

Universidade Federal de Ouro Preto

Instituto de Ciências Sociais Aplicadas

Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Dissertação

**Claudia Andujar na busca pela
Outra: as narrativas
fotográficas sobre a mulher
brasileira na revista *Realidade***

Aline dos Santos Nogueira

Mariana
2020



UFOP

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

ALINE DOS SANTOS NOGUEIRA

**CLAUDIA ANDUJAR NA BUSCA PELA OUTRA:
as narrativas fotográficas sobre a mulher brasileira na revista *Realidade***

MARIANA
2020

ALINE DOS SANTOS NOGUEIRA

**CLAUDIA ANDUJAR NA BUSCA PELA OUTRA:
as narrativas fotográficas sobre a mulher brasileira na revista *Realidade***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Carolina Lima Santos

MARIANA
2020

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

N778c Nogueira, Aline dos Santos .

Claudia Andujar na busca pela Outra [manuscrito]: as narrativas fotográficas sobre a mulher brasileira na revista Realidade. / Aline dos Santos Nogueira. - 2020.

125 f.: il.: color..

Orientadora: Profa. Dra. Ana Carolina Lima Santos.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Sociais Aplicadas. Programa de Pós-Graduação em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação e Temporalidades.

1. Andujar, Cláudia, 1931-. 2. Realidade (Revista). 3. Fotografia. 4. Mulheres - Brasil. I. Santos, Ana Carolina Lima. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Título.

CDU 316.77



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
REITORIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS E APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO



FOLHA DE APROVAÇÃO

Aline dos Santos Nogueira

Claudia Andujar na busca pela Outra: narravas fotográficas sobre a mulher brasileira na revista Realidade

Membros da banca

Prof.(a). Dr.(a) Ana Carolina Lima Santos
Prof.(a). Dr.(a) Anna Karina Castanheira Bartolomeu - UFMG
Prof.(a). Dr.(a) Flávio Pinto Valle - UFOP

Versão final
Aprovado em 28 de agosto de 2020.

De acordo
Professor (a) Orientador (a) Ana Carolina Lima Santos



Documento assinado eletronicamente por **Ana Carolina Lima Santos, PROFESSOR DE MAGISTERIO SUPERIOR**, em 20/10/2020, às 12:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0094118** e o código CRC **DCF08251**.

Referência: Caso responda este documento, indicar expressamente o Processo nº 23109.007956/2020-81

SEI nº 0094118

R. Diogo de Vasconcelos, 122, - Bairro Pilar Ouro Preto/MG, CEP 35400-000
Telefone: - www.ufop.br

Para meu tio José Vicente dos Santos (*in memoriam*). Grata por termos compartilhado nossa jornada aqui.

AGRADECIMENTOS

A sensibilidade à temática feminina que norteia essa pesquisa não é por acaso. Antes mesmo de compreender o que tudo isso significava externamente, tive exemplos de mulheres incríveis ao meu redor. À minha mãe Mônica, minha avó Maura, minhas tias-avós Isabel e Bernardete, os meus maiores agradecimentos. Todos os passos dessa caminhada foram inspirados em vocês. Cada uma, a sua maneira, com suas mais diferentes trajetórias, mas igualmente marcadas pelo amor e carinho. Todo o meu amor.

Esse percurso não seria possível sem o companheirismo diário do Danilo. Meu maior apoiador em todos os dias e a principal motivação dessa jornada. Sou grata ao universo pelo nosso encontro. Obrigada por ser luz e compartilhar comigo todas as conquistas. À sua família, igualmente incrível, que sempre me apoia e recebe de braços abertos com amor de sobra.

Durante toda minha vida escolar e acadêmica fui agraciada pela honra dos encontros com professoras espetaculares, que me abriram inúmeras portas. Nesse momento de conclusão, meu agradecimento mais especial à Carol. Por me acolher e estimular meus passos na pesquisa desde a iniciação científica, ainda na graduação. Pela paciência e cuidado a cada leitura, nesse e nos demais trabalhos. Por me incentivar, segurar minha mão e caminhar junto comigo nessa jornada. Muito obrigada por ser fonte diária de inspiração.

Aos meus tios João Batista e José Vicente, que hoje me guiam como anjos da guarda. Meus grandes amores e exemplos de uma vida inteira. Uma benção ter compartilhado um pouco da minha jornada com vocês. Tudo o que sou é por vocês.

Às amigas novas e antigas, por todo apoio ao longo desse percurso. A vida é melhor quando compartilhada com vocês. Um abraço especial para as queridas Ana Clara Fonseca (e Lisbela), Catarina Barbosa, Dreisse Drielle, Fernanda Silva, Flaviana Lima, Gabriela Santarosa, Michele Campos, Natália Campos, Tamiris Rodrigues e Thaís Silva.

Gratidão aos laços proporcionados nesse caminho: Nádia Nunes Lage, Raquel Paixão e Sarah Gonçalves. Mulheres maravilhosas que compartilharam essa experiência comigo.

Ao grupo de pesquisa Poéticas Fotográficas por me proporcionar momentos de imersão em inúmeras possibilidades e pelos encontros com muito afeto.

Aos companheiros do Sinasefe - Seção Rio Pomba por me incentivarem nessa jornada e por compreenderem os momentos à distância. A luta de vocês me inspira e me renova a cada dia.

Um agradecimento especial aos membros da banca, Profa. Dra. Anna Karina Bartolomeu e Prof. Dr. Flávio Valle pela leitura atenciosa e pelas contribuições riquíssimas a este trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM – UFOP) por me possibilitar experiências incríveis e por viabilizar a imersão na pesquisa. À Universidade Federal de Ouro Preto por ser casa, pelas diversas oportunidades proporcionadas ao longo desses oito anos de caminhada na instituição. E, por fim, aos governos de Lula e Dilma que, comprometidos com a educação, permitiram que eu e milhares de pessoas tivéssemos acesso ao ensino superior público, gratuito e de qualidade.

A todos que passaram por mim e deixaram um pouco si, o meu agradecimento. A jornada continua, porque “o mundo não termina no morro da estação”.

Me levanto
sobre o sacrifício
de um milhão de mulheres que vieram antes
e penso:
O que é que eu faço
para tornar esta montanha mais alta
para que as mulheres que vierem depois de mim
possam ver além?

[...]

Nosso trabalho deve preparar
A próxima geração de mulheres
Para nos superar em todas as áreas
Esse é o legado que vamos deixar.

Rupi Kaur

RESUMO

A presente pesquisa visa a compreensão de como as fotografias de Claudia Andujar que foram publicadas na revista *Realidade* constroem uma imagem da mulher brasileira nas décadas de 1960 e 1970. A pesquisa toma as fotografias de Andujar enquanto objeto de construção de personagens tidas como Outras, mas em um movimento que às vezes as destituem de estereótipos, possível a partir do contato entre a fotógrafa, as fotografadas e os leitores do periódico. Para tanto, o trabalho estabelece um caminho teórico-conceitual e analítico que permite ponderar o papel da fotografia, principalmente no contexto jornalístico, na retratação de sujeitos, em especial das mulheres, a fim de entender de que modo a produção de Andujar a realiza, em termos singulares. No exame das imagens da fotógrafa, a análise iconográfica, a interpretação iconológica e a desmontagem, com o estabelecimento de séries, possibilitam avaliações acerca de sua criação, evidenciando o lugar da fotógrafa, das fotografadas e do leitor no processo de produção de sentido, com destaque para a maneira como Andujar dá a ver as mulheres, em uma busca própria, que revela algo delas tanto quanto de si mesma.

Palavras-chave: fotografia; Claudia Andujar; revista Realidade; mulher brasileira.

ABSTRACT

The present work aims to comprehend how Claudia Andujar's photographs, which were published in Realidade Magazine, compose Brazilian women image in the 1960's and 1970's. The analysis takes Andujar's photographs as an object of construction of characters considered as Others, but in a movement that sometimes deprives them of stereotypes, which is possible by the connection established between the photographer, the photographed and the magazine's readers. In order to do this, this academic work establishes theoretical-conceptual and analytical approaches that allow considering the role of photography, especially on journalistic context, as a portrayer of subjects, mostly women, so as to understand how Andujar's production accomplishes it in singular terms. The examination of the photographer's images, the iconographic analysis, the iconological interpretation and the disassembly along with the establishment of series, allows evaluations about Andujar's creation, highlighting the place of the photographer, the photographed and the reader in the process of producing meaning, giving emphasis on how she portrays women in their own mindfulness, which reveals more about them as much as about herself.

Keywords: photographs; Claudia Andujar; Realidade magazine; brazilian women.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Retirantes, Henri Ballot, 1952.....	29
Figura 2: “Uma vela contra o mar”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Luigi Mamprin, 1966.....	46
Figura 3: “É a solidão da estrada”, texto de Talvani Guedes e fotografias de Antônio Andrade, 1969.....	46
Figura 4: Realidade, edição 10. A mulher brasileira, hoje. 1967.....	50
Figura 5: “Nasceu!”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Claudia Andujar, 1967.....	62
Figura 6: “Nasceu!”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Claudia Andujar, 1967.....	63
Figura 7: “Nasceu!”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Claudia Andujar, 1967.....	65
Figura 8: “Nasceu!”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Claudia Andujar, 1967.....	66
Figura 9: “Meire vive tirando a roupa”, texto de Fernando Portela e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	69
Figura 10: “Meire vive tirando a roupa”, texto de Fernando Portela e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	69
Figura 11: “Meire vive tirando a roupa”, texto de Fernando Portela e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	71
Figura 12: “Meire vive tirando a roupa”, texto de Fernando Portela e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	72
Figura 13: “Meire vive tirando a roupa”, texto de Fernando Portela e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	72
Figura 14: “Meire vive tirando a roupa”, texto de Fernando Portela e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	73
Figura 15: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	75
Figura 16: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	76
Figura 17: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	77
Figura 18: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	78
Figura 19: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	79

Figura 20: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	80
Figura 21: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	80
Figura 22: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	81
Figura 23: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.	81
Figura 24: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.	83
Figura 25: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.	84
Figura 26: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.	85
Figura 27: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.	86
Figura 28: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.	86
Figura 29: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.	87
Figura 30: “Uma aventura, a professorinha”, texto de José Carlos Marão e fotografias de Claudia Andujar, 1970.	88
Figura 31: “Uma aventura, a professorinha”, texto de José Carlos Marão e fotografias de Claudia Andujar, 1970.	89
Figura 32: “Uma aventura, a professorinha”, texto de José Carlos Marão e fotografias de Claudia Andujar, 1970.	90
Figura 33: “Uma aventura, a professorinha”, texto de José Carlos Marão e fotografias de Claudia Andujar, 1970.	91
Figura 34: “A adolescente”, fotografias de Claudia Andujar, 1970.	92
Figura 35: “A adolescente”, fotografias de Claudia Andujar, 1970.	93
Figura 36: “A adolescente”, fotografias de Claudia Andujar, 1970.	94
Figura 37: “A adolescente”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1970.	95

Figura 38: “A adolescente”, texto de Antônio Ferreira e fotografias de Claudia Andujar, 1970.....	96
Figura 39: “A adolescente”, texto de José Márcio Penido e fotografias de Claudia Andujar, 1970.....	97
Figura 40: “A adolescente”, texto de Jorge Andrade e fotografia de Claudia Andujar, 1970.	98
Figura 41: “A adolescente”, texto de Jorge Andrade e fotografia de Claudia Andujar, 1970.	98
Figura 42: “Ser virgem é muito importante”, texto de Judith Patarra e fotografias de Claudia Andujar, 1971.	100
Figura 43: “Ser virgem é muito importante”, texto de Judith Patarra e fotografias de Claudia Andujar, 1971.	101
Figura 44: “Ser virgem é muito importante”, texto de Judith Patarra e fotografias de Claudia Andujar, 1971.	102
Figura 45: Série de retratos feitos por Claudia Andujar, 1967-1971.....	105
Figura 46: Série de fotografias que não mostram o rosto feitas por Claudia Andujar, 1967-1971.....	106
Figura 47: Série de fotografias com auto-mise-en-scene feitas por Claudia Andujar, 1967-1971.....	107
Figura 48: Série de fotografias com aparente direção feitas por Claudia Andujar, 1967-1971.	108
Figura 49: Série de fotografias em modo observacional feitas por Claudia Andujar, 1967-1971.....	109

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A CONSTRUÇÃO DA MULHER COMO OUTRA A PARTIR DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS	18
1.1. A fabricação do mundo pelo fotógrafo e tensionada por fotografados e leitores	20
1.2. Fotografia, imprensa e representação da mulher nas revistas ilustradas.....	31
2. A VALORIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA EM <i>REALIDADE</i> À SERVIÇO DA FIGURAÇÃO DO FEMININO	37
2.1. Imersão e liberdade criativa nos ensaios e fotorreportagens.....	42
2.2. O estabelecimento de perspectivas sobre o feminino na revista	48
3. AS MULHERES NAS IMAGENS DE ANDUJAR DO DISTANCIAMENTO DA OUTRA À PROXIMIDADE DO SER	54
3.1. O feminino na produção da fotógrafa para <i>Realidade</i>	61
3.2. Outras figurações do ser propostas por Andujar	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118

INTRODUÇÃO

Há, segundo Helouise Costa (1994), um olhar que aprisiona o Outro na fotografia veiculada na imprensa. Porém, mais do que aprisioná-lo em si mesmo ao capturá-lo em imagem, a fotografia tem a capacidade de moldar a identidade de alguém, sob o ponto de vista do fotógrafo – e, por vezes, do meio em que tal imagem é publicada. Esse sujeito considerado o Outro, que se torna objeto frente às lentes, se caracteriza frequentemente por serem indivíduos à margem, diferentes na origem, raça, classe e gênero daquele que é detentor do equipamento fotográfico e que, dominando-o, controla o discurso imagético que com ele se constrói. Também por isso, durante muito tempo – e ainda contemporaneamente – este Outro foi deixado a ver como um ser estereotipado, marcado fortemente por características previamente dadas, determinadas pelo fotógrafo e/ou por quem circula a fotografia. Dentre os indivíduos encarados como Outro, interessa na discussão aqui proposta, a figura da mulher. O homem é, na maioria das vezes, quem domina o discurso fotográfico, logo, a imagem feminina está frequentemente condicionada a um olhar opressor e masculinizado.

Grande parte dos veículos jornalísticos contribuiu ao longo da história para visibilizar esse Outro e evidenciar suas diferenças perante seus espectadores. Alguns, no entanto, caminharam na contramão e se dedicaram na busca por desnudar sujeitos singulares na tentativa aproximá-los e representá-los enquanto ser. É o caso da revista *Realidade* (1966 – 1976), que, em alguns momentos, alcançou esses indivíduos, criando ponte entre eles e seus leitores. Isso se dava, muitas vezes, a partir da proposta do periódico, de reconhecer o Brasil e apresentá-lo aos brasileiros, através de pautas que buscavam a representação das pessoas marginalizadas pela sociedade e aquelas pertencentes às minorias (LEITE; VIEIRA, 2013).

Uma fotógrafa, em especial, se destacou nesse sentido: Claudia Andujar. Ela nasceu na Suíça, em 1931, e se mudou para o Brasil, em 1955. Sua imersão na fotografia se deu com o intuito de conhecer melhor o povo brasileiro, suas origens, culturas e costumes. Em 1960 começou a se profissionalizar na fotografia e colaborou como *freelancer* para algumas revistas, entre elas, a *Realidade*, onde permaneceu por mais tempo. Sua proposta de trabalho caminhava lado a lado com o que o projeto editorial do periódico pretendia: o encontro com personagens comuns, com uma vivência que as grandes elites não conheciam. A retratação desses tipos de sujeitos, de modo sensível, é tema constante nas produções da fotógrafa, já que as imagens de Andujar possuem a presença humana muito latente, sendo poucas as que não mostram pessoas em destaque. Sua produção perpassa a busca do Outro, através da

aproximação e vivência na realidade de alguém. As imagens são resultado de seu contato e troca de experiências pela imersão. Por isso, a partir das imagens, este estudo busca avaliar a retração do cotidiano da mulher sobre as mais diversas condições de vida, trabalho, relacionamentos, crenças e culturas, a partir das formas fotográficas estabelecidas por Andujar, em particularidades da sua produção.

Para tanto, foi necessário compreender melhor alguns aspectos teóricos e conceituais que embasam essas questões. Através de levantamentos bibliográficos, foram estruturados os dois capítulos iniciais desta dissertação. No primeiro capítulo é abordado como a fotografia se constituiu enquanto objeto de retratação do Outro, entendendo, nesse cenário, a mulher como tal. Além disso, também se fez necessária a ponderação de que, na criação de uma imagem fotográfica, o papel da fotógrafa é de extrema importância, no entanto, ela não está sozinha. Aqui interessa também observar a presença de mais dois grandes eixos: as fotografadas e o leitor da revista, que dá sentido à fotografia. Ainda neste capítulo, também reflete-se sobre a maneira como o feminino foi apresentado ao longo dos anos em veículos jornalísticos, principalmente nas revistas ilustradas. Para tal fim, foram mobilizados os seguintes autores: Derrick Price (1997), Timothy Mitchell (1998), Boris Kossoy (2002), Leoní Serpa (2003), Susan Sontag (2004), Silvana Mota-Ribeiro (2005), Muniz Sodré (2006), Kátia Hallak Lombardi (2007), Anna Karina Castanheira Bartolomeu (2008), André Rouillé (2009), John Dewey (2010), Helouise Costa (2012), Ana Carolina Lima Santos (2014), Djamila Ribeiro (2016), Jean-Luc Moriceau e Carlos Magno Camargos Mendonça (2016), Lorena Travassos (2017) e Roland Barthes (2017).

No segundo capítulo são apresentadas as particularidades da revista *Realidade* no que se refere ao seu modo de fazer jornalismo e a importância que a narrativa fotográfica dispunha, equiparando-se muitas vezes ao peso do texto verbal. Também é explicitado o espaço que o periódico atribuía à mulher brasileira. Nesse capítulo são empregados os embasamentos de pesquisadores e depoimentos de repórteres de texto e fotógrafos que atuaram no veículo, como José Salvador Faro (1999), Beatriz Cunha Fiuza e Cristiana Parente (2008), Hertz Wendel de Camargo (2008), José Carlos Marão (2010), Carlos Azevedo (2013), Jean Solari (2013), José Hamilton Ribeiro (2013), Marcelo Eduardo Leite, Carla Adelina Craveiro Silva e Leylianne Alves Vieira (2013), Mylton Severiano (2013), Audálio Dantas (2015), Ângelo Augusto Manjabosco (2016) e Anna Claudia Bueno Fernandes (2017).

O terceiro capítulo, por sua vez, busca realizar uma apresentação de Claudia Andujar enquanto mulher e fotógrafa, perpassando brevemente pelos seus trabalhos anteriores e

posteriores a *Realidade*, inclusive listando todas as fotorreportagens por ela assinadas no periódico. O tópico busca observar as compatibilidades de suas produções, em que é possível notar como a investigação do Outro lhe parece cara. Para isso, além de depoimentos de Andujar (2000, 2010, 2013), também se mobiliza autores como Rubens Fernandes Junior (2010), Ana Maria Maud (2012), Marcelo Eduardo Leite (2015), Thyago Nogueira (2015), Karl Erik Schollhammer (2016) e Rafael Castanheira (2017). Esse último capítulo, além da contextualização da fotógrafa, possui mais dois tópicos de análise de seu trabalho. As reportagens aqui analisadas foram veiculadas entre 1967 e 1971 e correspondem ao seguinte *corpus*: “Nasceu!” (1967), “Meire vive tirando a roupa” (1968), “Vida difícil” (1968), “No fundo ela é família” (1969), “Uma aventura: a professorinha” (1970), “Especial adolescente” (1970) e “Ser virgem é muito importante” (1971). Ao todo, foram estudadas 51 imagens de Andujar.

Emprega-se, no exame, algumas estratégias metodológicas. A primeira se propõe a realizar um estudo das fotografias publicadas na revista, a partir da análise iconográfica e interpretação iconológica, como delineado por Boris Kossoy (2002). Originalmente, os termos iconografia e iconologia pertencem a uma proposta de Erwin Panofsky para leitura de obras de arte, sendo ambos adaptados por Kossoy para utilização no campo fotográfico (UNFRIED, 2014). O trabalho pressupõe que toda imagem é um enigma para além da visibilidade representada, independentemente de qual seja sua finalidade. Dessa forma, o estudo seria capaz de ajudar a decifrar as informações explícitas e implícitas na imagem fotográfica.

Como antes de se materializar em fotografia, uma série de elementos se interpõem no fazer fotográfico, Pepe Baeza (2007) acredita ser importante conhecer seus antecedentes, que podem complementar a análise e a interpretação de que fala Kossoy. O pesquisador aconselha obter “toda a informação possível sobre o autor da imagem que se tem diante, sobre as condições de realização, sobre a realidade da qual a imagem faz parte, sobre ao que se está destinada e sobre o canal em que se vai distribuir a imagem para a sociedade” (BAEZA, 2007, p. 172, tradução livre). O próprio Kossoy (2002) tem um entendimento semelhante, de dados que mobiliza para desvendar o que denomina de primeira realidade – “realidade interior, abrangente e complexa, invisível fotograficamente e inacessível fisicamente” (KOSSOY, 2002, p. 36) – e segunda realidade da fotografia – “face aparente e externa da uma micro-história do passado, cristalizada expressivamente” (KOSSOY, 2002, p. 37). O autor vai mais longe para delinear o referido método.

A análise iconográfica é responsável pela reconstituição dos dados visíveis que compõem a fotografia, etapa que prevê um detalhamento das imagens a nível descritivo. “Pretende-se, assim, determinar os elementos que concorreram para sua materialização documental (seus elementos constitutivos: assunto, fotógrafo, tecnologia), em dado lugar e época (suas coordenadas de situação: espaço e tempo)” (KOSSOY, 2002, p. 58). Para tal análise é necessário se debruçar sobre a fotografia de modo a “perceber na imagem o que está nas entrelinhas, assim como o fazemos em relação aos textos” (KOSSOY, 2014, p. 130). Ademais, o estudo de fotografias impressas em periódicos deve levar em conta o modo como as imagens são formatadas e publicadas de acordo com o projeto editorial proposto pela revista. Em cada caso específico, interessa também o modo como as fotografias são aí apresentadas: no interior de qual matéria, em que sequência, com que *design*, acompanhadas de quais títulos, legendas e demais textos verbais. Tudo isso colabora para a maneira como o leitor experimenta as imagens, para as entrelinhas que então se evidenciam.

Já a interpretação iconológica tende a se concentrar na interpretação subjetiva das imagens, realizada pelo leitor, neste caso, a analista. Essa etapa equivale à investigação dos elementos constitutivos da realidade interior ou primeira realidade, ou seja, o que está por trás da tomada da fotografia. Torna-se necessário considerar o momento histórico e social, assim como a dimensão cultural e ideológica em que a imagem foi concebida e/ou em que circulou. “Embora o documento siga sendo a nossa referência, nos situamos além dele, nos círculos das ideias, na esfera das mentalidades” (KOSSOY, 2002, p. 59). Kossoy (2002) acredita que a etapa tende a resgatar a história do assunto “seja no momento em que foi registrado, seja independentemente da mesma representação”. Trata-se da “desmontagem das condições de produção: o processo de criação que resultou na representação em estudo” (KOSSOY, 2002, p. 59).

Dessa forma, considerando a importância dos três eixos para uma leitura completa das imagens, esta pesquisa também busca estudar e avaliar a imersão de Andujar em cada pauta para retratar a mulher e estabelecer pontos de encontro, que ativam convocações no leitor. Para tanto, além do estudo das técnicas fotográficas de Andujar e suas intencionalidades na imagem, é necessário o entendimento de como o fotografado se coloca em cena, o que ou como ele permite revelar na imagem e a forma que as fotografias são consumidas e assimiladas pelos leitores do periódico, na conjunção com texto e diagramação. Embora forneça um caminho metodológico interessante, a abordagem de Kossoy tem alguns limites quando se considera a tríade fotográfica, composta pela fotógrafa, fotografadas e leitores. Portanto, cabe lembrar, durante todo o processo analítico/interpretativo, que a imagem é um

objeto de interseção entre fotógrafa, fotografada(s) e leitor, sem os quais a representação da Outra, mediada por ela, não se dá. Portanto, durante as análises, algumas marcas de cada um dos polos serão evidenciadas, como as intencionalidades da fotógrafa a partir de suas escolhas técnicas para as imagens, a maneira como a(s) fotografada(s) se coloca(m) em cena e a possível forma de que tais imagens são recebidas e processadas pelo leitor.

Além disso, mais um passo metodológico é realizado no segundo item do capítulo três. Mais do que buscar a construção de sentido das imagens dentro das fotorreportagens, a análise também compreende a desmontagem delas, desconstruindo a diagramação conferida pela revista e as alianças verbo-visuais estabelecidas com título, texto da reportagem e legenda, para que as fotografias possam ser, de certa forma, ressignificadas em suas múltiplas perspectivas de sentido, no encontro com outras imagens da fotógrafa com a qual dialogam, pela recorrência de alguns traços. Se as imagens, quando veiculadas no periódico estão pré-dispostas a uma determinada condição de leitura, impostas pela editoração da revista, o deslocamento dessas fotografias as permite entender as imagens por elas mesmas, tornando possível identificar alguns padrões que constituem o fazer fotográfico de Andujar no que se refere à retratação e construção da mulher brasileira. Os elementos presentes nas imagens das sete fotorreportagens analisadas, quando ressignificados nos revelam aproximações que podem ser encaradas enquanto fatores que movem o trabalho da fotógrafa.

Feito esse percurso teórico-conceitual e analítico, a metodologia aplicada neste estudo dá a ver como Andujar, na maior parte das vezes, retrata essas mulheres a partir de sua aproximação e contato, através da imersão na realidade de cada uma. Muitos dos resultados obtidos também tensionam o fato de a fotógrafa assumir a posição de “diferente”, justamente por ser uma mulher atuando numa área hegemonicamente masculina (a redação dos veículos jornalísticos) e também pelo fato de ser estrangeira num Brasil que, na proposta da revista, intencionava se reconhecer. Pelo trabalho da fotógrafa em *Realidade*, mesmo considerando apenas um pequeno recorte que aqui interessa, da questão do feminino, pode-se perceber algumas pistas sobre sua imersão posterior para a produção realizada com os índios Yanomanis, pela qual Andujar é mais celebrada.

1. A CONSTRUÇÃO DA MULHER COMO OUTRA A PARTIR DAS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

Desde seu início, a história da fotografia é perpassada pela busca da realidade de quem se encontrava afastado nos mais diversos lugares e civilizações. A imagem fotográfica foi muito utilizada para descobrir e apresentar povos que estavam distantes, tanto geograficamente, quanto em termos de cultura e costumes. A capacidade documental da fotografia de registrar o visível – ou, como disse Roland Barthes (2017) na década de 1980, de funcionar como um atestado de presença – foi amplamente recebida e bem vista em meados do século XIX devido à possibilidade de encurtar distâncias, sendo percebida como um instrumento de partilha do mundo. Tal técnica foi, em função disso, bastante utilizada por pessoas da Europa Ocidental no período colonial a fim de conhecer as civilizações do Oriente Médio, Ásia, África e das Américas. Derrick Price (1997) defende que, já nesse momento, a fotografia, com sua capacidade de articular, produzir e sustentar significados forneceu imagens do outro lado do mundo, capaz de pôr as pessoas em contato com ele. Além disso, ela aguçava ainda mais a curiosidade científica e os desejos de posse já existentes sobre esses povos que, se não estavam ligados à sociedade europeia pelos poderes coloniais, estavam por laços comerciais (BARTOLOMEU, 2008).

O mesmo cenário logo se processou em relação a indivíduos que, ainda que estando geograficamente próximos, pertenciam a classes mais baixas, também designados “como diferentes ou como outros” (BARTOLOMEU, 2008, p. 15). Os sujeitos fotografados eram aqueles que já haviam sido objetos de estudos em pesquisas, exames e relatórios que abordavam questões relativas à saúde, educação, habitação, economia e condições sociais e morais das pessoas mais pobres. Com o advento da captura de imagens fotográficas, pouco a pouco, as classes altas e médias puderam conhecer melhor o que e quem existia para além de sua realidade social (PRICE, 1997). Em diversas ocasiões, esses materiais fotográficos de ordem documental eram produzidos com financiamento de governos ou agências filantrópicas sob o “pretexto de tirar as pessoas de uma condição de vida indigna, justificar reformas urbanas profundas ou mesmo a demolição de áreas inteiras nas grandes cidades, além de intervenções na existência daqueles indivíduos” (BARTOLOMEU, 2008, p. 50)¹. De

¹ A fotografia que tem por função documentar a realidade do Outro foi (e continua sendo) utilizada enquanto formadora de opiniões, de maneira participativa, para “defender ideais civis, denunciar, compor discursos políticos e apontar as divergências da sociedade. Ela pode também ser utilizada pelos fotógrafos para descrever o cotidiano, retratar as experiências da vida comum ou documentar algo que está desaparecendo”, como pontua Kátia Lombardi (2007, p. 35). Há, portanto, uma finalidade social, buscando o despertar da sociedade à vista dos

acordo com Anna Karina Castanheira Bartolomeu (2008, p. 15), mais do que a retratação do Outro², as imagens o demarcavam como o Outro, “fixando as diferenças em relação ao que seria considerado a norma, moldando a identidade de uns diante dos outros”.

A retratação e a fixação sobre esses sujeitos estendem-se também às mulheres, por vezes às mulheres europeias burguesas e, em maior frequência, às pertencentes às demais culturas, classes sociais e etnias. Dessa forma, apesar de sempre tratado no masculino, o Outro também se configurava como sendo a mulher. Tendo o olhar masculino, do homem europeu rico, como principal fonte de construção de identidades, foi atribuído às mulheres um papel estereotipado, essencialmente inferior, objetificando-as para a exposição. Pode-se afirmar, portanto, que as relações de gênero estão emaranhadas nessa história da fotografia. Djamila Ribeiro (2016), em leitura de Simone de Beauvoir, afirma que esse olhar masculinizado constrói a mulher como o Outro beaivoriano. Na concepção de Beauvoir, o Outro é a mulher que sempre esteve em uma posição subjugada pelo homem, desde as sociedades primitivas. O conceito carrega em si a dualidade entre “o Mesmo e o Outro” que se depreende dos pensamentos de Price (1997) e Bartolomeu (2008).

Esta divisão não teria sido estabelecida inicialmente tendo como base a divisão dos sexos, pois a alteridade seria uma categoria fundamental do pensamento humano. Nenhuma coletividade, portanto, se definiria nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si. Por exemplo, para os habitantes de certa aldeia, todas as pessoas que não pertencem ao mesmo lugar são os “outros”; para os cidadãos de um país, as pessoas de outra nacionalidade são consideradas estrangeiras (RIBEIRO, 2016, on-line).

Ribeiro (2016) também concorda com a filósofa francesa quando diz que a relação que os homens mantêm com as mulheres é de submissão e dominação, não apenas na imagem fotográfica, já que eles a veem e a querem como um objeto. Sendo assim, para a mulher não havia definição em si mesma, apenas em relação ao homem e através de sua percepção, que comporta significados hierárquicos. Frente ao olhar masculinizado que a inferioriza, a mulher tende a aceitar a posição em que é colocada e se permite, mesmo que inconscientemente, ser

problemas retratados, como também observa Ana Carolina Lima Santos (2014). Sob essa justificativa reformista, outros sujeitos, além daqueles que estavam distantes geográfica e economicamente também foram retratados/fixados. No contemporâneo, André Rouillé (2009) observa ser o caso do mestiço, do estrangeiro, do marginal, do excluído, do desempregado, do que vive nas periferias. O autor reitera que o outro é que “subverte as normas, que desafia os padrões, que faz vacilar o poder, que perturba os valores dominantes, os princípios das minorias. O Outro é menor. Aquele que desafia o maior, como o rosto de um sem-teto é sempre um desafio lançado na cara daqueles que têm onde morar” (ROUILLÉ, 2009, p. 81).

² Os autores referidos neste trabalho divergem quanto à grafia do termo “Outro”, sendo ora utilizado com a inicial maiúscula, ora minúscula. Opta-se aqui pelo emprego da inicial em caixa alta quando estiver apontando para o conceito. As citações, no entanto, serão mantidas conforme o emprego do autor.

fotografada e ter sua identidade construída sob essa configuração. Em consonância, a pesquisadora Silvana Mota-Ribeiro (2005) acredita que a identidade feminina interiorizada pela mulher é reflexo daquilo que a sociedade, mais precisamente a parcela masculina dela, define como as características pertencentes às pessoas desse gênero. Desse modo, presume-se uma eterna espiral em que as identidades “são criadas tendo por base representações partilhadas e estereótipos e têm como resultado comportamentos das mulheres e representações de si que vão de encontro e reforçam aquelas representações e estereótipos” (MOTA-RIBEIRO, 2005, p. 24).

Timothy Mitchell (1998) faz uma análise sobre a representação do Oriente produzida pelo Ocidente que pode ser ampliada para a discussão da construção identitária como um todo, inclusive das mulheres. O autor afirma que aqueles que se veem como semelhantes compreendem o Outro como seu oposto “passivo ao invés de ativo, estático ao invés de móvel, emocional ao invés de irracional, caótico ao invés de ordenado [...] o outro, é, portanto, marcado por uma série de ausências fundamentais” (MITCHELL, 1998, p. 495, tradução livre). Em afirmação semelhante, Lorena Travassos (2017, p. 148) defende que tal forma de idealização estabeleceu “civilizações e indivíduos que se distanciavam do discurso europeu como seres inferiores, selvagens e incapazes”, o que também ocorreu do rico com o pobre e, no que interessa mais particularmente a essa autora, do homem com a mulher. Baseados em certezas próprias, homens europeus e burgueses criaram representações que transformavam o Outro, sobretudo a mulher, em algo palpável, numa exposição montada para observadores situados em seus meios. O Outro e a Outra se tornavam um objeto do espetáculo e da teatralização criada através da estereotipação e da exibição. Nesse sentido, é possível pensar que também no que diz respeito à mulher, o ato de representar por meio de fotografias é, em certos aspectos, “se apropriar do objeto a ser fotografado. É uma relação de poder e conhecimento. Ter conhecimento visual de um objeto é, em partes, ter poder sobre ele, mesmo que momentaneamente” (PRICE, 1997, p. 61, tradução livre), ou seja, se apropriar e estabelecer poder e conhecimento sobre ela.

1.1. A fabricação do mundo pelo fotógrafo e tensionada por fotografados e leitores

Assumir esse gesto de apropriação e estabelecimento de poder e conhecimento significa reconhecer que, ao contrário do que pensavam muitos fotógrafos e teóricos do passado, o fazer fotográfico não se dá objetivamente, mas é atravessado por todas essas

relações que se impõem em grande parte a partir da figura do fotógrafo³, daquele que é entendido como o maior responsável pela execução da fotografia. Ao refletir sobre isso, André Rouillé (2009, p. 132) propõe que a imagem fotográfica, através da invenção e criação artística, tem a potencialidade de fabricar o mundo. O ato de fotografar consiste, afinal, em “transformar o real em um real fotográfico”. Em consonância, Kátia Hallak Lombardi (2007) defende que a fotografia é uma imagem que, embora se singularize por “carrega[r] em si um indício material do que foi fotografado [...], nunca será uma cópia fiel da natureza, a despeito do que se acreditou por ocasião da sua invenção no início do século XIX” (LOMBARDI, 2007, p. 22).

Apesar de hoje ser ponto pacífico o entendimento do papel do fotógrafo como essencial no processo de criação da imagem fotográfica, a história nem sempre assim considerou. A princípio, no século XIX, entendia-se que a fotografia era fruto de um registro automático, mecânico, modulado unicamente pela tecnologia da câmera. Acreditava-se que a fotografia deveria ser neutra, assim como o fotógrafo, que servia apenas como operador da câmera. Ana Carolina Lima Santos (2014, p. 68) pondera que inicialmente “o fotógrafo, ainda que executasse um papel importante no processo de obtenção das imagens, o fazia pautado em um ideal de isenção, postando-se como um observador desinteressado”, algo que, para a autora, não anulava o caráter construtivo da representação, apenas marcava um modo de concebê-la presumivelmente livre dele.

Nesse sentido, a fotografia era vista como um recorte exato e objetivo da realidade, uma vez que as marcas pessoais, sociais e culturais do fotógrafo em cada imagem não eram levadas em consideração. A fotografia supostamente evocava confiabilidade, exatidão e impessoalidade (ROUILLÉ, 2009), mediadas pela câmera. No entanto, a liberdade criativa do fotógrafo e seu poder de construção da realidade aos poucos foram se consolidando e a capacidade de criação do profissional foi se evidenciando frente ao automatismo da câmera fotográfica. A partir da década de 1930, cada vez mais a realidade retratada pelas câmeras era assumida, de certa maneira, como um produto da personalidade e sensibilidade do fotógrafo (PRICE, 1997), perpassado pelas marcas sociais e culturais que carrega. Desse modo, sua figura foi se firmando como indispensável na retratação e construção do mundo (inclusive do

³ Opta-se, aqui, por usar “o fotógrafo”, apenas no masculino, por entender que a retratação e a fixação não apenas da mulher, mas da realidade como um todo, é feita inicialmente pela figura masculina. Como observa Travassos (2017, p. 158), “a presença quase nula da mulher na vida social no período colonial refletiu-se em uma representação do seu corpo conforme o olhar masculino”, olhar que perdura como majoritário durante muito tempo, inclusive no período em que são feitas as fotografias corpus da pesquisa (1960-1970). O mesmo argumento vai embasar a escolha de usar “leitor” também no masculino: as imagens são produzidas por homens e para homens.

mundo do Outro e da Outra) a partir de sua visão particular, buscando significar as imagens. A câmera continuava a fazer seu papel de registrar a realidade, mas o poder de “transparecer” e modular a verdade do mundo era de seu operador. Conseqüentemente, com a valorização do fotógrafo enquanto criador das imagens, os estilos particulares foram salientados. Daí em diante, as marcas autorais foram percebidas com maior força e aspectos que antes eram considerados como mecânicos e imprevisíveis, como o ângulo, o enquadramento, a composição e o trabalho com a luz, com as cores e as texturas, foram concebidos como forma de assinatura à fotografia (SANTOS, 2014).

Com isso, a sensibilidade e a originalidade dos fotógrafos também passaram a ser apreciadas. Price (1997) enxerga o fotógrafo como um artista dotado de uma visão particular, que é responsável pela precisão da imagem. Grande parte dos fotógrafos documentaristas, seguindo esse enaltecimento artístico como inerente também às suas produções, estão sempre buscando novas formas de ver o mundo, inclusive no modo de lidar com a realidade dos Outros e Outras que fotografam. Lombardi (2007) também percebe algo semelhante ao demarcar que

Muito mais do que apenas gerar notícias visuais, esses fotógrafos tecem, sob forma de imagens, comentários sobre o mundo presente, resultado de uma posição participativa e de uma postura ética. Eles se propõem a descrever, comparar, conotar, persuadir, além de inferir valores em objetos e fatos, assumindo a função de observar certas convenções, codificar seus trabalhos e convertê-los em produto de comunicação (LOMBARDI, 2007, p. 35).

Contudo, é necessário ressaltar que cada fotógrafo tem um modo particular de operar, podendo interferir no resultado final da fotografia. Por isso, cada imagem é única, com suas especificidades, que conferem as marcas pessoais e autorais do fotógrafo. Determinadas práticas e métodos resultam em diferentes resultados, mas, no delineamento, quando se trata de fotógrafos que se voltam ao Outro e à Outra, há sempre o objetivo em comum de retratar a vivência desses homens e mulheres, captando-a ao mesmo tempo em que a constrói/fixa. A bagagem do profissional juntamente com suas experiências sociais e culturais possibilitam um acesso privilegiado às pessoas e lugares do mundo, como um complemento da realidade retratada (SANTOS, 2014).

De acordo com Lombardi (2007), contemporaneamente, os fotógrafos que se dedicam à fotografia documental são, em sua essência, narradores visuais, que embarcam na vida dos e das personagens de suas imagens, para capturá-los/as conforme suas individualidades. Tal argumento também pode ser assumido pelos fotógrafos documentais em outras temporalidades, pois, “enquanto narradores, os fotógrafos procuram transmitir sensações de

um mundo culturalmente diverso e assumir o comprometimento de um autor” (LOMBARDI, 2007, p. 39). Além disso, cada um dispõe de um modo único de contar histórias, sendo assim, nenhuma narrativa será igual a outra, pois o trabalho do fotógrafo é transmutar a realidade do Outro e da Outra na experiência fotográfica, estabelecendo-a na representação.

Do mesmo modo, é necessário considerar que cada fotógrafo carrega dentro de si um grande acervo de imagens mentais, contendo referências de outros trabalhos e de vivências sobre o meio em que ele está inserido, como um museu imaginário que consulta no momento que vai a campo (LOMBARDI, 2007). De acordo com Lombardi (2007), esse museu define-se por uma espécie de biblioteca mental, formada por toda memória visual que o sujeito acumula ao longo da vida. Assim, a construção da imagem tem um plano de fundo idealizado, anteriormente, no museu imaginário, fruto de outras referências mentais. Dessa forma, a aproximação do fotógrafo ao tema nunca é totalmente neutra, pois, ao fotografar, mesmo sem querer ou de modo inconsciente, ele acaba deixando um pouco de si nas imagens, daquilo que provém de suas experiências, seus estudos, sua vivência e seu conhecimento do tema – do seu imaginário coletivo.

Assim, uma fotografia nunca é totalmente destituída de influências, pois o fotógrafo absorve informações de diversos lugares e pode usá-las mais adiante para criar outras imagens. O que não quer dizer que foi programado para fazer igual, nem que necessariamente os fotógrafos, durante o ato de fotografar, lembrem-se de referências vistas em outros lugares. Simplesmente essas imagens habitam o imaginário e são retiradas para fora do seu museu no momento de produzir a imagem (LOMBARDI, 2007, p. 47).

Essas imagens que habitam o imaginário e auxiliam o fotógrafo no momento do clique colaboram na construção do que Lombardi (2007) chama de documentário imaginário. O conceito se refere a um caminho que se estende pelo campo da fotografia documental – e que também se acredita servir ao fotojornalismo, em especial a certa vertente fundamentada em práticas comuns ao documentarismo. Lombardi explica o documentário imaginário a partir do desmembramento de suas palavras. A primeira (documentário) é a responsável pela identificação do gênero da fotografia, enquanto a segunda (imaginário) se refere ao lugar dos sonhos, do simbolismo, das subjetividades, que é construído social e culturalmente. Desse modo, a proposta do conceito pode ser encarada como “uma busca por novas linguagens, por novas formas de representação que estejam mais voltadas para a expressão da sociedade [...] em suas inúmeras complexidades. Também se apresenta como uma possibilidade bastante intimista, prazerosa e libertária de expressão” (LOMBARDI, 2007, p. 71). Ela se dá, de acordo com a autora, no período posterior aos anos 1950 e abrange trabalhos realizados por

fotógrafos como Claudia Andujar, Antoine D'Agata, Michael Ackerman, Miguel Rio Branco e Trent Park.

Essa busca expressiva, se pensada nos termos de apropriação do/sobre o Outro e a Outra, como discutido anteriormente, vai significar algo mais. Em 1977, Susan Sontag já dizia que o ato de “fotografar é apropriar-se da coisa fotografada. Significa pôr a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder” (SONTAG, 2004, p. 14). Ao perceber, na contraposição entre os pensamentos dessas duas autoras, Lombardi (2007) e Sontag (2004), que o fotógrafo “se põe em relação” e se “volta para a expressão da sociedade”, é possível dizer que a apropriação, contemporaneamente, quer ser substituída pelo redirecionamento ao universo de Outrem. Sua missão é retratar o Outro e a Outra criando os lugares, sentimentos e momentos que fazem daquele ou daquela que está a sua frente. O olhar sobre o Outro e a Outra precisa, assim, se converter em um olhar que se lança a esses sujeitos, que se funda no encontro, e que então o descontrói de pré-determinações.

Sendo assim, é preciso admitir que, se muitas vezes, a fotografia contava com dois polos definidos, “de um lado, o fotógrafo caçador de imagens – detentor do equipamento e do controle sobre a produção e a apresentação das imagens – e, do outro lado, as pessoas fotografadas – aparentemente meros objetos do olhar do fotógrafo” (BARTOLOMEU, 2008, p. 31); em outros casos essa distinção se diluiu. Bartolomeu (2008) reconhece que há, em alguns fotógrafos contemporâneos (e é possível que vários estejam próximos da perspectiva do documentário imaginário), uma tentativa de fazer com que a imagem fotográfica obtida através do contato com a pessoa fotografada caracterize-se como fruto da experiência de ambos, ainda que o fotógrafo, detentor da autoridade sobre o equipamento, possa continuar tendo papel preponderante.

Conforme a autora, é a partir da década 1950 que essa uma mudança começou a ocorrer, impulsionada pela redistribuição do poder colonial e pelas repercussões dos estudos culturais. Com isso, as posições ocupadas por observadores, observados e observadas deixaram de ser bem delineadas. Em diversas iniciativas, como algumas das analisadas por Bartolomeu (2008), pessoas que antes eram apenas representadas tornam-se também produtoras, além de passarem a se atentar “aos modos como aparecem, ao tipo de visibilidade que alcançam” (BARTOLOMEU, 2008, p. 64). Os fotografados e as fotografadas, portanto, se põem em cena de modo mais consciente e mais ativo, o que faz com que reivindicuem a fotografia não mais como um mero registro ou como testemunho exclusivo ao fotógrafo, mas

como um meio através do qual os indivíduos que nela figuram também podem se expressar e exhibir suas singularidades e particularidades.

A busca de reconhecimento na imagem muitas vezes faz com que o sujeito fotografado, mesmo que não intencionalmente, se apresente de determinada maneira ao constatar a presença da câmera. No momento em que posa para a câmera, o fotografado também está dotado de seu próprio museu imaginário, conforme o conceito de Lombardi (2007). Este sujeito possui em sua biblioteca mental inúmeras imagens de como se portar diante das lentes e, de certa forma, assume isto para si. Annateresa Fabris (2004) fala em uma atitude de “colocar-se em pose” para inscrever-se no sistema simbólico, em que a gestualidade corporal e as vestimentas são importantes. “O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social” (FABRIS, 2004, p. 36).

Tal ideia de Fabris (2004) se assemelha ao que o autor Jean-Louis Comolli (2008) aborda como *auto-mise-en-scène*. O autor se debruça sobre o conceito para construir sua obra sobre documentários fílmicos, mas também pode ser adaptado para a fotografia. A *auto-mise-en-scène* se caracteriza como uma autorrepresentação dos sujeitos, construída especificamente diante da presença da câmera e por causa dela. “O sujeito filmado, infalivelmente, identifica o olho negro e redondo da câmera como o olhar do outro materializado. Por um saber inconsciente mas certo, o sujeito sabe que ser filmado significa se expor ao outro” (COMOLLI, 2008, p. 81). Para além disso, outro conceito importante para o autor na construção da personagem é o do *habitus*, que simboliza a representação daquilo que faz parte da vida cotidiana, que são gestos aprendidos, reflexos adquiridos e posturas internalizadas e replicadas. De acordo com Comolli (2008), as encenações cotidianas se tornam inconscientes de acordo com o local em que o sujeito está inserido (trabalho, família, etc).

Assim, *auto mise-en-scène* seria a combinação de dois movimentos. Um, que vem do *habitus* e que passa pelo corpo (o inconsciente) do agente como representante de um ou de vários campos sociais. O outro, que tem a ver com o fato de que o sujeito filmado, o sujeito em vista do filme [...] se destina ao filme, conscientemente e inconscientemente, se impregna dele, se ajusta à operação de cinematografia, nela coloca em jogo sua própria *mise-en-scène*, no sentido da colocação do corpo sob o olhar: do jogo do corpo no espaço e no tempo definidos pelo do outro (a cena). (COMOLLI, 2008, p.85).

Para tanto, uma estratégia que se torna comum aos fotógrafos é a tentativa de imersão na realidade do Outro e da Outra, de vivência que possibilite o encurtamento de distâncias, a experimentação de novas formas de vida e o compartilhamento de quadros de sentido que possibilitem a melhor compreensão do universo do Outro e da Outra antes mesmo do fazer fotográfico (BARTOLOMEU, 2008). Grande parte do trabalho de um projeto de natureza documental, que busca valorizar a experiência do fotógrafo junto aos fotografados e às fotografadas, é marcado pela dedicação do profissional, durante um tempo maior, para pesquisas e execução. Isso permite que o fotógrafo experimente o lugar do Outro e da Outra que retrata/fixa, pois tenta chegar o mais próximo possível do ponto de vista de quem está na frente das lentes, na procura por um olhar de dentro (BARTOLOMEU, 2008). A fotografia se volta, nessa perspectiva, à convocação do Outro e da Outra: deseja-se demonstrá-los/as tais como são, humanizando-os. Apesar de sempre contar com as marcas autorais do fotógrafo, os trabalhos procuram a representação do sujeito em “seus próprios termos”.

Esse tipo de produção fotográfica se liga ao que Bill Nichols (2005) denomina de documentário observativo. A produção desse autor, outra vez, é voltada para documentários filmicos, mas o conceito pode ser apropriado para a fotografia, para enfatizar “o engajamento direto no cotidiano das pessoas que representam o tema [...], conforme são observadas por uma câmera discreta” (NICHOLS, 2005, p. 62), também possível à produção de imagens fotográficas. Ao trabalhar com esse modo, o fotógrafo busca registrar o momento sem qualquer interferência externa. As fotografias, assim, são consideradas como registros dos fatos, em que as cenas falam por si mesmas, ainda que haja as características autorais do fotógrafo.

Ademais, como ponderam alguns autores (KOSSOY, 2002; LOMBARDI, 2007; ROUILLÉ, 2009), essa convocação não se encerra na produção da imagem, mas é replicada na instância da fruição, do lado do espectador. E isso só se faz possível devido ao caráter de acionamento e identificação que a fotografia oferece; ver o Outro ou a Outra, se apropriar daquela realidade em que são retratados/fixados, inclusive em sua humanidade, muitas vezes significa mobilizar sentimentos e ações que igualmente transformam a representação, de novo destituindo a exclusividade do fotógrafo. Dessa maneira é alcançado o terceiro elemento dessa tríade: o leitor⁴, cuja presença é fundamental para que o processo fotográfico esteja

⁴ Usa-se “leitor” como sinônimo de “espectador”. Essa escolha, além de pressupor uma ideia de “leitura de imagens”, no sentido de entendê-la em sua textualidade ou discursividade, se justifica também pelo fato deste trabalho ter como corpus imagens publicadas em revistas, no qual a palavra é normalmente mais utilizada.

completo. Para obter sentido, as imagens necessitam de alguém que possa contemplá-las, observá-las ou apreendê-las⁵.

Frente às fotografias tão plurais, cada leitor é induzido a encontrar seu modo próprio de interpretação. Por isso, “cabe ao vaivém incessante do olhar do observador rastrear as imagens, explorar suas superfícies, de modo que consiga lhes impor, finalmente, um sentido” (LOMBARDI, 2007, p. 42). Ao passo que o leitor absorve a imagem, ele pode dar lugar à experiência, que é produzida através do contato, igualmente humanizador. Ela é o resultado da interação entre o indivíduo e os aspectos do mundo (DEWEY, 2010), aqui representados na fotografia, na mediação proposta pelo fotógrafo e pelos Outros e Outras que se põem em cena.

Ao se deparar com uma fotografia em certa revista ilustrada, por exemplo, o leitor absorve outras imagens que pairam na cena e estabelece as conexões mentais de referência para o conhecimento de diversos fatores do mundo, fruto também de seu próprio museu imaginário, construído através de sua experiência e da sua inserção cultural e social, em um processo subjetivo e individual. Uma vez assimiladas, as imagens deixam de ser estáticas, “tornam-se dinâmicas e fluidas, mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. Nosso imaginário reage diante das imagens visuais de acordo com nossas concepções de vida, situações socioeconômicas, ideologia, conceitos e pré-conceitos” (KOSSOY, 2002, p. 45). Assim, é por meio da mediação que o leitor tem acesso às mais variadas imagens fotográficas. É nessa última instância, portanto, que todas as demais se encerram. Como observa Bartolomeu:

Os dispositivos de leitura e circulação utilizados e a maneira como as fotografias são selecionadas e organizadas oferecem-nos balizas para pensar sobre as forças em ação no momento em que tudo isto é moldado e também naquele em que o leitor experimenta as imagens, como vimos aqui. As fotos, por seu turno, constituem vestígios materiais do momento da tomada, de atos fotográficos específicos e efetivos nos quais poderemos ver, eventualmente, traços de certos rituais característicos da cena fotográfica (BARTOLOMEU, 2008, p. 110).

⁵ De acordo com John Dewey (2010, p. 128), enquanto artista e produtor da obra final, o fotógrafo já “incorpora em si a atitude do espectador”. Nesse caso, para o autor, a criação de uma fotografia que possa ativar convocações em seu espectador deve ser estruturada na percepção e sensibilidade do fotógrafo. “O processo da arte em produção relaciona-se organicamente com o estético na percepção [...]. Até ficar perceptualmente satisfeito com o que faz, o artista continua a moldar e remoldar. O fazer chega ao fim quando seu resultado é vivenciado como bom – e essa experiência não vem por um mero julgamento intelectual e externo, mas na percepção direta. O artista, comparado a seus semelhantes, é alguém não apenas especialmente dotado de poderes de execução, mas também de uma sensibilidade inusitada às qualidades das coisas. Essa sensibilidade também orienta seus atos e criações” (DEWEY, 2010, p. 130).

A fotografia, na definição de Boris Kossoy (2014), possui ao mesmo tempo, caráter informacional e é detentora de sensações e emoções, gatilho para elas. Mas o autor defende que as imagens são processadas de formas singulares por sujeitos singulares: elas podem despertar sentimentos de afeto, ódio ou nostalgia para alguns, enquanto outros podem não sofrer afetações, mesmo que estejam próximos ou afastados do lugar, época ou pessoa retratada. Da mesma maneira que o fotógrafo, o leitor também é dotado de imagens mentais e experiências passadas advindas de seu repertório cultural e social. Ele não está isento de opiniões formadas antes de se deparar com determinada fotografia. O seu museu imaginário, bem como suas percepções, gostos, estilos, preferências e o meio onde vive, pode interferir diretamente na sua experiência com as imagens.

O fator determinante para a recepção da imagem fotográfica, assim como a convocação do leitor e acionamento da experiência, será alinhada ao grau de predisposição e repertório prévio que ele tem sobre aquele assunto, balizado pelo meio social e cultural em que ele está inserido. Ou seja, o reconhecimento e a identificação do leitor com o lugar, a pessoa retratada ou a abordagem representada dependem do seu nível de abertura e compreensão sobre ele(s) ou sobre coisas afins, pois, conforme salientado por Rouillé (2009), a fotografia funciona como um acionador de lembranças e contemplá-la é vivenciar o encontro das memórias do passado com o presente. “Sob o impulso do presente, as lembranças inativas nessas zonas de passado são reanimadas, transformadas em imagens-lembrança, antes de serem atualizadas sob a forma de percepções no espectador, e, mesmo, encarnadas no fotógrafo sob a forma de fotos” (ROUILLÉ, 2009, p. 217).

De acordo com o autor, todos os aspectos aos quais o leitor está ligado ecoam em fatos existentes na memória, que estão ligados ao passado, ao seu meio. Nenhuma experiência, por mais recente que seja, é nova. Toda a percepção em torno da fotografia é memória. Assim, ao se deparar com uma nova fotografia, o leitor passará por uma série de saltos no passado, buscando estabelecer conexões em sua própria memória, pois “perceber não é registrar passivamente, mas interrogar ativamente e relembrar” (ROUILLÉ, 2009, p. 221). Dessa forma, para que a experiência possa fluir, em contato com a imagem, é necessário que o leitor se deixe ser afetado e, possivelmente, ser alterado. Se expor é permitir que a experiência atue e nesse instante o ideal é despir-se de amarras e preconceitos. Como ponderam Jean-Luc Moriceau e Carlos Magno Camargos Mendonça:

Para saber algo da experiência devemos, antes de mais nada, vive-la, deixá-la agir em nós. Precisamos deixar a posição de observador distanciado, permitir que alguns de seus aspectos nos afetem, em ambos sentidos: transformar-nos e dar origem a

certos efeitos. O afeto é um sinal de que alguma coisa nos chega e o efeito da experiência. Ele demonstra que estamos em contato com a experiência e o que isso nos ensina. Viver a experiência não é apenas capturá-la para analisá-la, mas é também reagir e interagir. Ser afetado é um apelo ao engajamento (MORICEAU; MENDONÇA, 2016, p. 85).

Um bom exemplo para observar como a tríade se processa em uma imagem – fotógrafo, fotografados/fotografadas e leitor – é uma fotografia do franco-brasileiro Henri Ballot em 1952 (figura 1). A imagem fotográfica ilustra uma fotorreportagem intitulada “O gado humano”, escrita por Jorge Ferreiro para a revista *O Cruzeiro*, que fala sobre migração, mais precisamente sobre retirantes nordestinos que chegavam a São Paulo em busca de melhores condições de vida. Na fotografia, vê-se em primeiro plano uma mulher negra, que carrega uma criança em seu colo, numa espécie de *sling*, enquanto equilibra na cabeça um baú em que provavelmente estão os seus pertences. Ao fundo, com menor destaque, estão outros retirantes, entre homens e crianças, em sua chegada à capital paulista.



Figura 1: Retirantes, Henri Ballot, 1952.

Antes da imagem, tem-se o fotógrafo, possivelmente pautado pelo veículo, atuando em parceria com um repórter. Apesar de os primeiros direcionamentos virem daí, acredita-se que, em um contexto de relativa liberdade de trabalho, a perspectiva particular do fotógrafo foi impressa na imagem, a partir do seu ponto de vista em relação aos migrantes. O fotógrafo, ao atuar para a revista *O Cruzeiro*, em sua maioria, cobria pautas com viés social, expondo temáticas difíceis como a miséria, a pobreza ou a violência. Além do assunto constante na produção de Ballot, a construção da fotografia ressalta características presentes em grande parte do acervo do fotógrafo, posto que suas imagens frequentemente assumem o caráter documental, com um olhar sensível e atencioso e com a utilização do recurso do preto e branco para empregar mais dramaticidade à cena, como se percebe nessa. A atenção e a sensibilidade, constatadas em Ballot, se evidencia aqui ao notar que ele se coloca como observador da cena, misturando-se aos retirantes. Isso permite à fotografia certo sentido de aproximação, como se tivesse sido feita por alguém que está “de dentro” do acontecimento, em contato com a Outra que é retratada. No entanto, apesar desse sentido de proximidade do fotógrafo, ele ainda é um sujeito “de fora” retratando essas pessoas. O desvio do jogo de olhares dos personagens, de certa forma, entrega sua presença ali. Além disso, a escolha pela utilização do flash nessa imagem, por si só, já denuncia a sua participação na cena.

A mulher, personagem principal da fotografia, se apresenta com uma expressão um pouco assustada ao enfrentar a nova vida na capital. Ela observa algo que está no extraquadro, o que pode ser encarado como se estivesse mirando um futuro de novas oportunidades. Seu olhar apreensivo e sua força – ilustrada na imagem literalmente por equilibrar a mala na cabeça – representa a realidade de diversas outras mulheres. Além disso, apesar de estar só na imagem, ela também simboliza o sonho de outras pessoas que saíram do interior e dos sertões do Brasil, principalmente na metade do século XX, na esperança de deixar para trás uma vida de escassez e encontrar bons empregos e salários nas regiões sul e sudeste do país, que estavam em pleno desenvolvimento na época⁶. Tudo isso se constrói na fotografia a partir de escolhas técnicas e plásticas do fotógrafo (como ele a retrata/fixa), mas não só, pois se dá ainda pelo modo como a mulher se põe em cena, a partir de relações que se fundam no momento do encontro com o fotógrafo.

⁶ A fotografia, mesmo tendo sido feita na década de 1950, permanece atual. Ainda hoje é possível conhecer histórias de homens e mulheres, acompanhados ou não de seus filhos, que buscam nessas regiões a possibilidade de uma vida melhor.

A imagem é capaz de gerar afetação de quem a observa, porque, no modo como é composta, nessa aproximação, dá visibilidade a uma pessoa pouco vista e a uma cena pouco vivenciada pelo leitor da revista – em geral, um homem de classe média ou alta, morador de grandes cidades do Sudeste do país. Há a expansão das possibilidades de conhecimento de mundo desse indivíduo, a partir da mediação da fotografia. Com isso, além do conhecimento sobre a realidade da mulher, há a condução e o manejo das sensações e emoções, de um sujeito que diante dessa mulher, Outra, pode tornar-se sensível a ela, à sua expressão assustada ou apreensiva, mas resistente; de um drama que se enfrenta. Como em outros casos, sua utilização mobiliza os afetos, uma vez que “a emoção fácil é o produto com que se adulam os públicos, levando-os a risos e lágrimas fáceis. A emoção está a serviço da produção de um novo tipo de identidade coletiva e de controle social” (SODRÉ, 2006, p. 51).

Por meio desse exemplo, da percepção das três instâncias da tríade no modo em que tensiona a realidade dessa Outra que se dá a ver do contato da personagem com o fotógrafo, pode-se reconhecer, a partir desse último momento de fruição da imagem, que a fotografia é um objeto enriquecido de potências, que possibilita a afetação e a experiência, através das memórias construídas e armazenadas no museu imaginário ou no “reservatório de significados” de cada um, conforme denominado por Moriceau e Mendonça (2016). Isto é, essa fotografia pode proporcionar experiências, uma vez que tem a “capacidade de nos afetar, para transformar o âmago de nossa subjetividade, para conduzir-nos na direção da aventura de algo desconhecido, inesperado, para colocar-nos em movimento e fazer-nos reagir” (MORICEAU; MENDONÇA, 2016, p. 79).

Cabe lembrar que a experiência, também nesse caso, se configura como um ato político. Pensar nos – e através dos – afetos carrega em sua gênese efeitos políticos, memoriais, existenciais. Quando percebidos dessa maneira, os afetos têm o potencial de mostrar o que está em jogo, as coisas que não se encaixam, paradigmas esperados ou normalizados. Talvez ao expandir os horizontes do leitor, a fotografia de Ballot não apenas retrata/fixa a mulher como Outra, mas impõe os limites dessa diferença. De acordo com Moriceau e Mendonça (2016), os afetos dizem sobre as estruturas coletivas e sociais e convoca a (re)pensar sobre os papéis na sociedade, as relações de poder, os efeitos de certas escolhas, entre outros. Pode-se dizer que os afetos, em uma fotografia que se volta ao Outro, convocam a (re)pensar esse Outro, esse “diferente”.

1.2. Fotografia, imprensa e representação da mulher nas revistas ilustradas

Em todos os casos, o ato de fotografar esteve sempre amparado (nessa relação entre fotógrafo, fotografados/fotografadas e leitor) em um modo de explorar o desconhecido, em maior ou menor grau. O consumo do mundo através das imagens fotográficas foi intensificado ao longo do tempo, principalmente quando a fotografia estabeleceu uma aliança com a imprensa, a partir da década de 1920. Tal conjunção representa uma virada no modo de enxergar a imagem para Rouillé (2009), que defende que informar é a mais importante função atribuída à fotografia. Antes de Rouillé, Susan Sontag, na década de 1980, já chamava atenção para o valor informativo da imagem ao afirmar que “a fotografia é valorizada porque nos fornece informações” (SONTAG, 2004, p. 21), propiciada pela documentação que permite.

Seguindo o argumento de que o documento fotográfico tem o poder de transmitir informações a partir do contato entre as três instâncias da tríade fotográfica, é interessante perceber de que modo a imagem do Outro se revigora devido à associação com a imprensa. Como o procedimento fotográfico estava apto a captar cada vez mais o instante, com câmeras mais leves e portáteis, a inserção na realidade alheia se tornava também mais fácil para o fotógrafo. A produção que se fazia impulsionava a necessidade de reprodução em ampla escala, uma vez que para suprir o caráter informativo era essencial a abrangente difusão, tornando-a cada vez mais acessível ao leitor. Concomitantemente, a tipografia vinha se modernizando e se preparando para levar a informação através das imagens. A aliança entre as duas técnicas possibilitou alavancar ambas através do surgimento das primeiras revistas ilustradas, consideradas o carro-chefe de disseminação das fotografias na imprensa.

As revistas ilustradas marcaram fortemente a interseção entre as imagens fotográficas e o jornalismo. As primeiras publicações dessa natureza surgiram na Alemanha, por volta dos anos 1920, com a mutação de jornais como *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Münchener Illustrierte Presse*, *Arbeiter-Illustrierte Zeitung* e as revistas *Uhu* e *Der Querschnitt*. Nas décadas seguintes o número de títulos por todo o mundo foi se multiplicando com a estreia de revistas como *Vu*, *Voilà* e *Paris Match*, na França; *Life* e *Look*, nos Estados Unidos; e *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*, no Brasil. O diferencial delas era ter seus projetos baseados no peso das fotografias enquanto informação. Além disso, privilegiavam um modo de pensar a produção da imagem fronteiro ao fotodocumentário. Normalmente, caracteriza-se a diferença entre documentário e jornalismo fotográficos a partir do critério de seu tempo de produção. O fotodocumentarista costuma trabalhar com base em um projeto fotográfico de longa duração, que tende a envolver estudo, pesquisas sobre o tema e imersão do profissional, o que pode demandar semanas, meses ou até anos de dedicação não estando, portanto, tão

condicionados ao momentâneo. Mas, no fotojornalismo praticado nessas revistas, em uma prática mais apartada da cobertura do dia a dia, isso também ocorria.

O primeiro editorial da francesa *Voilà*, em 1931, ponderava que a fotografia era um “relato vívido e apaixonante de um acontecimento” (VOILÀ, 1931, apud ROUILLE, 2009, p. 127), apresentando-se dessa forma com um caráter de narração mediada das coisas do mundo. Já a revista estadunidense *Life* trazia, em 1936, em seu primeiro editorial, uma pretensão de se converter nos olhos do leitor diante dos acontecimentos, sem, supostamente, ter uma mediação explicitada. Para Helouise Costa (2012), o texto de lançamento da revista demonstrava que ela tinha a ambição de ser “a tradução da própria vida, capturada em suas múltiplas dimensões por meio de imagens” (COSTA, 2012, p. 319). No editorial do periódico lia-se que ele servia:

Para ver a vida; ver o mundo; ser testemunha ocular de grandes acontecimentos; assistir às faces do pobre e aos gestos do orgulhoso; ver coisas estranhas - máquinas, exércitos, multidões, sombras na selva e sobre a lua; ver o trabalho do homem – suas pinturas, torres e descobertas; ver as coisas a milhas e milhas daqui, coisas ocultas atrás dos muros e nas salas íntimas, coisas perigosas que vão chegar; as mulheres que os homens amam e muitas crianças; ver e ter prazer em ver; ver e ficar maravilhado; ver e instruir-se; e, assim ver, e mostrar-se, é agora a vontade e a nova expectativa da humanidade. (LIFE, 1936, apud COSTA, 2012, p. 319)

É possível perceber pelos exemplos citados no editorial que, na produção da *Life*, não era apenas a realidade do Outro ou da Outra que interessava. Ainda assim, no que se processou historicamente, ela teve um grande peso nessa e em revistas afins. O leitor via, conhecia e se instruía, através da imagem, sobre “o mundo”, um mundo que englobava o mundo do Outro, inclusive das “mulheres que os homens amavam”. Para Jorge Pedro Sousa (2000, p. 47), foi estabelecida nesse período “uma das grandes motivações da fotografia no século XX: o desejo de conhecer o outro, de saber como o outro vive, o que pensa, como vê o mundo, com o que se importa. As palavras eram insuficientes”. As imagens, portanto, buscavam expressar o que já não era possível através das palavras. Modos de ver e ser no mundo estavam em cheque a partir da construção, fixação e invenção do Outro como Outro e da Outra como Outra, pautadas através dos interesses da imprensa, o que instigava ainda mais o desejo de conhecer o que até então era o desconhecido e ver a vida a partir de outra ótica.

Pouco a pouco, em meados do século XX, com o crescimento das revistas ilustradas, os leitores passaram a preferir a informação e o conhecimento veiculados através das imagens frente àqueles propagados pelos textos. A época foi marcada por um público que tinha interesse de ver, nos jornais e revistas, imagens feitas a partir da vida real (PRICE, 1997). O

periódico ilustrado era, portanto, um híbrido que podia ser lido e olhado ao mesmo tempo, como confirmava o editorial da francesa *Voilà*, que tinha como princípio o lema “nenhum texto sem imagem, nenhuma imagem sem texto” (VOILÀ, 1931, apud ROUILLÉ, 2009, p. 127). Com a ascensão das revistas ilustradas a partir da década de 1920, as transmissões da informação e do conhecimento foram além: o conteúdo que antes era veiculado apenas por textos verbais passou a ser publicado também através das imagens, revolucionando a forma de se fazer o jornalismo. Assim, a presença da imagem fotográfica nas revistas ilustradas fundamentou-se “na capacidade de revelação da fotografia, não só a respeito das coisas do mundo, apresentadas do ponto de vista do testemunho, mas também no que se refere a um novo modo de ver esse mundo” (COSTA, 2012, p. 316).

As revistas ilustradas assumem, portanto, o papel central na disseminação das imagens fotográficas na imprensa. Antes da ascensão da televisão no Brasil, na década de 1950, a fotografia, veiculada principalmente nos periódicos ilustrados, era a responsável por vencer as distâncias e levar informação visual aos mais diversos lugares, do interior às grandes cidades (BARTOLOMEU, 2008). A partir desse contato com outras realidades e vivências de mundo através da fotografia, cria-se uma relação identitária que demarcam os fotografados e as fotografadas como diferentes e Outros/Outras, que reproduz as relações já comentadas (ocidental *versus* oriental, rico *versus* pobre, homem *versus* mulher), além de outras (a exemplo, no caso da realidade nacional, entre sulista e sudestino *versus* nortista e nordestino). Dessa maneira, a produção de veículos como *O Cruzeiro*, *Manchete* e *Realidade*, entre outros, atravessaram as interações sociais, colaborando com a formação de opiniões e instituindo o lugar das coisas no mundo, em muitos casos assentadas nessa pré-delimitações.

Esses títulos, que se tratavam de revistas de interesses gerais, no desejo de propor compreensões sobre o mundo, acabavam por construir e fixar identidades dos indivíduos considerados como Outros, inclusive das mulheres. As redações das revistas e dos meios de comunicação no geral eram majoritariamente compostas por jornalistas e fotógrafos homens, que contribuíram para a consolidação do olhar masculino sobre as mulheres, reforçando ideais de comportamento feminino. A revista *O Cruzeiro*, por exemplo, mostrava a mulher considerada como padrão ideal da época, constituindo-o também como norma. De acordo com a pesquisadora Leoní Serpa (2003), o posicionamento feminino dado a ver na revista “dizia respeito às questões domésticas, à educação filhos, no convívio conjugal, a roupas, moda e mudanças comportamentais, que se dividiam entre os estilos ousados e os conservadores” (SERPA, 2003, p. 172). Reforça-se, com isso, os estereótipos construídos para representar a mulher na fotografia, que, por muito tempo, estiveram ligados a uma

imagem de dominação e submissão. A mulher era evidenciada apenas por se dedicar aos cuidados com a família, os filhos, o lar, o casamento; sempre posta em uma posição menor ao homem, chefe de família e provedor do sustento.

A mulher representada nas reportagens e fotografias tinha pouco espaço quando se tratava de temas mais sérios, como política, economia ou mercado de trabalho. Mesmo quando aparecia, não deixava de estar associada ao universo da família e dos filhos. A fotografia de Ballot (figura 1), antes tomada de exemplo, também serve para demonstrar isso: a mulher migrante era, antes de tudo, mãe – e se caracterizava, na busca por melhores condições, como alguém que buscava oferecê-las ao filho, que na imagem está carregando nos braços. No mais, os perfis femininos se limitavam a dois comportamentos bem marcados. O primeiro correspondia à mulher dona de casa, que é responsável pela manutenção do lar, que tem interesses em culinária, moda, decoração, beleza, dentre outras temáticas consideradas “menores”. A modernidade pregada pelos veículos de imprensa para as mulheres, nesse caso, relacionava comportamentos progressistas com as questões de consumo como o caminho para alcançar a felicidade. O segundo perfil estava ligado ao *glamour* das mulheres famosas, atrizes e cantoras – grande parte estrangeiras. Essas tinham, em certo grau, uma liberdade de seus corpos, mas que quase sempre apareciam sexualizados nas capas de revistas, ou seja, também dominados e submissos ao olhar masculino, agora sob a lógica do desejo. Por isso, grande parte dos periódicos não contribuíram com a luta por conquistas femininas que foram levantadas em meados do século XX, buscando a igualdade de direitos, espaço no mercado de trabalho e o clamor pela tomada de decisões na própria família e também em termos políticos (SERPA, 2003).

Esses modos de ser mulher afirmados nas fotografias e textos das revistas ilustradas e nos mais variados meios de comunicação contribuíram para a criação de um imaginário coletivo e social do feminino, formado ao longo dos anos. Esses ideais, transmitidos massivamente, constituíram noções sobre a mulher. Todas essas representações influenciaram nos valores de juízo da sociedade em geral e, principalmente, das próprias mulheres, em uma construção de identidades que, a exemplo do que aconteceu com outros Outros, está vinculado a um gesto de apropriação daqueles e daquelas que são representados/as. Portanto, para Mota-Ribeiro (2005), também é importante considerar que

quem dirige os processos de produção por detrás dos meios de comunicação de massa e, por mais que se fale da evolução e da chegada de mulheres aos lugares de topo das grandes empresas midiáticas, são majoritariamente os homens os

produtores de mensagens que se dizem respeito às mulheres (MOTA-RIBEIRO, 2005, p. 52).

Mais uma vez, cabe a menção a como o olhar masculino se apropria dessas mulheres para representar sua identidade. Por mais que as mulheres representem a si mesmas em uma determinada conjunção, existe um discurso já impregnado de um modo de pensar a mulher construído por homens (MOTA-RIBEIRO, 2005).

2. A VALORIZAÇÃO DA FOTOGRAFIA EM *REALIDADE* À SERVIÇO DA FIGURAÇÃO DO FEMININO

A década de 1960 foi crucial para o Brasil. Em 1964 militares derrubaram o governo de João Goulart e instauraram uma ditadura que se alongou por 21 anos. Em meio ao regime truculento, eclodiram vários pontos de respiro e contestação. Boa parte da imprensa tradicional manifestou seu apoio ao golpe, mas alguns veículos mantiveram uma postura oposta, pautados sob um discurso libertário e contestador, comum às produções que identificaram na luta contra o Estado autoritário suas fontes de inspiração. “A rigor, essa fonte de inspiração, que se estendeu por toda a produção cultural, respondeu pela marca ‘de esquerda’ das manifestações artístico-culturais, predominantemente ‘engajadas’ e ‘militantes’” (FARO, 1999, p. 6).

É nesse cenário que nasce a revista *Realidade*, mensário lançado pela Editora Abril, em 1966. O periódico, ainda nos tempos atuais, é considerado um marco para o jornalismo brasileiro pelo pesquisador José Salvador Faro (1999) devido ao enfrentamento ao regime militar. Conceituada como uma das publicações mais contestadoras da época, a revista tinha como base a ruptura com os preceitos morais, ideológicos e comportamentais vigentes. De acordo com Ângelo Augusto Manjabosco (2016, p. 15), ela assim se colocava “em permanente confronto com os valores defendidos pelo regime militar. A própria escolha dos temas aponta nessa direção: música popular brasileira, teatro, direitos das mulheres, liberação sexual, políticas sociais, ateísmo, etc” (MANJABOSCO, 2016, p. 15). Dessa forma, os assuntos que geralmente eram tratados em *Realidade* respondiam expectativas geradas pela conjuntura. Como explicitado por Faro (1999), o periódico situava os leitores sobre os problemas da época, mas não o fazia de forma apática, ao mesmo tempo que em desnudava as crises do contemporâneo. “A revista procurava dar ao público a dimensão essencial de suas indagações através de uma extraordinária variedade temática” (FARO, 1999, p. 73).

Além disso, *Realidade* se apresentava como uma revista que queria romper com costumes pouco progressistas do Brasil dos anos 1960, ao apresentar novos personagens, dar luz à miséria e aos problemas que as grandes elites do país desconheciam e não eram comumente pautados nos demais veículos de comunicação. O periódico pretendia levar informação aos leitores e buscar soluções para os problemas que noticiava, visando a construção de um futuro melhor. Conforme disse o dono da Editora Abril, Victor Civita, no primeiro editorial da revista, esse futuro que norteava a publicação se baseava no “impulso renovador que hoje varre o país [...] Dedicamos REALIDADE a centenas de milhares de

brasileiros lúcidos, interessados em conhecer melhor o presente para viver melhor o futuro” (CIVITA, 1966, p. 3).

Talvez por isso *Realidade* atraía leitores pelo Brasil afora, sendo que possivelmente sua maioria compartilhava das mesmas posições morais, ideológicas e comportamentais, de contestação e renovação. E não eram poucos leitores. O primeiro número da revista, lançado em abril de 1966, teve todos os 250 mil exemplares vendidos em apenas três dias, o que ocasionou o aumento das tiragens nas edições seguintes. No segundo mês, 280 mil exemplares foram vendidos, chegando a 450 mil em julho, três meses após sua estreia, e em 505 mil em fevereiro de 1967, com menos de um ano de publicação. Convém ressaltar que, na época, a população brasileira girava em torno de 90 milhões de habitantes, o que torna os números de *Realidade* ainda mais surpreendentes⁷ (MANJABOSCO, 2016). Paulo Patarra, editor-chefe e considerado pai da *Realidade*, traçou uma personificação desses leitores:

Nosso leitor existe. Uma tentativa de lhe vestir uma roupa, dar-lhe profissão, renda, instrução, interesse, nos levaria ao brasileiro urbano médio:

- a. Fez o ginásio, está entre 20 e 40 anos. Se deixou para trás os 40, continua ativo, pensando no futuro, discutindo o presente.
- b. Gosta de futebol, política; as dificuldades do Brasil o irritam, sonha com saídas. Tem orgulho do Pelé e do Eder Jofre [boxeador campeão, o “galinho de ouro”]. É provável que adote e defenda soluções propostas por homens públicos do tipo Lacerda-Jânio-Roberto Campos-Celso Furtado.
- c. Tem palpitações quando fala da indústria automobilística, da Amazônia, de extensão territorial, de São Paulo ou do Rio.
- d. Torce por filme brasileiro e sente orgulho quando lê que a bossa nova foi aceita pelos americanos.
- e. Gosta de dizer que este país não vai pra frente. E de explicar.
- f. Vai ao cinema, assiste televisão, arrisca um teatro. Gosta de Marcelo Mastroianni [ator famoso pelo filme de Fellini *La Dolce Vita*, de 1960] e detesta Rock Hudson [canastrão].
- g. É católico sem convicção. Há os de outras religiões e os ateus.
- h. Se diz pacifista, mas é fascinado pela guerra, qualquer uma.
- i. Não se sente muito latino-americano.
- j. É emotivo: pode chorar e rir com futebol, cinema, amigos e política.
- k. Gosta de piadas, tomar remédio, aventuras e histórias de fantasmas. (PATARRA apud SEVERIANO, 2013, p. 78-79)

Para atrair esse leitor, além da postura contestadora e renovadora, *Realidade* assumia, de acordo com Faro (1999, p. 90) “a imagem de um órgão para o qual não havia tabus, no sentido de que se dispunha a avançar sobre o que não se discutia ou sobre assuntos a respeito

⁷ O sucesso da revista também teve a ver com o fato de o mercado editorial na época comportar uma iniciativa assim pois, de acordo com Faro (1999), a revista disputava a preferência do público nas bancas com outros títulos de interesse comum que eram encartados semanalmente ou com as mensais de interesses muito singulares. As opções se resumiam em *O Cruzeiro*, do Diário Associados, revista semanal que não era capaz de acompanhar as mudanças políticas e sociais que o país estava passando; *Manchete* e *Fatos & Fotos*, da Bloch Editores, títulos semanais de variedades, que estavam presas a concepções formalistas; e *Claudia*, *Quatro Rodas* e *Capricho*, da Editora Abril, de periodicidade mensal, mas que tratavam de assuntos muito específicos.

dos quais se discutia timidamente”. De fato, desde o projeto da revista, Patarra já havia traçado que “o inusitado, o violento, o estranho, o impossível, o movimento e o belo são assuntos de capa” (SEVERIANO, 2013, p. 77). Faro (1999) lembra ainda que foi dessa forma que a revista teve o potencial de desnudar o conservadorismo que povoava a moral cotidiana dos brasileiros, principalmente sobre a classe média. Em consequência, a publicação polemizou com tais valores, transgredindo com a convenção estabelecida pelo discurso que o Estado buscava legitimar naquele momento, como dito anteriormente. Conforme o autor, estão inclusas nesse aspecto, as matérias que faziam referências, direta ou indiretamente, a temas como a

estrutura da família, à mulher, aos jovens, ao sexo, à religião e às Igrejas, à ciência e à medicina, às questões da política internacional, aos problemas da vida política, econômica e social brasileira, às questões urbanas, à mídia, à vida cultural, aos mitos da cultura de massa, ao consumo, aos assuntos policiais, à tecnologia e à educação. Formava-se, assim, um conjunto que investigava a contemporaneidade e que tornava a revista uma espécie de polo gerador de polêmica e de inquietação cultural. Matérias que davam ressonância aos novos padrões de comportamento da sociedade que se modernizava aceleradamente (FARO, 1999, p. 90).

Contudo, ao longo dos dez anos de publicação, *Realidade* também sofreu com a censura imposta pelo regime militar. A revista teve uma edição temática sobre a mulher brasileira apreendida em janeiro de 1967 e com o endurecimento da censura prévia imposta pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 1968, muitos temas foram proibidos de serem publicados. Para José Carlos Marão (2010), apesar da censura, a criatividade da equipe na elaboração das pautas e na finalização, conseguiu mostrar uma revista contestadora e irreverente, passando a imagem de oposição, sem precisar dizer explicitamente. Além da pressão por parte dos militares sobre os assuntos tratados na imprensa, cabe lembrar que a revista ainda era ligada aos interesses políticos e econômicos da Editora Abril que, por sua vez, não posicionava da mesma forma que os editores, repórteres e fotógrafos de *Realidade*, muitas vezes recuando da postura de enfrentamento assumida por eles.

Tanto que a publicação atuou com esse perfil transgressor apenas em seu início. Pesquisadores como Faro (1999) e Marcelo Eduardo Leite, Carla Adelina Craveiro Silva e Leylianne Alves Vieira (2013) consideram que a revista passou por três grandes fases. A primeira corresponde ao período de 1966 a 1968, que terminou com a demissão de Patarra, por “insistir em pautas ligadas ao pensamento da esquerda” (MANJABOSCO, 2016, p. 33). Logo em seguida, grande parte dos jornalistas também pediram demissão. “Não só os repórteres, mas secretários e redatores seguiram o mesmo caminho, uma vez que muitos deles

havia sido levados para a *Realidade* por Paulo Patarra posteriormente [...]. Todavia, os fotografos fixos e eventuais permaneceriam” (MANJABOSCO, 2016, p.33).

Patarra deixou a redação em dezembro de 1968, no mês em que ocorreu a promulgação do AI-5. No número de sua despedida, “era ele o autor da matéria de capa que levava, no plano de todas as contradições vividas pelo país naquele momento, a carga de simbologia transgressora que a publicação havia chamado para si desde o seu surgimento” (FARO, 1999, p. 244). Para Faro (1999) os três primeiros anos da revista *Realidade*

[...] contribuiu para aperfeiçoar e amadurecer a imprensa brasileira; tornou-a parte do processo de investigação de uma variedade extensa de assuntos; através de sua abordagem, permitiu que o jornalismo estivesse em dia com as demandas de sua época; avançou sobre o conservadorismo e deve ter provocado, no âmbito de seus limites, a aceleração na mudança generalizada de valores que marcou os meados dos anos 60 (FARO, 1999, p. 244).

A partir de então, o regime autoritário se fez mais forte, com repressão ainda mais violenta aos militantes e quaisquer outras pessoas que ousassem expressar pensamentos diferentes. Além disso, a censura nas redações era ainda mais presente e o medo generalizado se instaurou na vida brasileira, inclusive dos jornalistas e fotojornalistas, que também passaram a ter mais dificuldades de encontrar personagens para suas matérias. Os entrevistados tinham medo e a cautela nos contatos externos era ainda maior (MARÃO, 2010).

Nesse momento, desde janeiro de 1969, um mês após do AI-5, percebe-se uma vertiginosa e contínua queda na tiragem e distribuição de *Realidade*, justamente quando começa a sua segunda fase, que dura até 1972. A revista ainda conseguia manter uma linha editorial parecida com os tempos áureos da primeira fase, mas sofria com a falta de jornalistas e fontes, uma vez que grande parte da população vivia com medo da repressão policial. Para Marão (2010, p. 34), “aquela nova revista, de uma nova editora, não tinha esses sinais [de financiamento do governo]: não tinha dinheiro do governo nem falava mal dele. Aliás, não podia. Ao contrário, era acusada, por nacionalistas de direita e de esquerda, de representar uma ‘invasão estrangeira’ na imprensa”, por grande parte de seus colaboradores – principalmente os fotógrafos – serem oriundos de outros países.

A terceira e última fase de *Realidade* durou de 1973 até o encerramento da publicação, em 1976. Nesse momento, “a revista teve o seu tamanho e quantidade de páginas drasticamente reduzidos e privilegiava a publicação de manuais de comportamento e tutoriais para homens de negócios” (MANJABOSCO, 2016, p. 32). Para Leite, Silva e Vieira (2013) a

revista passou por tantas mudanças que é difícil encontrar uma semelhança com a revista que foi apresentada ao público em 1966 que não fosse a palavra “realidade” que lhe nomeava. E, mesmo essa, sofreu alterações em sua tipografia, na logomarca.

Em entrevista, o fotógrafo Jean Solari, que permaneceu na redação até a última edição, relata que nos últimos números da revista a censura já estava bem mais forte que a vista no início: “No final, na época das últimas revistas, a gente tinha que mandar essa pauta para Brasília, eles seguravam quinze dias, aí você tinha uma semana pra fazer a matéria” (SOLARI, 2013). Além do regime autoritário, Faro (1999) também explica que a decadência de *Realidade* estava atrelada a outros interesses, como a ascensão da revista *Veja*, da mesma Editora Abril, e a popularização de novos meios de comunicação.

No caso específico da vida política brasileira, a situação da revista se agravava com o Estado autoritário, mas a necessidade de ser substituída já havia sido detectada, não porque fosse possível compará-la com uma revista *ilustrada*, mas porque sua proposta editorial esbarrava na dinâmica acelerada dos meios de comunicação eletrônicos, que chegavam para ficar (FARO, 1999, p. 92).

Além disso, nesse momento, a revista já havia perdido aquele que era um trunfo no princípio: a aposta na liberdade que os repórteres e fotógrafos tinham para expressar seus posicionamentos e as temáticas progressistas comuns na primeira fase. Devido à periodicidade mensal da publicação, eles dispunham de mais tempo para cumprirem as pautas, o que proporcionava mais vivência no assunto. Também tinham autonomia para debater os temas propostos “fossem os seus discursos compostos por palavras ou por fotografias. O privilégio da liberdade de criação foi explorado em suas reportagens que adquiriram caráter ensaístico” (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013, on-line). Descartando a ideia de um jornalismo objetivo, os repórteres em *Realidade*, de acordo com Faro (1999, p. 10), puderam produzir um material profundo que se tornaria marca, “permitindo que suas características extrapolassem os limites das transformações verificadas na imprensa e se tornassem um fenômeno cultural de dimensões mais amplas”.

Por conta dessa liberdade de criação cedida nos primeiros anos, o jornalismo produzido em *Realidade* chegou a ser comparado ao do movimento estadunidense *new journalism*. De acordo com Bernardo Kucinski (1991, apud CASADEI, 2014, p. 342), o movimento se caracterizou pela introdução da “reportagem jornalística de valor literário, baseada na vivência direta do repórter com a realidade em que se propunha a retratar”. No entanto, quem trabalhou na redação da revista – como Mylton Severiano (2013), José Carlos Maranhão e José Hamilton Ribeiro (2010) –, afirma que eles não estavam seguindo uma

tendência, mas, sim, fazendo jornalismo como achavam que ele deveria ser feito, a partir da autonomia permitida.

2.1. Imersão e liberdade criativa nos ensaios e fotorreportagens

Em alguns estudos realizados sobre *Realidade* (FARO, 1999; FERNANDES, 2017), pouco se falou sobre o peso que as narrativas visuais exerciam na revista. Pesquisas como essas priorizaram as características textuais da publicação frente às fotografias e outros aspectos visuais. Tal situação pode ser justificada pelo projeto editorial do periódico, que embasou parte das discussões realizadas por esses pesquisadores. Para Manjabosco (2016), a publicação foi pensada e desenvolvida por jornalistas, não por fotógrafos, “estes foram incluídos no momento de implantação da revista, embora seja fato que eles participavam das reuniões de pauta e exerciam certa influência, em parte por serem mais experientes” (MANJABOSCO, 2016, p. 34).

Porém, para além do que estava posto no papel, no projeto, não há como medir o peso de *Realidade*, do que efetivamente ela foi, sem considerar os fotógrafos e suas contribuições. A fotografia ocupou um grande espaço na revista, tal como o texto verbal. De acordo com Leite, Silva e Vieira (2013), a publicação conseguiu dosar na medida certa as formas de conduzir as notícias ao equiparar o valor da linguagem visual com a verbalidade. Os autores também consideram que o periódico seguia a linha de títulos como *Life*, *Look*, *Time* e *Paris Match*, que nivelavam informação verbal e imagética⁸, o que também se explica pelo contexto em que nasce. *Realidade* foi lançada em uma época de transição: na década de 1960 as revistas ilustradas já estavam em declínio e a televisão começava a se instaurar como principal veículo de comunicação dos brasileiros. Nessas condições, ela se posicionava trazendo a força das imagens, demandada pelo contexto da época, e grandes textos informativos, que supria uma carência de outras publicações.

Mesmo que inicialmente em menor escala, *Realidade* também prezava pela autonomia dos fotógrafos, assim como dos repórteres de texto. Eles também usufruíam de uma autonomia ímpar em seus trabalhos, de forma que não haviam experimentado em outros veículos. “Os jornalistas [responsáveis pelo texto verbal], se não pensavam assim desde o começo, aprenderam com o tempo e com as repercussões positivas das fotografias. Não

⁸ Ao afirmar isso, também se subentende aqui um mesmo modo de trabalhar as imagens, em uma linha muito tênue no que se refere às características das fotografias documentais e jornalísticas, como discutido anteriormente.

foram poucas as vezes que as imagens veiculadas em *Realidade* foram parar em exposições de galerias e museus” (MANJABOSCO, 2016, p. 37). A valorização, não apenas estética, se valia pela capacidade informativa dessa produção. A importância e o peso da fotografia no periódico é evidente. Ela foi um marco, pois também era responsável pela elaboração do discurso criado pela revista. Através da imagem, o fotógrafo compartilhava com o redator a “responsabilidade pela construção da notícia, e com ele também imprime sua forma de ver as coisas, falando em primeira pessoa, que significa abordar o assunto a partir de uma visão particular” (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013, on-line).

Leite, Silva e Vieira (2013) também ressaltam que as fronteiras entre a informação textual e as imagéticas eram bem resolvidas nas páginas da revista. Para eles, havia uma relação harmoniosa, em que o repórter de texto reconhecia a relevância da possibilidade de uma narrativa fotográfica independente da textual. Em concordância, Ribeiro (2013) afirma que *Realidade* permitia duas leituras das reportagens, a do repórter de texto e do fotógrafo, devido à liberdade criativa que ambos tinham no momento de preparação da matéria. “Eram duas visões muito diferentes e, naturalmente, complementares, porque era o mesmo assunto. Nem sempre o fotógrafo estava ao lado do repórter na *Realidade*. Nas entrevistas, nas buscas, eles tinham autonomia” (RIBEIRO, 2013, on-line). Outro repórter de texto em *Realidade*, Carlos Azevedo (2013), reconhece a multiplicidade da fotografia na revista. Para ele, eram criadas metáforas imagéticas independentes da narrativa textual. “No jornalismo em geral, a foto é a foto e aquilo é um fato. Agora não, ali [em *Realidade*] ela tem uma coisa que permite você olhar para aquilo e ter um entendimento mais complexo, aqui a fotografia significa alguma coisa a mais” (AZEVEDO, 2013, on-line).

Apesar da interdependência entre fotografia e texto na revista, Marão (2010) afirma que era fundamental que os elementos, juntos, mostrassem uma unidade, já que fazia parte de um mesmo trabalho. “Encontrar o título certo para a foto certa – título e foto que abriam a matéria –, uma tarefa comum em qualquer revista, em *Realidade* era um trabalho exaustivo: o nível de exigência, criado pela própria equipe, era muito alto” (MARÃO, 2010, p. 33). Além disso, o jornalista também reconhece a importância da ligação visual nas páginas subsequentes de cada reportagem.

Talvez por isso, para Manjabosco (2016), além dos textos de caráter literário, as fotografias de *Realidade* também se enquadravam no estilo *new journalism* no que se refere ao seu caráter autoral, uma vez que “eram fotografias dotadas de um ponto de vista particular que buscavam registrar as impressões pessoais dos fotógrafos sobre os temas abordados” (MANJABOSCO, 2016, p. 131). O autor ainda defende que, devido a tal liberdade criativa e

à confiança por parte da redação, os profissionais responsáveis pelas imagens também puderam desenvolver o olhar para questões críticas e interpretativas, semelhante ao que faziam os repórteres de texto. A possibilidade de realizar os trabalhos fotográficos com maior autonomia e profundidade nas incursões apresentava-se por diversas maneiras. “Nas formas narrativas, no privilégio manifestado nas opções incomuns de ângulo, na predominância de recursos e, sobretudo, no domínio da linguagem fotográfica para exprimir estilos pessoais na abordagem dos fatos” (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013, on-line). O equilíbrio das formas narrativas na revista reforça, portanto, o papel do fotógrafo enquanto agente ativo na construção dos discursos.

Além da autonomia para criação, a equipe de *Realidade* também usufruía de um tempo maior de preparação das reportagens, não somente devido a periodicidade mensal da revista, que explicava apenas em parte a profundidade possível. Os profissionais também contavam com a dedicação da Editora Abril, que estava disposta a investir em “um projeto ambicioso e inovador, que levava seus integrantes a passar semanas e até meses em viagens para cobrir pautas” (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013, on-line). Ribeiro (2013), que atuou como repórter de texto em *Realidade*, afirma que a palavra de ordem, no que se refere à construção das matérias, inclusive das fotografias, era a vivência. “No sentido de que a reportagem não saía, não era publicada, a não ser depois da constatação de que o repórter e o fotógrafo vivenciaram aquele assunto. Não se fazia reportagem de ouvir dizer. Tinha o testemunho do fotógrafo e do repórter. Tinha a vivência” (RIBEIRO, 2013, on-line).

Era essa imersão que permitia que as imagens fotográficas veiculadas na revista também tivessem a preocupação que perpassava a produção do periódico como um todo, de abordar assuntos diferenciados, que retratassem as distintas formas de vida em diversos contextos do país. *Realidade* prezava pela atenção e cuidado aos elementos, sejam eles verbais ou visuais, para que os e as personagens apresentados/as não fossem estigmatizados/as ou caíssem no discurso do exotismo (LEITE; SILVA; VIEIRA, 2013). O respeito à humanidade do Outro e à Outra era muito comum nas reportagens da revista. Os envolvidos na construção das matérias procuravam entender e expressar ao máximo a realidade observada e experimentada no tempo que estavam em campo. Assim, jogava-se luz em temas até então pouco explorados ou até mesmo ignorados pela imprensa brasileira, a partir de uma abordagem aprofundada que “mostra diversos aspectos da realidade do país naquela época” (LEITE; VIEIRA, 2013, p, 14).

Dessa forma, uma das principais características da revista era a possibilidade de que fotógrafos e repórteres de texto interpretassem a pauta conforme suas convicções e estilos –

mas sempre a partir do contato imersivo, que deixava revelar outras vozes, daqueles que entrevistavam ou fotografavam. No momento de diagramação das reportagens, cada uma era articulada de forma a buscar a entrelaçar as linguagens e as visões dos autores, então apresentada ao leitor.

Para Manjabosco (2016, p. 90), por mais que cada matéria fosse única, é possível observar pelo menos duas formas comuns de combinar textos e imagens em *Realidade*. São elas: a) a distribuição de espaço semelhante e equivalente para fotografias e texto, como observado na reportagem *Uma vela contra o mar* (figura 2)⁹, publicada na edição veiculada na edição 2, em maio de 1966, que apresenta 13 imagens divididas entre as páginas; e b) as imagens compõem uma abertura, em que uma única fotografia ocupa duas páginas ou uma página inteira e parte da seguinte, como acontece em *É a solidão da estrada* (figura 3), publicada na edição 43, em outubro de 1969, na qual, das sete fotografias, quatro estão concentradas nas primeiras páginas, sendo o restante diluído junto ao texto, perdendo a força imagética. Assim, a “imagem torna-se um ensaio verbo-visual concentrado. Nesse caso, as fotografias abrem a matéria e perdem espaço no decorrer dela” (MANJABOSCO, 2016, p. 90). O autor defende que, no segundo caso, a imagem fotográfica tem a função de servir como isca ao leitor, atraindo sua atenção. “A reportagem abre com a visão do fotógrafo, divide espaço com a visão do repórter de texto nas páginas do meio e cede espaço ao texto para o encerramento” (MANJABOSCO, 2016, p. 91).

Em ambas as formas, mas em especial na primeira, era comum a utilização de sequências de imagens dotadas de informação e senso estético que, juntas, ganham força. Em *Realidade*, como em outros veículos que valorizavam a potência da fotografia, a eficácia da composição através das séries fortalecia, principalmente, a construção do valor documental, visto que, “unidas, as fotografias criam novos elementos não existentes nem antes da imagem e nem mesmo na imagem propriamente dita, mas, apenas, em sua adição” (SANTOS, 2014, p. 88). Dessa forma, as séries se constituem como grandes aliadas na criação do “real fotográfico” e no modo como ele é capaz de dar a ver e a conhecer o mundo, inclusive humanizando o Outro e a Outra.

⁹ Todas as fotorreportagens aqui apresentadas podem ser conferidas na íntegra através do acervo digital de *Realidade* no site da Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/realidade/213659>.



Figura 2: “Uma vela contra o mar”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Luigi Mamprin, 1966.



Figura 3: “É a solidão da estrada”, texto de Talvani Guedes e fotografias de Antônio Andrade, 1969.

As noções de ensaio fotográfico e de fotorreportagem, como constituídas na revista, ajudam a evidenciar o lugar das séries para a produção do veículo. Os ensaios fotográficos caracterizam-se como aqueles trabalhos em que o fotógrafo se preocupa em transmitir uma mensagem a partir de um conjunto ordenado de imagens. Como afirmam Beatriz Cunha Fiuza e Cristiana Parente (2008, p. 173), “trata-se de um texto imagético, temático, configurado a partir das experiências próprias do autor e de suas pesquisas sobre o assunto”.

Já o termo fotorreportagem, como defende Costa (2012), se qualifica como “uma narrativa complexa, que integra imagens com texto de cunho menos descritivo e mais analítico, de modo semelhante ao ensaio literário” (COSTA, 2012, p. 319). A autora se apoia em uma publicação sobre fotojornalismo do grupo *Time-Life* – empresa responsável pela editoração e publicação da revista *Life* – que toma narrativa como palavra-chave para definir a fotorreportagem. “A essência destas técnicas reside na palavra ‘história’, [...] uma matéria com começo, meio e fim” (TIME-LIFE, 1972, apud COSTA, 2012, p. 320), observa. Organização, profundidade e flexibilidade são outros eixos importantes percebidos por Costa, que aproxima a fotorreportagem do ensaio fotográfico.

Criar uma fotorreportagem requer a organização de um grande número de fotografias sobre um mesmo tema de modo que elas forneçam uma visão mais profunda, mais plena, mais redonda, mais intensa do assunto do que qualquer fotografia sozinha poderia fornecer. O assunto pode ser qualquer coisa – uma ideia, uma pessoa, um evento, um lugar. A organização pode ser, ou cronológica, ou temática; essas coisas não importam, desde que a forma em si seja flexível. O que realmente importa é que as fotografias trabalhem juntas para enriquecer o tema. Elas não podem ser mais olhadas como entidades singulares, como obras de arte individuais, mas sim como partes de um todo. Para uma fotorreportagem ter sucesso, o todo deve ser maior que a soma das partes (TIME-LIFE, 1972, apud COSTA, 2012, p. 319).

De acordo com Hertz Wendel de Camargo (2008, p. 40), essa soma não se encerra com a junção das imagens. Para ele, a fotorreportagem consiste em “um discurso sincrético (um conjunto formado pelas imagens fotográficas e o layout da página; títulos, matérias e legendas) em que a diagramação amarra os sentidos isolados das diversas textualidades presentes na página” (CAMARGO, 2008, p. 40). Sendo assim, em cada reportagem, o posicionamento e a dimensão das fotografias contribuem para a composição da narrativa, bem como o modo como elas se relacionam com os demais elementos textuais. O texto que Camargo (2008) menciona não deve ser entendido apenas como os parágrafos dedicados à reportagem. As legendas também têm grande importância. Para Costa (1994, p. 88), “o vínculo entre foto e legenda é fundamental na sua construção por se constituir na sua unidade narrativa”. A autora defende que o processo de apreensão de uma fotografia nos veículos jornalísticos impressos acontece em três movimentos: o leitor vê a imagem buscando um sentido imediato, em seguida procura pela legenda para completar sua primeira interpretação e, por fim, retorna à fotografia para concluir seus sentidos. Nessa perspectiva, a legenda estaria para a fotografia como um manual de instruções para sua decodificação. É por isso a necessidade do leitor de retornar, no terceiro momento, novamente à imagem porque é nesse

momento em que “foto e legenda passam a constituir uma unidade de sentido e o potencial significativo múltiplo da fotografia se dissolve” (COSTA, 1994, p. 88). Dessa forma, as imagens e os demais itens constituintes de uma fotorreportagem criam um sentido único, a transformam em uma narrativa.

Apesar de nenhum desses autores estarem tratando especificamente de *Realidade*, as noções por eles defendidas ajudam a iluminar a produção fotográfica da revista. Pelos termos de Costa (2012), pode-se caracterizar como fotorreportagem grande parte das séries de imagens presentes nas matérias de *Realidade*, uma vez que têm a capacidade de contar histórias e transmitir informações coesas, a partir de um agrupamento de fotografias ancoradas pela verbalidade e pela diagramação que as unifica. Nesse sentido, a junção das imagens fotográficas em séries (ensaios e/ou fotorreportagens) colabora na construção de enunciados mais potentes das matérias, que, se não buscam restaurar a realidade, ao menos são capazes de “estabelecer um discurso sensível sobre o mundo”, como afirma Santos (2014, p. 88) ao pensar alguns exemplos do fotodocumentário. A autora, a exemplo de Fiuza e Parente (2008) e Costa (2012), propõe o entendimento dos conjuntos fotográficos como leitura da realidade, incluindo aí a do Outro e da Outra que retratam/fixam e/ou descontroem.

2.2. O estabelecimento de perspectivas sobre o feminino na revista

Faro (1999) observa que um dos assuntos mais frequentemente explorado pela *Realidade* era a inserção da mulher na sociedade contemporânea. De acordo com o autor, quando a revista abordava a temática já não se tratava de oferecer à mulher as garantias de seus direitos políticos conquistados entre os séculos XIX e XX, mas de assegurar o “exercício pleno da cidadania feminina, envolvendo a liberdade individual, o trabalho, as relações pessoais, o sexo, a participação efetiva nos destinos políticos de cada formação social” (FARO, 1999, p. 107). Em conformidade, o jornalista Audálio Dantas, que atuou como repórter e editor na revista *Realidade*, afirmou, em entrevista a Jorge Bodanzky (2015), que o periódico tinha uma proposta modernizante em diversos sentidos e buscava “abordar o feminismo, por exemplo, a mulher, o direito ao aborto” (DANTAS apud BODANZKY, 2015).

Ter assuntos femininos que fugissem à lógica da exaltação da beleza das mulheres estampados nos periódicos brasileiros era assunto polêmico e explosivo para os padrões de comportamento da sociedade à época. Tal dimensão ganhava ainda mais destaque devido ao autoritarismo instalado pela ditadura civil-militar no país. Além da restrição da liberdade

pública, também vigoravam os olhares conservadores sobre as mulheres. “O direito pleno à cidadania feminina, portanto, era um tema de significado político imanente e fácil de ser associado não apenas a questões relacionadas com os padrões de comportamento que envolviam a ordem familiar, mas à ordem institucional como um todo” (FARO, 1999, p. 107), algo que era visto como uma afronta ao regime.

Apesar de em seus primeiros números *Realidade* já abordar temas relativos às mulheres – como uma reportagem sobre o controle de natalidade, na edição número 2, de maio de 1966, e também sobre sexo na juventude na edição de agosto do mesmo ano – nenhuma teve tanta repercussão quanto a edição 10, de janeiro de 1967. A edição era inteira dedicada à mulher brasileira e, em seu editorial, se apresentava como “o maior estudo de gênero jamais realizado no Brasil” (CIVITA, 1967, p. 3), feito a partir de uma pesquisa realizada com 1200 mulheres em todo o país sobre os mais diversos temas: religião, moral, política, família, maternidade, economia, sexo, casamento, dentre outros. “O resultado foi contundente: o retrato da mulher brasileira, em 1967, emergia das páginas de *Realidade* como a configuração de um universo em transformação que punha em xeque valores consensuais arraigados na vida brasileira” (FARO, 1999, p. 109).

A revista, no entanto, antes mesmo de chegar às bancas de todo o país, foi censurada e apreendida pelo Juizado de Menores de São Paulo, acompanhado pelo Juizado de Menores da Guanabara, sob a justificativa de veicular conteúdos “obscenos e ofensivos à dignidade da mulher”. Em seu recurso, porém, a Abril não obteve respostas concretas sobre qual matéria teria causado a decisão dos juízes. Ainda assim, o editorial do número 11 sugeria alguns conteúdos que pudessem ter desagradado as autoridades, como os desenhos científicos sobre o funcionamento do corpo feminino, as estatísticas sobre os índices de aborto no país, o relato de uma mãe solteira que não se inibia pela sua condição, o debate sobre a manutenção da virgindade até o casamento ou “uma determinada foto, publicada na reportagem sobre uma parteira do interior, [que] foi julgada ‘obscena’ pelos defensores da moralidade pública” (A APREENSÃO DE *REALIDADE*, 1967, p. 4). A fotografia a que o editorial se refere é uma feita por Claudia Andujar para a reportagem “Nasceu!”, como se tratará adiante. O periódico, entretanto, declarou que não havia qualquer palavra maliciosa ou imagens provocantes, apenas conteúdos ricos em informação e de interesse público. Ainda de acordo com ele, o objetivo da edição apreendida era compartilhar conhecimento e servir aos seus leitores, fossem eles homens ou mulheres.

De acordo com a pesquisadora Anna Cláudia Bueno Fernandes (2017), a posição da revista também chamou atenção para o fato de que as autoridades tinham o poder de impedir

a circulação de qualquer veículo que não estivesse de acordo com seus interesses. “Alegou-se ainda que havia a suposição de que os problemas morais da sociedade brasileira só existiam quando eram publicados em *Realidade*” (FERNANDES, 2017, p. 103). A edição, no entanto, foi liberada para a comercialização quase dois anos após seu lançamento, em novembro de 1968 – um mês antes da promulgação do AI-5 –, quando o então ministro do Supremo Tribunal Federal Aliomar Baleeiro defendeu que a revista não causava ofensa aos bons costumes. Essa edição especial, conforme Fernandes (2017), é a mais lembrada em termos de pesquisa sobre *Realidade*, devido à censura. A autora afirma ainda que a edição é mencionada muitas vezes em estudos de gênero, por ser uma fonte histórica rica sobre os pontos em comum com o movimento feminista no Brasil nas décadas de 1960 e 1970.

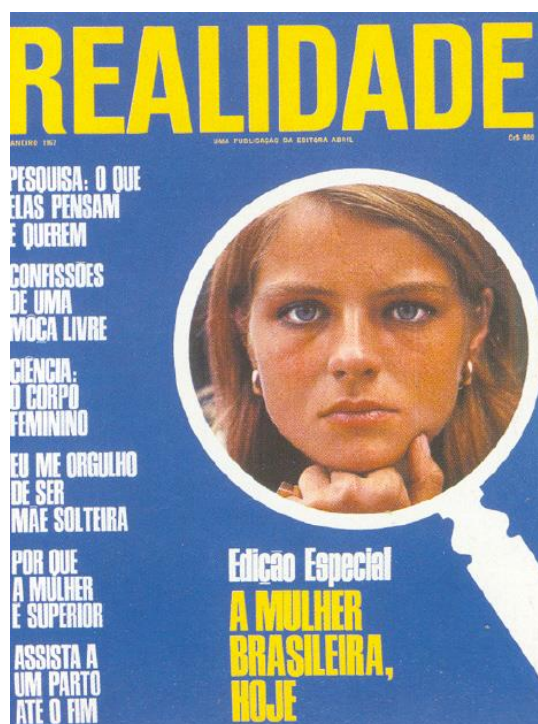


Figura 4: Realidade, edição 10. A mulher brasileira, hoje. 1967.

Em seu trabalho que busca mapear a mulher em *Realidade*, Fernandes também reconhece que a partir da capa de edição 10 (figura 4) é possível levantar hipóteses sobre como a revista, de maneira geral, apresentava a mulher. Observando-a, a autora ressalta que, em primeiro lugar, a mulher, ao ser enquadrada na lupa, é observada de fora, como o objeto e não na figura do jornalista ou leitor. Trata-se, assim, da mulher figurando como Outra. Pelas chamadas na capa, Fernandes (2017, p. 155) destaca outros quatro pontos principais: a) a revista combatia a ideia da inferioridade feminina; b) o corpo da mulher interessava, “talvez

algo alheio à autopercepção dos jornalistas”; c) as mulheres deveriam buscar a liberdade e não estarem presas ao casamento; d) maternidade era um assunto que transcendia à figura da mulher.

Nessa edição, os assuntos tratados giravam em torno das diferenças entre os sexos, a busca pela igualdade, a liberdade sexual, virgindade, divórcio, trabalho, entre outros. Conforme dito no editorial, as mulheres em *Realidade* trabalhavam, amavam, rezavam, pensavam, falavam, eram. Mesmo estando a frente do seu tempo por abordar diversos assuntos considerados polêmicos para a época, a mulher em *Realidade* ainda é considerada como Outra, uma vez que está sempre acompanhada de conceitos de feminilidade e restrições devido ao seu gênero. “Não à toa, elas acabam sendo apresentadas como mãe, irmã, filha ou esposa de alguém” (FERNANDES, 2017, p. 157), ou seja, na relação que se estabelece com alguém. Ao Mesmo (o homem), impõe-se a Outra.

A maternidade sempre presente nas páginas da revista é também considerada por Fernandes (2017) uma forma de retirada da posição da mulher enquanto sujeito. Apesar da revista defender o direito de escolha das mulheres sobre vários temas, ser mãe não era tratado como uma opção, mas como uma tendência natural feminina. Na edição de número 10, por exemplo, das doze reportagens apresentadas, a maternidade só não aparece em duas:

A bênção, sá vigária, sobre freiras que assumiram o comando de paróquias, e *Essa mulher é livre*, entrevista com Ítala Nandi. Nessa edição, na matéria *Ela é assim*, na descrição sobre a formação fisiológica do corpo feminino desde o embrião, o ciclo se completava com a gravidez. Já o ensaio fotográfico *O amor mais amor* foi sobre a maternidade e o amor de mãe. Algumas legendas apresentavam o afeto pelo filho, outras as dificuldades, como a prostituição, a separação ou a incerteza do futuro, no caso de uma família negra. Apareceram mulheres brancas, uma asiática, uma indígena e uma negra – a maternidade não tinha restrição de raça ou profissão. Na edição de dezembro de 1966 já havia sido publicado o ensaio fotográfico *Poesia é Mulher*, de David Drew Zingg, com poemas com referência ao efeito que as mulheres causavam nos homens, sendo que, na última página, a imagem era de uma mãe com seu filho, e o poema de Hermes Fontes destacando: “Ao pé das nossas mães – todos nós somos crentes. Um filho que tem mãe tem todos os parentes” (FERNANDES, 2017, p. 168).

Além disso, a forma como os assuntos eram conduzidos na revista mostrava que, a despeito do que dizia Faro (1999, p. 170) o “exercício pleno da cidadania feminina” só se realizada na condução proposta pelo repórter, quase sempre um homem; e em direcionamento a um leitor, igualmente pensado no masculino. Ademais, mesmo quando havia uma leitora idealizada, a mulher que consumia *Realidade* era concebida como sendo uma mulher branca, de classe média e com um certo grau avançado de instrução escolar, conforme representada na capa da edição especial. Até mesmo enquanto personagem, o perfil se repetia. Apesar de

aparecer mulheres indígenas, negras e asiáticas em outras edições, “sua condição particular só era explorada no texto quando o assunto era racismo ou a situação das tribos indígenas ou seus países de origem” (FERNANDES, 2017, p. 218). Assim, quando a revista retratava essas mulheres, geralmente não tinham suas identidades construídas pela condição de mulher, não eram as esposas, filhas ou mães, mas sim cidadãs em um país precário. O caráter de Outro (não-branco, não-rico) prevalecia sobre o de Outra (não-homem).

Perceber esses limites do feminismo de *Realidade* não significa igualá-la a outros periódicos quanto ao tratamento da pauta feminina. No geral, em diversos temas, a revista publicava estudos científicos para combater o pensamento ainda dominante à época de que a mulher é frágil e inferior. Nesse sentido, *Realidade* defendia abertamente a igualdade de gênero, a emancipação feminina e o direito da mulher em ocupar os mesmos espaços que os homens – desde que essa mulher tivesse a educação adequada. “Por mais que as mulheres fossem constantemente associadas a sua função de mãe, nas matérias de *Realidade*, elas não deixavam de ser valorizadas por outras funções, principalmente no mercado de trabalho” (FERNANDES, 2017, p. 219). Mesmo reforçando a importância da emancipação feminina através da sua entrada no mercado trabalho, as reportagens não descartavam a divisão sexual de alguns empregos. Por isso, as abordagens sobre o trabalho ainda eram marcadas pelas profissões clichês de secretárias, enfermeiras, dentre outras profissões consideradas femininas, associadas a estereótipos femininos, como de cuidado e organização. Ainda assim, configura-se um avanço em relação aos dois perfis comuns em outras revistas e já explorados a partir da pesquisa de Serpa (2003), da mulher dona de casa ou da mulher famosa.

Além disso, a revista também apresentou postos de trabalho além do mercado formal, com profissões estigmatizadas pela sociedade, nas reportagens “Meire vive tirando a roupa” e “Vida Difícil”, ambas publicadas em 1968, como se verá adiante. As duas matérias foram feitas por Claudia Andujar. Para Fernandes (2017), apesar de tratar de temas polêmicos, as imagens não representam apenas ideia de sensualidade, mas também, a partir de uma visada sensível, dá conta da rotina de trabalho daquelas mulheres. As reportagens não buscavam fazer um julgamento moral sobre aquelas mulheres, mas retratar as dificuldades encontradas por elas. O periódico, portanto, humaniza as mulheres envolvidas, sem os preconceitos presentes no senso comum, a partir da produção de Andujar (FERNANDES, 2017). Acredita-se também que tal olhar humanizado e sensível se fez presente por partir de uma mulher, uma fotógrafa.

Perceber isso leva a uma constatação, que parece se refletir na limitação do feminismo da publicação: a presença da mulher na redação, naquele momento, ainda era escassa. De

acordo com Fernandes (2017), as mulheres que trabalhavam como fixas em *Realidade* eram Lana Novikov, Micheline Gaggio Frank, Josete Balsa, Norma Freire e Laís de Castro, todas atuando no setor de pesquisas¹⁰. Havia ainda Octavia Yamashita, que era secretária de Roberto Civita; Junko Yamanaka, que atuava na área comercial; Zamali Doria era secretária, e Isabel Macedo, que exercia função de datilógrafa. Além disso, a equipe também contava com Claudia Andujar e Maureen Bisilliat como fotógrafas *freelancers*.

Para Severiano (2013), as fotógrafas Andujar e Bisilliat ofereciam um olhar feminino à revista. Na visão do autor, elas eram encarregadas de registrar histórias de interesse humano – uma afirmação que não deixa de carregar um sentido machista. Contudo, Fernandes (2017) defende que as fotógrafas participavam de temas variados e em ambientes considerados arriscados, fragilizando o argumento de Severiano (2013). A autora também argumenta que as mulheres que atuaram em *Realidade*, além da importância na produção jornalística, também confrontavam um modelo social do sujeito feminino. “Se o posicionamento de esquerda dos jornalistas podia influenciá-los a que se aprofundassem em temas políticos e sociais, também a situação vivenciada por essas mulheres podia influenciá-las a escrever sobre papéis femininos sob um ponto de vista diferente do dos homens” (FERNANDES, 2017, p. 92). Rompe-se, afinal, com a ideia da mulher sempre como Outra: ela não é apenas objeto da representação, mas autora dela.

¹⁰ Roberto Civita, diretor de redação em *Realidade* e filho de Victor Civita, acreditava que as mulheres deveriam se concentrar apenas no setor de pesquisa, por ser um trabalho que exigia mais atenção aos detalhes (FERNANDES, 2017). Muitas delas, mais tarde, se tornaram jornalistas. Lana Novikow se tornou repórter e, posteriormente, editora da revista. Isabel Macedo passou a escrever reportagens e contos para a *Capricho*. Norma Freire aprendeu a ser jornalista na prática, observando os repórteres de texto. Seu salário, no entanto, era seis vezes menor que o salário dos homens. Ela, ao perceber que recebia menos, reivindicou o aumento junto a Paulo Patarra (SEVERIANO, 2013). Freire também participou ativamente da resistência à ditadura, oferecendo “abrigo a militantes que tentavam fugir do país, além de ter utilizado seu emprego de jornalista como uma forma de obter informações” (FERNANDES, 2017, p. 90).

3. AS MULHERES NAS IMAGENS DE ANDUJAR DO DISTANCIAMENTO DA OUTRA À PROXIMIDADE DO SER

Claudia Andujar (ou Claudine Hass, conforme registrada pelos pais) nasceu em 1931, na Suíça e logo em seguida se mudou para Transilvânia, atualmente território da Hungria, onde passou boa parte da infância. Devido às distintas nacionalidades de seus pais, ela cresceu em um ambiente poliglota, em que falava francês com sua mãe, de origem suíça e protestante, e húngaro e alemão com seu pai, de família judaica húngara. Sua mãe, no entanto, deixou a família quando ela tinha nove anos e seu pai não passava muito tempo em casa. De acordo com o pesquisador Rafael Castanheira (2017), Andujar foi criada pelas empregadas da casa, pelas quais cultivou um laço afetivo. “Dessa relação de intimidade e maior afinidade [...], ela desenvolveu valores humanos e interesses por temas populares que seriam no futuro, fundamentais em sua vida profissional” (CASTANHEIRA, 2017, p. 152).

Alguns anos mais tarde, com o início da Segunda Guerra Mundial, seu pai e parte de sua família paterna judaica foram levados aos campos de concentração. Claudia passou a viver com a mãe na Suíça sob a tensão causada pela guerra e mentindo sobre sua origem paterna, para evitar sua deportação. Dois anos depois, em 1946, aos 15 anos, ela foi convidada por um tio, irmão de seu pai, para se mudar para os Estados Unidos. Pouco tempo após se mudar, ela trocou seu nome de Claudine para Claudia. Trabalhou por algum tempo como vendedora de lojas, até ser contratada pelas Nações Unidas, que buscava estudantes políglotas como guias de turismo. Em 1949, com 18 anos, ela se casou com Julio Andujar, um refugiado espanhol. Ao final do casamento, Claudia optou por manter o sobrenome do ex-marido. Nesse momento, ela se aproximou de algumas técnicas artísticas para se expressar, como a poesia e a pintura, chegando a realizar duas exposições com seus quadros, em 1952, na sede das Nações Unidas e na Galeria Coeval, em Nova Iorque (CASTANHEIRA, 2017).

Aos 24 anos, em 1955, Claudia Andujar veio pela primeira vez ao Brasil, em visita a sua mãe, que morava em São Paulo desde o final da Segunda Guerra. Ela diz ter ficado comovida com a afetividade dos brasileiros: “uma afinidade que jamais havia sentido em lugar algum após deixar a Transilvânia. Não havia experimentado isso na Suíça, e tampouco na América do Norte. Aqui havia uma qualidade de contato humano que eu desconhecia” (ANDUJAR, 2005, p. 105).

Por conta dessa conexão única, ela decidiu fixar residência no Brasil, mesmo não falando português. Andujar dava aulas de inglês, o que lhe garantia uma fonte de renda e lhe

permitiu investir na fotografia como hobby, com o objetivo de se aproximar e conhecer mais do povo e do território brasileiro, em um primeiro momento. A fotografia era utilizada por ela numa tentativa de se encontrar e também para transmitir o que a tocava num país tão complexo como o Brasil (ANDUJAR apud PERSICHETTI, 2000). Segundo Ana Maria Mauad (2012, p. 129), “fotografar pessoas a fazia ficar mais próxima de si mesma e a expressar o outro como um igual, por meio de uma linguagem que seria universal”. Sua escolha pelo campo da fotografia tem a ver com a tentativa de se aproximar do Outro (e da Outra) e se afastar de seu passado “marcado por rupturas, intolerância e guerra” (CASTANHEIRA, 2017, p. 154). Sua obra até esse momento buscava registrar sua nova vivência, sem intenção de se profissionalizar.

De acordo com Castanheira (2017), os primeiros ensaios de longa duração realizados por Andujar foram feitos pouco tempo após ela se iniciar na fotografia. Sem pautas definidas, ela visitava vilarejos e lugares isolados entre 1956 e 1957. Nesse período, Andujar realizou uma série de viagens de trem, ônibus e barco no território brasileiro e também para países da América Latina. Fotografou desde os caiçaras no litoral de São Paulo até os povos andinos em seus rituais. As imagens eram organizadas nos álbuns que compartilhava com seus primeiros amigos no Brasil. Gradualmente foi se interessando e se aprofundando na linguagem fotográfica.

Por indicação de seu amigo, o antropólogo Darcy Ribeiro, Andujar visitou a Ilha do Bananal, na região central do Brasil, por duas vezes entre os anos de 1957 e 1960. Durante as estadias na região, fotografou os índios Karajás, tendo permanecido por dois meses entre eles, em ambas as viagens. Esse trabalho, de acordo com Mauad (2012) e Castanheira (2017), definiu seu percurso de profissionalização na fotografia. O material produzido junto aos índios foi apresentado às revistas *O Cruzeiro* e *Manchete*, que não tiveram interesse em publicá-los. Andujar então enviou as fotografias a alguns veículos estrangeiros e teve, em 1960, suas imagens veiculadas pela primeira vez em um periódico, na edição em espanhol da revista *Life*, na reportagem “Uma tribo esquecida”. A partir de então, ela começou a colaborar como *freelancer* para revistas estadunidenses como a própria *Life*, *Look* e *Jubilee*. Nos anos seguintes, também passou a contribuir com as publicações brasileiras, como *Claudia* e *Quatro Rodas*.

Já atuando em veículos da Editora Abril, ela passou a fazer parte da equipe de fotógrafos *freelancers* da revista *Realidade*, desde quando o periódico ainda era um projeto, em 1965. Assinou 30 reportagens para a revista, com a qual colaborou até 1971 (NOGUEIRA, 2015). Apesar de ter atuado em outros veículos, inclusive estrangeiros, sua

obra publicada na revista marcou profundamente a trajetória da fotógrafa. Thyago Nogueira (2015), curador da exposição “No lugar do Outro”, que reuniu o trabalho de Andujar entre as décadas de 1950 e 1970, ressalta que foi em *Realidade* que ela “manteve uma relação profissional mais profunda e duradoura” (NOGUEIRA, 2015, p. 77).

No trabalho desenvolvido por Andujar e nas características particulares de *Realidade* notam-se alguns pontos de encontro, como a vontade de explorar o Brasil em todas as suas formas de vidas, trabalhos, culturas e costumes. De acordo com Leite (2015, p. 165), a soma desses aspectos “permitiu o percurso autoral e, ao mesmo tempo, deu ao trabalho uma potencialidade além do usual no fotojornalismo”. Durante os anos em que a fotógrafa colaborou com a revista, ela pode conhecer o país e percorrer territórios afastados de São Paulo, onde havia estabelecido residência, o que deu o pontapé inicial à sua incursão pessoal no trabalho com os índios. “As fotografias feitas por Andujar na revista tiveram vínculo forte com suas percepções diante de um processo de descoberta de uma realidade que a motivava, além de ser um caminho peculiar de desdobramento das suas inquietações” (LEITE, 2015, p. 164).

Além disso, as temáticas experimentadas por Andujar dentro da revista também foram pontos positivos em sua vivência. *Realidade* permitia que os fotógrafos explorassem temas considerados tabus naquele período, como homossexualidade, prostituição, consumo de drogas, etc (CASTANHEIRA, 2017). Dentre os fotógrafos, Andujar ficou conhecida como a pessoa que enfrentava qualquer situação. “Eu era conhecida por assumir pautas, enfim, reportagens, que eram onde estava difícil de chegar. Não por causa da distância, mas eles sempre me pautavam para coisas que eram um pouco fora do comum” (ANDUJAR, 2013, on-line).

A imersão nas temáticas vivenciada pelos fotógrafos em *Realidade* foi um aspecto importante para Andujar. A fotógrafa relatou a Severiano (2013, p. 105): “o que me encantou é que podia ficar duas semanas num lugar. Permitia entrar dentro das pessoas. É isto que faz a diferença. Não existiu noutra parte. Privilégio inacreditável”. Além do maior período de convivência com os assuntos fotografados, os colaboradores da revista também experimentaram uma maior liberdade criativa dentro da redação. Sobre isso, Andujar menciona o fato de ter autonomia para fotografar sem ter alguém guiando ou orientando suas imagens:

Não era que o repórter tava ao meu lado, fazendo as entrevistas e me dizendo ‘faça isso ou aquilo, etc.’. Não tinha nada disso. Isso era uma maravilha. Além do fato que eu podia ficar fazendo a matéria o tempo que eu precisava. Eles me deram o

filme que eu pedi e eu ia e fazia os trabalhos. Quando achava que eu esgotei o assunto, voltava, mostrava o que eu tinha feito, eles escolheram o que achavam que iam publicar e o resto ficava comigo. Está comigo até hoje. Então, eu criei também um acervo muito grande de fotografias. E, olha, não sei, foi a primeira e última vez que uma coisa dessas aconteceu. [...] no fotojornalismo. Mesmo depois, eu fiz uma matéria, por exemplo, para uma revista americana, mas o cara estava ao meu lado, dizendo 'faça isso ou aqui, etc'. Isso... Essa liberdade eu só conheci na *Realidade*. Vou ficar grata à *Realidade* até o fim da minha vida (ANDUJAR, 2013, on-line).

No quadro abaixo, é possível observar todas as reportagens que foram assinadas por Andujar enquanto fotógrafa da revista. Também é possível verificar a frequência em que a fotógrafa se dedicou a registrar e construir a figura da mulher brasileira. Das 30 fotorreportagens, sete têm a mulher como personagem principal, configurando-a como assunto central, ainda que a partir de alguns cruzamentos temáticos, como trabalho e comportamento. Diversas outras temáticas aparecem, mas com menor regularidade.

Edição	Ano	Título da reportagem	Assunto
10	1967	Nasceu!	Trabalho/Mulher
14	1967	Êle é um viciado ¹¹	Comportamento/Drogas
15	1967	Arigó é a última esperança	Religião
18	1967	Primeiro Amor	Adolescente
22	1968	Por que a América é odiada?	Internacional
24	1968	Profissão: matador	Trabalho
25	1968	Meire vive tirando a roupa	Trabalho/Mulher
27	1968	É a loucura	Comportamento/Psicossocial
28	1968	Vida difícil	Trabalho/Mulher

¹¹ A grafia dos títulos, nesse caso e nos demais, foi utilizada conforme veiculado na revista, sendo fiel à norma ortográfica vigente no período de publicação.

32	1968	Marcinha tem salvação: amor	Infância
36	1969	Tem gente nascendo	Saúde
36	1969	Moda é coisa séria	Trabalho
38	1969	É o trem do diabo	Nordeste/Migração
39	1969	Êles pregam na floresta	Religião
43	1969	No fundo ela é família	Celebridade/Mulher
44	1969	A aula é um show	Trabalho
45	1969	Êste homem é um Simonal	Celebridade
46	1970	Gente grande vive errado	Infância
46	1970	Êles procuram a paz	Comportamento/Psicossocial
47	1970	O pesadelo	Comportamento/Psicossocial
49	1970	Uma aventura, a professorinha	Trabalho/Mulher
50	1970	Escola de brinquedo	Infância
51	1970	Crescei e multiplicai-vos?	Religião
52	1970	Qual é a (moral) dêles?	Adolescência
54	1970	E se chovesse?	Economia

56	1970	Especial Adolescente	Adolescência/Mulher
57	1970	Estão furando esta cabeça: é câncer	Saúde
60	1971	Ser virgem é muito importante	Comportamento/Mulher
65	1971	É Clodovil sim. Alguma coisa contra?	Celebridade
67	1971	Especial Amazônia	Indígena

Sua última contribuição para a *Realidade*, como apontado no quadro acima, foi para uma edição especial que o periódico produziu sobre a Amazônia, publicado em outubro de 1971. Na ocasião, a revista deslocou um grupo de repórteres de texto e fotógrafos para a região, incluindo Andujar, que se dedicou por aproximadamente nove meses à produção, visitando vilarejos, cidades e comunidades ribeirinhas, viajando por rios, estradas e trilhas nas florestas. Toda a imersão rendeu um material bruto de cerca de trinta mil fotografias e inúmeros relatos textuais, com diferentes visões pessoais da população local. Inicialmente, Andujar foi pautada para cobrir alguns assuntos ligados à construção da rodovia Transamazônica, uma fábrica de celulose no Amapá, sítios arqueológicos no Pará, as queimadas e as primeiras monoculturas da região (CASTANHEIRA, 2017).

É devido a essa imersão no território amazônico que Andujar tem os primeiros contatos com a tribo Yanomami, que passa a guiar sua produção mais conhecida nacional e internacionalmente. Durante os anos do “milagre brasileiro”¹², que deram início a abertura de diversas estradas na Amazônia brasileira, instalação de bases militares e criação de fazendas e garimpos, o território Yanomami começou a ser invadido, provocando um choque cultural e epidemiológico. O contexto de destruição indígena, ocasionado pela invasão do homem branco, chamou a atenção de Andujar. Dessa forma, em 1972, a fotógrafa abandona o trabalho em *Realidade* para se dedicar exclusivamente à documentação e retratação desses

¹² Por “milagre brasileiro” chama-se o período conhecido na história (1969 – 1973) por uma elevada economia no país durante a ditadura civil-militar. O momento foi marcado por uma percepção ufanista, quando surgiu o lema “Brasil: ame-o ou deixe-o”. Além disso, a época também visava uma integração do Norte e Nordeste do país com as demais regiões, buscando o desenvolvimento, o que causou a ocupação de diversos pontos da Amazônia e destruição da fauna, flora e comunidades indígenas.

índios e sua cultura, assim como também se engaja politicamente em defesa da demarcação do território (CASTANHEIRA, 2017).

Para se aprofundar mais na causa Yanomami, Andujar se mudou de São Paulo, indo viver com os índios na tribo, com os quais manteve uma relação de convivência e proximidade mútua. Entre 1971 e 1977 ela contou com o apoio de bolsas de pesquisa da Fundação Guggenheim de Nova York e da Fundação de Amparo à Pesquisa de São Paulo (FAPESP). No entanto, em 1976, Andujar foi expulsa do território indígena pela FUNAI, por se enquadrar na Lei de Segurança Nacional, suspeita de estar produzindo materiais contra o governo. Tal proibição durou até 1978, quando ela deu início a uma campanha em razão da demarcação das terras indígenas e fundou a Comissão para Criação do Parque Yanomami (CCPY), causa que atuou ativamente até o início dos anos 2000.

Para Rubens Fernandes Junior (2010) o mergulho profundo que Andujar fazia em seus trabalhos, na produção indigenista mas também antes disso, estava relacionado à necessidade de compreender o Outro (e a Outra). Suas produções são marcadas por um tempo de convivência alongado, o suficiente para “tornar-se invisível diante de Outro para obter imagens mais próximas possível da realidade” (FERNANDES JUNIOR, 2010, on-line). De acordo com o autor, a fotógrafa era contrária à ideia de fotografar apressadamente, sem o conhecimento da vivência daqueles que mirava com sua câmera. A própria Andujar afirma que, “só quando você começa a entender a cultura de um povo, é que você realmente consegue transmitir isso também no seu trabalho de fotografia” (ANDUJAR, 2010, on-line).

Em textos sobre o trabalho de Andujar (CASTANHEIRA, 2017; MAUAD, 2012) parece haver um consenso sobre como sua trajetória de vida interferiu em suas imagens, inclusive nesse sentido de aproximação. Castanheira (2017) sugere que seu passado marcado por intolerâncias e guerras a fez elaborar uma produção voltada ao questionamento das injustiças e crueldades. A própria Claudia, em entrevista a Simonetta Persichetti (2000), assume que

sem dúvida minha fotografia é marcada pelo meu passado. Um passado de guerra, um passado de minorias. Isso é algo que não só me preocupa, mas me perturba. É parte da minha vida. Me interessa muito pela questão da justiça e das minorias que estão tentando se firmar no mundo, mas se deparam sempre com um dominador que procura apará-las (ANJUDAR apud PERSICHETTI, 2000, p. 15).

Por essa motivação em tratar das minorias estar latente, Andujar se preocupa em estabelecer mediações entre os sujeitos de diversas culturas, criando pontes entre mundos distintos (MAUAD, 2012). Além de criar laços com seus fotografados, a primeira ponte

construída por Andujar é com ela mesma, para se encontrar nessa relação. Além disso, sua obra ainda permite um encontro com o leitor, ao se afetar por suas imagens. Mauad (2012) defende que o trabalho da fotógrafa se define pela relação que estabelecia consigo mesma e com os Outros (e Outras). Por isso, sua trajetória é marcada por três vertentes, “a busca de si no outro, a busca do outro no outro e a busca do outro em si” (MAUAD, 2012. p. 127). Mauad também defende que a liberdade criativa de Andujar em suas incursões fotográficas colaborou na busca do Outro e da Outra, transformando o “sujeito em ser”. Em outras palavras, a autora assume que as imagens da fotógrafa tem a potencialidade de dar vida e humanizar o Outro e a Outra, com um esforço de se afastar dos estigmas muitas vezes já pré-estabelecidos.

O pesquisador Karl Erik Schollhammer (2016, p. 57) também defende que a fotografia de Andujar tem a capacidade de “recriar a presença do encontro com o outro”, por meio de retratos intimistas que se aproximam do Outro (e da Outra) e acentuam cenas convívio, de união e introspecção. Tais fronteiras são transgredidas “pela aproximação ao corpo do outro em diferentes estados de atividade ou sossego. A dimensão afetiva destas imagens é claramente proposital e constitui o objetivo de seu projeto artístico, existencial e político” (SCHOLLHAMMER, 2016, p. 53). Além disso, sua fotografia convoca o espectador a romper com as barreiras que o separa dos fotografados. Para o autor, a obra da fotógrafa se engaja na realidade na população brasileira, principalmente das classes mais baixas, com um olhar acentuado pela sensibilidade de alguém que também é visto como Outra dentro do território, por ser estrangeira.

Por causa dessa aproximação afetiva em suas imagens, Castanheira (2017) percebe que a técnica e a estética trabalhadas por Andujar estão sempre a favor de “uma visão social; de uma preocupação com as pessoas e o mundo em que vivem; enfim, de uma postura ética e visão humanista” (CASTANHEIRA, 2017, p. 161). A fotografia com viés humanista, para Rouillé (2009), é aquela em que frequentemente são abordados temas como trabalho, amor, amizade, solidariedade, festas, infância, sempre de maneira a visar o ser. Nelas, quem aparece em maior número é o Outro que, diversas vezes, é explorado e necessitado, mas está sempre “trabalhando, lutando, em ação ou repousando, ou seja, vivendo” (ROUILLÉ, 2009, p. 146).

3.1. O feminino na produção da fotógrafa para *Realidade*

Apesar de ter sido escalada para a equipe de fotógrafos de *Realidade* desde quando a revista ainda era um projeto, em 1965, a primeira fotorreportagem assinada por Claudia

Andujar só foi veiculada em janeiro de 1967, na edição temática sobre a mulher brasileira. Trata-se de “Nasceu!”. A matéria foi escrita por Narciso Kalili e conta, em sete páginas, o dia a dia de trabalho de dona Odila, uma parteira residente na cidade de Bento Gonçalves, no Rio Grande do Sul. A reportagem é construída com a narração de um parto domiciliar assistido pela parteira, o nascimento da filha de Zenaide, carinhosamente chamada de Preta. Nove fotografias, feitas durante o parto, acompanham o relato, todas em preto e branco. Não se pode afirmar se a escolha pelas imagens em preto e branco teve a ver com as tecnologias disponíveis à época, mas é possível precisar que elas criam um efeito singular. Como lembra Bartolomeu (2008), utilizar o preto e branco é uma estratégia para trazer mais dramaticidade às imagens.

Esse efeito dramático é evidenciado desde a primeira imagem. A abertura da matéria traz uma fotografia em página dupla (figura 5), com o título e um breve texto na lateral, *design* característico da revista. A imagem mostra uma menina recém-nascida em seu primeiro banho. A criança ocupa quase todo o enquadramento, no qual ainda se vê parte da banheira, água e uma mão, que segura a cabeça e o tronco da bebê. A mão, como fica claro durante a leitura do texto, é da parteira. A fotografia se apresenta levemente borrada, expressando movimento, fruto da emoção do instante, das mãos ágeis da parteira em seu ofício ou mesmo da menina se reconhecendo em seu novo mundo. O título, logo à direita da imagem, sintetiza o momento: mais um trabalho da parteira está concluído.



Figura 5: “Nasceu!”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Claudia Andujar, 1967.

Nas próximas páginas (figura 6), a segunda e a terceira fotografias mostram os preparativos de dona Odila para o início do trabalho. Na primeira, ao fundo, vê-se a casa simples, com paredes de madeira; além de uma cadeira e uma mesa com o que parece ser uma muda de roupas ou lençóis. No primeiro plano, na parte inferior da foto, avista-se o pedaço de uma cama, onde a gestante está deitada, esticando o braço, como quem pede ajuda. Entre um e outro, a parteira se apresenta, em pé, com seu olhar sereno e confiante, de certa forma, até indiferente em relação à cena, como se estivesse realizando os preparativos de modo automático. Na segunda imagem, a parteira aparece no canto da fotografia, arrumando a cama que ocupa todo o plano de tomada. A mulher parece esticar o lençol já amassado e toma para si o comando da situação, confirmado pelo título de continuação da página “Calma, filha. Faz o que estou mandando”.

Na última fotografia das páginas, um plano detalhe enquadra as mãos que se encontram. A parteira, num gesto de carinho, oferece a mão à futura mãe. O preto e branco da imagem, além da baixa profundidade de campo, ajuda a evidenciar a textura da pele, principalmente de dona Odila, com as marcas de expressão que carregam os mais de 3000 partos já realizados, como a parteira contabiliza em algum momento da reportagem.



Figura 6: “Nasceu!”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Claudia Andujar, 1967.

Nas páginas subsequentes (figura 7) está a imagem que se imagina ter sido o pretexto para impedir a circulação da edição, por ser considerada obscena pelos censores do regime ditatorial. No centro da fotografia, deitada na cama, está a mulher que dá à luz com os joelhos dobrados enquanto a parteira, segurando a criança, lhe auxilia no parto. A imagem parece ter sido propositalmente diagramada sobre a dobra das páginas, como uma espécie de censura interna ou como uma forma de driblar a censura externa. Independentemente do que motiva a escolha da diagramação, ao posicionar a fotografia assim, valoriza-se o enquadramento, uma vez que cada perna da mulher aparece em uma página. O movimento expresso na fotografia se dá pelas mãos da parteira que ampara a bebê recém-chegada. A legenda que acompanha (“O primeiro parto é sempre mais difícil”) sugere que o trabalho de parto até aquele momento havia sido árduo para a mãe, em sua primeira gestação. As imagens seguintes mostram os primeiros cuidados com a recém-nascida: o corte e a higienização do cordão umbilical e a secagem da criança após o banho, ambos realizados pela parteira. No canto de uma dessas imagens, parcialmente no extraquadro, é possível ver um lampião, que também evidencia a simplicidade do ato e do local. Além disso, é através da presença do lampião que a fotografia se cria, uma vez que produz a meia luz que dá o tom à imagem. A partir dessa, podemos inferir que o tom borrado da primeira fotografia tem a ver diretamente com a luz que irradia do lampião, uma vez que se trata da mesma cena, o primeiro banho da bebê.

Na imagem seguinte, a figura do pai aparece pela primeira vez na narrativa visual – embora seja com uma fala dele que a história se inicie, no texto verbal¹³. A fotografia registra o primeiro momento em que o pai segura a recém-nascida. De olhos semicerrados e com um sorriso no rosto, o homem ergue o neném, num momento de contemplação. Sua face parece transbordar a emoção de pegar no colo a sua filha. Em todas as imagens até aqui, essa é a única em que algum personagem parece minimamente posar para a foto e reconhecer a figura da fotógrafa no ambiente. Sua expressão de êxtase pelo nascimento da bebê e a maneira como a levanta, criam a aura da fotografia. A composição da imagem apresenta as sequências de ações no pós-parto. Para além da alegria do pai, ao fundo, a parteira e a avó organizam o quarto que foi palco do nascimento e cuidam da mulher que acabou de dar à luz. Tais fatos são comprovados pela legenda que acompanha a imagem: “Rindo, o pai carregou a criança pela primeira vez, enquanto dona Odila ajudava a mãe de Preta na arrumação”.

¹³ Há de se considerar, nessa passagem, o machismo oculto que perpassa a reportagem. A narração é sobre uma mulher (a parteira) que auxilia outra mulher em uma ação cujo protagonismo é dela (a parturiente, ao parir), que gera mais uma vida feminina (a bebê). Ainda há uma outra mulher na cena (a avó da recém-nascida). Mas o repórter, homem, para abrir o texto escolhe justamente uma fala do único homem presente no nascimento (o pai).



Figura 7: “Nasceu!”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Claudia Andujar, 1967.

Na próxima página (figura 8), uma foto menor em relação às anteriores mostra a parteira, em um momento descontraído. De braços abertos, como quem recebe alguém e espera um abraço, dona Odila ocupa o primeiro plano da imagem. A composição da fotografia cria linhas que direcionam o olhar do leitor para o rosto da mulher, que conversa com alguém a sua frente. A legenda da imagem reitera a ampla experiência da parteira: “Ela já atendeu mais de três mil partos”. Apesar de pequena, essa fotografia que fecha a narrativa visual tem um grande peso no todo. É a primeira vez que a personagem que aparece (às vezes com mais destaque, às vezes com menos) em todas as imagens está sozinha e em uma tomada frontal, que evidencia o seu rosto. Essa presença faz notar uma ausência: do rosto da parturiente. Há, em várias imagens, vestígios de sua presença (mãos e pernas), porém suas expressões faciais não são visíveis ao leitor. Isso torna evidente que o que interessa, para a reportagem, não é o parto como nascimento de uma criança e de uma mãe, mas como parte de um ofício. A personagem principal é, afinal, a parteira. A Outra retratada é dona Odília, uma mulher que exerce uma atividade que, como aparece na fala da própria, durante o texto, está em desuso. “Agora tem o hospital [...] Agora as parteiras estão desaparecendo”.



Figura 8: “Nasceu!”, texto de Narciso Kalili e fotografias de Claudia Andujar, 1967.

As imagens publicadas na reportagem “Nasceu!”, criam uma espécie de sequência narrativa temporal sobre o parto e sobre o ofício da parteira, ao longo das páginas, solicitando uma leitura visual específica. É possível identificar que a série, ao representar as sucessões das ações, conduz o leitor a uma narrativa, a partir da segunda imagem, uma vez que a fotografia de abertura pertence a um momento posterior, em que já exhibe a recém-nascida. Em conformidade com Bartolomeu (2008), uma narração pode ser feita a partir de imagens fixas, que representam vários episódios de uma mesma história. “Ainda que a transformação aí implicada seja imaginária, construída virtualmente pelo espectador, quando apreciamos tais imagens podemos inferir que há uma certa evolução organizada por uma instância narrativa” (BARTOLOMEU, 2008, p. 138).

Na tentativa de evidenciar essa Outra, Andujar se coloca como uma observadora de sua rotina e passa como se estivesse despercebida no local de trabalho da parteira. Por mais que as pessoas envolvidas saibam que há uma fotógrafa no local, Andujar também parece querer estar “invisível” na cena, numa forma de respeito ao momento íntimo da família, fato que pode ter influenciado sua escolha por não utilizar o flash nessas imagens e também a distância tomada pela fotógrafa. As fotografias apresentam ações que aconteceriam mesmo sem a presença da fotógrafa e da sua câmera, tanto que os fotografados parecem não reagir a elas. Mas o lugar que fotógrafa e câmera ocupam é privilegiado em termos de visualização,

uma vez que não há restrições no que se refere às suas presenças e elas podem se avizinhar das personagens, como provam os planos aproximados, na primeira fotografia do neném (figura 5), no registro do encontro das mãos da parteira e da parturiente (figura 6) e na imagem que mostra a bebê recebendo os primeiros cuidados (figura 7). Com isso, as imagens que daí são obtidas têm a capacidade de transportar o leitor para esse lugar privilegiado, próximo, como se ele estivesse lá, presenciando um momento íntimo – do parto, do ofício da parteira. Por isso, apesar de serem fotografias simples quanto às técnicas utilizadas, elas estão dotadas da capacidade de convocar sensações, emoções e sentimentos do leitor.

Com recorrência no trabalho de Andujar, essas imagens podem ser enquadradas no documentário observativo, proposto por Nichols (2005)¹⁴. Isso se dá, pois a fotógrafa capta a realidade tal como ela aconteceu, sem qualquer tipo de interferência ou interferindo o mínimo possível, uma vez que as imagens refletem aquilo que Comolli (2008) sinaliza como o *habitus* de Dona Odila, seus movimentos rotineiros comuns ao seu trabalho. As fotografias, assim, são consideradas como registros dos fatos, em que as cenas falam por si mesmas, ainda que se saiba que há muito da fotógrafa se imprimindo nelas.

Além disso, também é necessário ponderar que na fotorreportagem, apesar de Dona Odila ser tratada como personagem principal, ela é vista a partir de uma distância literal nas imagens. Ela aparece afastada da parturiente, arrumando a cama (figura 6), cuidando da recém-nascida, organizando o quarto (figura 7) ou conversando (figura 8). Quando a fotografia se aproxima, a abordagem é sempre realizada em um ângulo fechado nas mãos, que ela utiliza em seu trabalho (figuras 5, 6 e 7). Observando-a como a Outra, há certa estereotipação, uma vez que ela é vista exclusivamente como a parteira. Assim como afirmava Fernandes (2017) a mulher é idealizada na revista a partir da demarcação sexual do trabalho, exercendo funções ditas femininas. Afinal, é a parteira quem cuida e organiza tudo, com olhar sereno, ainda que por vezes indiferente (figuras 6 e 7) e com gestos carinhosos (figura 6) ou receptivos (figura 8).

Assim como Dona Odila foi construída a partir de seu ofício, Andujar também fotografou outras mulheres sob a mesma ótica. No entanto, em *Realidade*, nem sempre o feminino foi pautado pelas profissões tradicionais. Como é o caso da fotorreportagem “Meire vive tirando a roupa”, sobre as mulheres que trabalhavam em uma casa de *strip-tease*, no Teatro Santana, localizado no Beco Amador Bueno, próximo à Avenida Ipiranga, em São Paulo. De acordo com Faro (1999), o tema da dignidade da mulher, tratado nessa e em outras

¹⁴ A pertinência de considerar o conceito de Nichols (2005) nesse contexto se dá também pela marcação temporal. Ele demarca que a técnica foi amplamente utilizada na década de 1960.

matérias, ganhou intensidade por personalizar novos padrões de comportamento, “mas tinha tonalidade ainda mais forte quando a identificação do problema era a dimensão da ‘marginalidade’ da mulher em atividades que os padrões conservadores assim consideravam” (FARO, 1999, p. 115). A reportagem foi veiculada na edição de número 25 e foi às bancas em abril de 1968, também durante a primeira fase do periódico. São nove páginas (excluindo aquelas reservadas a anúncios publicitários¹⁵) com texto de Fernando Portela e oito fotografias em cores de Claudia Andujar.

Com a característica diagramação do periódico, uma foto em página dupla abre a reportagem (figura 9). Logo de início, a fotografia convoca o leitor através do olhar penetrante de uma mulher que fixa a câmera, em tomada relativamente fechada em sua expressão, enquadrando apenas o rosto, que carrega um olhar inquietante. A imagem possui cores quentes, proveniente das luzes vermelhas do lugar, que provocam certo tipo de urgência em quem observa a fotografia. Ao fundo, desfocadas, as paredes verdes do local, conforme anunciado no texto, se sobressaem. O título em letras garrafais dá a entender sobre o que a matéria trata. No entanto, apesar de dar o nome ao texto, a personagem Meire aparece citada nele brevemente, apenas na última página. O que é possível inferir é que talvez ela seja a mulher retratada nessa imagem, mesmo que a reportagem não foque nela enquanto personagem, mas, sim, no funcionamento da boate em geral, nos demais trabalhadores do local e no público.

¹⁵ Em grande parte das fotorreportagens aqui analisadas as publicidades criam ruídos e subtextos, principalmente quando vistas junto às fotografias. Embora se note essa questão, os anúncios não são estudados, por não ser o objetivo do trabalho.



Figura 9: “Meire vive tirando a roupa”, texto de Fernando Portela e fotografias de Claudia Andujar, 1968.



Figura 10: “Meire vive tirando a roupa”, texto de Fernando Portela e fotografias de Claudia Andujar, 1968.

As próximas páginas (figura 10) revelam quatro fotografias produzidas na casa de *strip*, acompanhadas de um elemento gráfico, amarelo com a inscrição “*Strips*”, que lembra um cartaz. A primeira dessas imagens mostra uma visão lateral de um palco iluminado por diversas luzes. Ela se apresenta em um ângulo de tomada em *contra-plongée*, tirada de baixo para cima. Costumeiramente, a escolha por esse ângulo tem o objetivo de valorizar determinado objeto ou indivíduo, no entanto, apesar de aparecerem pessoas na imagem, a valorização é da estrutura do palco, as luzes e cortinas. Pelo local de onde a foto foi tirada, Andujar se coloca como alguém da produção, possibilitando uma visão diferenciada para o leitor. Na imagem, aparecem quatro pessoas em cena, mas apesar da mulher em primeiro plano estar de lingerie, não fica claro se já se trata de uma apresentação de *strip-tease* ou apenas um momento corriqueiro pré ou pós-show. A fotografia vem sob uma legenda que não resolve essa dúvida: “As menos feias se despem, as mais velhas dizem frases picantes; os atores contam piadas de mau gosto”. As duas imagens seguintes mostram uma moça de costas seminua dançando e tirando sua roupa. Os borrões presentes na fotografia, indicando movimento, acompanha a coreografia ritmada da mulher. Não é possível ter certeza se a fotografia foi tirada dos bastidores, no palco, ou da plateia, mas o plano mais fechado indica proximidade, um lugar privilegiado. A última e menor fotografia da página, de novo em um plano aproximado, apresenta um homem travestido de mulher, na encenação que o texto afirma se tratar de Maria Bonita e Lampião. Todas as imagens continuam com cores quentes e saturadas, sob a luz vermelha, que conota o desejo, a paixão, o sexo e poder dos que assistem os corpos que dançam e se despem em cima do palco.

Em doze horas de trabalho, o descanso das vodetinhas é de poucos minutos entre um número e outro.

“Não, não é arte; mas nós precisamos viver.”
REOLADO (continuação)



Olha para cá (perceba o próprio corpo com os olhos, você só de horizontal) Se tem pressão baixa, nem amor: a estranheza sobre sua presença.

O homem copo a martini, sorrindo largamente, encolhe na cadeira. Outro olha para ele. Mas o maior se conserva indiferente. A noite foi tão se pertence. Põe logo em dúvida a virtuosidade do “vocal” de, antes de prava vultosa”, e arranca uma garbada da platéia. Um rapaz da guarda costur de muito mais gosto à mulher-fogare. Ela estranha com a garbada e senta com ele um diálogo em que procura conservar o quanto sentido das coisas.

O rapaz se confunde e isso é que, então, causa chissas gritos. A mulher ainda procura manter com outros, mas sem sucesso, então o piano e a bateria retomam a marcha lenta.

Uma mulher-fogare
um fogare-entretido.

O primeiro nu

Uma hora da tarde.

— Como é, vem mulher ou não vem? — A pergunta de um violão de poltrona, o velhinho de aspecto doze mostra a boca desdentada e o balanço a cabeça.

Surge a política strip-girl, magri-ssha, belíssima, cabelos sagados. Em seu, só de ela e sua cadêira. A música sempre plana e batida — é Fernando, que a música procura incomparável como pode, abridado o egipto do vestido branco, enquanto não fuma de luz verde do segurança do salão. Jogam sobre seu corpo sete vermelhos, verde e branco.

Alguns momentos de Carlos Inimicidial, que aos olhos correm vir ao Salsão. Faz cama de flôres aliadas a mulher que aperta está só de ligas, amarelo e calcada. Mas o bandido Augusto Almeida, ao seu lado, apressa-se a encostar na poltrona em frente para vir melhor.

Após já existem uns trinta espectadores, que risonso se entreolham. A incomunicabilidade é calculada.

A música magri-ssha já está sua no pulso, apenas um tringulo cristiano cobribe o solo.

O piano fecha e quase dois aparecem um tempo, tipo o sempre arredondado, cantando um balão: “A no cagaço, im-cho grato, é no cagaço”. Traz uma sapegrada de pau e um chapéu de palha, que não a aba virada para cima, sem as setélias de papaléi cobribe ajeitadas e lechitar um cagaço. Muita menos as roupas.

Quando ela acaba de cantar, sobe a cortina. Quando começa, um grupo, sobe Maria Boreta e Leopoldo. Frente alto Maria Boreta, um suor perolado, com roupas de mulher, que se tira para a platéia e dá, atencioso.

— Ah, meu Deus, já vem, mas que homem apressado...

Um velho cochilo de boca aberta na esquerda, via, corre logo desorientadamente e encara no chão, ao mesmo tempo que corre atrás, esta mesma coisa. Já vem cantando: “Joga, Joga, Joga!” — O que prozoco, que é Joga/Joga/qual? Voz vai ver jogando que nos dá prazer?”

— Imunidade! A censura devia proibir tudo isso, não tanto por pornografia, mas sem pela burrice!

Dr. Orelado, advogado alagano, de passagem por São Paulo, um sorriso aiço, elegante, fala em tom de discurso e só falta a voz com alguns “fala”.

— Vai sair doze?”

— Há, não, ainda não. Ah, ah, quero ver ainda um strip-nator.

O comportamento do espectador do Salsão é imprevisível. Muitos criticam a performance e o espetáculo, mas o vêem durante sete, oito horas. Fon-Fon, o portero, só sabe dizer que na quinta-feira o número de pessoas carregado para fora se fez imponente, é trabalho em transporte de carga, e que os mais velhos preferem vir à tarde e os jovens à noite.

— Mas o espetáculo mesmo não os memora que vêm aqui comemorar os dias do ano.

Os bilhados ou os “mais altos” são proibidos de entrar. Poucos desistam, também. Com satisfação ainda se dá um resto. Só 10 por cento — mais do que o resto, velho — da platéia assiste às dez horas de show.

O trapo encerra entre os espectadores, no entanto, é o cotidiano em todos se evitam, entrando e saindo depressa ou fazendo pelo canto.

O espetáculo não pára, continuam gritando para a rua, e são dentro de casa, com quem sobra Almeida.

O seu tempo-tempo é gracioso; ao som de Fernando, ele se contorce como uma garça, faz bilhados para o público, mostra-se de todos os lados. Além do grupo Hermes, o homem do Salsão, não há ninguém lá na sala de espera. Quando o cortina se fecha, acontece a primeira salva de palmas.

No palco, são adeus o valente, o covado e o portador.

— O São Manuel, mas aqui no expo é um inovado — dá o valente.

— Ah, que nada, senhor! Isso é um desatino do corpo — diz o portador.

— Mas, São Manuel, o desatino é saudável.

— Ah, está é desatino amado.

As quatro da tarde, a segunda salva de palmas. A primeira fila agitada da mulher dizendo que se vai para o banheiro e a amiga perguntou se ela estava doente.

O número chegou a quarenta pessoas, o máximo em dias de semana, umas 41

Figura 11: “Meire vive tirando a roupa”, texto de Fernando Portela e fotografias de Claudia Andujar, 1968.

Ao continuar, uma fotografia grande ocupa boa parte das próximas duas páginas (figura 11). Nela, já com uma luz mais clara e ao mesmo tempo mais dura, vê-se duas mulheres, no camarim da boate. A que aparece em primeiro plano ocupa uma posição de destaque na imagem, vestida apenas com lingerie, talvez prestes a subir ao palco para sua apresentação. As mãos na cintura evidenciam sua pose para câmera e exala confiança ao se mostrar para a lente. Apesar de se tratar de uma *striper* e estar exposta aos olhares da plateia todos os dias, a imagem lhe apresenta com o rosto cortado, fora do enquadramento, escondendo sua identidade. O título de continuação na página seguinte (“Não, não é arte; mas nós precisamos viver”) dá a entender sobre a condição de vida dessas mulheres, que não se orgulham do ofício, mas precisam fazê-lo por questões financeiras, conforme mencionado mais adiante no texto. Logo atrás avista-se outra mulher que fuma um cigarro e fita a dançarina a sua frente. Pelos trajés, pode-se deduzir que também se trata de uma trabalhadora do local. Ainda que esteja no segundo plano e um pouco desfocada, a mulher, mais precisamente seu olhar, parece ter uma função na imagem. Provavelmente como muitos dos leitores ao observarem a fotografia, ela apresenta um misto de sensações. Não se sabe ao certo se ela julga a personagem principal da cena, se a admira, se tem um tom acolhedor para com a mulher quase despida ou se tudo isso ao mesmo tempo.

expressão facial da mulher é incerta: ao mesmo tempo em que o leitor a enxerga sorridente durante a investida do rapaz, ele pode sentir que há certo receio em sua feição.

Nessa fotorreportagem as imagens possibilitam ao leitor alguns pontos de vistas sobre a casa de shows que o público em geral não tem acesso. A fotógrafa se coloca atrás do palco, nos bastidores ou no camarim. Tem-se, de novo, um lugar privilegiado, como já ocorria em “Nasceu!” (figuras 5 a 8), a partir de uma aproximação possível pelo modo observacional¹⁶, como pondera Nichols (2005). No entanto, tal privilégio em relação à posição de Andujar na tomada das imagens, agora revela a mulher como objeto de desejo para os homens, uma vez que parte das fotografias (figuras 10 e 11) apresenta corpos quase desnudos, que parecem valer apenas por aquilo que têm de sensual. Nas outras imagens (figuras 9 e 12) já é possível perceber um tom de humanização, principalmente na aliança com os títulos de continuação, que evidencia os sonhos dessas mulheres¹⁷. Apesar de o texto citar diversos homens que trabalham no local, o único que aparece nas imagens está travestido de mulher, numa sátira de Maria Bonita. Tal fator reforça a imposição do lugar do feminino dentro daquele teatro, principalmente pela matéria apontar que sua apresentação é “afeminada”.

Dessa forma, assim como em “Nasceu!”, também há um grau de estereotipação da mulher como Outra em “Meire vive tirando a roupa”, ainda que exista um esforço da fotógrafa na aproximação literal e metafórica para com essas mulheres. Principalmente nas imagens que as humanizam, Andujar ensaia uma ruptura com o que se tem construído socialmente sobre a figura de uma *striper* e faz com que os leitores possa, muitas vezes, se identificar com a realidade dessas mulheres, entendendo-os para além de um corpo desnudo e objetificado, como seres.

A próxima matéria assinada por Andujar em *Realidade* foi veiculada na edição de número 28, em julho de 1968 – também ainda na primeira fase da revista. A reportagem “Vida difícil” produziu um grande levantamento sobre a prostituição no país. Ela é mais um exemplo do que Faro (1999, p. 116) observa, da construção de um novo entendimento sobre a questão feminina a partir de temáticas que beiravam a marginalidade. Para o autor, essa

¹⁶ Em algumas imagens dessa fotorreportagem (figuras 9, 11 e 12) as mulheres notam e até mesmo posam para a câmera, figurando uma *auto-mise-en-scène*. A fotógrafa aqui já não é mais uma câmera discreta, conforme aponta Nichols (2005), pois se configura como uma intervenção externa. Porém, isso não diminui o lugar privilegiado da fotógrafa que capta imagens de locais tido como bastidores.

¹⁷ Se as fotografias de Claudia Andujar e alguns títulos de continuação buscam, de certa maneira, humanizar as mulheres apresentadas, o texto verbal em si mostra certo desdém para com elas, o que é possível perceber na legenda de algumas das imagens (figura 10), quando se diz que “As menos feias se despem, as mais velhas dizem frases picantes”. Além disso, várias outras passagens também evidenciam essa questão ao caracterizá-las como “feias”, “burras” ou “desajeitadas”, muitas vezes afirmando com base em falas dos espectadores que assistem aos shows de *strip-teases*.

reportagem se configura como uma “radiografia de múltiplos sentidos: a crise social na raiz do problema, a desmistificação da ‘vida fácil’, os sonhos das prostitutas, a rede de interesses envolvida na exploração das mulheres, o debate acadêmico em torno do assunto” (FARO, 1999, p. 116).

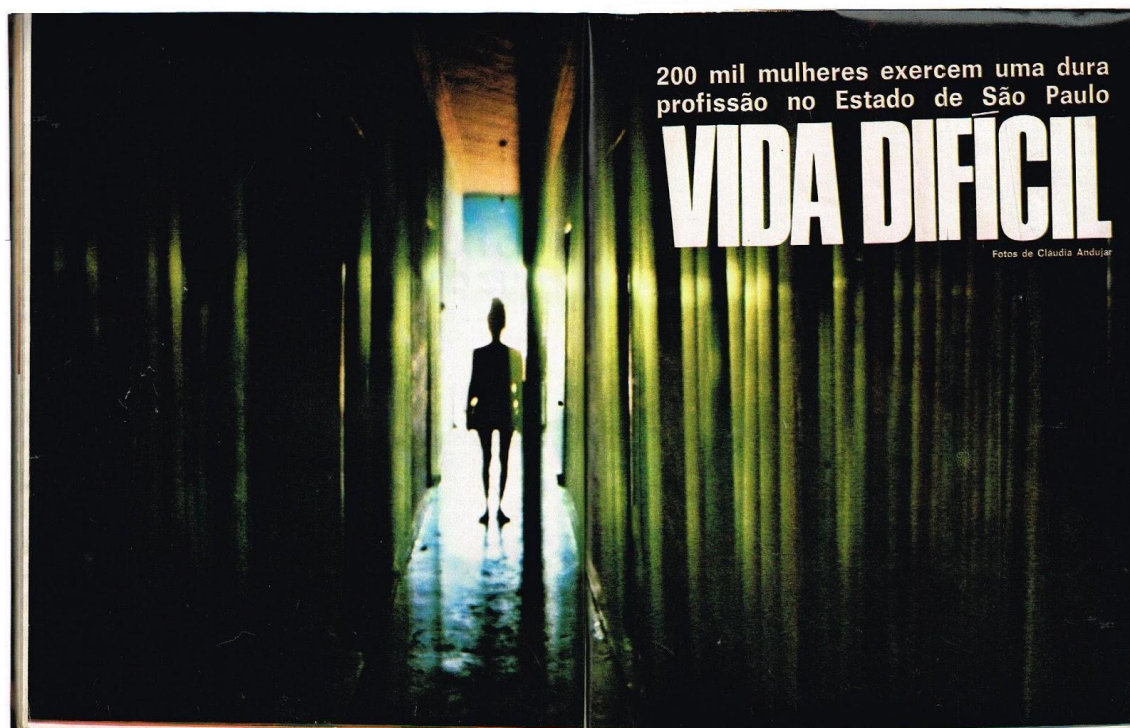


Figura 15: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.

A matéria possui 18 páginas e foi escrita por Myton Severiano, que contou com o auxílio de diversos repórteres da revista para a pesquisa: Carlos Azevedo, Celso Kinjô, Raimundo Rodrigues Pereira, Percival de Souza e Fernando Portela. Apesar de contar com um amplo leque de jornalistas de texto, o mesmo não acontece com as fotografias: todas as 12 são assinadas por Claudia Andujar. Outra coisa que chama atenção é a forma como as imagens estão expostas. A diagramação pôs as fotos descoladas da matéria propriamente dita, acompanhadas somente de títulos ou linhas finas, caracterizando-as, de modo bem marcado, como um “ensaio verbo-visual concentrado” (MANJABOSCO, 2016, p. 90) que ocupa as primeiras sete páginas, sendo o restante preenchido apenas com textos e publicidades.

Logo na abertura da matéria (figura 15) há uma fotografia em página dupla de um corredor com uma silhueta feminina ao fundo, em contraluz. A opção em utilizar essa técnica “valoriza a forma em detrimento do conteúdo, perdendo-se informação para se ganhar conotação e valor estético formal” (SOUSA, 2002, p. 94). Além disso, as linhas verticais

presentes na parede moldam a fotografia, criando uma composição geométrica que direciona o olhar do leitor para a mulher, que, por sua vez, mira a claridade a sua frente, como uma metáfora para a expressão luz no fim do túnel. A imagem convida o leitor a refletir sobre as condições de vida das mulheres que se dispõem a encarar o mundo da prostituição, seja por escolha ou falta dela. Contudo, a abertura não entrega o assunto do ensaio ou da reportagem ao seu espectador. O título e um pequeno texto que serve como linha fina também não: “200 mil mulheres exercem uma dura profissão no Estado de São Paulo”. O mistério sobre que ofício é esse segue nas próximas páginas.

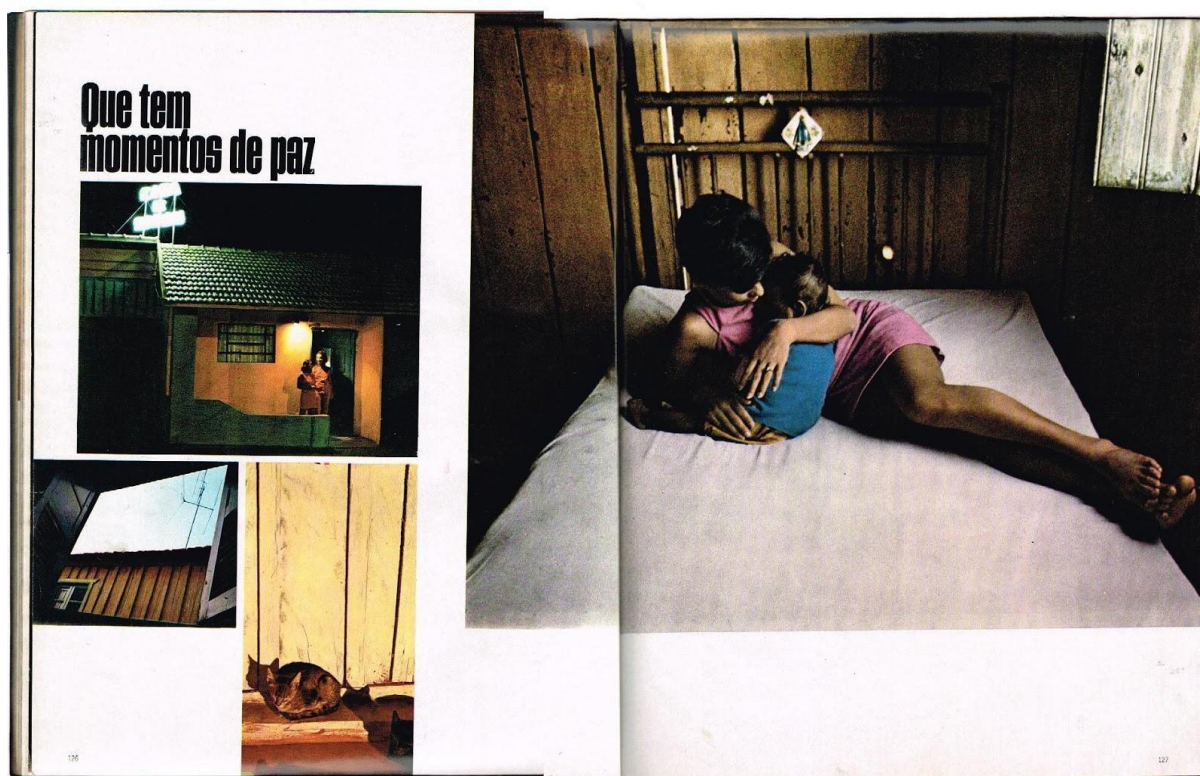


Figura 16: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.

As páginas seguintes (figura 16) apresentam quatro fotografias que retratam momentos íntimos dessas mulheres, da vida pessoal, longe do trabalho, com os filhos, a família e os animais de estimação. As imagens são simples em termos de composição, mas denotam afeto. A primeira delas mostra uma casa com uma senhora parada na soleira da porta junto a uma criança. O ato da tomada pode ter tido a intenção de representar a visão de uma das prostitutas ao sair de casa para seu trabalho, deixando a família a se despedir. Logo abaixo, duas imagens bastante significativas: a tranquilidade dos gatos em um dia de sol e a vista de uma janela em *contra-plongée*. Na da janela, a escolha por um ângulo baixo evidencia e engrandece o céu que se avista, quem sabe indicando o local dos sonhos

depositados por essas mulheres. Há “momentos de paz”, como indica o texto posicionado acima delas. A última e a maior imagem dessas páginas mostra uma mulher deitada na companhia de um menino, que aparenta ter por volta de dois anos, sob a iluminação diagonal que entra pela janela. Provavelmente a criança é o filho dela, a quem sonha oferecer melhores condições de vida. As paredes e a cama demonstram um ambiente simples, mas cercado de ternura, como prova o abraço que envolve a criança, e de fé em dias melhores, algo que pode ser sinalizado pela imagem sacra pendurada na cabeceira.



Figura 17: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.

Mais duas páginas se seguem e seis fotografias aparecem (figura 17). Agora, já em um ambiente diferente, que deve ser a boate em que as prostitutas realizam seu ofício. Sob o título “mas nunca pode ser feliz”, a primeira imagem e a maior delas apresenta uma mulher numa espécie de recepção do local. Sua expressão apática denota desânimo e frieza. A decoração é pouco convidativa e a sala é escura, iluminada apenas por uma lâmpada pendente, que se vê no canto direito da fotografia e que produz um esmaecimento da imagem. Nessa fotografia, Andujar se coloca como um dos clientes que adentra o espaço, na busca pelas mulheres. É como se, por meio da ação da fotógrafa, o leitor estivesse entrando junto com ela. As outras cinco imagens estão dispostas em um mosaico. Na maioria delas, as

mulheres se produzem para encarar a rotina de trabalho. Cores quentes e saturadas evidenciam as saias curtas e os decotes profundos, além de realçar as curvas e as texturas desses corpos, evocando o desejo. Fechando o agrupamento das fotografias, uma última imagem expõe uma bancada de cosméticos e perfumes utilizados por elas, com um certo tom de mistério ressaltado pela baixa iluminação.

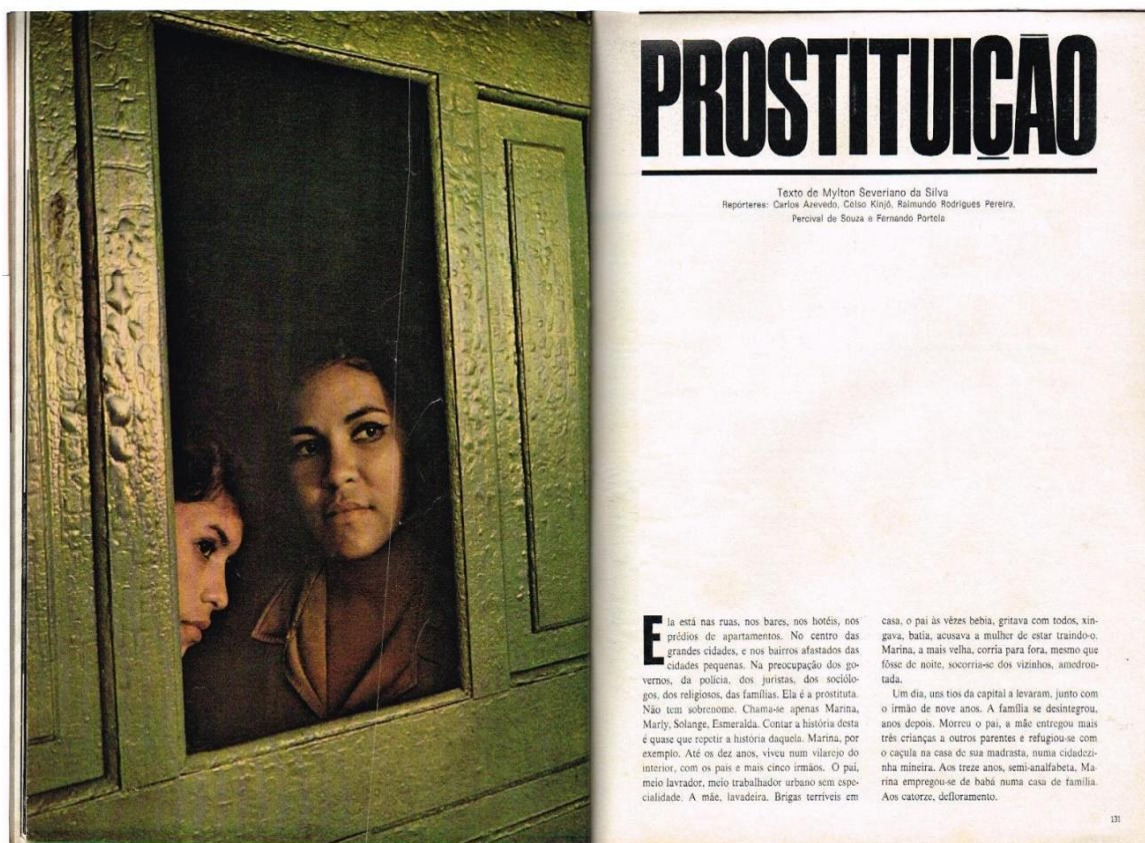


Figura 18: “Vida difícil”, texto de Mylton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.

A última fotografia se apresenta em uma página inteira (figura 18). A imagem mostra duas mulheres maquiadas que aparecem atrás de uma janela. Assim como na imagem de abertura, as linhas de madeira em tons de verde criam novamente uma composição geométrica, que conduz o olhar do leitor para as personagens. Nenhuma delas olha diretamente para a câmera, colocando a fotógrafa numa posição de observadora. Ambas olham para o horizonte, cada uma com uma expressão diferente. A mulher à direita, apesar do olhar melancólico, parece de novo visar uma “luz no fim do túnel” e momentos de esperanças dentro desse ambiente de trabalho, já a outra moça, mais abaixo, está com o olhar fixo à sua frente, mas aparentemente mais desesperançosa. A janela que as contorna ao mesmo tempo em que permite mirar um futuro melhor também pode ser vista como um bloqueio, algo que

as aprisiona no complexo ofício, que, ao longo do texto, é posto como uma dependência financeira.

Na página ao lado, só então está dito explicitamente qual é o trabalho dessas mulheres. Percebe-se, que desde a página de abertura, todos os títulos de continuação, assim como as imagens, estão encadeados numa sentença narrativa que nos levam a entender a aura do ensaio: “Vida difícil, que tem momentos de paz, mas nunca pode ser feliz: prostituição”. Aí tem início o texto da reportagem que segue pelas próximas 11 páginas, entremeados por peças de publicidade (figuras 19, 20, 21, 22 e 23). Aqui a aliança entre as fotografias e texto se faz ainda mais importante, visto que as imagens sozinhas não revelam a temática da matéria. Mas, nas imagens, Andujar conduz o leitor ao mistério revelado apenas após a última fotografia: a profissão dessas mulheres. Aos poucos, a fotógrafa vai revelando pistas, principalmente nas imagens em que elas se vestem. As fotografias se apresentam como uma linha narrativa, que conta uma história guiada pelos títulos de continuação das páginas.

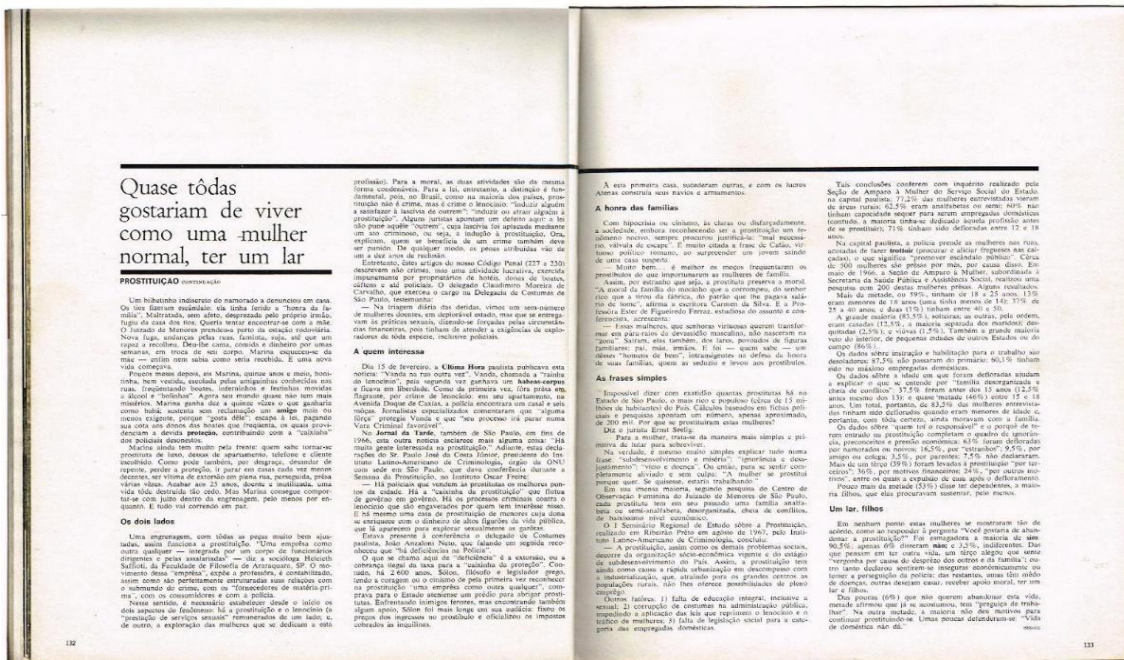


Figura 19: “Vida difícil”, texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.

Na capital, as mulheres freqüentam boates de luxo e algumas chegam a ganhar bastante dinheiro. Mas a grande maioria se oferece nas ruas, à porta de velhos prédios, em bares humildes, nos hotéis. Este mundo fica no centro da cidade grande

Quando a polícia chegou, invadiu as casas e prendeu 100 mulheres no Centro Metropolitano, no centro de São Paulo, sem sequer pedir documentos, elas tiveram uma vez que pensarem. Depois as autoridades foram até sua casa para se assegurar de que estavam lá. Quando elas foram obrigadas a sair, algumas foram levadas para o centro da cidade, outras foram levadas para o centro da cidade, outras foram levadas para o centro da cidade...

As prostitutas
 O texto de Myton Severiano é uma crítica social e política sobre a situação das mulheres em São Paulo, especialmente no contexto da prostituição. Ele descreve como as mulheres são exploradas em diferentes ambientes, desde boates de luxo até ruas e hotéis humildes. O autor também discute o papel da polícia e a falta de direitos legais para essas mulheres.

DE TODAS SÃO GUAS

Um bairro característico de qualquer cidade do interior. Algumas casas de luxo, dezenas de outras muito simples. Poucas mulheres ganham bastante. A maioria precisa oferecer-se nas janelas. Todas, sem diferença, são exploradas e maltratadas.

Um bairro característico de qualquer cidade do interior. Algumas casas de luxo, dezenas de outras muito simples. Poucas mulheres ganham bastante. A maioria precisa oferecer-se nas janelas. Todas, sem diferença, são exploradas e maltratadas.

Figura 22: "Vida difícil", texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.

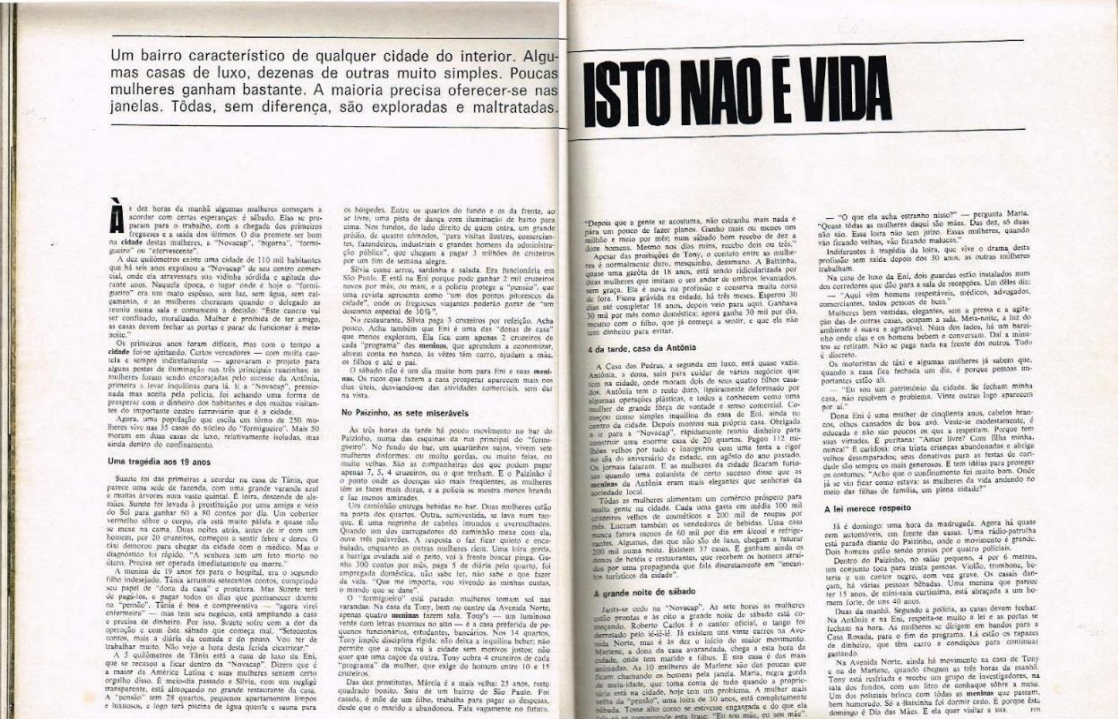


Figura 23: "Vida difícil", texto de Myton Severiano e fotografias de Claudia Andujar, 1968.

Novamente pelo conceito do modo observacional de Nichols (2005), é possível perceber que a fotografia apresenta a vida dessas mulheres como uma espectadora, registrando ações cotidianas de suas vidas que aconteciam independentemente da presença da câmera. Mais

que isso, ao longo da sequência, pode-se observar o cuidado com o qual essas mulheres são construídas pelas fotografias. Há um caráter de respeito à Outra, evidenciado pelas imagens que não são apelativas ou evocam a sensualidade, apenas retratam a vida cotidiana dessas mulheres sem qualquer estereótipo previamente conhecido ou ligado à prostituição – como se deu com a parteira e as *stripers* – possibilitando uma forma ainda maior de identificação e potencialmente mobilizando empatia dos leitores com as fotografadas.

Quando Andujar fotografa a recepção da boate em que essas mulheres se apresentam (figura 17), foi dito que ela faz um movimento que convida o leitor a adentrar o espaço, porém o convite só é feito após evidenciar a humanização das mulheres. Diferente da forma como os clientes as buscam, de maneira objetificada, como corpos prontos para lhes servirem e oferecerem prazer, o leitor/cliente se vê no local, diante dessas mulheres, após ter evidenciadas as imagens de suas vidas, constituídas entre tranquilidade, ternura e fé em dias melhores (figura 16). Isso sensibiliza quem “se coloca como cliente”, tornando mais difícil ignorar a ideia de humanidade que define primordialmente aquelas que mercantilizam. Retomando as palavras de Mauad (2012, p. 127), Andujar transforma “o sujeito em ser”, ou seja, essas mulheres não são pré-definidas pela atividade que exercem, mas por aquilo que revelam à fotografia no momento do encontro.

Ao lembrar essa reportagem, Andujar comenta que passou dez dias morando com essas mulheres e externa o que lhe marcou nessa vivência:

Me lembro dessa mulher com a criança. Eu percebi o afeto que ela tinha pela criança. Eu nunca vi ninguém transar. Mas eu via os fregueses chegarem, irem embora. Mas, enfim, eu nunca presenciei a intimidade [sexual] delas. Não vou dizer que era o lugar onde me senti melhor, mas... [...] Eu achei as mulheres muito agradáveis, muito afetivas (ANDUJAR, 2013, on-line).

A compreensão de afeto mencionado por Andujar também se assemelha ao que Schollhammer (2016, p. 53) aponta em sua pesquisa, ao se referir à “dimensão afetiva” que constitui o trabalho da fotógrafa. Acredita-se que é justamente por se entregar a essa dimensão afetiva que ela é capaz de criar imagens capazes de romper as barreiras que separam o leitor das mulheres fotografadas, aproximando-os por mais distintas que sejam suas realidades.

No ano seguinte, em 1969 (período já considerado como a segunda fase da revista), Claudia Andujar volta a fotografar a vida da mulher brasileira para *Realidade*. Dessa vez, diferente das reportagens anteriores, a personagem é uma pessoa famosa: Dercy Gonçalves.

As pautas sobre celebridades não eram tão comuns na revista como em outros periódicos da época. Quando apareciam, traziam um tom mais humano, buscando a identificação e proximidade com a vida do leitor, conforme acontece na reportagem “No fundo ela é família”. A matéria, escrita por Jorge Andrade, se apresenta em 12 páginas e conta apenas com duas fotografias em cores de Andujar, além de um quadro com imagens do arquivo pessoal de Dercy.

A reportagem se abre com uma fotografia em página dupla, com a diagramação padrão de *Realidade* até o momento (figura 24). A imagem, com ângulo fechado em Dercy, mostra seus cabelos loiros estourados por uma luz ao fundo e levemente borrados, fruto do movimento. Seus olhos fechados e a expressão séria, sem o tão conhecido sorriso de Dercy, revelam algo incomum para a figura que a artista construía frente às câmeras, mas estabelece uma conexão com o texto de abertura, que retrata uma infância difícil e sua seriedade fora dos palcos: “quem a vê de longe pensa que ela é alegre e irreverente, só isso. Mas Dercy Gonçalves, de perto, ainda é a menina solitária que não teve o carinho de ninguém, numa infância sem brinquedos. Como quem se defende, ela representa continuamente contra tudo e contra todos, até contra si mesma. Só não representa contra o público e os dois netos – sua única paixão”.



Figura 24: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.

Nas próximas páginas, a outra fotografia feita por Andujar aparece e ocupa todo o lado direito (figura 25). As cores de seu casaco com estampa de onça, da armação dos óculos de sol, suas unhas com esmalte neon e seu anel de brilhantes chamam a atenção. Dessa vez, Dercy se parece mais com a artista já conhecida pelo público. Mas a fotografia, em conjunção com o título de continuação da página ao lado, evoca novamente a Dercy que é família, uma vez que a imagem tem o foco em seu enorme anel de brilhantes, mas a reportagem afirma que “suas jóias são os dois netos”. Por várias vezes ela fala no texto sobre os valores altos de suas joias, mas também revela uma insegurança, ao afirmar que todas suas compras são feitas pensando no futuro de seus netos. Daqui em diante, as únicas imagens existentes na reportagem são os quatro retratos da família de Dercy (figura 26), em que não aparecem a filha e os netos, apesar de serem lembrados constantemente no texto.



Figura 25: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969

No que aqui interessa, nas duas fotografias que Andujar faz de Dercy, apresenta-se um certo tipo de dualidade. Ao mesmo tempo em que a expressão da artista se faz mais séria na primeira imagem (figura 24), ela ainda está em um palco com holofotes voltados para si. Enquanto na segunda fotografia (figura 25), apesar de mostrar toda a cor e irreverência de Dercy, ela esconde o rosto, como se não quisesse se mostrar tanto. Figurando uma *auto-mise-en-scène*, conforme explicitado por Comolli (2008), Dercy se constrói ao deliberadamente

Dercy desconhece o palavrão

Uma mulher de aparência "comum", com cabelos pretos, olhos azuis e narizinho de vidro, estava sentada no sofá de um apartamento em São Paulo. Ela era Dercy, a mulher que todos conhecem por ser a esposa de Chico Buarque. Ela estava ali para ser entrevistada por uma jornalista. Ela estava ali para ser entrevistada por uma jornalista. Ela estava ali para ser entrevistada por uma jornalista.

Dercy não sabia ler. Ela não sabia escrever. Ela não sabia falar. Ela não sabia andar. Ela não sabia viver. Ela não sabia morrer. Ela não sabia nada. Ela não sabia nada. Ela não sabia nada.

— Ela não sabia ler. Ela não sabia escrever. Ela não sabia falar. Ela não sabia andar. Ela não sabia viver. Ela não sabia morrer. Ela não sabia nada. Ela não sabia nada. Ela não sabia nada.


— Ela não sabia ler. Ela não sabia escrever. Ela não sabia falar. Ela não sabia andar. Ela não sabia viver. Ela não sabia morrer. Ela não sabia nada. Ela não sabia nada. Ela não sabia nada.

— Ela não sabia ler. Ela não sabia escrever. Ela não sabia falar. Ela não sabia andar. Ela não sabia viver. Ela não sabia morrer. Ela não sabia nada. Ela não sabia nada. Ela não sabia nada.

Quando dizemos que Brasilit é o que há de melhor em cimento-amianto apenas esperamos de você esta reação:

por que?

Porque o produto Brasilit não sempre especificado, quando a obra é de responsabilidade. Quando não se desejam dores de cabeça futuras, com tubulações vazam, exigindo custosos reparos, muitas contratações, ou até indenizações. Os tubos e outros produtos Brasilit, de legítimo cimento-amianto, concreto e PVC, trazem todos uma vantagem insuperável, seja para o instalador, seja para o utilizador: a garantia de qualidade Brasilit, que se aplica no rigoroso controle de qualidade. O que quer dizer: desempenho perfeito, extrema durabilidade. Há 30 anos vivemos firmados a qualidade Brasilit em obras públicas. Por que não preferir o melhor?



S. A. TUBOS BRASILIT
6 fabricas e 16 agencias em todo o Brasil




Figura 27: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.

Passeata, só fez em procriação

— Não há nada. O único livro que tem é o de matemática. Se for isso, não dá para ler. O único livro que tem é o de matemática. Se for isso, não dá para ler. O único livro que tem é o de matemática. Se for isso, não dá para ler.

A INDÚSTRIA NÃO ESTÁ PARADA NO TEMPO

A EDITORA ABRIL SABE DISSO

Ente todo o mundo, novos métodos de trabalho. Nesta sessão apresentamos: computadores, ditado automático, impressoras, sistemas de controle de produção.

Para informar os leitores das mais importantes notícias da indústria brasileira, a Editora Abril publica "Transporte Moderno", "Máquinas e Metais", "Química e Derivados" e "Exame" (1) — revista técnica que acompanha o desenvolvimento de perto o progresso.

(1) Exemplo publicado que circula internacionalmente de 35 mil exemplares, tiragem de qualquer subscrição.

V. precisa abrir apenas uma porta, para conseguir todos estes serviços financeiros.



Entre pela porta do Banco da Lavoura de Minas Gerais, ou pela porta do Banco Getairantes do Comércio.

É tudo o que v. deve fazer para encontrar todos os serviços que o mercado financeiro pode oferecer.

Financiamento para construção de imóveis. Depósitos em contas-correntes. Depósitos a prazo fixo. Certificados de depósitos. Letras de Câmbio. Seguros Gerais Capital de giro. Financiamento para automóveis e caminhões. Letras Imobiliárias. Pagamentos de impostos e taxas. Financiamento para ampliação e remodelação de empresas. Financiamento de máquinas e equipamentos. Compra de ações e debêntures. Obrigações Reajustáveis de Câmbio. Repasses de empréstimos no exterior.

É fácil encontrar esta porta: ela está situada em nada menos de 472 agências, espalhadas por todo o País.

Figura 28: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.

The image is a composite of two distinct visual elements. On the left is a vintage advertisement for VASP Boeing 737 aircraft. The top half features a blue sky background with a white Boeing 737 in flight. The text reads: "agora você não precisa mais de passaporte para viajar de boeing." Below the plane, it says "o boeing 737 da vasp voa só no brasil." At the bottom, there is a list of cities: "Porto Alegre, São Paulo, Rio, Brasília, Salvador, Recife, Fortaleza, Manaus, Belém e São Luís. Além do Boeing 737 da Vasp, este jato é usado para voos domésticos. Vá sem passaporte para o Brasil. Vá sem passaporte para o Brasil. Vá sem passaporte para o Brasil." On the right side of the composite is a page from a magazine. At the top, it says "Ainda procurando a si mesma". Below this is a black and white portrait of a woman, Claudia Andujar, looking thoughtfully at the camera. In front of her are several books and a small box. The text below the portrait reads: "PROMESA MADERAS • MAJA" and "A OBRA-PRIMA DE UM PERMANENTE E ESPERMA LUMINOSAMENTE E ANIMA INIMITÁVEL". At the bottom of the page, there is a logo that says "MEXURGIA".

Figura 29: “No fundo ela é família”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1969.

Em abril de 1970, quase um ano depois, Andujar registra mais uma vez o cotidiano da mulher brasileira, dessa vez com a matéria “Uma aventura, a professorinha”. A reportagem, que conta com oito páginas, foi escrita por José Carlos Marão e apresenta sete fotografias. De acordo com o próprio Marão (2010), a matéria mostra a dedicação dos professores e seus esforços para levar o ensino às regiões mais remotas e de difícil acesso. O texto faz isso a partir do relato das dificuldades enfrentadas por professores da educação básica no litoral sul de São Paulo¹⁸, centrando-se, para tanto, na rotina da professora Jurema. Utilizar um personagem único para descrever as dificuldades de toda uma classe era uma técnica muito comum na revista.

Apesar da reportagem de Dercy também ter sido veiculada na segunda fase da revista, agora notam-se as mudanças de estilo de diagramação da primeira página da matéria, assim como na temática mais branda, em relação às anteriores. As primeiras páginas da reportagem apresentam duas fotos (figura 30). A primeira, em preto e branco, no canto esquerdo, mostra Jurema segurando diversos livros e demais itens escolares, para levar e distribuir aos alunos do Guaxixi, comunidade ribeirinha na qual leciona. O texto sugere se tratar de uma região afastada e com recursos bastante precários. Já a segunda imagem, em cores, mostra Jurema no barco, a caminho da comunidade, que permanecerá durante toda a semana para ministrar

¹⁸ De acordo com Marão (2010, p. 332), apesar de o texto utilizar nomes fictícios para fatos e regiões reais, o objetivo era homenagear “todas as anônimas e heroicas professoras, com o exemplo da luta de uma delas”.

as aulas. Em primeiro plano, Jurema aparece mirando a câmera, em um momento das duas horas que duram sua viagem, uma “aventura”, como diz o título, que encara para chegar até seu destino e realizar seu trabalho. As cores presentes na imagem, bem saturadas e contrastadas, evocam um certo tom de brasilidade, pelo verde e amarelo bem marcantes. A dificuldade de acesso literal, narrada no texto, se converte em uma metáfora para, figurativamente, referir-se à dificuldade de acesso à educação do povo brasileiro, notadamente dos que estão à margem.



Figura 30: “Uma aventura, a professorinha”, texto de José Carlos Marão e fotografias de Cláudia Andujar, 1970.

Nas próximas páginas, Jurema aparece na Escola Mista de Guaxixi (figura 31). A escola se resume a uma sala na casa de Seu Augusto e Dona Maria, onde Jurema fica hospedada durante a semana. Em apenas uma sala, a professora tem 12 alunos dos três primeiros anos da educação básica, que se dividem em grupos para aprender o que corresponde a sua faixa etária. Na primeira imagem a professora aparece em frente ao quadro negro, rodeada de livros e materiais escolares, corrigindo os exercícios e trabalhos dos alunos enquanto ainda é dia. A estrutura é precária, o que é confirmado pela legenda: “a escola de Jurema não tem eletricidade. Às vezes, corrige os cadernos sob o lampião. De dia, para os alunos, a luz também não é boa. Mas é o que eles têm”. Na segunda imagem presente na página, Jurema se abaixa junto à carteira para ensinar um aluno. O cuidado e dedicação de

Jurema que são explicitados nessas imagens também podem ser associados à ideia de gênero e à divisão sexual do trabalho, devido ao seu ofício como professora da educação infantil, uma profissão majoritariamente feminina. Na imagem também é possível notar que o foco em sua aliança, na mão direita, não é à toa. O texto faz questão de reforçar que a professora está à espera de que seu noivo, bancário, seja transferido para uma cidade próxima, para que possam se casar e melhorar a condição de vida. Nas quatro fotografias apresentadas, por mais naturais que sejam as ações no cotidiano de Jurema, ela ainda está ciente da presença de Andujar e também parece reagir à fotógrafa. Por isso, ela, talvez, esteja recondicionada pela imposição da câmera, pelo reconhecimento de que alguém a observa.



Figura 31: “Uma aventura, a professorinha”, texto de José Carlos Marão e fotografias de Claudia Andujar, 1970.

Sob um título de continuação, “Os meninos vêm pelo mar, das ilhas de muito longe”, as próximas fotos apresentam os alunos de Jurema que chegam na segunda-feira logo cedo para as aulas (figura 32). Entre meninos e meninas, oito crianças aparecem na primeira fotografia. Todos eles são, aparentemente, de origem muito simples. Alguns estão mais animados e felizes, outros se mostram apreensivos, talvez pela presença da fotógrafa. A legenda afirma a dificuldade que eles enfrentam para estudar: “os alunos moram “pertinho”: às vezes, mais de meia hora numa canoinha a remo. Os que moram mais longe vêm ficar na própria casa da escola. Dona Maria cuida deles”. De acordo com o texto, esse foi um dia

atípico na escola em que todos os alunos estiverem presentes. Em épocas de chuva, o acesso fica ainda mais difícil. A segunda fotografia da página se apresenta em maior tamanho e mostra mais sobre a realidade da escola. Nela aparecem a casa humilde do casal Seu Augusto e Dona Maria e, ao fundo, Jurema na porta de um cômodo, a sala de aula. As crianças brincam de ciranda no chão de terra batida do quintal, no que é provável ser o intervalo da aula. Apesar da simplicidade, diversão não falta, assim como a vontade de Jurema de transmitir conhecimento, assegura o texto.



Figura 32: “Uma aventura, a professorinha”, texto de José Carlos Marão e fotografias de Claudia Andujar, 1970.

A última fotografia da reportagem se apresenta a partir do título de continuação, “Fim de aula: os pais levam seus filhos nas canoas” (figura 33). Na imagem, Jurema aparece com dois alunos em uma refeição ao fim do dia. A fotografia em preto e branco emprega dramaticidade à cena e evidencia os últimos raios de sol que entram pela porta, iluminando a mesa e as pessoas ao seu redor. A legenda afirma: “Jurema mora na casa de Seu Augusto e Dona Maria. Chão batido, cozinha, um quarto. À noite, um jogo inocente do baralho e uma boa comida do mar”. Reitera-se, no entanto verbo-visual, as dificuldades que Jurema enfrenta ao lecionar na Escola Mista de Guaxixi, desde seu percurso até a distância da família, passando pela precariedade do espaço. Ainda assim, é evidenciado que ela leciona com perseverança, na intenção de oferecer um futuro melhor às crianças da comunidade.



Jurema mora na casa de Seu Augusto e Dona Maria. Chão batido, cozinha, um quarto. À noite, um jipe inocente de baralho e uma boa comida de mar.

ENSINO contínuo

Fim de aula: os pais levam seus filhos nas canoas

— Ah, no meu tempo tinha. Era na casa do meu dadeiá da da minha avó. Ah, mas naquele tempo tinha muito estudo. A professora vinha de Ilupiritinga. Depois, a escola acabou.

— Então, que o senhor podia pagar a alvará de novo e começar a ensinar professorinha já vieram?

— Só uma. Só a Dalila. Quanto tempo ela ficou aqui, Maria?

— Dalila? Dalila ficou três anos.

Jurema, café tomado, volta a servir as coisas que trouxe de Canailândia. Não tem muito segredo. Tem de deixar tudo — leite, cadernos, livros, giz, canetas — em cima da mesa mesmo. Não há outro lugar para deixar. Algumas coisas ela arruma em cima de uma cadeira, com jeito.

No começo do ano, fora do horário de aula — a sala é da manhã, das onze ao meio-dia — Jurema tem pouco que fazer. No resto do ano, é só preparar aulas, corrigir provas.

É o professor de escola isolada tem um probleminha a mais que os outros: não dá aula só para primeiro ano, ou só para segundo ano. Paga todos, primeiro, segundo e terceiro ano. Tem de dar aulas para todos, ao mesmo horário.

A gente dá exercício para uma turma. Um exercício pra outra, e com isso, então, a explicar alguma coisa para a terceira turma. Mas, aí, os primeiros já terminaram o exercício, o terceiro já começou a fazer.

Mãe, à noite, na casa de Seu Augusto, é sempre divertido. Todo mundo joga até a hora de jantar. A hora joga de baralho também conhecido como triscol ou piratão. A luz não atrapalha de nenhuma e um pouco lampião, de boa luminosidade. E sempre se joga muito, que poder ser jantando, lá pelas 9 ou 10 horas.

Antes de começar o jogo, Jurema lembra:

— Seu Augusto, a diretora disse que é pra mandar fazer a fossa, quer pra que fossa?

— Precisa, né, Seu Augusto? Pra se acomodar os alunos.

Seu Augusto, depois de uma cara de cara incrédula, diz que vai avistar o homem que pode fazer a fossa. Na casa de Seu Augusto, quem quer fazer alguma coisa, tem de fazer no mesmo tempo.

O jipe da bacia, entre eles, é uma terra. Jurema é sempre parceira de Seu Augusto, e os dois são especialistas em trocar sinais, ver caras dos advogados, trocar de cartas e coisas assim. O jantar de Dona Maria é coisa difícil de encontrar mesmo na cidade: peixe frito, peixe cozido, arroz, feijão, farinha, Verdura e fruta, eles não costumam comer.

Depois de jantar, todo mundo vai dormir. Jurema, professorinha de vinte anos, noiva de um bancário de Ilupirit, após transferida para outra cidade, também vai dormir. É possível que, logo que seu noivo consiga uma transferência para Ilupirit, possa casar. Talvez, então, não precise mais dormir ali, sem luz, no meio de tanta gente.

A aula

— Hoje acho que vem todo mundo.

Dona Maria aponta, contra o sol nascendo, duas canoas que vêm chegando pelo mar. É sua, sua filha. Estava com medo de a chuva impedir que os alunos viessem. Mas não choveu, o dia amanheceu bonito.

Seu Augusto, primeiro a levantar, foi quem fez o café. Logo depois, um a um, vão levantando os outros. Jurema é das últimas. Mas, mesmo assim, quase nunca fica na cama depois das 7 horas. A vida ali é de levantar cedo, levantar cedo.

Jurema toma café — pouco — e vai servir a sala de aula. Agita as cartelas, sopra o quadro-negro, varre o chão. Dá uma olhada no livro de chamada, outra olhada no programa.

É não tem mais nada para fazer. Sai lá fora para conversar e esperar que cheguem todos os alunos. Aparece o homem que vai construir a fossa, é um pai que veio trazer o filho à escola. Ela contrasta o serviço.

De repente, uma filar — Olla e diánila! Os meninos e meninas vão esticando o braço, tomando a disciplina uns dos outros, na fila de entrada. Jurema, tanto exatidão, justifica:

— Eu ainda não tive tempo de ensinar a música de entrada pra eles. As crianças, na maioria descalças, vão entrando. Antes de entrar na sala, cada uma dá uma pisada mais forte, no degrau de madeira da entrada da sala de aula, é para tirar o barro que trazem dos asfalto.

Jurema faz a chamada, sem muito incidente:

— Responde assim, é presente! Corrije os exercícios.

— Atenção! o segundo e o terceiro ano escrevem o catecismo e a dita. Para uma aula é rica com leite verde-limão. E todos os do primeiro ano abrem o caderninho.

Jurema se levanta e vai, carteira por carteira do primeiro ano:

— Você sabe fazer o 9? É o 9, i, n, m? Vai fazendo, bom bonito.

— Esse aqui tem uma bolinha e um lacinho, oha.

— Oha, assim não está bonito.

Você fez o 9 igual ao 9?

E Jurema vira para o terceiro ano, só dois alunos:

— Terceiro ano, atenção, exercícios. Podem copiar aqui do quadro.

Escreve no quadro exercícios de separação de sílabas. Com o terceiro e primeiro ano ocupados, passa ao segundo:

— Podem tirar o caderno de pontos. Não vamos ver nome e nota.

Explica, volta aos exercícios. E assim, quando horas por dia, ensinando a ler gente que talvez nunca tivesse essa oportunidade. No recreio, às 10 horas, enquanto as crianças brincam, Jurema toma um copo de leite em pó. Não gosta muito do que a natureza ali oferece: abacaxi, banana, coco, goiaba.

No fim da aula, os pais, orgulhosos, colocam seus filhos nas canoas. Vão de novo enfrentar o mar, no dia seguinte voltam, se não chover.

É Jurema corre atrás de um dente, na direção do mar:

— Olla, veja vindo a lancha de Ilupirit!

A lancha não pode encostar no Guaxará, tem de parar no largo: — Se meça pai mandado alguma coisa pra mim o senhor traz até aqui? —

Figura 33: “Uma aventura, a professorinha”, texto de José Carlos Marão e fotografias de Claudia Andujar, 1970.

Algo que até então não havia aparecido nos demais textos é o uso do diminutivo (“professorinha”) para se referir à mulher. Tal ação é comumente utilizada no tratamento com o feminino para depreciar e infantilizar as mulheres, porém, a personagem construída por Andujar, ainda que tensionada por esse substantivo depreciativo e infantilizador, se mostra determinada em seu trabalho e disposta a encarar “aventuras” para fazê-lo, contestando o diminutivo que lhe é atribuído. No entanto, também é preciso demarcar o lugar do feminino na educação infantil. Ser professora do ensino básico é algo extremamente ligado ao cuidado, zelo e dedicação, o que corrobora com o estereótipo da mulher, dentro da divisão sexual do trabalho. O texto revela que no momento de escolha da personagem havia um professor homem no local, por isso a opção por acompanhar Jurema é benéfica, mas reforça a colocação da mulher em profissões ditas femininas. Fernandes (2017) acrescenta que foi dentro da educação fundamental que as mulheres puderam ter uma maior equidade “a ponto de serem incluídas, na revista, na discussão ‘universal’, deixando, por um momento, de ser ‘o outro’” (FERNANDES, 2017, p. 218). Para a autora, o mesmo não acontece na educação superior, em que todos os professores desse nível mostrados por *Realidade* são homens.

Dessa forma, a Outra construída por Andujar nessa reportagem retorna a um estereótipo por se voltar à delicadeza e cuidado que a profissão requer, mas não se encerra

nesse rótulo, ela o ultrapassa em pequenas insubmissões que só são possíveis por que a fotógrafa se permite enxergá-la, aproximar-se dela e de sua rotina.

Pouco tempo depois, na edição 56, datada de novembro de 1970, Claudia Andujar fotografou parte do especial “A adolescente” produzido pela revista. Ao todo, são 28 páginas que, através de entrevistas, pesquisas e perfis, busca mapear os gostos, comportamentos e ideais da menina-mulher adolescente no país durante aquele período. Ao longo da matéria são apresentadas 32 fotos de autorias diversas, sendo que dessas 11 foram feitas por Andujar.

Dentre todas as adolescentes retratadas na revista, Andujar fotografa uma série de pequenos perfis de cinco garotas, com idades entre 13 e 17 anos. A primeira delas é Marta (figura 34), aos 16 anos. Na perspectiva de um ensaio, são dispostas sete fotografias em preto e branco, que ocupam cinco páginas, com pequenas legendas transcritas de uma entrevista com a adolescente. Já nas primeiras páginas três fotografias da garota abrem o ensaio sob o título “Sou Marta, tenho 16 anos. Da vida só sei uma coisa: amo Daniel”. Ao longo das páginas dedicadas à Marta, o nome da adolescente aparece apenas uma vez, enquanto seu namorado é mencionado três vezes; o jovem também aparece em todas as fotografias e a fala da garota afirma que o rapaz é sua única certeza, como se sua vida dependesse dele.

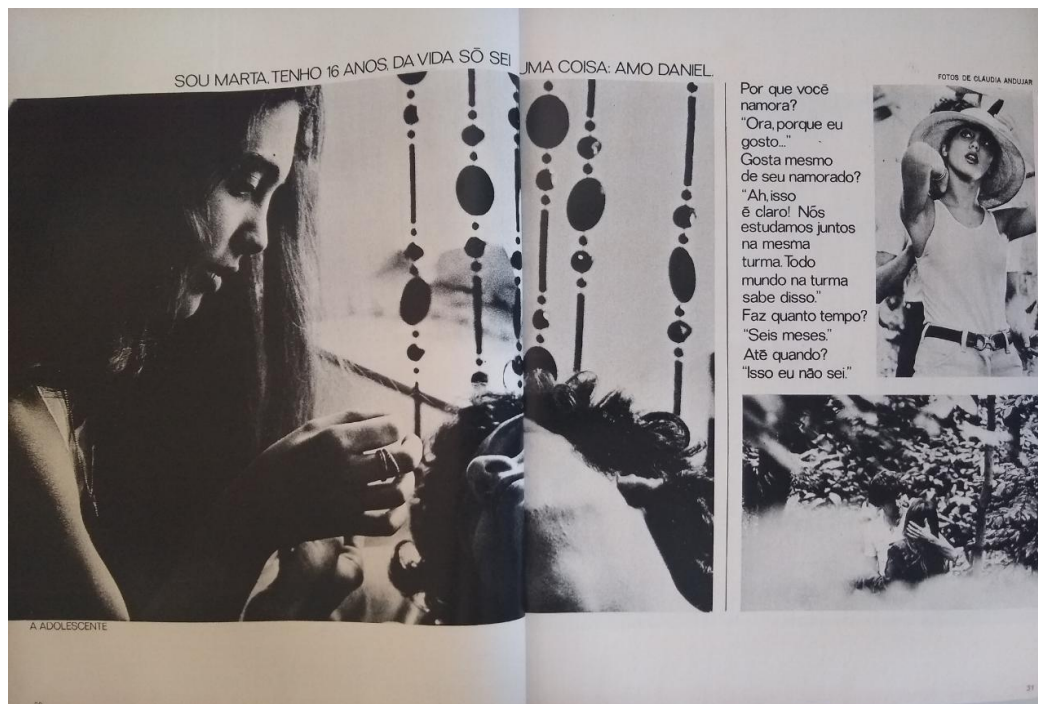


Figura 34: “A adolescente”, fotografias de Claudia Andujar, 1970.

Na primeira imagem, o casal aparece em primeiro plano, em frente a uma janela com cortinas de miçangas. O rapaz está apoiado no colo da namorada enquanto a fita com olhar e

ela, por sua vez, como num gesto de carinho, leva as mãos ao seu cabelo. Apesar de conter diversos detalhes na imagem, as linhas que se formam na cortina, direciona o olhar para Daniel. A segunda fotografia aparece em vertical, no canto direito superior da página. Nela, Marta em primeiro plano parece posar para a foto, com as mãos para trás. Seu corpo ‘esconde’ o namorado que está mais desfocado na imagem e só é identificado por parte de seu braço e a mão de vai de encontro à cintura da namorada. Da maneira posta, Daniel se coloca como uma espécie de sombra da jovem. Na terceira fotografia o casal aparece num jardim, cercados por folhas e flores desfocadas e borradas como se o vento soprasse na hora do clique. Marta, de jaqueta preta, aparece de costas, abraçando Daniel que, por sua vez, tem as mãos no cabelo da namorada.

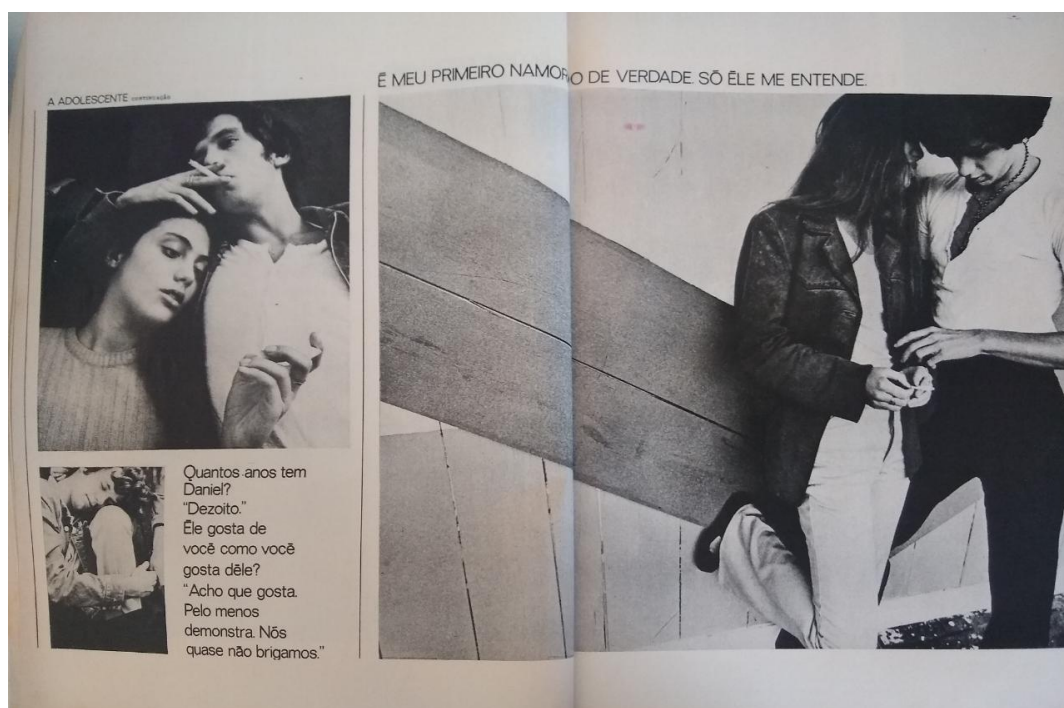


Figura 35: “A adolescente”, fotografias de Claudia Andujar, 1970.

Nas páginas seguintes mais três fotografias de momentos íntimos do casal aparecem (figura 35) sob um título de continuação, “É meu primeiro namorado de verdade. Só ele me entende”. Deitados num abraço, Daniel fuma um cigarro, enquanto Marta, apoiada em seu ombro tem o olhar fixo em sua própria mão. Apesar da proximidade física, essa é a única imagem em que o casal parece estar desconectado, cada um perdido em seus pensamentos. Em todas as demais fotografias há um gesto de carinho ou um olhar afetuoso, que de certa forma evoca a aura de romance entre o casal. Um pouco mais abaixo, a menor das imagens apresenta muito mais Daniel do que Marta. O jovem se aconchega no colo da amada e abraça

sua perna, enquanto ela acaricia seu cabelo. A última imagem que aparece também é a maior delas, já que ocupa cerca de dois terços das páginas em questão. Dessa vez, ambos de pé, é Marta quem tem o cigarro das mãos. Na parede em que o casal se apoia, o detalhe mais escuro na diagonal direciona o olhar do leitor ao casal, que está se localiza no terço direito da fotografia. Mostrando as cabeças recostadas uma na outra, a imagem também tem o poder de transmitir as emoções do casal apaixonado. Nessas imagens é possível observar traços do que pode ter partido do museu imaginário do casal. É provável que ambos já tenham visto casais posando de formas parecidas em outras imagens e assumem tal postura para si mesmos neste momento.



Figura 36: “A adolescente”, fotografias de Claudia Andujar, 1970.

Por fim, na página seguinte se apresenta a última imagem do casal no ensaio, sob o título “Eu e Daniel. O resto não interessa”, que pode confirmar a dedicação e a dependência de Marta ao relacionamento (figura 36). Na fotografia, Marta aparece com a cabeça recostada no peito de seu namorado, ao mesmo tempo em que Daniel, com as mãos borradas abraça a jovem. A fotografia em preto e branco foi feita em um fundo escuro, destacando o casal por uma iluminação lateral, que causa um efeito mais dramático e oculta parte do cenário. Nas sete fotografias de Marta, percebe-se um distanciamento das formas mais usuais do fotodocumentário e do fotojornalismo praticados por Andujar, pois, além de retratar os momentos de intimidade no cotidiano do jovem casal, como se fossem feitas para um álbum

peçoal, eles ainda parecem posar para as fotos, como se estivessem sendo dirigidos por alguém – o que não é possível inferir das reportagens anteriores. Ainda que haja uma *auto-mise-en-scène* pretendida pelo casal, o prefixo que indica a noção de próprio perde força se foi, de fato, dirigida.

Seguindo o especial, Andujar retrata outras quatro adolescentes, agora em um formato diferente. Tem-se apenas uma fotografia para cada, que vem acompanhada de um breve perfil, contando as diferentes histórias de vidas dessas meninas que, apesar da faixa etária semelhante, compartilham poucas características em comum.



Figura 37: “A adolescente”, texto de Jorge Andrade e fotografias de Claudia Andujar, 1970.

O primeiro perfil traz um texto escrito por Jorge Andrade, que apresenta a jovem da fotografia: Marisa tem 17 anos e filhas gêmeas de apenas dois meses, Fabiana e Fabíola (figura 37). Apesar da pouca idade, ela já é casada com Márcio. O casal mora com os pais da adolescente, que não aprovam a união. Deitada em sua cama, onde antes brincava com as bonecas, Marisa observa uma das gêmeas à sua frente, enquanto a outra está em segundo plano, desfocada no canto direito da imagem. A expressão triste da garota e as olheiras evidenciam o cansaço das noites sem dormir e talvez alguns sonhos que ficaram para trás. Os tons quentes presentes em sua blusa, na colcha e na parede que poderiam representar a alegria e efusividade, contrastam com a tristeza da menina, que afirma em sua entrevista: “acho que

nunca ninguém sofreu tanto quanto eu”. A construção da identidade de Marisa se dá a partir de sua relação com a família e consigo mesma.

Nas próximas páginas é contada a história de Mariazinha, de 14 anos (figura 38). O texto de Antônio Ferreira disserta sobre a vida sofrida da garota que já é considerada adulta. A menina nasceu na favela da Catacumba, no Rio de Janeiro, com pai alcoólatra e mãe prostituta. Saiu de casa aos 11, se envolveu na prostituição e coordenava as crianças que vendiam balas no sinal em Copacabana. Com seu olhar, Mariazinha domina a cena e encara a fotógrafa – e o leitor – carregando emoções duras, de quem já enfrentou muitas adversidades. Seu olhar convoca o leitor, talvez desafiando-o, como se estivesse esperando alguma ação de quem a observa. O efeito estourado em vermelho que ocupa boa parte da imagem pode ter sido proveniente de uma câmera analógica, mas atua, ao mesmo tempo, como se estivesse protegendo e escondendo a jovem.



Figura 38: “A adolescente”, texto de Antônio Ferreira e fotografias de Claudia Andujar, 1970.

A próxima adolescente retratada é Zete, que aos 17 anos trabalhava como operária em uma fábrica (figura 39). O texto escrito por José Márcio Penido conta sobre a vida da jovem que mora com a mãe, a prima e quatro irmãs em uma casa de dois cômodos. A única renda da casa é o salário que a menina ganha pintando louças e vidros e a pensão do falecido pai. Durante a entrevista afirma que, mesmo com todas as dificuldades enfrentadas, ela está

sempre com um sorriso estampado no rosto. A julgar pela fotografia, Zete, ao contrário de Mariazinha (figura 38), aparenta ter menos idade do que realmente tem. Na imagem, ela aparece concentrada em seu trabalho enquanto pinta a borda de um dos mais de mil copos e tigelas que faz todos os dias. O movimento que faz com o pincel, evidenciado pela iluminação lateral, ajuda a direcionar o olhar do leitor ao seu ofício. A mão ágil e pequena da menina remete novamente à questão da inserção feminina no mercado de trabalho pautada sob o cuidado e a delicadeza que supostamente está atrelada ao gênero. A aliança presente na mão direita da garota, assim como na mão da professora Jurema (figura 31), já entrega que, mesmo jovem, o casamento está próximo.



Figura 39: “A adolescente”, texto de José Márcio Penido e fotografias de Claudia Andujar, 1970.

A última adolescente retratada por Andujar nesse especial é Jandira, que aos 13 anos trabalha com a mãe e os irmãos no plantio e colheita em fazendas (figura 40). Dentre as adolescentes que tiveram seus perfis apresentados, Jandira ainda parece manter a inocência de criança em sua expressão e em seus sonhos (“um vidrinho de esmalte e uma caixinha de ruge. Batom, não: deixa a boca muito vermelha”), apesar das muitas responsabilidades que assume com o trabalho e a manutenção da casa onde mora com a mãe, a irmã mais nova e dois irmãos mais velhos. Além disso, de acordo com o texto escrito por Jorge Andrade (figura 41), é a única que ainda frequenta e se dedica à escola. “Estudo para ser feliz, pra

Em todas as imagens de Andujar realizadas para o especial – talvez em menor grau o ensaio de Marta e Daniel – as fotografias se assumem como ferramentas de ilustração da realidade das adolescentes das classes mais baixas no país à época. Algumas longe da escola e trabalhando para se sustentarem, outras já mães e casadas. De todas elas, apenas Marta parece, de fato, ter questões adolescentes e preocupações voltadas à sua faixa etária. Apesar de serem categorizadas na revista como adolescentes, a maioria já exerce funções de mulheres adultas, como Marisa (figura 37), Mariazinha (figura 38), Zete (figura 39) e, em menor medida, Jandira (figura 40). Dessa forma, a observar pelas fotografias de Andujar, a única que parece seguir o padrão estereotipado de uma adolescente é Marta, enquanto as demais rompem com o que é considerado a norma. Porém, as imagens – em conjunção com o texto verbal – evidenciam justamente a característica dessa Outra que era adolescente à época: as meninas de classes sociais mais baixas (o que não parece ser o caso de Marta), mesmo muito jovens, já assumiam funções e vivenciavam situações não condizentes com sua faixa etária.

Apesar de levarem vidas completamente distintas, as adolescentes, além da faixa etária, também compartilham outra característica: a ausência ou distanciamento da figura paterna. Coincidentemente ou não, essa é uma das questões abordadas na pesquisa publicada no início do especial, realizada com 300 adolescentes em diversos pontos do país. Quando perguntadas sobre com quem mantinham mais proximidade, 51% afirmou ser com a mãe, enquanto apenas 11% tinham uma boa relação com o pai.

Além disso, nessa fotorreportagem nota-se um distanciamento do trabalho que Andujar vinha produzindo para *Realidade*. Aqui não parece caber sua liberdade criativa para construir a figura dessas adolescentes, ao contrário das demais, as imagens já parecem encomendadas e dirigidas, sem muito espaço para a construção técnica, estética e ética (de aproximação aos personagens) da fotógrafa, uma vez que pouco se mobiliza as dimensões afetivas presentes nas reportagens anteriores. Acredita-se que isso pode ter a ver com a nova fase que vivia o periódico, com uma linha editorial que aos poucos se distanciava dos tempos áureos iniciais e que ainda sofria com a falta de fontes que pudesse a servir.

No ano seguinte, em março de 1971, Andujar fotografa a mulher brasileira pela última vez para *Realidade*, justamente em um tema considerado polêmico. Na edição de número 60 suas fotos estampam a matéria “Ser virgem é muito importante. Muito. Mesmo que seja de mentira” (figura 42). Pela primeira vez, tem-se as imagens da fotógrafa em uma reportagem

escrita por uma mulher. O texto de Judith Patarra¹⁹ possui cinco páginas e três fotos (sendo uma repetida) e relata o início de um movimento que até hoje ainda atrai muitas mulheres, a cirurgia íntima. De acordo com o padrão de comportamento imposto pela sociedade nos anos 1970 a mulher deveria se conservar virgem até o casamento. No entanto, algumas recorriam a procedimentos cirúrgicos buscando “revirginar”. Conforme o texto, “cientes de que a integridade do hímen é um importante valor moral, social e religioso, essas jovens procuram um consultório médico ou um hospital para a cirurgia plástica”.



Figura 42: “Ser virgem é muito importante”, texto de Judith Patarra e fotografias de Claudia Andujar, 1971.

A primeira fotografia que aparece na reportagem é, na verdade, um recorte feito a partir de outra imagem que se apresenta logo na página seguinte (figura 43) – outro recurso gráfico que surge na segunda fase da revista. A mulher que aparece na imagem é Marília que, aos 23 anos, se prepara para fazer o procedimento de reconstrução do hímen. Ela estava prestes a se casar, mas o noivo, ao descobrir que ela não era mais virgem, terminou o relacionamento. O novo namorado não sabe que ela já teve relações, portanto, a cirurgia será feita em segredo. A necessidade de conservar sua identidade pode explicar a posição que assume. De Marília, sabe-se apenas seu provável nome e idade, posto que a mulher aparece

¹⁹ Apesar de assinar esse texto, a repórter Judith Patarra não aparece no levantamento de Fernandes (2017), conforme apresentado no capítulo anterior, sobre as mulheres que trabalhavam na redação de *Realidade*.

na imagem com as mãos sobre a face, se escondendo. Seu rosto expressivo, como menciona o texto, está coberto, em um gesto que, além de ocultar sua identidade, pode ser lido como sinal de vergonha e constrangimento pela situação. Além disso, seus ombros estão levemente projetados para frente, como se ela estivesse se encolhendo, o que confirma essa impressão. A imagem que se vê aqui também parece ter sido recortada, já que seus contornos estão se sobressaindo ao fundo acinzentado.



Figura 43: “Ser virgem é muito importante”, texto de Judith Patarra e fotografias de Claudia Andujar, 1971.

Na página seguinte a última fotografia da matéria aparece. Dessa vez outra história é contada e a mulher não se esconde como Marília. É Maria Elizabeth, que aos 31 anos se conserva virgem, esperando pelo casamento (figura 44). A fotografia se apresenta na vertical, ocupando toda a lateral da página, mostrando seu rosto de perfil. O topete e os fios de cabelo caídos na lateral, ao mesmo tempo em que moldam o rosto, também o esconde. Apesar de declarar que está bem sendo virgem enquanto espera pelo seu príncipe encantado, Maria Elizabeth relata que se sente presa nessa cultura enraizada de que a mulher deve se guardar. Sua expressão de dúvida na imagem é explicada por sua fala no texto: ela se acha contraditória quando ao mesmo tempo defende a família e o divórcio. Ela diz ainda que,

apesar de seguir tais padrões, entende as mudanças na sociedade e não pretende passar a diante tais medos se vier a ter filhos.



Figura 44: “Ser virgem é muito importante”, texto de Judith Patarra e fotografias de Claudia Andujar, 1971.

A mobilização de sentido nas imagens presentes na reportagem atua para colaborar na construção das personagens. Enquanto Marília encobre seu rosto por vergonha de ter perdido a virgindade antes do casamento e precisar de uma cirurgia para se enquadrar nos padrões impostos, Maria Elizabeth, de cabeça erguida, apesar de ainda virgem, se coloca a frente do seu tempo por não cogitar a repetição desses comportamentos ao transmitir conhecimento para a próxima geração.

Assim como o especial adolescente, na última fotorreportagem de Andujar que retrata a mulher em *Realidade*, parece novamente ter pouco de seu trabalho, como era feito na década de 1960 e como prosseguirá fazendo no seu trabalho posterior, fora do periódico. Os retratos parecem dirigidos e feitos justamente para ilustrar e complementar o texto, sem muita valorização das dimensões técnicas, estéticas e éticas, inclusive afetivas, do trabalho de Andujar. Pode-se inferir com o endurecimento da censura pós AI-5, em 1968, a liberdade criativa dos fotógrafos na revista, a observar pelos últimos trabalhos de Andujar, foi aparada, mostrando imagens truncadas, apesar de esse tema em específico, pelo caráter polêmico, ainda se equiparar às temáticas já tratadas anteriormente, como as *stripers* em “Meire vive

tirando a roupa” (1968) e as prostitutas em “Vida difícil” (1968), mas com uma abordagem mais conservadora que as demais. Não à toa, o agravamento da censura à imprensa e a mudança no perfil editorial de *Realidade* foram algumas das justificativas que levaram Andujar a abandonar o fotojornalismo, segundo Mauad (2012), acrescidas da gradativa politização de suas práticas fotográficas que a levou ao mergulho no trabalho de campo junto aos Yanomamis.

3.2. Outras figurações do ser propostas por Andujar

Todas as fotografias estudadas até aqui estão, de certa forma, subordinadas a um certo tipo de montagem, realizada através da diagramação de cada matéria e da articulação com o verbal, seguindo direcionamentos dos editores da revista. Estão, pois, englobadas em um conjunto de elementos – textuais e visuais – que dão formato à página e direcionam a leitura do público. Mas entendendo as imagens por elas mesmas, é possível conceber o que elas revelam do trabalho de Andujar e do que ela propõe para a retratação e fixação da mulher como Outra ou para o rompimento dessa marca caracterizadora da diferença. Desmontar e remontar essas fotografias torna-se um gesto elucidador.

O primeiro ponto que chama atenção é o grande número de retratos. Entende-se por retratos todas as imagens que tem a capacidade de evocar alguém e de figura-lo, pautado em sua narrativa identitária. As fotografias tomadas por essa categoria não necessariamente mostram o rosto do fotografado, mas dão pistas de sua personalidade que auxiliam na construção de sua imagem e identidade. O retrato fotográfico, de acordo com Fabris (2004), consiste também em uma afirmação pessoal, que é moldada pelo processo social em que os indivíduos estão inseridos e do qual derivam diversas modalidades de representação. Para a autora, o retrato tem a função de contribuir “para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade como identidade social. Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade” (FABRIS, 2004, p. 38). Quem é fotografado em um retrato, de acordo com Fabris (2004), é ao mesmo tempo “pessoa e personagem, indivíduo e membro de um grupo, singular e conforme às normas de uma comunidade” (FABRIS, 2004, p. 40). Para a autora, o retrato assume uma postura de fotografia de identidade, uma vez que o indivíduo se identifica com a própria personalidade subjetiva e também com o grupo a qual pertence.

Fotografar alguém em um retrato contribui para a busca de sua identidade, auxiliando no pertencimento e na localização dos indivíduos na sociedade, diante de sua coletividade. O

retrato fotográfico personifica a pessoa. Na visada humanizadora de Andujar, essa personificação, pela aproximação que permite trazer algo mais além de um rótulo pré-definido, dá uma identidade àquela que antes era tratada por um substantivo com valor de adjetivo (parteira, *striper*, prostituta, professora, adolescente, etc.). A pesquisadora Bruna Wandekoken (2017) afirma que para realizar um bom retrato não basta apenas o conhecimento da técnica. É necessário transmitir uma emoção na imagem, que é adquirida através da experiência e das relações com os personagens, “estabelecendo um canal de empatia com o retratado, buscando compreender melhor quem é esse que posa para a lente, mais ainda, entendendo quem somos nessa construção” (WADEKOKEN, 2017, p. 37). A autora não trata especificamente da obra de Claudia Andujar, mas sua fala pode ser ressignificada para explicar o contato e a sensibilidade da fotógrafa ao construir a mulher em suas imagens, principalmente quando reconhece que “é preciso ter um verdadeiro interesse pelo ser humano” (WADEKOKEN, 2017, p. 38).

Das 51 fotografias que constroem o perfil da mulher brasileira à época, aqui analisadas, 25 imagens podem ser caracterizadas como retratos empáticos ou de verdadeiros interesse pelo ser (figura 45). Dentre elas, podemos identificar as diversas personagens fotografadas: a) a bebê recém-nascida em seu primeiro banho (figura 5) e Dona Odila, em “Nasceu!”, que é fotografada enquanto exerce seu ofício de parteira, quando é vista organizando o quarto para o nascimento da bebê, já com a recém-nascida no colo e depois do parto (figuras 6, 7 e 8); b) as *stripers* em “Meire vive tirando a roupa” quando a personagem posa para a foto (figuras 9 e 12) e mesmo quando há a omissão de seu rosto, ainda assim é possível perceber a identidade dessa mulher e seu trabalho (figura 11); c) mesmo não vendo a feição da prostituta com seu filho em “Vida difícil” (figura 16), a imagem é capaz de nos revelar sua identidade enquanto mulher e mãe, além das duas outras mulheres que se apresentam na janela (figura 18); d) Dercy Gonçalves em “No fundo ela é família” (figuras 24 e 25), em que é possível ver seu rosto na primeira imagem e suas cores chamativas na segunda; e) Jurema, em “Uma aventura: a professorinha”, em seu percurso até o trabalho e exercendo suas atividades (figuras 30 e 31); f) a jovem Marta posando nas imagens com seu namorado Daniel (figuras 34 e 35) e as demais adolescentes apresentadas no especial Marisa, Mariazinha, Zete e Jandira (figuras 37, 38, 39 e 40); g) Marília, de “Ser virgem é muito importante”, que busca a cirurgia íntima (figura 42 e 43), que mesmo escondendo seu rosto, ainda posa para a fotografia e Maria Elizabeth (figura 44) que fala abertamente sobre seus padrões e ideais de vida. Há diferentes graus de contato nesses retratos, mas, todos eles, demonstram um respeito às personagens fotografadas.

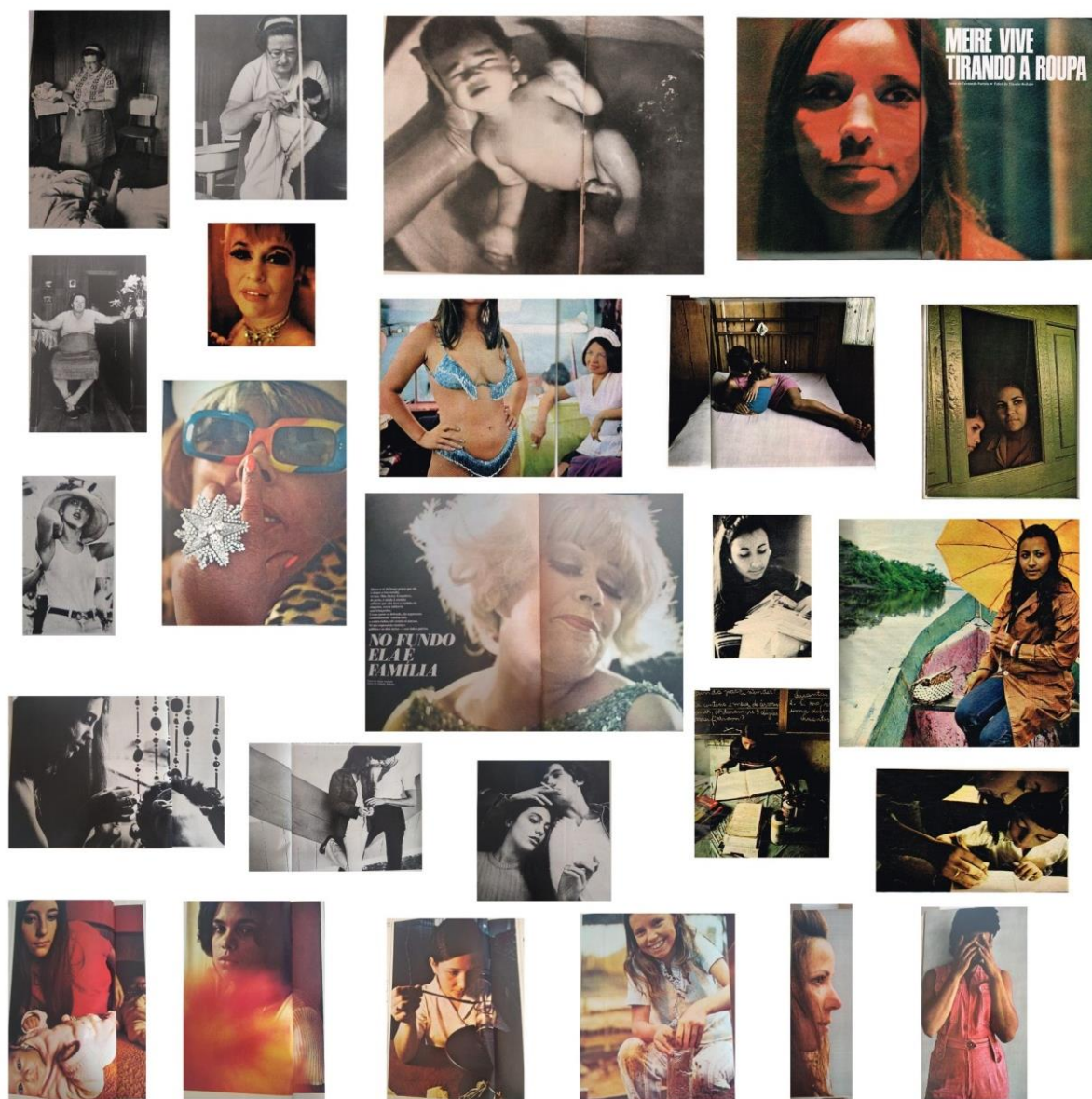


Figura 45: Série de retratos feitos por Claudia Andujar, 1967-1971.

Outra recorrência nas imagens de Andujar, inclusive em alguns retratos, é a decisão não mostrar o rosto das fotografadas, por distintos motivos (figura 46). De toda forma, conforme já mencionado anteriormente, apesar de não mostrarem as feições, as imagens dão indícios da personalidade e identidade dessas mulheres. São elas: a) a parturiente que dá a luz com o auxílio de Dona Odila (figura 7); b) a *striper* que dança no palco e a que posa para o retrato, mas tem a identidade suprimida (figuras 10 e 11); c) a mulher que aparece no fim do corredor na fotografia que abre a reportagem “Vida difícil” (figura 15), a que abraça seu filho na cama (figura 16) e as prostitutas que se arrumam para mais um dia de trabalho (figura 17);

d) as fotografias de Marta em que ela aparece mais distante com seu namorado (figura 34) e as demais em que ela esconde seu rosto no pescoço de Daniel (figuras 35 e 36); e) e, por fim, Marília, que leva suas mãos ao rosto, num gesto de preservação da identidade e/ou de vergonha por expor sua intimidade (figuras 42 e 43). Em alguns desses casos, de novo, trata-se de um gesto de respeito da fotógrafa, sobretudo nesse último caso.



Figura 46: Série de fotografias que não mostram o rosto feitas por Claudia Andujar, 1967-1971.

Observando as imagens de Claudia Andujar aqui estudadas pode-se perceber ainda que em muitas delas as fotografadas, enquanto atores sociais, exibem uma *auto-mise-em-scène* ao perceber a presença da fotógrafa (figura 47), nos termos expostos por Fabris (2004) e Comolli (2008). Por mais que não necessariamente posem para a câmera, existe um tom, uma postura, para serem melhor representadas. São elas: a) Dona Odila ao segurar a bebê (figura 7); b) a mulher que aparece na foto de abertura de “Meire vive tirando a roupa” (figura 9), a *striper* que posa para a foto, mas tem sua identidade ocultada pelo corte da imagem (figura 11) e a moça que aparece num retrato (figura 12); c) a prostituta que abraça

seu filho deitada na cama (figura 16) e as que olham pela janela na última imagem da reportagem (figura 18); d) Dercy Gonçalves nas duas fotografias da matéria sobre sua vida (figura 24 e 25); e) Jurema, a professora, nas fotografias que aparecem na abertura da reportagem (figura 30) e as imagens da página seguinte em que ela corrige as atividades e auxilia o aluno (figura 31); f) Marta na primeira fotografia de seu ensaio (figura 34) e todas as demais adolescentes retratadas (figuras 37, 38, 39 e 40); g) Maria Elizabeth que aparece olhando algo extraquadro (figura 44).



Figura 47: Série de fotografias com auto-mise-en-scene feitas por Claudia Andujar, 1967-1971.

Ademais, algumas das imagens parecem ter um direcionamento das fotografadas, algo que vai além da *auto-mise-en-scène*. São fotografias em que Andujar parece ter solicitado que

essas mulheres posassem para as lentes (figura 48). Uma constatação interessante é a de que a maioria dessas imagens foram veiculadas durante a segunda fase de *Realidade*, quando a censura já se instaurava na imprensa e a liberdade criativa dos profissionais diminuiu. São elas: a) a imagem que abre a reportagem “Nasceu!”, do primeiro banho da recém-nascida (figura 5), única fotografia da primeira fase nessa categoria; b) todas as fotografias do ensaio de Marta e o namorado (figuras 34, 35 e 36); c) e as fotografias de Marília e Maria Elizabeth na matéria sobre a importância de preservar a virgindade (figuras 42, 43 e 44).



Figura 48: Série de fotografias com aparente direção feitas por Claudia Andujar, 1967-1971.

Outra característica que muitas imagens têm em comum é o fato de Andujar trabalhar com base em um modo observacional (figura 49). Como já explicitado pelo conceito de Nichols (2005), tal modo enfatiza o engajamento direto no cotidiano das fotografadas em que a fotógrafa busca registrar a realidade tal como aconteceu, idealmente sem interferências ou com intervenções mínimas, em que as cenas documentadas aconteceriam mais ou menos da mesma forma com ou sem a presença da câmera. Na contramão da categoria anterior, aqui a maioria das imagens foi tomada ainda na primeira fase da revista, quando Andujar desfrutava de uma maior liberdade criativa. São elas: a) as imagens da reportagem “Nasceu!” – salvo a fotografia de abertura, do banho da bebê – uma vez que a sequência narrativa do parto aconteceria de qualquer forma (figuras 5, 6, 7 e 8); b) as fotografias dos shows de strip-tease

em “Meire vive tirando a roupa” (figuras 10 e 13); c) as imagens dos momentos de descanso e dos preparativos das prostitutas para o trabalho (figuras 15, 16 e 17); d) o momento do recreio no quintal na matéria de Jurema, a professora (figura 32) e as pessoas ao redor da mesa jantando (figura 33).



Figura 49: Série de fotografias em modo observacional feitas por Claudia Andujar, 1967-1971.

Todas essas categorias revelam algumas recorrências no modo de fotografar de Andujar. Em suas singularidades, dão conta de aspectos que pareciam guia-la em sua produção. Demonstram ainda que, em todas as fotografias analisadas neste capítulo, Claudia Andujar, para além do tema que lhe foi pautado ou das escolhas técnicas e estéticas que toma em campo, tem como motivação retratar a mulher não como a Outra, marcada por um estereótipo qualquer que a antecede, mas como ser, em conformidade com o que diz Mauad (2012). Talvez seja no último conjunto de imagens (figura 49) que isso ocorra com maior força, ainda que essa característica perpasse todos os demais. As fotografias de Andujar, de todos os tipos, podem ser vistas de modo a trazer luz para diversas realidades sociais e inquietações, além de dar visibilidade a essas mulheres e suas individualidades, buscando

uma aproximação com sua vivência e, por tabela, possibilitando aos leitores do periódico que igualmente se acerquem dela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem que documenta, cria e fabrica o mundo tem também a potencialidade de construir identidades, criar aproximação e estabelecer vínculos com as mais diversas realidades e com os sujeitos que as integram. Esta pesquisa, tendo como base o trabalho de Claudia Andujar publicado na revista *Realidade*, buscou realizar um estudo empírico e bibliográfico sobre como a fotógrafa constrói ou desconstrói a figura da mulher como Outra através de suas fotografias. Por meio de um percurso teórico-conceitual e analítico foi possível identificar algumas particularidades do trabalho da fotógrafa, características próprias que são reveladas em suas imagens. Voltar a essa produção de Andujar, do começo de sua atuação profissional, é uma chance de entender melhor como a obra da fotógrafa chegou naquilo pelo qual é hoje mais celebrada.

A carreira de Andujar em *Realidade* teve início em 1965, cinco anos após sua profissionalização na fotografia, mas seu primeiro trabalho no periódico foi veiculado dois anos mais tarde, em 1967. A fotógrafa permaneceu na revista até 1971, quando passou a se dedicar ao trabalho documental na comunidade Yanomami. Atualmente, seu trabalho é mais reconhecido pela imersão na tribo e sua posição de militância pela demarcação do território indígena. Por isso, é possível perceber seu crescimento profissional ao longo dos anos em *Realidade* e como as imagens vão tomando forma e ganhando dimensão política, pelo sentido de aproximação com as personagens que fotografa, que desmantela pré-demarcações para se edificar pelo/no afeto. À vista disso, suas fotografias mobilizam o espectador e o levam a uma leitura crítica da realidade das personagens fotografadas.

Neste estudo foi possível perceber o olhar comprometido de Claudia Andujar na retratação da Outra a partir de sua busca crescente por humanizar as fotografadas e as fugas dos estereótipos já pré-estabelecidos socialmente. Muito mais do que adjetivos prontos a priori, essas mulheres tornam-se pessoas frente ao olhar sensível de Andujar, construindo-se no encontro. Seres que, conforme a fotógrafa demonstra, possuem vidas singulares, com casa, algumas com filhos e família, tantas com sonhos, ideais e modos distintos de lidar com o mundo, assim como os leitores do periódico. Nas sete fotorreportagens aqui analisadas a fotógrafa faz mais do que apresentar a vida dessas mulheres aos espectadores, ela oferece um caminho de leitura através das imagens. As fotografias encurtam as distâncias entre as mais diversas realidades – desde a parteira no interior do Rio Grande do Sul, às mulheres que ganham a vida fazendo *strip-tease* ou se prostituindo em São Paulo ou, ao contrário, àquelas que querem manter a virgindade, à famosa Dercy Gonçalves (que no fundo é família), à

jovem professora que enfrenta as dificuldades e às adolescentes com diferentes dramas. Nas palavras de Mauad (2012), desde essas primeiras atuações profissionais, Andujar cria pontes entre mundos opostos e estabelece “mediações entre sujeitos pertencentes a universos culturais bem distintos” (MAUAD, 2012, p. 126).

Outra afirmação de Mauad (2012), já mencionada, sobre o trabalho de Andujar, de que sua carreira é pautada na “busca de si no outro, a busca do outro no outro e a busca do outro em si” (MAUAD, 2012, p. 127), também se avista nesse período de produção para a *Realidade*. A autora, que direciona sua fala a toda a produção da fotógrafa, não apenas da veiculada na revista, mas, pelo exame realizado, pode ser constatada já com força nessa época. Mas Mauad (2012) divide essas três fases em períodos temporais, sendo “a busca de si no outro” caracterizado por seus primeiros contatos com a fotografia, quando Andujar encontrou nas imagens uma possibilidade de linguagem universal até o final de sua contribuição para o periódico. O momento da “busca do outro no outro” se equivale aos anos em que a fotógrafa se dedicou aos registros da tribo Yanomami e a “busca do outro em si”, por sua vez, é o momento posterior, já nos anos 2000, em que ela se dedica às exposições, livros e demais produções. A autora encara, dessa forma, que todas as imagens aqui analisadas representam a busca da fotógrafa nessas mulheres, a forma que Andujar as retrata, então, tem a ver com a forma em que ela se vê.

Por ainda ser jovem na carreira no momento em que atuou como *freelancer* para *Realidade*, é possível perceber que Andujar constrói um trabalho que gradualmente tateia na busca do Outro – que irá se concretizar mais profundamente em seu mergulho na comunidade indígena. Mas nessa “busca de si no outro”, além de se encontrar enquanto mulher e estrangeira nas redações tão masculinas e num Brasil que o próprio brasileiro desconhecia, Andujar também caminha rumo a essa busca “do outro no outro”, melhor dizendo, “da outra na outra”. De fato, seu trabalho posterior com os índios trouxe com muita força esse Outro que é reconfigurado como ser, no entanto, é possível perceber como aqui ela já se encontra iniciando tal mergulho na realidade de Outrem.

Aqui, portanto, é possível perceber como esse encontro consigo mesma se delineia a partir das aproximações ao descobrir essa Outra. A primeira fotorreportagem analisada, “Nasceu!” (1967), também é a primeira assinada por Andujar na revista. Nela é possível observar como dona Odila, a parteira, é vista pela fotógrafa. Quase todas as imagens são feitas a partir de uma tomada distante, a não ser nas fotografias em plano detalhe, que geralmente foca em suas mãos. A aproximação com essa mulher nem sempre é literal, dado a ver pelas escolhas dos ângulos. Dona Odila, portanto, ainda é vista como sujeito, como “a

parteira”, estereotipada por sua profissão predominantemente feminina. É como se Andujar ainda estivesse descobrindo o que é descobrir a Outra e designá-la para além do lugar-comum.

A segunda reportagem analisada, “Meire vive tirando a roupa” (1968), é a sétima que Andujar assina na revista. Nela, a fotógrafa avança na busca por romper com essa Outra pré-figurada. As *stripers*, ainda são sim estereotipadas, principalmente quando vistas seminuas nos shows e nos bastidores, que revelam como ela é apenas um corpo-objeto para servir aos homens que frequentam aquele lugar. Porém, há uma humanização delas como personagens, enquanto seres que têm sonhos, sabem que aquele não é o lugar ideal para elas e nutrem uma vontade de abandonar o ofício. É possível observar um esforço de aproximação figurada e literal, confirmada pelos ângulos fechados em seus rostos em algumas imagens. Andujar caminha em direção a uma pequena ruptura com os estereótipos do que é “ser *striper*” – principalmente visto os tabus enfrentados na época de veiculação. Nessas fotografias é possível ver a mulher que é a Outra, mas também àquela que é ser, assim como os leitores da revista.

Já em “Vida difícil” (1968) há uma ruptura total com os estereótipos. A mulher não é tratada pela demarcação prévia de sua profissão. Se anteriormente ela era “a parteira” ou “a *striper*”, agora ela é totalmente aproximada como ser, que se evidencia no contato. As imagens fazem ver uma mulher que, acima de tudo, é pessoa, que tem inúmeras semelhanças com quem a observa, a despeito de todas as diferenças que não se quer apagar. Andujar se enxerga nessas mulheres e faz com que os leitores – e, talvez, principalmente as leitoras – possam se identificar com elas também. Aqui essas mulheres têm momentos de descanso, se dedicam aos filhos, à família, às orações, aos animais de estimação e apenas por último são vistas pelo ofício que exercem. Elas são construídas através das lentes da fotógrafa, mas a montagem da reportagem também auxilia nessa proximidade, uma vez que só revela o que são, através da verbalidade, na última imagem. Se anteriormente Fernandes (2017) avaliava negativamente a mulher ser sempre relacionada à maternidade na revista, quando essa prostituta aparece aqui abraçada ao filho, pode-se considerar algo positivo, que a humaniza frente ao seu trabalho marginalizado. Essa fotorreportagem, naquilo que interessa ao escopo desta pesquisa, pode ser considerada o ponto alto do trabalho de Andujar em *Realidade*, quando ela consegue romper com todos os rótulos comumente direcionados a essas mulheres e humaniza-las como tal. Concluir isso leva à reflexão do quanto a liberdade criativa dos repórteres de texto e fotógrafos foi incentivada nesse momento, a partir do que era delineado na proposta editorial do periódico.

A fotorreportagem “No fundo ela é família” (1969) já foi veiculada no que se considera a segunda fase da revista. O momento pós AI-5 acarretou diversas formas de censura à imprensa. Além disso, com a saída de Paulo Patarra de *Realidade*, a revista teve uma vertiginosa queda no mote contestador e irreverente que até então a sustentava. Ainda assim, é possível perceber o quanto Andujar tenta humanizar Dercy Gonçalves nos dois retratos publicados. A artista de postura controversa, principalmente devido aos padrões impostos à época, é vista no periódico como alguém que também tem seus medos, receios e é apresentada como uma avó que zela por seus netos. Se a figura de Dercy era conhecida por ser extrovertida e ter um vocabulário de baixo calão, na revista ela foi apresentada de forma totalmente oposta. Porém, esse é um papel cumprido muito mais pelo texto do que pelas fotografias, uma vez que há pouco espaço para a imagem nessa reportagem.

Em “Uma aventura: a professorinha” (1970), é possível observar uma mudança no formato de apresentação da matéria. Essa, no entanto, abre um pouco mais de espaço para as fotografias do que a reportagem anterior, mesmo que não avancem no que refere à quebra dos estereótipos. Reforçar o papel da mulher na educação infantil é, por si só, o lugar-comum, uma vez que o feminino está sempre ligado às profissões que exijam dedicação e cuidado. Não é isso, contudo, que basta à fotógrafa. Tal qual na anterior, Andujar se permite fazer as fotografias pelo contato, através da imersão e experiência encontrada no local, não a encerrando em padrões. As imagens, com isso, humanizam Jurema ao se aproximarem de sua vivência. A mulher representada aqui retorna ao que se caracteriza como a Outra, a que é referenciada por sua profissão e ainda diminuída dentro dela, ao ser tratada como “a professorinha”, sendo as fotografias apenas pequenos respiros diante disso.

Nas reportagens seguintes “Especial adolescente” (1970) e “Ser virgem é importante” (1971) há uma grande redução das dimensões afetivas do trabalho de Andujar. Nelas, pouco sobra do trabalho de humanização que é feito em “Vida difícil” (1968). Talvez só reste a aproximação da fotógrafa junto às fotografadas através do retrato para categorizá-las como ser. Na primeira parte do especial, vê-se a adolescente Marta que é retratado junto ao seu namorado, no que se parece com um ensaio pessoal e dirigido. Apesar de transparecer o casal apaixonado em alguns momentos, ainda traduz emoções frias e aparentemente controladas. Em sequência, das demais adolescentes apresentadas (Marisa, Mariazinha, Zete e Jandira), pouco se vê. Os retratos mostram pouco do que elas são enquanto seres e mais como Outras. Em alguns casos ainda é possível inferir mais das imagens, como Marisa que aparece com as filhas gêmeas, Zete que é apresentada em seu trabalho e Jandira que é vista no manejo da terra para o plantio. Já de Mariazinha pouco se sabe quando se tem apenas o retrato. Em “Ser

virgem é importante” (1971), por sua vez, as imagens são ainda mais deslocadas do trabalho apresentado por Andujar anteriormente. A fotografia que apresenta Marília, a jovem que leva as mãos ao rosto, aparenta uma direção por parte da fotógrafa, sua reação encenada se difere de todas as imagens que a antecedem. Contudo, o retrato ainda cumpre com o papel de representar uma mulher que se esconde e se envergonha de ter perdido a virgindade antes de se casar.

Identifica-se, portanto, quanto à possibilidade de descoberta de si mesma na Outra e da outra na Outra, uma queda brusca na qualidade dos trabalhos de Andujar no que se refere à segunda fase da revista, no momento que compreende os anos de 1969 a 1971. É possível afirmar que após os fortes golpes à democracia brasileira e à liberdade de imprensa, a autonomia criativa de Claudia Andujar e dos demais profissionais, foi sendo podada, até pouco restar da carga afetiva de seu trabalho, possível justamente pelas prerrogativas que tinha anteriormente. Tanto que Mauad (2012) afirma que “a mudança do perfil editorial da revista *Realidade*, a levou a abandonar, definitivamente, seu trabalho de fotojornalista” (MAUAD, 2012, p. 133). Não se sabe, porém, se Andujar produziu outras imagens além do que foi publicado. Às vezes, não se trata de um declínio na qualidade de seu trabalho, mas sim do aumento da repressão que levou a revista a optar por publicar imagens com uma menor dimensão afetiva, deixando de fora aquelas que teriam mais potência de humanização dessas mulheres. A própria fotógrafa afirma que produziu materiais que não foram publicados: “o que foi escolhido, o que saiu na revista, ficou com eles. E o resto, ficou comigo” (ANDUJAR, 2013, on-line). Um olhar para esse “resto” presente nos arquivos de Andujar poderia confirmar ou refutar essa suspeita.

Independentemente dessa questão, há, no todo, muitos sinais da força do trabalho da fotógrafa, perceptível nessas imagens e que se verá intensificar posteriormente. As desmontagens feitas aqui evidenciam alguns deles. Nessas novas aproximações entre as imagens (figuras 45 a 49), o que mais chama atenção em seu trabalho é o grande número de retratos, que têm por objetivo representar e construir a identidade de alguém. Em todas as fotorreportagens analisadas há, no mínimo, dois retratos em cada uma delas. Essas imagens colaboram na construção da mulher em ser, tirando ou diminuindo o estigma de “Outra”. Isso muito tem a ver com a dimensão afetiva pautada nos trabalhos de Andujar, que busca através da alteridade, o ponto de encontro com a realidade de outrem. Por muitas vezes, a própria Andujar é considerada a Outra, tanto por ser uma mulher exercendo uma atividade predominantemente masculina naquela época, quanto por ser estrangeira no Brasil ufanista da

ditadura civil-militar. Acredita-se que por se encontrar nessa posição, ela tenha conseguido uma maior abertura frente às mulheres fotografadas, para humanizá-las enquanto seres.

Além do retrato que fabrica uma identidade, algumas dessas mulheres também têm seus rostos omitidos, seja por uma escolha da fotógrafa e/ou por certo receio das fotografadas em aparecer, como no caso de Marília de “Ser virgem é importante” (1971). Por mais que a imagem pareça ser dirigida, também há de se considerar que essa mulher quis se mostrar dessa forma, no entanto, a *auto-mise-en-scène* perde o que se refere a ela própria e sua representação, uma vez que a fotógrafa parece impor algo, ainda que em sinal de respeito à história da personagem. A autorrepresentação dessas mulheres auxilia no modo como são vistas por Andujar e pelos leitores da revista. A maior parte das fotografadas se coloca nas imagens com naturalidade, sem incômodos pela presença da fotógrafa. De uma maneira geral, as mulheres se portam como independentes, que buscam alcançar o sucesso em seus ofícios, seja ele qual for, ou em suas vidas pessoais. Há de se considerar que na época da tomada das imagens – décadas de 1960 e 1970 – o comportamento feminino seguia rígidos padrões impostos pela sociedade, dos quais não incluía a independência financeira e muito menos através de profissões marginalizadas como o caso das *stripers*, das prostitutas e, muitas vezes, de artistas como Dercy Gonçalves.

Outro ponto de contato que tem uma marca muito presente no trabalho de Andujar é a opção por tomar as fotografias a partir do que Nichols (2005) denomina de modo observacional. Na grande maioria das fotografias pouco se vê de interferência da fotógrafa nas imagens, principalmente na primeira fase da revista. Essa percepção pode ser entendida por meio de algo considerado pelo mesmo autor, segundo o qual, entre as décadas de 1960 e 1970, havia uma tendência clara de “contar a história escrita pelas bases, conforme foi vivida e experimentada por pessoas comuns, mas articuladas, em vez de contar a história das classes dominantes, baseada nos feitos de líderes e no conhecimento de especialistas” (NICHOLS, 2005, p. 62), o que pode ter influenciado fortemente os temas pautados por *Realidade* e, principalmente, por Andujar, na abordagem conferida às fotografias.

Dessa forma, as mulheres aqui representadas enquanto personagens são mulheres comuns, que, mesmo diferentes, muito tem a ver com quem as observa. É a dimensão afetiva expressa nas imagens por Andujar que é capaz de aproximar essas vivências da realidade dos leitores e leitoras da revista, buscando encontrar pontos de identificação. A busca de si na Outra que concretiza nas imagens permite, a quem as vê, que também se busque aí. Também quanto à isso, a maioria das imagens supera a temporalidade na qual foram feitas e inicialmente circularam e parecem atuais mesmo tendo sido tomadas há mais de 50 anos, o

que permite que esse contato siga potencialmente viável. Além disso, como afirma Mauad (2012), as fotografias provocam a imersão dos espectadores naquele lugar de representação, “tanto nas imagens onde o outro é valorizado pela sua possibilidade criativa, quanto [nas fotografias em que] o outro se revela na sua condição de sujeito” (MAUAD, 2012, p. 143).

Com seu olhar engajado e humanizador, Andujar construiu um importante trabalho de visibilização da mulher brasileira ao longo da trajetória em *Realidade*. Portanto, compreender sua fotografia também implica em resgatar sua história e como ela se encontra diante dessas Outras que constrói e desconstrói como pré-concebidas de modo majoritário. O trabalho da fotógrafa, principalmente se considerarmos toda sua produção, se abre cada vez mais para a causa humana, buscando transformar as minorias em seres, através de pautas sensíveis e politizadas. Os primeiros passos dados nesse sentido se veem presentes entre 1967 e 1971, também nas fotografias em que a mulher, costumeiramente demarcada como Outra, pode se revelar aquém e além de marcas estereotipadas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A apreensão de Realidade. **Realidade**, São Paulo, fev. de 1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/213659/per213659_1967_00011.pdf. Acesso em: 15 abr. 2020.

A Realidade de Claudia Andujar. Direção de Jorge Bodansky. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Sales, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dMxEZWpBKjg>. Acesso em: 20 mar. 2020.

ANDUJAR, Claudia. **A vulnerabilidade do ser**: Claudia Andujar. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

ANDUJAR, Claudia. Entrevistada por Rubens Fernandes Junior durante o II Fórum Latino-Americano de Fotografia. São Paulo, 20 de outubro de 2010. Disponível em: <https://bit.ly/2E322x7>. Acesso em: 06 jun. 2020.

ANDUJAR, Claudia. **Claudia Andujar: depoimento** [20 maio 2013]. Entrevistadores: Leylianne Alves Vieira e Marcelo Eduardo Leite. Entrevista concedida ao Projeto Realidade: o fotojornalismo (autoral) de uma revista. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://realidade.ufca.edu.br/index.php/depoimentos/67-claudia-andujar>. Acesso em: 15 mar. 2020.

AZEVEDO, Carlos. **Carlos Azevedo: depoimento** [13 mar. 2013]. Entrevistadores: Luís Celestino de França Júnior e Marcelo Eduardo Leite. São Paulo SP, 2013. Entrevista concedida ao Projeto Realidade: o fotojornalismo (autoral) de uma revista. Disponível em: <http://realidade.ufca.edu.br/index.php/depoimentos/60-carlos-azevedo>. Acesso em: 15 mar. 2020.

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. 3. ed. Barcelona: FotoGGrafía, 2007.

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BARTOLOMEU, Anna Karina. **De dentro da favela**: o fotógrafo, a máquina e o outro na cena. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008. Disponível em: <http://www.ppgcom.fafich.ufmg.br/defesas/278D.PDF>. Acesso em: 09 fev. 2019.

CAMARGO, Hertz Wendel. Narrativas visuais na página: a fotografia e a diagramação dos sentidos. In: **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.4, n.5, p.37-58, jul./dez. 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1925>. Acesso em: 21 jan. 2020.

CASADEI, Eliza Bachega. **Os códigos padrões de narração e a reportagem**: por uma história da narrativa do jornalismo de revista do século XX. 2013. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/39gPm0U>. Acesso em: 10 out. 2019.

CASTANHEIRA, Rafael. **Rupturas na fotografia brasileira: a poética engajada de Claudia Andujar, Miguel Rio Branco e Mario Cravo Neto.** Tese (Doutorado em Comunicação). Brasília. Universidade de Brasília, 2017. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/25312>. Acesso em: 04 jan. 2020.

CIVITA, Victor. **Carta do editor.** [Editorial]. Realidade, número 1, abril, 1966. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/213659/per213659_1966_00001.pdf. Acesso em: 11 abr. 2020.

CIVITA, Roberto. **O trabalho que elas deram.** [Editorial]. Realidade, número 10, janeiro, 1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/213659/per213659_1967_00010.pdf. Acesso em: 11 abr. 2020.

COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha sobre a auto-mise-en-scène. In: **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário.** Belo horizonte: Editora UFMG, 2008.

COSTA, Helouise. Um olhar que aprisiona outro: o retrato do índio e o papel do fotojornalismo na revista *O Cruzeiro*. **Imagens**, Campinas, n. 2, p. 82-91, 1994. Disponível em: https://repositorio.usp.br/single.php?_id=000877908. Acesso em: 16 fev. 2020.

COSTA, Helouise. A invenção da revista ilustrada. In: BURGI, Sérgio; COSTA, Helouise. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

DEWEY, John. Ter uma experiência. In: **Arte como experiência.** São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 109-141.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico.** Belo Horizonte: UFMG, 2004.

FARO, José Salvador. **Revista Realidade, 1966-1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira.** São Paulo: Editora ULBRA, 1999. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ensinodareportagem/artigos/revistarealidade.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2020.

FERNANDES, Anna Cláudia Bueno. **As mulheres em Realidade: modelos femininos e histórias possíveis (1966-1976).** Dissertação (Mestrado em História). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/168936>. Acesso em: 10 abr. 2020.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. Claudia Andujar – Claudine Hass. **Icônica.** 25 de out. 2010. Disponível em: <http://www.iconica.com.br/site/claudia-andujar-claudine-haas/>. Acesso em: 29 jun. 2020.

FIUZA, Beatriz Cunha; PARENTE, Cristiana. O conceito de ensaio fotográfico. In: **Discursos Fotográficos.** v.4, n.4, Londrina, 2008. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1511>. Acesso em: 10 set. 2019.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KOSSOY, Boris. Construção e desmontagem. In: **Revista USP**, São Paulo, n.62, p. 224-232, junho/agosto 2004.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 5. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

LEITE, Marcelo Eduardo. Realidade absorvida: A fotografia empírica de Claudia Andujar. In: **Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual**: arquivos, memórias, afetos. Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015. Disponível em: https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2015.GT1_marceloleite.pdf. Acesso em: 10 abr. 2020.

LEITE, Marcelo Eduardo; SILVA, Carla Adelina Craveiro; VIEIRA, Leylianne Alves. **Realidade**: O fotojornalismo (autoral) de uma revista. 2013. Disponível em: <http://realidade.ufca.edu.br/>. Acesso em: 29 jun. 2020.

LEITE, Marcelo Eduardo; VIEIRA, Leylianne Alves. “O Brasil nas páginas da Realidade”. In: **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)**, v. 2, n. 1, p. 167-175, 2013. Disponível em: <http://www.unicentro.br/rbhm/ed03/artigos/07.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2020.

LOMBARDI, Kátia Hallak. **Documentário imaginário**: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/FAFI-7TBQHM>. Acesso em 10 out. 2019.

MANJABOSCO, Ângelo Augusto. **O Brasil não é para principiantes**: Lew Parrella, George Love e David Zingg, fotógrafos norte-americanos na revista Realidade (1966 – 1968). Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-20072016-123746/pt-br.php>. Acesso em: 11 abr. 2020.

MARÃO, José Carlos. “Por que falar da *Realidade*?”. In: MARÃO, José Carlos; RIBEIRO, José Hamilton. **Realidade re-vista**. Santos: Realejo Edições, 2010.

MARÃO, José Carlos. “Vida, paixão e morte de Nossa Senhora Realidade”. In: MARÃO, José Carlos; RIBEIRO, José Hamilton. **Realidade re-vista**. Santos: Realejo Edições, 2010.

MAUAD, Ana Maria. Imagens possíveis: fotografia e memória em Claudia Andujar. In: **Revista Eco Pós**, v. 15, n. 1, p. 124-146, 2012. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/1196. Acesso em: 19 mar. 2020.

MITCHELL, Timothy. Orientalism and the exhibitionary order. In: MIRZOEFF, Nicholas. **The visual culture reader**. London: Routledge, 1998.

MORICEAU, Jean-Luc; MENDONÇA, Carlos Magno Camargos. “Afetos e experiência estética: uma abordagem possível”. In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge (org). **Comunicação e sensibilidade**: pistas

metodológicas. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016. Disponível em: <https://goo.gl/BdrKhZ>. Acesso em: 10 out. 2019.

MOTA-RIBEIRO, Silvana. **Retratos de mulher**: construções sociais e representações visuais do feminino. Porto: Campo das Letras, 2005. Disponível em: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/41848>. Acesso em: 10 abr. 2020

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Papyrus, 2005.

NOGUEIRA, Thyago (org.). **Claudia Andujar**: no lugar do outro. São Paulo: IMS, 2015.

PERSICHETTI, Simonetta. **Imagens da fotografia brasileira**, vol. 2. São Paulo: Editora Senac, 2000.

PRICE, Derrick. Surveyors and surveyed – photography out and about. In: WELLS, Liz. **Photography**: a critic introduction. Londres: Routledge, 1997.

RIBEIRO, Djamila. A categoria do Outro: o olhar de Beauvoir e Grada Kilomba sobre ser mulher. **Blog da Boitempo**, 2016. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/04/07/categoria-do-outro-o-olhar-de-beauvoir-e-gradakilomba-sobre-ser-mulher/>. Acesso em: 28 mai. 2020.

RIBEIRO, José Hamilton. **José Hamilton Ribeiro: depoimento** [14 abr. 2013]. Entrevistadores: Carla Adelina Craveiro Silva e Marcelo Eduardo Leite. São Paulo SP, 2013. Entrevista concedida ao Projeto Realidade: o fotojornalismo (autoral) de uma revista. Disponível em: <http://realidade.ufca.edu.br/index.php/depoimentos/65-jose-hamilton-ribeiro>. Acesso em: 15 mar. 2020.

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

SANTOS, Ana Carolina Lima. **Da inter-relação entre fotodocumentário e fotomontagem**: a experiência de Pedro Meyer em Truths & fictions. Tese (Doutorado em Comunicação Social). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-A9ZMG5>. Acesso em: 10 out. 2019.

SERPA, Leoní Teresinha Vieira. **A máscara da modernidade**: a mulher na revista *O Cruzeiro* (1928-1945). Dissertação (Mestrado em História). Passo Fundo: Universidade de Passo Fundo, 2003. Disponível em: <https://bit.ly/2ZMdaXK>. Acesso em: 09 abr. 2020.

SEVERIANO, Mylton. **Realidade**: história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. O espaço afetivo na fotografia de Claudia Andujar. **Revista Maracanan**, vol. 12, n.14, p. 49-57, jan/jun 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20859/15285>. Acesso em: 20 mar. 2020.

SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.

SOLARI, Jean. **Jean Solari: depoimento** [25 jun. 2013]. Entrevistador: Marcelo Eduardo Leite. Saquarema RJ, 2013. Entrevista concedida ao Projeto Realidade: o fotojornalismo (autoral) de uma revista. Disponível em: <http://realidade.ufca.edu.br./index.php/depoimentos/70-jean-solari>. Acesso em: 15 mar. 2020.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó/Florianópolis: Grifos/Letras Contemporâneas, 2000.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: Biblioteca On-Line de Ciências da Comunicação (BOCC), 2002. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>. Acesso em 03 out. 2019.

TRAVASSOS, Lorena. A mulher brasileira: da fotografia colonial à fotografia portuguesa contemporânea. In: **Comunicação e Sociedade**, vol. 32, pp. 147-168, 2017. Disponível em: <http://www.scielo.mec.pt/pdf/csoc/v32/v32a05.pdf>. Acesso em: 12 mar. 2020.

UNFRIED, Rosana Aparecida Reineri. O uso da iconografia e da iconologia para a análise de fotografias e recuperação da história de Londrina. In: **Anais Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem** (ENCOI). Londrina, 2014. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/encoi/anais/TRABALHOS/GT7/O%20USO%20DA%20ICONOGRAFIA%20E%20DA%20ICONOLOGIA.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2020.

WANDEKOKEN, Bruna. **Cor, retrato e identidade**: Humanae, o olhar sobre si e sobre o outro na obra de Angélica Dass. Dissertação (Mestrado em Artes). Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2017. Disponível em: http://repositorio.ufes.br/bitstream/10/8493/1/tese_10959_BRUNA%20WANDEKOKEN%200.pdf. Acesso em: 02 jul. 2020.

