, particularmente aquelas que abordaram questões referentes à realidade que as mulheres enfrentam na sociedade, Benedicto completa:

Foi um excelente meio para provocar e esquentar discussões sobre assuntos que eram “frios” na grande imprensa, e sem profundidade nas TVs. Com a sucessiva projeção dos áudios, descobri, espantada e desolada, que o áudio sobre violência doméstica, baseado em pesquisas de acontecimentos reais era digerido com mais facilidade, e que “O prazer é Nosso”, que aborda sobretudo as dificuldades das mulheres em aceitarem seu próprio corpo e o direito ao prazer, era sempre muitíssimo questionado. Uma das perguntas mais frequentes era: Você por acaso é médica para poder estar falando sobre isto? (BENEDICTO, 2012, p. 187)

A violência contra a mulher, infelizmente, sempre foi encarada com mais naturalidade do que o prazer feminino. O desejo da mulher frequentemente era e é

discutido por outros e não pelas próprias. É nesse sentido que Benedicto alerta em algumas obras fotográficas. A necessidade de abordar nas produções fotográficas o corpo feminino em diferentes condições e a situação na sociedade brasileira é recorrente na produção da fotógrafa.



Figura 26 Nair Benedicto. *Trabalho no Canavial* (Pernambuco) 2008.

O que há de comum nos diversos momentos e trabalhos que Benedicto realizou e continua realizando é sua preocupação e comprometimento em visibilizar a realidade do Brasil, particularmente aquela que não é mostrada na grande imprensa. Durante as décadas de 1970 e 1980 sua temática estava relacionada aos problemas sociais que o país enfrentava e ainda enfrenta, o olhar politizado particularmente para a situação da mulher, o drama dos índios com a construção da Transamazônica, a questão do menor que era privado de liberdade, manifestações populares, desigualdade social, dentre outros. Sua visão política é perceptível nos trabalhos referentes aos acontecimentos que marcaram a história brasileira daquele período.



Figura 27 Nair Benedicto. Amazônia - Serra Pelada (sul do Pará). 1980.

A produção fotográfica de Benedicto sempre esteve engajada com causas sociais e políticas. Sua atenção se voltou para as questões que marcaram a realidade do Brasil, especialmente quanto à classe trabalhadora. Registrou olhares de desalento, desespero, sofrimento, mas também momentos de pequenas alegrias em meio a dor e a desesperança. O compromisso da fotógrafa sempre foi fortalecer e visibilizar as lutas sociais dos brasileiros esquecidos pelo poder público ou por estes explorados, além de denunciar as desigualdades existentes no Brasil.



Figura 28 Nair Benedicto. Amazônia - Pintura corporal em criança Kayapó (Pará). 1985.

Nair Benedicto construiu uma carreira de respeito e com projeção no âmbito nacional e internacional. Em 1979 fundou a Agência F-4, em que contou com a colaboração de outros fotógrafos, como Juca Martins, Delfim Martins, Ricardo Azoury e Ricardo Malta. A pesquisadora Mônica Zarattini (2019, p. 75-76), afirma que as agências da época eram independentes dos grandes jornais e revistas. Esclarece ainda:

A filosofia de trabalho dos fotógrafos que estavam nas agências era documentar o que acontecia com o povo brasileiro naquele momento e, então, levantavam pautas que a grande imprensa não costumava explorar: situação dos menores, luta dos índios por suas terras, garimpo, movimentos de trabalhadores e de luta social, questões relacionadas às mulheres, entre outras, pois tinham a posse dos seus negativos e a liberdade de editar e propor essas pautas. Nair disse que sua maior preocupação, na época, era que ela poderia perder o controle de suas fotografias e, dessa maneira, com uma agência independente, de propriedade deles, as condições eram colocadas, inclusive a tabela de preços mínimos para categoria *freelancer* e direito autoral com o crédito obrigatório eram respeitados.

Benedicto, juntamente com os demais fundadores da Agência F-4, lutou pela autonomia da escolha das pautas e pela valorização profissional dos fotojornalistas. Em 1991 a fotógrafa cria o Núcleo dos Amigos da Fotografia (NAFOTO), com auxílio de Stefania Bril, Rosely Nakagawa, Juvenal Pereira, Isabel Amado, Rubens Fernandes Junior e Fausto Chermont. Dentro desse coletivo, no decorrer dos anos noventa, organizou-se o Mês Internacional da Fotografia nos anos ímpares. O primeiro ocorreu em 1993 em São Paulo, capital (BENEDICTO, 2012).

Zarattini (2019, p. 83) evidencia a relevância do NAFOTO para a fotografia brasileira, tendo este grupo realizado “oito edições do Mês Internacional da Fotografia em 1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005 e 2007”. Esse evento possibilitou visibilidade e inserção da fotografia realizada no Brasil no âmbito internacional, além do “intercâmbio entre fotografia brasileira e a fotografia estrangeira, particularmente a latino-americana”.

Ainda em 1980, Benedicto publicou alguns de seus trabalhos nos livros *A Greve do ABC* e *A Questão do Menor*. Oito anos depois lança outra obra: *As Melhores Fotos de Nair Benedicto*. Em 1985, ela foi premiada na 11ª edição do Prêmio Abril de Fotojornalismo.

Em 2012, a fotógrafa lançou o livro *Vi Ver*, obra que possibilita visitar a sua trajetória profissional, composto por fotografias inéditas e ensaios de diversos autores. As obras de Benedicto, além de integrarem coleções particulares, estão expostas e em

acervos de diversos museus, dentre eles: Museu de Arte de São Paulo (MASP), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio) e o Museum of Modern Art (MoMA), dentre outros. A ex-aluna de Vilém Flusser também já colaborou para revistas como: *Veja*, *IstoÉ*, *Marie Clair*, *Paris Match*, *Newsweek* e *Time*.

Tendo em vista a importância da produção fotográfica de uma mulher fotógrafa no contexto da repressão militar, buscou-se realizar uma leitura das imagens produzidas por Benedicto, valorizando os aspectos sociopolíticos presentes nas fotografias. Deste modo, optou-se por explicar no item 3.1 sobre as imagens registradas durante a ditadura militar que possuem um cunho informativo, comunicativo e denunciador latente. Fotografias pensadas com intuito fotojornalístico, mas nem todas foram publicadas em jornais na época – algumas permaneceram no arquivo particular da fotojornalista. Possivelmente, um dos principais motivos para permanecer por tanto tempo no acervo da fotógrafa, seja o fato de não se sentir segura o suficiente para publicar naquela conjuntura. Seria uma exposição perigosa, afinal Benedicto já havia sido presa política. Contudo, se faz pertinente dissertar sobre tais imagens, pois mesmo não sendo publicadas na época em que foram registradas, elas revelam e documentam as consequências do período ditatorial brasileiro.

A ótica de Benedicto, voltada para outras mulheres em contextos difíceis, foi uma constante em sua produção fotográfica, são registros que atravessam a trajetória profissional da autora. No decorrer do subcapítulo 3.2 centrou-se na documentação fotográfica que Benedicto realizou da figura feminina dentro do recorte temporal supracitado. A análise das imagens considerou, além da conjuntura autoritária decorrente da ditadura militar, o fortalecimento do feminismo. Como já foi citado no capítulo anterior, vivia-se a tomada de consciência da segunda onda do movimento feminista no Brasil.

3.1 Denúncia e política: as imagens jornalísticas realizadas durante o auge da ditadura militar.

O professor Ivan Lima (1989, p. 11) afirma que no fotojornalismo a fotografia cumpre toda a sua capacidade de transmitir informação. Completa ainda que, a depender do enquadramento escolhido pelo fotógrafo, a notícia pode ser passada com beleza. Quanto à função do fotojornalista, o autor esclarece:

O repórter fotográfico se desvencilha de tudo o que é artificial, de tudo o que é vistoso. Eles são os únicos que podem captar a verdade

no momento exato do acontecimento. São verdadeiramente os que melhor podem transportar ao local da ação, numa composição aparentemente acidental e sob uma iluminação inadequada. Captam também o estado de alma e as relações mútuas dos protagonistas de suas imagens. Eles também ampliam a fantasia dos leitores que completam a obra com elementos ausentes na foto, porém indissociáveis do assunto fotográfico (p. 22).

A imagem comunica, mas é necessário instigar as imagens e ler as mensagens que a fotografia transmite, particularmente aquelas que foram produzidas num contexto social e político conturbado e repressor, as quais possuem conteúdo denunciador da realidade miserável a que a população mais vulnerável estava submetida no momento da captura. O fotojornalismo tem o intuito de transmitir informação sobre determinado assunto para um número significativo de pessoas. Cabe ao repórter fotográfico mostrar um olhar treinado e politizado para capturar momentos que resumem uma situação ou um fato histórico. Quanto ao observador, compete interpretar o conteúdo subliminar por trás da imagem. Para tanto, é necessário se munir de uma percepção lúcida dos fatos e de censo crítico.

O fotógrafo Milton Guran (1992, p. 11) afirma que o fotojornalismo possui “enorme potencial de mobilização do emocional, associado à compreensão racional de um determinado fato”. A fotorreportagem detém a capacidade de unir a transmissão da realidade com apelo emotivo, causando no observador sentimento de insatisfação, particularmente quando o conteúdo trata de contextos autoritários, injustiças e de desigualdades sociais. Tais reflexões reforçam o poder da imagem fotojornalística. Nair Benedicto sabia e sabe da força da fotografia para a imprensa e do potencial para além desse contexto periodista.

As imagens realizadas por Benedicto, além de informarem sobre o conturbado contexto político autoritário, denunciaram as consequências da falta de limites da ditadura militar, particularmente sobre aqueles que eram invisíveis para a classe economicamente elevada e para o poder público. O caráter denunciador da produção fotográfica dela se configura de forma sutil, sendo necessário ao observador ter ciência do contexto político existente por trás da imagem visível para, deste modo, conseguir compreender a mensagem/denúncia que a fotógrafa desejou transmitir. Para Guran:

No fotojornalismo, mais do que em qualquer outro campo do fazer fotográfico, a escolha do momento é fundamental para otimização do resultado. Portanto, fotografar é um ato pessoal e intransferível, resultante da imprescindível interação entre o fotógrafo e o conteúdo da cena abordada (GURAN, 1992, p. 18).

Entende-se que a relação estabelecida com o objeto fotografado e a forma de abordagem elegida por Benedicto possui ligação com sua trajetória de vida pessoal. Pode-se identificar tal suspeita por meio dos temas fotografados. Ao sair da prisão, parece ter utilizado as experiências vividas a seu favor, ou de modo positivo. E mais nobre ainda: por meio do seu potencial de olhar com lucidez a realidade, buscou fortalecer e visibilizar causas sociais, resistir e lutar pela redemocratização do país, para tanto, se valeu da fotografia como “arma”. Não como uma arma movida pelo ódio, mas pela conscientização da realidade que enfrentava.



Figura 29 Nair Benedicto. Linha de frente da manifestação no centro de São Paulo, seguindo o cortejo fúnebre do operário Santos Dias. 1979.

Na imagem anterior¹⁸ Benedicto registrou o cortejo fúnebre, seguido de manifestação, por conta da morte de Santos Dias da Silva. Dias era operário metalúrgico e integrante da Pastoral Operária de São Paulo. Foi morto pela Polícia Militar em 30 de outubro de 1979, no momento em que conduzia um piquete de greve da categoria. O soldado Herculano Leonel foi acusado de disparar o tiro que ceifou a vida do

¹⁸ Não há informação clara quanto à circulação ou a publicação das fotografias (figuras: 29, 30, 31, 34, 35, 36, 37 e 38) na imprensa convencional ou alternativa. A pesquisadora questionou a fotógrafa via e-mail sobre esse assunto, e a resposta que obteve foi a seguinte: “Tínhamos contratos com algumas publicações e também outras agências para remeter pacotes que variavam de semanais a mensais. Dependendo também se eram hot News ou pautas especiais. Para o hot News não havia muito o controle de publicação. O pacote era enviado e não havia obrigação de relatórios de publicação” (BENEDICTO, Nair. **Pesquisa de Mestrado sobre produção fotográfica de Nair Benedicto**. Mensagem recebida por <arlanemarinho1@hotmail.com > em 20 de janeiro de 2020).

trabalhador. O mesmo foi condenado em 1982 a seis anos de prisão, contudo, recorreu e o processo foi arquivado. A morte de Dias causou uma revolta imensa, levando um número considerável de pessoas até a Praça da Sé na capital paulista, sendo que a população tinha o intuito de solicitar justiça pela barbárie e protestar, ainda, contra a ditadura¹⁹.

Quando Dias foi morto o AI-5 já havia sido extinto, fato que possibilitou a restituição do direito dos trabalhadores de se organizarem em locais públicos com o intuito de discutir questões políticas e pautas trabalhistas, mas não foi suficiente para impedir a ação truculenta da polícia contra os operários em greve. Após o fim do Ato tenebroso que institucionalizava a tortura e a censura, os trabalhadores passaram a ter direito de realizar protestos reivindicando condições dignas de trabalho, mas a ação dos militares revelava o quão difícil seria evitar a violência policial nos anos pós-AI-5, particularmente com aqueles que lutavam por uma vida melhor e com as pessoas que eram contra o autoritarismo ditatorial.

Benedicto buscou incansavelmente obter e registrar a notícia por meio de sua câmera, em especial a revolta da população diante do homicídio de um trabalhador que exigia melhores condições de labor. Isto significou também documentar a escassez de quase tudo e a impotência do povo que estava na base da pirâmide social brasileira daquela época. Na imagem anterior (Figura 29) todos andam de braços dados pelo fim da atrocidade dos militares, juntando-se em via pública, homens, mulheres e líderes religiosos, todos em busca de dias melhores. Benedicto tinha todos os motivos para se distanciar daqueles que lutavam pela redemocratização, afinal foi presa pela proximidade que mantinha com aqueles que estavam na linha de frente na batalha pelo fim da ditadura. No entanto, usou de um meio legal para informar e denunciar os desmandos dos militares.

¹⁹ Dados retirados do site Memórias da Ditadura. Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/santo-dias/>>. Acesso em: 16 de dezembro de 2019.



Figura 30 Nair Benedicto. Ana Dias no enterro de seu marido Santos Dias, assassinado. 1979.

Annateresa Fabris (2010, p. 119) disserta que ao explorar “o caráter testemunhal da fotografia, muitos profissionais registraram cenas de horror, conseguindo mostrar o que se pretendia ocultar”. Tudo que Benedicto desejava denunciar eram as consequências do autoritarismo militar. Ela documentou e mostrou acontecimentos que ninguém deseja ver, e o sofrimento era um deles. A dor de uma mulher registrada por outra mulher. Na imagem (figura 30) o rosto de sofrimento da esposa do operário se destaca em *close up*, outra figura feminina tenta consolar a aflição pela perda, da incerteza e da insegurança que a viúva enfrentava. A proximidade do olhar de Benedicto para seus pares é um aspecto recorrente em sua obra, tanto nas imagens de cunho comunicativo quanto naquelas com maior sensibilidade estética.

No livro *Vi Ver* (2012) composto por fotografias de Benedicto, a jornalista Andréia Pares explana sobre a proximidade da fotojornalista dos sujeitos e objetos que registra, ressaltando o poder de comunicação que a fotógrafa exprime em suas imagens. Afirma:

Nair Benedicto sempre está suficientemente perto dos assuntos e das pessoas para traduzir com imagens o que texto nenhum é capaz de dizer. Suas fotos “falam” e, em alguns casos, “gritam” as injustiças sociais. Não são complementos ou enfeite de uma reportagem. Têm sua própria voz. Talvez, esteja aí a riqueza do seu trabalho (PERES, 2012, p. 116).

A fotojornalista supracitada comunica com o registro do cortejo fúnebre do operário Dias (Figura 29) o grito de socorro que a população entoava contra dos desmandos da polícia política. A documentação dos acontecimentos em vias públicas e em espaços de livre acesso sempre foi presente na produção da fotógrafa. As passeatas, as greves e tantos outros movimentos sociais foram fotografados por ela naquele contexto de reivindicação.



Figura 31 Nair Benedicto. Repressão policial, operários em greve e intervenção do sindicato. 1979.

Na imagem acima, a fotógrafa parece ter capturado a cena dos policiais em um ato repressivo. Aparentemente, ela estava posicionada em um nível mais alto que os fotografados. A distância física para fotografar os policiais se justifica pela necessidade de proteção pessoal. Caso ocorresse uma ação mais truculenta, a fotojornalista não seria atingida facilmente.

A fotografia anterior (figura 31) revela a agressividade no rosto do militar que aparece no primeiro plano da figura, os braços que ordenam e ao mesmo tempo se mostram preparados para uma possível ação violenta, com o intuito de amedrontar. A forma como os corpos dos demais policiais se dispõem no espaço evidencia certa tensão, pois são corpos em alerta, preparados para atacar. Contudo, demonstram também certa fragilidade, pois eles sempre permanecem juntos diante de uma ação em ambiente público. Tal comportamento serve para proteger os parceiros de profissão de possíveis “agressões” por parte da população. Não bastava o elevado custo de vida, os baixos salários, as más condições de trabalho e o agravamento das desigualdades

sociais, dolorosamente a classe trabalhadora ainda tinha que sentir a agressividade dos militares em seus corpos cansados e indefesos.

Benedicto não teve grandes problemas com o crivo da censura referente a suas imagens de caráter fotojornalístico. Alguns militares não conseguiram identificar o teor da mensagem por trás da foto, não eram capazes de interpretar os conteúdos sublimares que algumas fotografias possuíam. Deste modo, um número significativo de imagens foi publicado tanto na mídia convencional quanto alternativa. Entre meados dos anos 1970 e início da década de 1980, a fotojornalista laborou para dois jornais de naturezas distintas. Benedicto reitera quanto à censura às suas fotos e sobre sua atuação nos periódicos:

Vez ou outra uma fotografia era censurada, mas a maioria foi publicada sem problemas. Naquela época eu colaborava com o *Movimento*, um jornal alternativo que era do Raimundo Pereira, e *O São Paulo*, que era um semanário da Arquidiocese de São Paulo, um jornal da igreja católica. Essas publicações eram frequentemente censuradas, então, de vez em quando, alguma fotografia também acabava censurada (BENEDICTO, 2013, p. 250).

O jornal *O São Paulo* teve sua origem em 1956. Quando Benedicto colaborou com o periódico, o então bispo de São Paulo, Dom Paulo Evaristo Arns, era o responsável pelo jornal. Não era um semanário declaradamente de esquerda, mas era contra a ditadura militar, fato que permitiu a publicação de conteúdos de oposição ao autoritarismo ditatorial, buscando estimular a reflexão crítica a seus leitores, talvez particularmente nos mais religiosos e conservadores. Apesar de Benedicto trabalhar paralelamente para um periódico de cunho mais religioso e outro de esquerda – o *Movimento* –, ambos possuíam uma característica em comum: estavam comprometidos com a luta pela redemocratização do país. Estes impressos não tinham grande circulação se comparados com aqueles da mídia convencional, contudo, a existência desses periódicos alternativos era importante para o contexto.

O *Movimento* surge em 1975. A equipe que integrava o jornal era composta por ex-presos políticos e por militantes que tinham se afastado da luta armada. Essas pessoas viam nesse periódico a possibilidade de desenvolver uma atividade política legal, uma forma de luta e resistência abrigadas na lei, portanto “protegidas” dos ataques dos militares (ARAUJO, 2000, p. 25).

Benedicto esclarece que o *Movimento* sofria mais com a repressão do que *O São Paulo*: “o *Movimento* era muito censurado. O jornal *O São Paulo* muito menos. O

Movimento era muito censurado e tal, mas... Eles sempre arrumavam um jeito de driblar e muita foto foi publicada no *Movimento*. Muita foto. ” (2018, p. 40). A possível explicação para o periódico diocesano não ter sofrido tanto com o crivo da censura talvez seja por conta da ligação direta com a igreja católica, pois, apesar de naquele contexto posicionar-se contra os ditadores, era uma instituição poderosa e respeitada e que inicialmente apoiou a ditadura.

Em uma entrevista concedida à pesquisadora em 2018 –, disponível no ANEXO B deste trabalho – Benedicto relata que nessa conjuntura também atuou para um dos mais importantes jornais feministas da imprensa alternativa daquela época, o *Nós Mulheres*. Nesse tabloide, colaborou com as edições de número 5 e 6 do ano de 1977. Segundo Araujo (2000, p. 29) esse periódico surgiu em 1976, na cidade de São Paulo.



Figura 32 Nair Benedicto. Metalúrgicos em assembleia na Igreja Matriz em São Bernardo (São Paulo). 1980.



Figura 33 Nair Benedicto. Metalúrgicos do ABC em São Bernardo. (São Paulo). 1980.

As imagens (Figuras 32 e 33) foram capturadas pela fotojornalista na mesma data e no mesmo lugar e se diferenciam da figura 31, na qual a fotógrafa parece estar mais próxima fisicamente dos indivíduos fotografados. Ambas (Fig. 32 e 33) foram publicadas no jornal *O São Paulo*. Os metalúrgicos, impossibilitados de se reunirem na sede do sindicato por conta da intervenção dos militares, se encontravam com frequência dentro da Igreja Matriz de São Bernardo. A igreja católica passou a ser um lugar que abrigava a resistência. Os militares não podiam prender ninguém dentro da basílica, pois os templos religiosos são considerados lugares de anistia militar. Deste modo, uniu-se tal fato com o processo de tomada de consciência do clero diante da situação política, resultando no apoio da igreja católica aos manifestantes.

Carlos Fico disserta sobre tal circunstância se valendo de uma visão mais crítica, a saber:

A alta hierarquia católica, depois do apoio ao golpe de 64, horrorizou-se com os “excessos”, isto é, com a tortura e o assassinato de presos políticos oriundos da classe média e das elites intelectuais. Em função disso, posicionou-se contra a Ditadura Militar, sobretudo a partir do momento em que membros do clero foram atingidos por medidas de repressão (2001, p. 166-167).

Apesar de o apoio católico ter surgido após alguns membros desta instituição terem sofrido as consequências das medidas autoritárias dos militares, o fato é que o descontentamento da igreja beneficiou e fortaleceu o processo de resistência e a luta pela redemocratização.

Nas imagens anteriores (figuras 32 e 33) a fotojornalista registrou um grupo significativo de metalúrgicos discutindo formas de melhoria para classe. Na figura 32 os olhares dos trabalhadores estão direcionados para o altar da instituição religiosa. Podiam ser olhos que suplicavam a misericórdia divina, mas era apenas o direcionamento da atenção para o possível líder da reunião, olhos e ouvidos vigilantes às instruções daqueles que estavam na linha de frente da organização grevista. Um operário segura firmemente a bandeira nacional em meio à multidão. Os três arcos ao fundo, com forte iluminação, simbolizam a possibilidade de luz no fim do túnel, de luz diante das trevas da repressão militar e da escassez de condições dignas de labor.

Sobre a luta dos trabalhadores por condições justas de labor, Chaui destaca sobre o real objetivo imbuído nessa batalha. A saber:

Quando as populações periféricas e marginalizadas lutam por liberdade sindical, pelo direito de greve, pela mudança do modelo econômico, pelo desatrelamento do trabalho das peias do Estado, pela estabilidade no emprego, pelo salário-desemprego, pelas comissões de fábrica, pelos direitos dos posseiros, pela transformação das condições de vida, trabalho e salário dos boias-frias e pela soberania da economia nacional, lutam pelo reconhecimento de algo que lhes tem sido sistematicamente negado: o reconhecimento da dignidade dos trabalhadores (2017, p. 101).

Em contextos de crise econômica e política, os direitos dos trabalhadores brasileiros geralmente são postos em discussão e rapidamente se tornam vulneráveis e no período ditatorial não foi diferente.

Na figura 33, um trabalhador que aparenta estar em nível mais elevado que os demais colegas, possivelmente na região mais alta do altar, posiciona-se de costas para as imagens dos santos católicos e segura a bandeira brasileira por meio de um suporte. A fotografia faz recordar a emblemática obra de Eugène Delacroix, realizada em 1830, intitulada *A Liberdade Guiando o Povo*. Na pintura, uma jovem mulher aparece segurando o mastro da bandeira da França e guia o povo, que pisoteia os corpos dos derrotados. A obra foi realizada em comemoração à Revolução de Julho de 1830, que resultou na perda de poder do rei Carlos X (1757-1836), que desrespeitou os ideais da Revolução Francesa. Benedicto teria pensando no ângulo da foto a partir da obra do artista francês? Não se tem essa resposta. Mas, com certeza, o que todos buscavam naquele momento era liberdade e, certamente, o que guiava a sua atuação fotográfica era o desejo de ver o povo brasileiro desfrutando novamente do livre-arbítrio e de condições dignas de vida.



Figura 34 Nair Benedicto. Lula e metalúrgicos do ABC em assembleia na Ford de São Bernardo (São Paulo). 1985.

As assembleias dos metalúrgicos e outros trabalhadores permaneceram firmemente durante a década de 1980, um reflexo dos anos de chumbo. As consequências reverberaram no pós-ditadura. A imagem (figura 34) é preenchida pela imensidão de mãos trabalhadoras que votam sim. Um “sim” talvez incerto. A expressão facial dos homens se mostra ativa, pensante e experimentando o poder de decisão. Essa fotografia de Benedicto, ao mesmo tempo em que faz recordar a obra *Operários* (1933) de Tarsila do Amaral, se opõe a ela. Neste trabalho, a artista pinta rostos de operários que pareciam conformados com a realidade social que viviam, sem voz ativa, cansados e sem poder de decisão. Esses aspectos divergem da obra da fotógrafa que foi realizada mais de cinquenta anos depois. O registro de Benedicto revela uma classe operária renovada e se mostrando mais consciente de que tinha nas mãos levantadas o poder de decisão.

Era 1985, a ditadura militar estava no fim, mas a certeza de melhoria das condições de trabalho para os metalúrgicos parecia ainda remota. Na fotografia anterior (fig. 34) o ex-presidente Luis Inácio Lula da Silva aparece no primeiro plano da foto, é o único que não está com as mãos levantadas. Contudo, é o único que mantém o olhar firme para o alto. Outro aspecto importante nesta foto é o fato da fotógrafa ter utilizado a cor, pois não é comum Benedicto se valer das cores nas imagens fotojornalísticas.

Seria uma escolha simbólica para anunciar o nascer da esperança, com o fim próximo da ditadura?

Em meio a tantos homens reivindicando, o registro do anseio de alvedrio veio de uma mulher. Naquele momento, não temia o ambiente completamente preenchido por homens. Os indivíduos fotografados em ambientes públicos geralmente eram do gênero masculino, não bastando que a maioria dos seus colegas de profissão fossem, também, homens. Aqueles que reprimiam o povo também eram do sexo masculino. Benedicto teve que enfrentar três barreiras de varões para conseguir comunicar com suas fotos.

A mesma relata a dificuldade de atuação no campo fotográfico pelas mulheres. Afirma que a ajuda partia de outras mulheres, particularmente da fotógrafa Claudia Andujar:

Gosto muito da Claudia, tenho uma admiração profunda por ela, por ela ter essa coisa da luta, da briga. Mas também por ela ter feito o esforço de ajudar os fotógrafos mais jovens, o que ninguém fazia na época. Não me lembro de nenhum homem que tivesse essa preocupação. Ela tinha. Tanto que a gente quase trabalhou juntas (BENEDICTO, 2018).

As mulheres sabiam da necessidade de auxiliar umas às outras. Precisavam ser companheiras, pois nem os homens com quem dividiam a profissão e muito menos o Estado estavam dispostos a incentivá-las. As fotojornalistas que atuaram nesse período se protegiam entre si e criavam métodos de segurança. Em alguns acontecimentos elas se permitiam fotografar em meio à multidão, em outros procuravam um lugar em que conseguissem se locomover com mais facilidade, caso precisassem se defender de um ataque policial. Importante salientar que os equipamentos fotográficos não eram tão portáteis como são atualmente.

O registro histórico e comunicativo da violência e autoritarismo militar realizado por Benedicto ultrapassa as cenas de agressão explícita. A fotojornalista consegue sintetizar em imagens a situação política do país a partir de diversas localidades e situações. Em algumas produções recorre a cenas mais singelas, mas sem abandonar o teor denunciador, cujo intuito sempre era enunciar determinada escassez. Tais aspectos podem ser observados nas imagens dos índios da região amazônica.

A jornalista Ateneia Feijó nas primeiras páginas no livro *Vi Ver* (2012), disserta quanto a situação da Amazônia brasileira durante a ditadura militar. Nesse período, a região se tornou Área de Segurança Nacional; ou seja, sem a possibilidade de ter a

liberdade individual respeitada, o que significa que indivíduos que morassem ou transitassem pela área seriam vistos como possíveis suspeitos. Feijó esclarece:

No governo do general Emílio Garrastazu Médice (1969 a 1974) a população era informada apenas sobre fatos liberados pela censura. A construção da Transamazônica, ou BR-230, recrutou milhares de trabalhadores, principalmente nordestinos, para abrir não só a rodovia gigantesca como outras estradas que interligavam o Norte com o restante do Brasil. Os militares consideravam aquele imenso espaço amazônico “vazio” um perigo (2012, p. 4).

Trocando em miúdos: os índios que habitavam a região eram considerados uma ameaça à segurança nacional pelos militares. Será que o perigo estava com os índios ou com quem praticava discriminação racial? O que representa mais ameaça: uma comunidade indígena que utilizava a terra respeitosamente para sustento próprio ou um grupo de militares e políticos que facilitam a mineração na mesma?



Figura 35 Nair Benedicto. Índios Kaiapós da Aldeia Kubenkrankren (Pará) 1982.

Os projetos faraônicos realizados durante a ditadura militar deixaram marcas irreversíveis. Explorava-se mão de obra daqueles que já eram maltratados pela seca do nordeste e destruía-se a cultura, as reservas naturais e a vida dos povos nativos. Infelizmente, até hoje não se sabe ao certo quantas vidas foram ceifadas no processo de construção da Transamazônica, iniciado em 1970. As vidas dos nossos indígenas sempre foram historicamente ignoradas e, dolorosamente, seguem assim.

Na imagem anterior (fig. 35), uma criança Kaiapó deitada na rede e aparentemente doente olha compenetrada para o adulto que está a sua frente, provavelmente seu pai. Qual seria o futuro desse pequeno integrante da aldeia Kubenkrankren? Chegaria à idade adulta, teria direito de manter a cultura e as tradições de seu povo? Permaneceria nas terras que foram tomadas à força dos seus ancestrais? Infelizmente, os nossos índios ainda são tratados como se fossem intrusos e não os verdadeiros donos das terras brasileiras. O registro do olhar do pequeno índio, quase no centro da fotografia, talvez possa ser interpretado como a intenção da fotógrafa de representar simbolicamente o futuro incerto daquele povo diante da destruição dos bens naturais em nome de um desenvolvimento falido, realizado tanto no período ditatorial quanto nos dias de hoje. Importante ressaltar que os índios Kaiapós, nessa conjuntura, “corriam o risco de contaminação com mercúrio” (FEIJÓ, 2012, p. 5), como sinalizado no capítulo anterior, além de permanecerem expostos a inúmeras doenças adquiridas em contato com o homem branco.

Benedicto comunica em seus trabalhos suas preocupações humanitárias com o povo brasileiro face à falta de propostas políticas e sociais bem definidas, fato esse perceptível em suas fotografias.

A experiência comunicativa na produção imagética de Benedicto permite acessar os fatos históricos por meio do olhar revelador de uma mulher, mãe e ex-presa política que buscou denunciar os horrores consequentes do período ditatorial brasileiro, além de visibilizar e fortalecer a luta de mulheres e do movimento feministas, referente ao período supracitado, como exposto a seguir.

3.2 Uma mulher olhando para outras mulheres

Em entrevista concedida à pesquisadora em 2018, Benedicto afirmou que estava consciente do fortalecimento do feminismo brasileiro daquela época. Além disso, ela sabia do poder da fotografia nessa causa. A fotojornalista, além de ter conhecimento das pautas feministas, apoiava o movimento e utilizava do seu labor para contribuir com o fortalecimento da visibilidade da luta das mulheres pela igualdade de gênero. Importante salientar que Benedicto estava engajada não só nas reivindicações feministas, mas também com o movimento de mulheres. Neste caso, nem sempre as mulheres eram feministas, pois as pautas eram diferentes, como citado anteriormente.

Sobre ser feminista Benedicto relata:

É fácil falar, “o corpo é meu e faço o que quiser”. Fazer é mais complicado. E é maravilhoso encontrar isso na imagem, pessoas que estão desafiando a hipocrisia e a discriminação. Quando me perguntam se sou feminista, respondo que é impossível não ser (BENEDICTO, 2018).



Figura 36 Nair Benedicto. Segundo Congresso da Mulher Paulista. 1980

Ser mulher não é fácil, principalmente quando se é mulher em um contexto político e social marcado pelo autoritarismo. Benedicto estava ciente dessa dificuldade. Diante de tais circunstâncias seu olhar perspicaz noticiou e documentou a realidade de mulheres feministas e não feministas, em diferentes momentos. A autora fotografou mães, donas de casa, prostitutas, índias, trabalhadoras, dentre outras. Todos os registros carregados de crítica social, mas sem abandonar a sensibilidade e a empatia feminina no momento de documentação.

O II Congresso da Mulher Paulista aconteceu em 1980 na cidade de São Paulo e reuniu mais de quatro mil mulheres no TUCA - Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. O evento foi um momento decisivo para o feminismo brasileiro, pois significou a libertação da pauta do movimento que, até então, era voltada para o processo de redemocratização, questão de classe e os problemas sociais. Passado o auge da repressão, as feministas sentiram a necessidade de redefinir seus objetivos. Depois do congresso, elas se engajaram especificamente nas questões que envolviam as desigualdades de gênero. As demandas específicas das mulheres se tornaram prioridade (CARDOSO, 2004).

A multidão de mulheres que tomou o teatro almejava ser protagonista de suas próprias vidas. Dona dos seus desejos. Pretendia ainda se distanciar do feminismo praticado nos anos 1970, que era mais ligado à luta contra a ditadura militar. No centro da imagem (figura 36) observa-se um número de mulheres que aparenta estar em um momento de discussão intensa. Os braços de algumas estão elevados, a posição corporal de um grupo ao centro da imagem estava num nível mais alto do que as demais. A foto parece ter sido capturada em um plano superior, pois é possível avistar as fotografadas de maneira panorâmica. A partir da imagem anterior, pode-se interpretar que a fotojornalista almeja revelar o protagonismo feminista que acontecia naquele evento e que iria reverberar em outras mulheres.

Dentro do movimento feminista daquele contexto havia muitas integrantes que discordavam umas das outras. Algumas acreditavam que o movimento devia apoiar as lutas de classe e o processo antiautoritarismo, enquanto outras acreditavam que o feminismo só se fortaleceria no país a partir do momento em que a prioridade fosse as questões de gênero. Nesse encontro, propôs-se centrar a luta nas demandas mais específicas que envolviam as mulheres: aborto, sexualidade, independência financeira, violência contra a mulher, dentre outras.

Chaui alerta para a tomada de consciência daqueles que sempre foram esquecidos socialmente, mas que na transição da década de 1970 para 1980 iniciaram uma batalha pela garantia dos seus direitos. Esclarece:

Quando mulheres, homossexuais e lésbicas, de todas as bordas da margem clamam pelo reconhecimento da diferença sexual sem estigma de vê-la convertida em papel social discriminador, lutam por algo que sempre lhes foi negado: o direito de fruir o próprio corpo sem transformá-lo em instrumento para suposto rendimento produtivo ou máquina da engrenagem social (2017, p. 101).

A luta encabeçada pelas mulheres feministas e também pelas não feministas possuía alguns aspectos em comum, particularmente a partir dos anos 1980, são eles: o direito de serem donas das suas aspirações, de serem respeitadas e de conseguir viver numa sociedade mais justa. Acima de tudo: não ser objeto diante do olhar masculino discriminador e machista. Nesse período, as pautas já sinalizavam maior proximidade com o movimento feminista internacional, principalmente aquele praticado na Europa e nos Estados Unidos da América.



Figura 37 Nair Benedicto. *Mulher*. Ato público contra a violência. 1980.

A frase “Maria sai da lata”²⁰ que aparece na fotografia acima (figura 37) pode ser interpretada como uma solicitação no modo imperativo para que as mulheres saiam das casas (latas) e deixem de ser “Maria vai com as outras”. Ou ainda, um convite para que não existam aquelas que influenciam uma tal “Maria” a ser submissa. Que todas possam usufruir os mesmos direitos e deveres. Pode-se ainda entender como um chamado para que as “Marias” que sofriam com a violência doméstica pudessem sair de suas casas e procurar ajuda. Em 1978, o compositor Milton Nascimento escreve a canção *Maria, Maria*, em que há um trecho que diz exatamente o que essas mulheres buscavam para suas existências: “*Uma mulher que merece viver e amar / Como outra qualquer no planeta*”²¹. As “Marias” queriam e ainda querem viver e amar em liberdade.

A socióloga Elisabeth Jelin (1994, p. 127) descreve como se desenvolve o processo de agressão doméstica e suas consequências para a mulher na sociedade. Explana:

[...] o círculo da violência doméstica ao coagir a liberdade das mulheres e criar um clima de terror e submissão que aprofunda a desigualdade entre os sexos e a dependência econômica das mulheres,

²⁰ Provavelmente a frase foi inspirada em uma propaganda intensamente veiculada na TV na época, do óleo da marca Maria (um composto de soja e azeite de oliva), que repetia o jargão: “Maria sai da lata”. A propaganda inspirou também um conhecido trabalho de autoria do artista Guto Lacaz: *Óleo Maria à Procura da Salada* (1982).

²¹ Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/milton-nascimento/47431/> > Acesso em: 20 de dezembro de 2019.

fortalece as limitações estruturais das opções das mulheres. A privacidade familiar aparece então como uma justificativa para limitar a intervenção do Estado nessa esfera.

O privado se tornou um obstáculo para aquelas de almejavam igualdade de direitos. Eis a importância do movimento feminista para fortalecer e encorajar mulheres a vencer o âmbito particular tóxico e limitador, concretizado na figura masculina. As vítimas de violência precisavam da assistência do Estado, mas naquele contexto repressor o poder público era tão violento quanto o sujeito que se valia da privacidade domiciliar para agredir fisicamente ou psicologicamente sua companheira. O indivíduo agressor era um reflexo de um sistema político e social que violentava a população e justificava tal situação como necessária para impedir o fantasma do comunismo e o terrorismo sob o lema de que éramos uma sociedade de bem. A hipocrisia era protagonista e muito provavelmente ainda é. Infelizmente a agressão contra a mulher ainda é uma realidade no Brasil.

Jelin (1994) disserta que a partir dos anos 1970 as mobilizações sociais que se centravam em torno de condições mais dignas de vida e se posicionavam contra o autoritarismo militar, particularmente na América Latina, contribuíram significativamente para transformações nas concepções de direitos e deveres do cidadão. Aponta:

[...] o feminismo e os movimentos de mulheres, as novas manifestações do indigenismo, as mobilizações urbanas e as pressões democratizantes mais gerais provocaram uma nova maneira de formular as demandas sociais, políticas e culturais. A sociedade civil mobiliza-se de forma crescente, desenvolvendo ações e demandas ligadas aos direitos e responsabilidades próprias da cidadania (p. 129).

No Brasil, os ventos começaram a mudar nos anos de 1980, pois nesse período os caminhos apontavam para o fim próximo da ditadura militar e para uma maior lucidez coletiva referente aos problemas sociais, econômicos, culturais e políticos. Sem dúvidas, as mobilizações populares contribuíram para tal conclusão.



Figura 38 Nair Benedicto. Passeata de mulheres, mães de desaparecidos. 1980.

Ao fotografar a luta das mulheres feministas e também das não feministas, Benedicto torna visível para homens e mulheres o que até então era invisível numa sociedade silenciada pela “força” militar. Como sinalizado no capítulo anterior, havia mulheres que solicitavam melhores condições de vida, como por exemplo, as que lutavam contra a carestia, pela anistia, mães e esposas que desejam saber dos seus filhos e cônjuges presos pelos militares, mas que não concordavam com as pautas feministas.

Na imagem antecedente (figura 38) mulheres reivindicam a localização de desaparecidos políticos. Mães que se abraçam e se apoiam para não deixar morrer a esperança de encontrar seus filhos com vida. Na placa da direita, escrito “Onde está? Maria Regina Marcondes Pinto” demonstra o desespero de uma mãe que não tem notícias de sua filha. Maria Regina ainda é considerada uma desaparecida política, pois seu corpo nunca foi encontrado.

Segundo a Comissão da Verdade do Estado de São Paulo, Maria Regina Marcondes Pinto desapareceu em abril de 1976 na Argentina. Era estudante de Ciências Sociais da USP e seu companheiro era professor na mesma instituição. Ambos foram perseguidos pelos militares. Deste modo, migraram para a França e em seguida para o Chile. Nesse país aproximaram-se do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR), mas com o golpe que destituiu Salvador Allende, Maria Regina retornou ao Brasil e

depois de seis meses foi para Buenos Aires, onde desapareceu após ir ao encontro do ex-ministro da Educação do governo Allende, Edgardo Enriquez, também ligado ao MIR²².

Na fotografia (Fig. 38) não estão presentes apenas mães sem notícias de seus filhos. Não há apenas três mulheres, mas muitas que compartilhavam da mesma situação. Além das figuras visíveis, podemos interpretar que simbolicamente a fotógrafa também se faz presente na imagem, afinal ela quase teve o mesmo fim que Maria Regina.

Benedicto (2018, s/p) afirma que o olhar de uma mulher para outra mulher acontece de maneira peculiar, pois expressa situações particulares. Assegura ainda que: “o olhar da mulher é diferente porque nossa vida é diferente. Quando cobrimos um assunto, notamos alguns detalhes que os homens às vezes não notam. [...] E quando a gente fotografa uma mulher, podemos nos enxergar na outra”. De certa forma, a autora se enxergava nas figuras da foto, pelo fato de ser mãe e de ter sido uma presa política. Arriscamos conjecturar que cada mulher registrada pela fotógrafa carrega um pouco de seus anseios, medos, desejos e força. Talvez o que Benedicto tenta sinalizar com essa afirmação é que, além das características físicas, as mulheres reconhecem aspectos em comum entre si, independentes das diferenças sociais, religiosas e culturais, além de se sensibilizarem com a dor umas das outras.

As fotografias a seguir não revelam a violência militar, tampouco mostram mulheres lutando explicitamente por igualdade de direitos. As próximas imagens não aparentam ter relação explícita com o conteúdo de repressão, como as anteriores, mas não deixam de ser um reflexo dos problemas enfrentados naquela conjuntura. Benedicto conseguiu transitar e registrar os extremos, conciliando os pontos em comum que ligavam as mulheres daquela época, pois mesmo que elas pertencessem a classes sociais distintas havia insatisfação em aspectos ligados a uma sociedade patriarcal e machista, intensificados pelo autoritarismo militar.

²² Informações retiradas do site da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://comissaodaverdade.al.sp.gov.br/mortos-desaparecidos/maria-regina-marcondes-pinto>>. Acesso em: 06 de janeiro de 2020.



Figura 39 Nair Benedicto. Lixão em São Bernardo do Campo (São Paulo) 1979.

Na fotografia anterior (figura 39) Benedicto se insere em meio ao lixão no mesmo plano que as catadoras. A mulher à esquerda da imagem aparece de braços abertos como se estivesse contente ou grata por recebê-la. Apesar disso, a posição dos braços remete aos braços de Jesus Cristo quando foi crucificado. Laborar em tais circunstâncias não deixa de ser uma contradição e uma violência ao corpo que está exposto e vulnerável num ambiente que oferece riscos, sofrimento e miséria. Ela é a única que possui tal comportamento, as demais seguem com os olhares direcionados para o chão, para a sujeira, em busca de algo incerto. Essas mulheres passavam o dia em busca de algum objeto que possuísse valor suficiente para conseguir o sustento da família.

A fome e desemprego assolavam o Brasil, mas os militares seguiam vendendo a ideia de um milagre econômico desconhecido pela população pobre. A imagem anterior é também um retrato da situação do povo trabalhador daquela época, a mulher de braços abertos (figura 39) pode representar o brasileiro que sofre, mas que ainda encontra força para acreditar em dias melhores ou ainda, num possível milagre da ressurreição, na esperança de uma vida nova.

Benedicto transita por diferentes circuitos: desde o registro da mulher culta, que conhece seus direitos e luta para ampliá-los, àquela que possui vida simples, as

trabalhadoras que labutam em condições precárias, sem direito a uma condição digna de existência. No caso específico da figura 39, mostra a situação de trabalho que resume as consequências de um país marcado pela desigualdade, corrupção, violência e exploração social, problemas esses enraizados na história do país e que foram intensificados no período ditatorial.

As próximas imagens (Figuras 40 e 41) foram realizadas nas visitas que a fotógrafa fez, em meados dos anos de 1980, à região Norte do país. Benedicto não se interessava apenas pelos problemas que os índios dessa localidade enfrentavam, mas sua câmera também capturou os olhares de mulheres que sonhavam com uma vida mais digna.



Figura 40 Nair Benedicto. Prostituição em Macapá (Pará) 1985.

A falta de emprego e a escassez de alimento para os pobres, entre outros fatores, obrigavam algumas mulheres em situação de miséria social a recorrer à prostituição como um meio de conseguir o sustento. Claro que tal situação não é uma regra. Refere-se a um local específico e em um contexto conturbado no âmbito político, econômico, social e cultural. O poder público estava nas mãos dos militares e esses não ofereciam condições dignas de vida para a população mais carente, particularmente para os habitantes das regiões do Norte e Nordeste do Brasil.

Segundo o jornal feminista *Nós Mulheres*, na edição nº 2 de 1976, nesse período havia mais de duas mil prostitutas atuando no país. Provavelmente, quando a fotojornalista registrou essa imagem, em meados dos anos 1980, o número já havia aumentado, tendo em vista a situação econômica que o país enfrentava.

Benedicto revela o olhar perdido da fotografada e carregado de certa ingenuidade. A fotógrafa escolhe por documentar um momento de suposta tranquilidade e não parece ter a intenção de expor a fotografada ao clichê imagético ou ao protótipo para caracterizar as prostitutas. A autora enfatiza o aspecto humano desse corpo que é explorado e visto como objeto pela sociedade.

Sobre a prostituição na região amazônica Ateneia Feijó enfatiza:

Mulheres consideravam-se mais respeitadas por lá, do que em São Paulo. Naquele mundo, além de terem tesão, as prostitutas alimentavam sonhos de casamento com clientes rudes que se tornavam românticos no prostíbulo. Na verdade, mocinhos e bandidos se sentiam heróis naquele ambiente adverso para quem desejava outras normas de sobreviver (2012, p. 5).

Homens de diversos lugares partiam para a região amazônica em busca de riqueza com a exploração do garimpo e as mulheres também iam em busca de sonhos, que nem sempre viravam realidade.



Figura 41 Nair Benedicto. Amazônia - Cabeleireiro dentro do bar em Guritá (Sul do Pará) 1985.

A mulher ao centro da imagem (figura 41) seria a suposta cabeleireira. Alguns elementos presentes na fotografia nos indicam que o ambiente de trabalho é alternativo, como por exemplo: as garrafas de vidro organizadas metodicamente na prateleira ao fundo da foto, a mesa que serve de suporte para os acessórios de cabelo aparente ser uma mesa de bilhar – esses dados possibilita concluir que é um bar. O lugar improvisado revela a necessidade financeira e a criatividade para conseguir meios de sobrevivência. Não se tem a informação quanto à profissão das figuras laterais que compõem a fotografia. Contudo, apesar da fotógrafa não indicar no título da imagem e nem em outros meios, pode-se levantar a hipótese de que as mulheres que integram a foto também poderiam atuar na oferta de serviços sexuais.

A imagem parece revelar ainda um momento de cuidado com a beleza. Zelar pela aparência física durante o dia com objetivo de estar apresentável no período noturno. Mas, independe dessa hipótese ser verdadeira, pode-se observar a cumplicidade entre as fotografadas. Elas sorriem como se estivessem em um momento de descontração. Importante ressaltar que Benedicto registra momentos de leveza e simplicidade, mas sempre com tom de alerta. Declara:

Não quero ser ousada do ponto de vista de chocar as pessoas. Eu quero que minha foto seja ousada no sentido de dizer “veja bem o que você está deixando de perceber”. [...] Foto ousada pra mim é aquela que consegue dizer coisas, com humor inclusive (BENEDICTO, 2018).

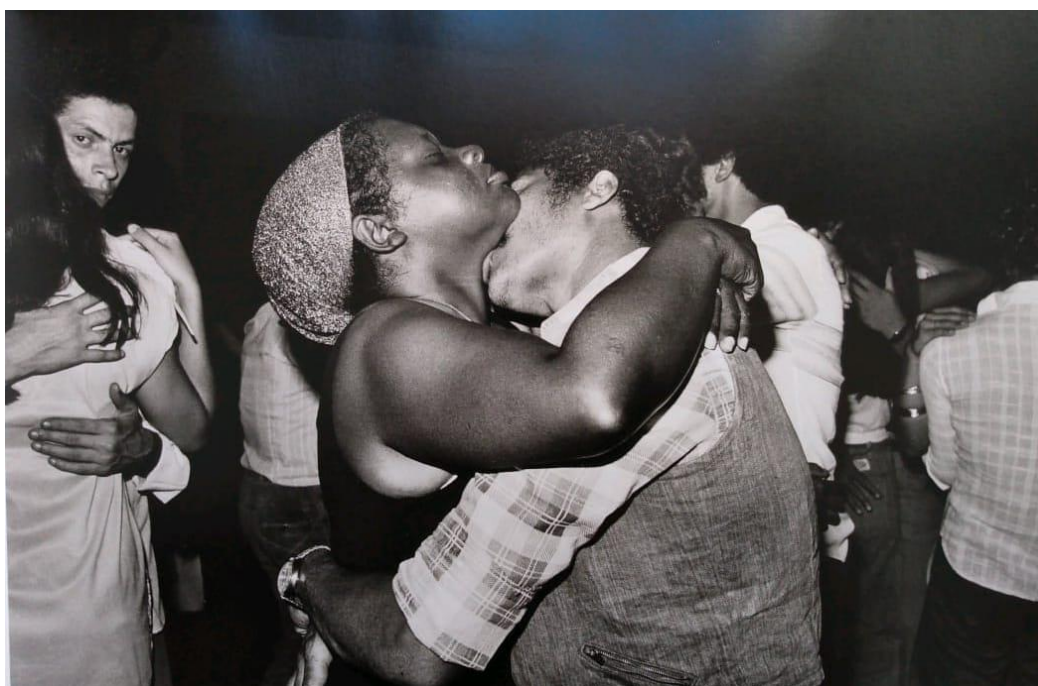


Figura 42 Nair Benedicto. *Teseão no Forró do Mário Zan* (São Paulo) 1979.

O primeiro trabalho independente que Benedicto realizou se tornou um dos mais conhecidos e significativos para sua trajetória. A imagem mais divulgada do ensaio no *Forró do Mário Zan* é a fotografia que mostra um casal em um momento de intensa excitação erótica (Figura 42). Ela relata como surgiu o interesse em fazer essa produção:

Um momento em que eu ouvia muitas pessoas das classes media e alta reclamando da quantidade de nordestinos em São Paulo. Eu comecei a pensar: quem são esses nordestinos e o que eles fazem aqui? Saí por aí... alguém me falou do forró e cheguei no *Forró do Mário Zan*, no Jabaquara. Fiquei deslumbrada com o que vi: a paixão, a cumplicidade, o prazer da dança. Não havia homem se aproveitando das mulheres, todos estavam muito felizes, as mulheres também se “enganchavam” nos homens. Eu fotografei e resolvi fazer uma exposição ali mesmo, no local do forró. Montei a exposição com as fotografias penduradas em barbante, uma simplicidade que condizia com o ambiente e seus frequentadores (2013, p. 260).

Benedicto tornou as imagens do *Forró* públicas para os fotografados ao organizar uma pequena exposição no próprio espaço da festa. Segundo ela, era uma forma de devolvê-las para os frequentadores do lugar. Dessa forma, eles podiam se ver numa fotografia em um momento de diversão, se sentir reconhecidos e valorizados na imagem, um registro e uma devolução poética. O ensaio do forró se afasta do cunho informativo presente na fotorreportagem realizada por ela e se aproxima do viés artístico da fotografia, não só pela forma de apresentação das imagens, mas também pelas escolhas da fotógrafa no momento de interação entre seu olhar, a câmera e os fotografados. Foi nessa exposição informal que John Szarkowsky, diretor do MoMA na época, adquiriu algumas fotografias para o museu. Assim, as fotos de Benedicto passaram a integrar o acervo permanente dessa instituição.

Interessante resaltar a observação da fotógrafa tanto sobre a visão dos paulistanos a respeito do povo nordestino que, ajudou a construir e a transformar a cidade, quanto ao que se refere à cumplicidade entre homens e mulheres no espaço de lazer. Provavelmente, esse era o único momento da semana que os nordestinos se divertiam, porque a maior parte do tempo seus corpos são transformados na mão de obra barata e explorados por aqueles que se incomodam com sua presença física nos espaços públicos da maior capital brasileira. Massacrados pela seca, a única opção que resta é partir para São Paulo na esperança de ter uma vida melhor.

O olhar desconfiado do homem posicionado à esquerda da imagem revela a presença de algo estranho naquele ambiente: uma mulher com uma câmera fotográfica nas mãos. A mulher presente no centro da fotografia com os olhos cerrados sentia o

prazer de desfrutar o carinho – quase que erótico – do seu companheiro, ou em outras palavras, a figura da foto estava em um momento de erotismo, como a própria autora sugere no título da fotografia: *Tesão no Forró*. A fotógrafa revela, ainda, a figura feminina no lugar de deleite e não como objeto de satisfação masculina. Colocar a mulher como protagonista e dona do seu desejo sexual sempre foi aspecto presente na obra de Benedicto, como mostra o audiovisual *O Prazer é nosso* (1982), citado no início deste capítulo. Desse modo, a autora alerta que é possível tirar a mulher do lugar de oprimida, mesmo em uma sociedade marcada pelo machismo, patriarcado e pelo autoritarismo militar.

As três últimas imagens (Figuras 40, 41 e 42), apesar de carregarem um teor poético, ou no mínimo estarem mais distantes do fotojornalismo, também são fotografias políticas, pois transmitem certa crítica social, aspecto recorrente na produção fotográfica de Nair Benedicto. As situações sociais em que as mulheres fotografadas pela autora aparecem são consequências de um sistema político que não oferecia (e ainda não oferece) oportunidades justas de educação e trabalho.

Benedicto relata para a historiadora Erika Zerwes sua concepção sobre política e a relação disso com ser mulher. Enfatiza:

Eu acho que fazer política não é defender um partido, é defender um modo de vida, uma forma de ver a mulher, uma forma de *ser* mulher. Não importa se estou fotografando índio, se estou fotografando operário, ou se estou fotografando puta. O que importa é o que eu penso, como eu me coloco como mulher. [...] Tem gente que acha que sou politizada demais. Dizem que politizo tudo. Mas não sou eu que politizo, a vida que é politizada (BENEDICTO, 2018).

Benedicto começou sua trajetória profissional num contexto de exclusão de direitos dos cidadãos. Sentiu a dor física e emocional decorrentes da tortura militar. Corpo e psicológico abalados. A autora tinha diversos motivos para não seguir lutando por uma sociedade mais justa e igualitária. No entanto, optou por registrar, documentar, denunciar, noticiar, a realidade daqueles que a sociedade insistia em tornar invisíveis. A fotojornalista/fotógrafa vai além de informar através de imagens, ela se coloca no lugar de sujeito ativo como militante política. O olhar engajado e comprometido com as causas sociais a acompanham até hoje. Nair Benedicto resistiu e fez outras mulheres resistirem.

A investigadora Anna Maria Colling (2004, p. 2) afirma que o espaço público sempre foi destinado aos homens. Para as mulheres restava o privado, principalmente no âmbito político. Nesse aspecto, a autora continua:

A distinção entre público e o privado estabelece a separação de poder. O silêncio sobre a história das mulheres advém de sua não participação na arena pública, espaço da política por excelência. Neste sentido a história da repressão durante o período da ditadura militar é uma história de homens. A mulher militante política não é encarada como sujeito histórico, sendo excluída do jogo do poder.

Infelizmente, ainda é notório o costume recorrente de na história da arte e na narração das lutas pela redemocratização do país, não se fazer referência aos feitos das mulheres, herança viva de um patriarcado machista e preconceituoso. Os feitos das mulheres que encaram esse sistema social e lutam por uma vida mais justa ainda são julgados e desmerecidos. Contudo, existiram e existem aquelas que não se submeteram às condições impostas por homens que sempre estiveram no poder.

Em um período que fotógrafas mulheres eram raras, Benedicto, assim como outras de sua época, iniciou um processo que objetivou quebrar uma herança machista e preconceituosa que excluía as mulheres do labor com fotorreportagem e do cenário político. As consequências desses obstáculos são perceptíveis na atualidade, particularmente quando detecta-se que seus feitos não foram completamente reconhecidos, pois sua obra ainda não possui a mesma repercussão que as realizadas por homens naquele contexto. A fotojornalista precisou enfrentar os militares e os homens fotógrafos para conseguiu realizar uma produção fotográfica que contribuisse para visibilizar a luta pela redemocratização e o movimento feminista daquela época.

Apesar disso, tendo em vista todas as limitações, o olhar engajado da fotógrafa para as questões político-sociais que o país enfrentava, nas décadas de 1970 e 1980, contribuiu para o não esquecimento da história recente do país por meio de sua obra. A produção fotográfica de Benedicto alcançou uma projeção nacional e internacional, com premiações relevantes na área do fotojornalismo, como mencionado anteriormente. Além disso, suas fotografias estão nos principais museus do país e do exterior, fato que reforça a relevância de sua produção também para a arte; isto é, além do reconhecimento no campo da fotorreportagem nacional, as instituições de arte a reconhece como mulher fotógrafa/artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há 56 anos iniciava-se no Brasil uma ditadura militar que marcou negativamente a história recente do país, o autoritarismo durou por mais de duas décadas. Nesse período, a arte, a imprensa e os intelectuais que se opunham ao militarismo eram perseguidos, torturados e, em alguns casos, assassinados.

Historicamente o lugar reservado para as mulheres na sociedade limitava-se ao espaço privado. No auge da ditadura militar o patriarcado tinha interesse em manter o *status quo*. Mas, felizmente, a segunda onda do movimento feminista estava em efervescência, fato que possibilitou às mulheres um espaço para expressar seus posicionamentos no âmbito político. Desta maneira, mesmo diante de um cenário político-social impedido de manifestar a liberdade de expressão, as mulheres conseguiram lutar a favor do restabelecimento democrático do país e paralelamente por igualdade de gênero. Contudo, seus feitos não tiveram a mesma visibilidade na história se comparados aos dos homens.

No que se refere as obras das mulheres artistas dentro do contexto supracitado, detectou-se que houve uma produção intensa, marcada pelo caráter de resistência frente aos atos de repressão dos militares. Diante do medo de uma possível prisão ou tortura e, ao mesmo tempo, do desejo de produzir trabalhos que expressassem oposição ao momento político que o país enfrentava, muitas artistas recorreram ao anonimato ou às produções que dependiam exclusivamente do registro imagético, como fotografia e vídeo; evitando uma exposição física em espaços públicos.

No que diz respeito a atuação das mulheres no campo fotográfico, a realidade era mais delicada, por se tratar de um meio predominantemente masculino. As fotógrafas tiveram seus trabalhos subjugados. Relegados a condições inferiores às realmente merecidas. Suas obras foram, por muito tempo e de repetidamente, condenadas ao esquecimento tanto por parte de fotógrafos homens quanto por parte das instituições de arte. Tais fatores contribuíram e, infelizmente, ainda contribuem para desvalorização das produções realizadas por mulheres, além de influenciar diretamente nos baixos índices de estudos e investigações no âmbito acadêmico no que se refere a esse assunto.

A lacuna histórica quanto as contribuições das mulheres no desenvolvimento político, particularmente no processo de redemocratização do Brasil, ainda necessita ser devidamente estudada, revisada e aprofundada. Conclui-se que houve grandes

fotógrafas que contribuíram imprimindo em seus trabalhos o cunho crítico com intuito de colaborar para o restabelecimento da democracia no país, um desses nomes é Nair Benedicto. A presente pesquisa buscou cooperar para o reconhecimento e visibilidade da produção fotográfica da artista. Mulher fotógrafa/fotojornalista que driblou a coerção do patriarcado da sua época, o ambiente masculino das redações dos jornais e os militares, com intuito de denunciar a censura e os problemas de gênero durante o autoritarismo militar.

Benedicto foi presa e torturada. A violência dos militares ultrapassou o âmbito físico e atingiu o psicológico, não só dela, mas de toda a sua família. Contudo, o medo e a dor não a silenciaram, pelo contrário, incitaram-na a utilizar a única arma que lhe restou: a fotografia. Registrar a realidade dos trabalhadores, das mulheres, dos índios, das crianças, serviu como motor incentivador para reivindicar uma sociedade democrática e justa para todos. Tais causas continuam sendo defendidas pela fotógrafa até os dias atuais.

Esta investigação visa contribuir para o reconhecimento da relevância da obra de Benedicto para o meio acadêmico. Por ser mulher, a autora enfrentou barreiras institucionais, sociais e políticas para conseguir noticiar os desmandos dos militares nos últimos quinze anos do autoritarismo. A fotógrafa driblou não só o obstáculo de atuar em um setor marcado predominantemente por profissionais do gênero masculino, o fotojornalismo, mas também a barreira da censura para conseguir informar e denunciar a falta de limite dos militares.

A fotojornalista publicou suas imagens em jornais tanto alterativos quanto convencionais da época. Seu trabalho, assim como o de outras mulheres fotógrafas, não obteve a mesma projeção das produções masculinas realizadas no contexto citado. Contudo, não pode-se negligenciar o fato de uma mulher e ex-presença política que conseguiu acessar e laborar nos meios de comunicação impressos, informando sobre temas que a grande mídia do período não podia falar abertamente. Ela registrou a realidade daqueles que estavam à margem da sociedade e contribuiu para reflexão crítica dos leitores que tinham acesso aos periódicos em que atuava.

A produção imagética da autora, colaborou também no processo de fortalecimento da visibilidade do movimento feminista da época. Benedicto foi influenciada racionalmente pelas pautas da segunda onda do movimento feminista. Ela tinha plena conhecimento das necessidades das mulheres e, com intuito de contribuir com a luta dos seus pares, registrou a situação das brasileiras em diversos contextos

sociais. Documentou ainda as ações daquelas que estavam na linha de frente na luta pela redemocratização, mulheres que, como ela, cooperaram ativamente para construção da história recente do país. A atuação da fotógrafa nos jornais da imprensa alternativa feminista, foi importante para maior circulação dos conteúdos referentes as condições das mulheres daquela conjuntura político-social.

Na entrevista que Benedicto concedeu para essa pesquisa, a fotógrafa afirmou que seu desejo de denunciar o autoritarismo militar era intencional, esclarece: “Olha, eu sempre estudei muito política, sempre li muito e sempre tive uma participação muito grande nisso. Então era absolutamente consciente, como é absolutamente consciente até hoje tudo que eu faço nessa área”. Destarte, ainda na atualidade a produção fotográfica da artista cumpre um papel relevante, pois possibilita o acesso à história recente do país ainda pouco explorada, oferecendo ao observador uma visão lúcida das dificuldades sociais enfrentadas pela população daquela época.

Importante salientar que a presente investigação não esgotou as temáticas que envolvem a produção fotográfica dessa autora. Ainda há muitos aspectos para analisar e descobrir em sua obra imagética. Contudo, não se pode negar sua relevância para a conservação e reescrita da história recente nacional, afinal tanto no âmbito fotojornalístico quanto da fotografia artística, a produção de Benedicto merece ser lembrada e referenciada com a devida pertinência que lhe cabe, tendo em vista sua contribuição para a fotografia do país.

Faz-se necessário destacar que, mesmo após três décadas do fim da ditadura militar, alguns brasileiros ainda não tiveram acesso aos fatos reais que ocorreram durante o período. Os cidadãos que conhecem a veracidade dos fatos desse momento provavelmente tomaram parte por meio de estudos e produções artísticas teorizadas e realizadas por homens. A história da ditadura ainda é contada pelo gênero masculino e no mundo da arte não é diferente. Deste modo, vale ressaltar a relevância de apoiar e estimular cada vez mais as pesquisas acerca das produções teóricas e artísticas realizadas por mulheres, tendo em vista a escassez significativa de estudos nessa área.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. **Textos do Trópico de Capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)**. v.1. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANDUJAR, Claudia. **De passado turbulento a ativista com causa**. Entrevista concedida a Paulo Cesar Boni. Revista Discursos Fotográficos. Londrina, v.6, n.9, p.249-273, jul./dez. 2010. Disponível em:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/8121>>

Acesso em: 19 de setembro de 2019.

ANTUNES, Ricardo e RIDENTI, Marcelo. **Operários e estudantes contra a ditadura: 1968 no Brasil**. Mediações, v.12, n. 2, p. 78-89. 2007. Disponível em:

<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/3319>> Acesso em: 18 de julho de 2018.

ARAÚJO, Maria Paula Nascimento. **A utopia fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970**. Rio De Janeiro: Ed. FGV, 2000

ARNS, Paulo Evaristo. **Brasil: nunca mais**. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

BENEDICTO, Nair. **Vi ver: Fotografias de Nair Benedicto**. Porto Alegre: Brasil Imagem. 2012.

_____. **Tinha tudo para dar errado! Por sorte, deu tudo certo**. Entrevista a Paulo Cesar Boni. Revista Discursos Fotográficos. Londrina, v.9, n.15, p. 243-262. 2013.

Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/16890/pdf_11> Acesso em: 20 de março de 2019.

_____. Sobre mulheres e fotografia: uma conversa com Nair Benedicto. Entrevista a Erica Zerwes. **Revista de Fotografia ZUM**. 2018. Disponível em:

<<https://revistazum.com.br/entrevistas/conversa-nair-benedicto/>> Acesso em: 29 de janeiro de 2019.

_____. **Na parede da memória**. Ensaio fotográfico de Nair Benedicto. Memorial da Resistência de São Paulo/ textos, concepções e coordenação geral Marcelo Mattos de Araújo e Maria Cristina Oliveira Bruno; textos de Kátia Filipini Neves...[et al.]. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2009.

_____. **Entrevista sobre militância, resistência e repressão durante a Ditadura Civil-Militar**. Memorial da Resistência de São Paulo, entrevista concedida a Luiza Giandalia e Julia Gumieri em 11/04/2018.

_____. **Tinha tudo para dar errado! Por sorte, deu tudo certo.** Entrevista a Paulo Cesar Boni. Revista Discursos Fotográficos. Londrina, v.9, n.15, p. 243-262. 2013.

Disponível em:

http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/viewFile/16890/pdf_11 Acesso em: 20 de março de 2019.

BITTENCOURT, Naiara Andreoli. **Movimentos feministas.** Revista InSurgência.

Brasília, ano 1, v. 1, n 1, jan/jun. 2015. Disponível em:

<<http://periodicos.unb.br/index.php/insurgencia/article/view/18804>> Acesso em: 08 de fevereiro de 2019.

BRASIL. **Ato Institucional nº5, de 13 de Dezembro de 1968.** Disponível em:<

http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm> Acesso em: 18 de julho de 2018.

_____. **Comissão Nacional da Verdade.** Relatório/Comissão Nacional da Verdade. – Recurso eletrônico. – Brasília: CNV, 2014. 976 p. – (Relatório da Comissão Nacional da Verdade; v. 1) Disponível em:

<http://www.memoriasreveladas.gov.br/administrator/components/com_simplefilemanager/uploads/CNV/relat%C3%B3rio%20cnv%20volume_1_digital.pdf> Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARDOSO, Elizabeth. **Imprensa feminista brasileira pós-1974.** Dissertação apresentada ao curso de Jornalismo da Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2004.

CAVALCANTI, Lauro. **Lygia Pape: Em busca do poema.** Revista Concinnitas, v. 1, n. 28, p. 8-17, 2016. Disponível em:< <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/concinnitas/article/view/25858>> Acesso em: 28 de março do 2020.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte internacional brasileira.** 2. ed. -. São Paulo: Lemos, 2002.

CHAUÍ, Marilena. **Sobre a violência.** Ericka Marie Itokazu, Luciana Chauí-Berlinck. (Orgs). Belo Horizonte: Autêntica Editora. 2017.

COLLING, Ana Maria. **As mulheres e a Ditadura Militar no Brasil.** In: VII CONGRESSO LUSO-AFRO-BRASILEIRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS. A questão social no novo milênio. 2004. Disponível em:<

https://www.wp.ufpel.edu.br/ndh/files/2017/02/10.-ana_colling.pdf> Acesso em: 05 de janeiro de 2020.

- COSTA, Helouise e SILVA, Renato Rodrigues. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- COSTA, Helouise. A fotografia no Brasil nas décadas de 1940 e 1950: a reinvenção das vanguardas. In: GONÇALVES, Lisbeth. (Org) **A arte brasileira no século XX**. São Paulo: ABCD: MAC USP: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, pp. 205-225.
- FABRIS, Annateresa. *O corpo como território do político*. In: JAREMTCHUK, Dária e RUFINONI, Priscila. (Org) **Arte e Política**. São Paulo: Alameda, 2010.
- FICO, Carlos. **Além do Golpe: versão e controvérsias sobre 1964 e a Ditadura Militar**. Rio do Janeiro: Record, 2004.
- _____. **Como eles agiam: os subterrâneos da Ditadura Militar: espionagem e polícia política**. Editora Record, 2001.
- FREIRE, Cristina. Arte conceitual depois da arte conceitual. In: FREIRE, Cristina, Org.; LONGONI, Ana, Org. **Conceitualismos do Sul/Sur**. São Paulo: Annablume; USP-MAC; AECID, 2009. p. 165-171.
- _____. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.
- FREITAS, Artur. **Vanguarda e Conceitualismo no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. **A presença feminina em fotoclubes no século XX: apontamentos preliminares**. Domínios da imagem, v. 11, n. 20, p. 72-94, jan./jun. 2017. Disponível em:
<<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/31879/22239>> Acesso em: 30 de março de 2019.
- GURAN, Milton. **Linguagem fotográfica e informação**. Rio de Janeiro: Rio Fundo, 1992.
- HABERT, Nadine. **A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira**. São Paulo: Editora Ática, 1992.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 10. ed. - São Paulo: Brasiliense, 1995.
- INSTITUTO VLADIMIR HERZOG. Edição fac-similar do jornal Ex realizada nas oficinas gráficas da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. 2010.

JAREMTCHUK, Dária. **Anna Bella Geiger: passagens conceituais**. Belo Horizonte, MG: C/Arte, São Paulo, SP: Edusp, 2007.

JELIN, Elizabeth. **Mulheres e direitos humanos**. *Revista Estudos Feministas*. v. 2, n. 3. 1994, Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16293>> Acesso em: 22 de dezembro de 2019.

KHOURI, Omar. **Lenora de Barros: uma produtora de linguagens transpondo fronteiras**. *Revista Gama, Estudos Artísticos*. Julho/Dezembro. 2017. Disponível em: <http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/31219/2/ULFBA_G_v5_iss10_p40-50.pdf> Acesso em : 23 de abril de 2019

KUCINSKI, Bernardo. **Jornalistas e revolucionários nos tempos da imprensa alternativa**. São Paulo: Scritta, 1991.

LEITE, Marcelo Eduardo. **Realidade Absorvida: a fotografia empírica de Claudia Andujar**. Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Artes e Cultura Visual: arquivo, memória, afetos. Goiânia, GO: UFG/Núcleo Editorial FAV, 2015. Disponível em: <https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2015.GT1_marceloleite.pdf> Acesso em: 12 de setembro de 2019.

LEITE, Marcelo Eduardo; SILVA, Carla Adelina Craveiro; VIEIRA, Leylianne Alves. **O Povo Caranguejo: A Dupla Imersão de uma Reportagem**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2013. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2013/resumos/R8-0943-1.pdf>> Acesso em: 22 de setembro de 2019 LIMA, Ivan. **Fotojornalismo brasileiro: realidade e linguagem**. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

LIMA-LOPES, Rodrigo. **O uso do corpo como meio de comunicação na videoarte brasileira: Letícia Parente, Analívia Cordeiro Otávio Donaci**. 2017. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Rodrigo_De_Lima-Lopes/publication/321474086> Acesso em: 18 de abril de 2019.

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

MARSILLAC, Ana Lúcia M. de. Paulo Bruscky e a liberdade de olhar. **Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, Rio de Janeiro**. 2011. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2011/pdf/chtca/ana_lucia_mandelli_de_marsillac.pdf> Acesso em: 18 de janeiro de 2020.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro, RJ: J. Zahar, 2009.

MATTIOLLI, Isadora Buzo. **O corpo como questão relações entre feminismos e arte contemporânea no Brasil**. Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.

MAUAD, Ana Maria. **Imagens possíveis Fotografia e memória em Claudia Andujar**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. v.15, n.1, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/issue/view/144/showToc> Acesso em: 17 de setembro de 2019.

NAPOLITANO, Marcos. **1964: História do Regime Militar Brasileiro**. São Paulo: Contexto, 2015.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?** Tradução: Juliana Vacaro. (2016). Disponível em: <<http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>> Acesso em: 7 de março de 2019.

PAULA, Arethusa Almeida de. **Comigo ninguém pode: a voz e o lugar de Regina Vater**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. 2015. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/EBAC-9T9MJR>> Acesso em: 11 de fevereiro de 2019.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**. São Paulo: Estação Liberdade, 1997.

PINTO, Celi Regina Jardim. **Feminismo, história e poder**. Rev. Sociol. Política, v. 18, n. 36, p. 15-23, jun. Curitiba 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/v18n36/03.pdf>> Acesso em: 15 de outubro de 2018.

_____. **Uma história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo. 2003.

PORTO, Marly Terezinha Castro. **Confrontos e Paralelo: O Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo (1942-1959)**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. São Paulo. 2018.

PROSTITUIÇÃO. **Nós Mulheres**. São Paulo, set./out. de 1976. Disponível em: <<https://www.fcc.org.br/conteudos especiais/nosmulheres/>> Acesso em: 19 de dezembro de 2019.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Arte e política no Brasil: a atuação das neovanguardas nos anos 1960*. In: FABRIS, Annateresa (Org.). **Arte & política: algumas possibilidades de leitura**. São Paulo, SP: FAPESP; Belo Horizonte: C/Arte, 1998.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1993.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo, Ed. SENAC São Paulo, 2009.

SARTI, Cyntia Andersen. **O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória**. Estudos Feministas, Florianópolis, maio-agosto/2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23959.pdf>> Acesso em: 6 de março de 2019.

SILVA, Juremir Machado da. **1964. Golpe midiático-civil-militar**. Porto Alegre: Sulina. 2014.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TRIZOLI, Talita. **“Tina América” – O feminismo na produção conceitual de Regina Vater**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 9 – Diáspora, Diversidade, Deslocamento. Universidade Federal de Santa Catarina. 2010. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1277902850_ARQUIVO_TinaAMERICA-fazendogenero9-2010B.pdf> Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

VASCONCELOS, *Lúcio Flávio*. **Ditadura Militar e Reformismo no Peru (1968-1975)**. Saeculum – Revista de História. n 32. João Pessoa, jan/jun. 2015. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/srh/article/view/27094>> Acesso em: 18 de julho de 2018.

VIEIRA, Leylianne Alves; LEITE, Marcelo Eduardo. **A experiência da reportagem na revista Realidade**. Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação. a.8, e. 2, 2014. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/82359>> Acesso em: 16 de setembro de 2019.

ZARATTINI, Mônica Rolim. **O festival internacional de fotografia – Paraty em Foco e a legitimação da fotografia contemporânea**. Tese apresentada ao Programa de

Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo. 2019.

ZERWES, Erika. **As fotografias de Rosa Gauditano e as greves do ABC no final dos anos 1970**. Reportagem para Revista de Fotografia ZUM. 2018. Disponível em: <<https://revistazum.com.br/radar/rosa-gauditano-greves-abc/>> Acesso em: 15 de outubro de 2019.

ANEXO A – Entrevista de Nair Benedicto concedida à pesquisadora Arlane Marinho, em 22 de maio de 2019, na cidade de São Paulo.

Arlane Marinho: Em uma entrevista concedida a Paulo Cesar Boni, você afirmou que a sua prisão durante a ditadura militar te jogou para a fotografia. O que você queria libertar através de suas imagens?

Nair Benedicto: Então... na realidade eu adoro cinema, por mim eu ia ao cinema todos os dias. E me chamava a atenção na televisão como que a cobertura que tem na televisão e nos jornais, ela era muito parcial. O que eu via na rua não era aquilo. Como eu sabia que a imagem era meu forte, a primeira decisão minha de lidar com imagens era para fazer programa de televisão. Eu queria ser *freelancer* de TV, era isso que eu queria. Quando eu saí da prisão terminei meu curso na USP, fiz Rádio e TV e fui tentar me colocar no mercado. Mas tinha uma merda que se chamava atestado de boa conduta, que eu não conseguia e precisava. Isso é ilegal, mas era vigente na época. Precisava ter esse atestado de bom comportamento. Então, lidar com imagem sobrou o quê? Não dava vídeo, não dava TV, então sobrou a fotografia como uma forma de trabalhar, que me permitia trabalhar sozinha. Enfim, me permitia exercer o tipo de trabalho que eu queria dependendo muito de mim. Eu podia fazer aquilo que eu queria sozinha.

Arlane Marinho: Você conseguiu comunicar ao mundo o que queria com sua fotografia?

Nair Benedicto: Desde o começo eu consegui. Por exemplo, esse trabalho do Forró, o motivo não tinha nada a ver com a dança. Na realidade, eu comecei a ver muitas pessoas, o que é surpreendente, porque você não está esperando, de ver muita gente que lidava com arte falando: “esses nordestinos aqui em São Paulo”. Levei um susto, eu não esperava dessas pessoas que elas tivessem esse viés de racismo e daí tentei entender e olhar mais onde estavam os nordestinos. Uma vez eu tava fotografando na Praça da Árvore e eles se encontravam nessa praça para fazer ligação e buscar informação, na época não tinha celular. Perguntei para eles onde se encontravam para se divertir, onde era o lazer deles e aí me falaram do Forró do Mário Zan, era conhecidíssimo. Mário Zan foi um sanfoneiro muito famoso. Aí eu fui... com máquina e tudo, entrei e fiz o *Forró do Mário Zan*. Fui várias vezes. O que eu sempre tentava fazer era dar um retorno do

trabalho, então falei com o dono do forró se eu podia fazer uma exposição no local de entrada e o cara falou que se eu fizesse por minha conta tudo bem. Então pendurei as fotos num barbante e no final das três semanas cada um podia levar as fotos para casa. E aí veio o diretor do MoMA de Nova York, não sei quem falou para ele da exposição. Ele comprou uma série. Foi assim que uma das minhas fotos entrou para coleção do MoMA. Foi assim que a imagem foi acontecendo e a partir daí, com esse histórico de ter sido presa e tal... então foi ocasionando meu envolvimento com a fotografia e com esse tipo de fotografia, fotografia militante ou uma fotografia engajada.

Arlane Marinho: Existiu alguma imagem produzida por você para os jornais que foi censurada, na década de 1970?

Nair Benedicto: Então, naquela época quem trabalhava muito com nosso material eram os jornais alternativos. Mas a gente funcionava também. Eu publicava muita coisa na *Isto É. O Movimento*, que era um jornal de esquerda, tinha muita foto censurada, muita. Então... não vou te dizer qual, não vou lembrar, porque eram tantas.

Arlane Marinho: Ainda sobre o período da ditadura, era consciente de sua parte o desejo de denunciar o autoritarismo?

Nair Benedicto: Olha, eu sempre estudei muito política, sempre li muito e sempre tive uma participação muito grande nisso. Então era absolutamente consciente, como é absolutamente consciente até hoje tudo que eu faço nessa área.

Arlane Marinho: Durante a década de 1970, o momento feminista estava ganhando força no Brasil, acontecia às vezes de forma alternativa. Você estava envolvida no movimento? Você se identificava?

Nair Benedicto: Eu trabalhei nos jornais feministas da época, tinha o *Nós Mulheres*, onde trabalhei bastante. *O Movimento* sempre tinha mulheres. A gente, os presos políticos, quando a gente saiu, é mais ou menos, é mais forte do que a gente. Você entra com um compromisso e sai com mais compromisso ainda. Porque eu acho que tem uma convivência direta com as pessoas que estão do teu lado e com as pessoas que estão contra a você. E é assim, imagina o que é um cara que trabalha na polícia, é uma coisa

escrota, entende? Uma coisa escrota. Deve ter com certeza, não vou dizer que são todos assim, mas é um homem com arma. Um homem só com o pinto dele já pensa que é um máximo, com uma arma então.

Arlane Marinho: Como é para você fotografar as mulheres?

Nair Benedicto: Olha, você sabe que tudo que vai acontecendo na vida eu acho que não é uma questão babaca de falar: eu sou uma pessoa otimista. Eu acho que tudo que eu vivi foi sempre para mim um super aprendizado. Mesmo as coisas que ficaram tão marcadas. Na prisão foi uma experiência incrível com as mulheres. Tinha de tudo, professoras da USP, alunas da USP, e um dia nós inventamos uma coisa que me marcou pro resto da vida, brincávamos de tudo. E como nos primeiros quatro meses de prisão a gente não tinha nem livro e nem jornal, não tínhamos nada, absolutamente nada, então, a gente inventou assim: “Nair fala francês, então ela dá aula de francês, fulana fala inglês dá aula de inglês, Arlete é bióloga dá aula de biologia”. Foi maravilhoso. Arlete inclusive é uma companheira que já está morta, deu altíssimas aulas de biologia. Edite era jornalista, então ela falava da censura, da matéria, como se fazia uma matéria, também é uma pessoa que já morreu. Maravilhosa. Mas mesmo assim chegava uma hora que estávamos cansadas das mesmas coisas. E aí chegou uma hora que alguém falou: “E se a gente jogasse o jogo da verdade? ”. Naquela época se fazia muito, se escolhia no grupo quem faria o jogo da verdade. Então fazia-se um círculo, aí no meio e as pessoas começavam a questionar. Perguntaram quem iria pro meio e quase todos responderam “a Nair”, tomei um susto. Foi quase uníssono. E eu disse: “Tudo bem”. Então, começaram a falar e reclamar, que eu incomodava muito, porque eu falava muito de sexo, incomodava muito porque eu me exprimia dessa maneira, incomodava a minha forma de falar do meu relacionamento com meu companheiro. No final incomodava tudo, daí quando me deixaram falar, eu falei: “Bom, e eu então sou um peso pesado para vocês. Quer dizer, eu só incomodo? ” Eles disseram: “Não, você, por exemplo, quando vai fazer comida, tua comida é gostosa, você quando faz limpeza entra com tudo”. E eu falei: “Bom, então o que é esse incômodo de vocês? ” Eles disseram: “Você fala muito de sexo”. Aí eu falei: “Eu falo muito de sexo ou da falta de sexo? Não será da falta de sexo? Se for da falta de sexo, vocês estão chovendo no molhado, por que eu não vou parar de sentir falta”. E daí deu uma discussão maravilhosa. Eu via como ninguém discutia. Quando eu tinha as visitas e voltava para cela falando da saudade, que queria ir

para cama com ele e não ficar no pátio. Era isso que incomodava, mas todo mundo fazia a mesma coisa. E era tudo estudante da USP. Na minha cabeça isso estava anos luz de distância desse pessoal. Para mim o sexo faz parte da vida, como comer. Para o homem tudo bem falar disso, mas uma mulher é visto como uma coisa vulgar.

Arlane Marinho: É daí que vem o desejo de fazer *O Prazer é Nosso*?

Nair Benedicto: É, foi. Consegui abordar isso. E até hoje dá uma puta discussão. Então, *O Prazer é Nosso* foi um pouco essa discussão, das mulheres falando, não só de sexo, mas falando desse prazer que você tem com seu corpo. Porque você nunca está naquele modelito, né? Então, se você tem peito pequeno você quer ter peito grande, se você tem bunda de um jeito quer ter de outro jeito. Para o homem tudo vale. Eu lembro de uma vez que a gente tava fazendo uma reunião de pauta, que tava a Laís (Tapajós), quando eu trabalhava para revista *Abril*. No fim da reunião saímos e tinha homens e mulheres. Alguns homens eram ex-presos políticos. Sentamos para tomar uma cerveja, começou a se falar um pouco e a conversa dos homens era: “Aquela fulana de tal não dá, porque ela é esquisita, usa umas roupas esquisitas. Aquela outra, ela não depila embaixo do braço”. Daí levantou a Laís, eu sou pequena, mas ela é menor que eu e disse para os rapazes: “Olha, eu queria dizer para vocês o seguinte: aqui nessa reunião hoje eu to tomando conhecimento de como a gente é mais tolerante, as mulheres são muito mais tolerantes. Porque, olha, dentro do julgamento de vocês – aí ela falou de um em um – olha, você tem uma puta barriga, você bebe muita cerveja e com três cervejas você já tá falando tudo mole, não dá! Você usa camisa de manga curta, eu, por exemplo, detesto!”. Acabou com eles, acabou! A Laís foi um desses encontros fortuitos da vida. Ela tava presa, a gente se conheceu presa e eu fui colocada na cela do lado da dela. Eu fui presa quando estava voltando da USP, tinha chegado em casa super nervosa com as notícias, porque o Dirceu tinha sido preso. Eu cheguei em casa e as crianças não chegavam, elas estavam no Liceu. Então eu liguei Jacques e falei: “Olha, as crianças não estão chegando. Eu estou super nervosa, não sei o que fazer”. Ele pediu para ficar na porta, que ele já estava chegando e a gente foi pro Liceu. E quando a gente chegou no Liceu, eu fui descer do carro e tava cheio de polícia lá. Quando eu desci o cara me empurrou para dentro, empurrou o Jacques e já pegou o carro e fomos pro DEOPS.

Arlane Marinho: E as crianças?

Nair Benedicto: As crianças voltaram sozinhas para casa, alguém se apiedou da vida delas. O Frederick, que era o menorzinho, eu tenho duas filhas e um filho, o Frederick. A empregada foi pegar as meninas na escola com o Frederick e com minha mãe. Eles foram presos antes da nossa chegada. Foi isso que fiquei nervosa. A empregada era uma menina que veio de Porto Feliz e a gente ensinou a ela a dirigir e falar um pouquinho de francês para conversar com as crianças. E ela foi presa e daí uma pretinha que falava francês e dirigia, pra eles era uma afronta. Então eles prenderam ela, o Frederick e a minha mãe. É por isso que elas não estavam chegando e eu liguei pro Jacques e daí, quando a gente chegou no DEOPS, já estava minha mãe, o Frederick e a empregada. Então, é uma coisa que você se depara de repente, ver aqueles tiras horrorosos, ver aqueles caras segurando, esfregando o pau o tempo inteiro, ver o olhar deles para você. É uma coisa de um moralismo.

Arlane Marinho: Nair, ainda sobre a questão da mulher em suas produções fotográficas, o quê você observa de comum entre elas?

Nair Benedicto: Hoje me chama atenção um grupo de mulheres que se chama: *Católicas pelo direito de existir*. Maravilhosas! Na passeata gay, elas colocaram pôster a favor do aborto, pôster apoiando qualquer maneira de amor, colocaram cartazes de dois homens se beijando e de duas mulheres juntas. Tiro o chapéu para elas. As mulheres para mim são um conjunto de individualidades. Quando eu estou no sertão, tento me identificar ao máximo com aquela pessoa nordestina. Meu trabalho é com gente.

Arlane Marinho: Nair, eu devia ter feito alguma pergunta que não fiz?

Nair Benedicto: Acho que não, tá tudo certo.

Arlane Marinho: Nair, muito obrigada por sua atenção e por ter me recebido.

Nair Benedicto: Quem agradece sou eu.

ANEXO B – Outras produções fotográficas de Nair Benedicto.

Figura 43 Nair Benedicto. Amazônia – Estrada de Serra Pelada (Pará) a Imperatriz (Maranhão). Anos 1980.



Figura 44 Nair Benedicto. Amazônia – Criança Kayapós da Aldeia A-ukre. Pará. 1986.



Figura 45 Nair Benedicto. Amazônia – Índios Kachinawas e o cipó utilizado para o Daime. Acre. Anos 1990.



Figura 46 Nair Benedicto. Seringueiros do alto do Rio Juruá. Acre. Anos 1990.



Figura 47 Nair Benedicto. Mulheres trabalhando no sisal. Bahia. 1985.



Figura 48 Nair Benedicto. Cortadores de cana de açúcar. Pernambuco. Anos 1980.



Figura 49 Nair Benedicto. Parada do Orgulho Gay na Av. Paulista. São Paulo. 2001.



Figura 50 Nair Benedicto. Travestir Ipanema. Rio de Janeiro. 1985.



Figura 51 Nair Benedicto. Dia Internacional da Mulher, no Pacaembu. São Paulo. 2010.



Figura 52 Nair Benedicto. *Abstrato*. 2009.