

SOBRE FOTOS DE FOTOS: EXPERIÊNCIAS AFETIVAS E ALGUNS QUESTIONAMENTOS DE GÊNERO PRESENTES NA ICONOGRAFIA VERNACULAR ESGARÇADA (E REFOTOGRAFADA) PELA OBRA DE THAISA FIGUEIREDO

*ABOUT PHOTOS OF PHOTOS: AFFECTIVE EXPERIENCES AND
SOME QUESTIONS OF GENDER, PRESENTS IN THE VERNACULAR
ICONOGRAPHY, FRAYED (AND REPHOTOGRAPHED) BY THAISA
FIGUEIREDO'S WORK*

Isabella Valle
DECOM-UFPB

Resumo: Por muito tempo, a História da Fotografia, majoritariamente escrita por homens sobre homens e para homens, considerou enquanto documentos históricos aquelas fotografias produzidas na esfera do público e do profissional. Fotógrafos de guerra, fotojornalistas, fotógrafos de rua, de viagens: foram eles que construíram a memória coletiva, nosso repertório iconográfico social. Pouco se atentou às questões do mundo privado. Pouco se valorizou aquelas imagens vernaculares feitas por mulheres sobre mulheres e para mulheres. Este texto se instala, justamente, neste questionamento a respeito da construção da história por meio de fotos e da fotografia.

Palavras-chave: História, gênero, documento, fotografia vernacular..

Abstract: *For a long time, the History of Photography, mostly written by men for men and about men, considered as historical documents photographs produced in the public and professional environments. War photographers, photojournalists, street photographers, travel photographers: they were the ones who built the collective memory, our social iconographic repertoire. Limited attention was given to private world issues. There was a restricted appreciation for original images made by women about women and for women. This paper lays, precisely, on the questioning about the development of history through photos and photography.*

Keywords: History, gender, document, photography vernacular..

A cada vez realiza-se um registro, seja para recebê-lo como se fosse uma relíquia do passado ou de um ser, seja para criticá-lo, seja para brincar com ele, seja para desfrutar dele formalmente, seja para fazer o imaginário trabalhar, seja para se abrir às outras artes, seja para se debruçar sobre si mesmo.

François Soulages¹

Mulheres, fotografia de família e memória

Quando Daguerre² lançou na França o seu invento, rapidamente patenteado e comercializado, afirmando que “este pequeno trabalho”, a daguerreotipia, ou seja, a fotografia, “poderá agradar bastante às mulheres”³, era uma forma de introduzir o novo dispositivo também no âmbito do doméstico, para além dos usos públicos e profissionais (tão historicamente reservados aos homens). “Uma associação foi então rapidamente imposta entre a nova técnica e as qualidades tradicionais atribuídas ao sexo feminino (habilidade manual, delicadeza, senso de detalhe, paciência, etc.). Mas ela apenas transpôs a divisão ‘natural’ dos papéis de homens e mulheres para a indústria fotográfica nascente”⁴. Tais papéis, que, dentro da cultura patriarcal, reafirmam a mulher no lugar de fragilidade, dependência e dedicação total à família.

Na Grã-Bretanha inicialmente não foi tão diferente. Logo quando Talbot publicou *The Pencil of Nature* (1844-1846), a fotografia “foi, então, tomada como digna de ser praticada, como *hobby*, pelas mulheres desta boa sociedade, à

qual pertencem Lady Hawarden ou Julia Margaret Cameron. Ela vem, assim, a se unir, como nos mostram os álbuns de família lindamente decorados, à aquarela e ao desenho, no *hall* dos lazes femininos”⁵.

Associar o fazer fotográfico às mulheres envolve historicamente uma relação com: uma prática amadora, não profissional, realizada no lar, como um passatempo, uma distração; uma experiência artesanal, manual, delicada, que lembra os afazeres domésticos, como a culinária ou a costura; uma atividade sem muitas complicações técnicas, ou seja, relativamente fácil de fazer e que a princípio não exigiria competências muito elaboradas (já que a inteligência das mulheres era subestimada).

Assim, quando a Eastman-Kodak lançou as primeiras câmeras fotográficas automáticas e mais compactas, de manuseio ainda mais facilitado, as mulheres passaram a ser intensamente reafirmadas como público-alvo de um mercado direcionado para a prática fotográfica vernacular. É com as campanhas publicitárias da empresa sobre as mulheres, lançando em 1893 a *Kodak Girl*, que atrela a imagem libertária da fotógrafa à de tradicional mantenedora da memória familiar e de consumidoras promissoras.

Esta aparente emancipação é logo desmascarada: a prática, agora instantânea, foi basicamente considerada a vitória do progresso e da técnica baseada na suposta incompetência e superficialidade femininas⁶.

1 François Soulages, *Estética da fotografia: perda e permanência*, São Paulo, Editora Senac, 2010, p. 326

2 Louis Jacques Mandé Daguerre. *Daguerrotipe*, Paris, 1838.

3 Todos os textos em língua estrangeira citados aqui foram traduzidos ao português pela autora deste artigo.

4 Thomas Galifot, “La femme photographe n'existe pas encore positivement en France' ...Femmes, féminité et photographie dans le discours français au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle”, in *Qui a peur des femmes photographes?* Paris, musées d'Orsay et de l'Orangerie, 2015, p. 35.

5 Dominique de Font-Réaulx, “Où sont les femmes photographes? Femmes photographes françaises au milieu du XIX^e siècle”, in *Qui a peur des femmes photographes?* *ibid.*, p. 55.

6 Thomas Galifot, *op. cit.*, p. 42.

Figura 1: Peça publicitária da Kodak no Brasil, 1920



KODAK

Sejam os meninos jogando, os adultos ocupados no seu recreio favorito, ou paisagens e cenas interessantes, basta premir o botão da Kodak, e os momentos agradáveis do presente passarão para sempre ao futuro em forma de nitidas photographias.

Todas as Kodaks são Autographicas

Kodak Brasileira, Ltd., Rua Camerino 95, Rio de Janeiro

Louis Gastine⁷ sentencia às mulheres, a partir do “acesso” que lhes é oferecido por meio da fotografia instantânea: “é muito mais às mulheres do que aos homens que a fotografia amadora convém”. O autor diz ainda que tal fotografia familiar seria ótima para a economia do lar, pois distrai as mulheres, o que favorece a “tranquilidade” dos pais e dos maridos.

Albert Reyner, em 1900, ironiza sarcasticamente a inserção das mulheres nos laboratórios: “muito melhor do que nós poderíamos fazer, a mulher saberá colocar ordem no laboratório, verificar a limpeza dos aparelhos. Em vez de uma classificação racional baseada nas propriedades ou na natureza dos produtos, talvez veremos uma classificação simétrica com base no tamanho dos frascos”⁸. Ele também categoriza as fotografias de mulheres em dois interesses: um lado sentimental (para registrar a vida dos filhos, um bordado, um buquê de flores, etc.) e um lado utilitário (decorar a casa).

Os primeiros concursos de fotografia exclusivos para mulheres (já que essas eram impedidas de participar de concursos ditos gerais, ou seja, de homens) têm como mote o mundo doméstico: “o arsenal de temas desenvolvidos para elas apenas valorizavam seus papéis tradicionais de mãe, esposa e dona de casa. [...] O concurso de 1896 tinha dois prêmios especiais: para a ‘melhor cena entre bebês’ e para o ‘menu fotográfico mais bonito’”⁹.

Por sermos impedidas de ocupar as esferas públicas, nos tornamos fotógrafas de família por excelência, verdadeiras documentaristas do mundo privado. Na Grã-Bretanha, com a já mencionada invenção fotográfica de Henry

Talbot, o calótipo, surgiu uma prática chamada “álbuns de mulheres”, que não se tratavam de *scrapbooks* privados ou sentimentais, mas de álbuns a serem partilhados de forma comunitária, baseada na afinidade da troca de poemas, desenhos e fotografias, entre mulheres da época (década de 1840). Esses álbuns criaram uma espécie de rede feminina de fotografia e virou um tipo de distração visual comum na corte inglesa e também nas casas burguesas.

Era também na esfera dessa prática vernacular que as mulheres poderiam experimentar a linguagem e a técnica fotográfica. Vale destacar que a própria Constance Talbot (esposa do supracitado Henry), em seu álbum, usou um papel fotográfico inventado por seu marido para reproduzir versos escritos à mão por Thomas Moore. Os poemas foram copiados fotograficamente (em papel quimicamente sensibilizado, sem uso de câmera) por ela. Um experimento bastante original para reprodução de texto, que alia a intimidade do manuscrito com as potências de difusão da cópia fotográfica¹⁰.

Por muito tempo, a História da Fotografia, majoritariamente escrita por homens sobre homens e para homens, considerou enquanto documentos históricos aquelas fotografias produzidas na esfera do público e do profissional. Fotógrafos de guerra, fotojornalistas, fotógrafos de rua, de viagens: foram eles que construíram a memória coletiva, nosso repertório iconográfico social. Pouco se atentou às questões do mundo privado. Pouco se valorizou aquelas imagens vernaculares feitas por mulheres sobre mulheres e para mulheres.

Sendo a própria história revisitada e reescrita constantemente, as pesquisas contemporâneas vêm questionando esse lugar. A palavra

7 Louis Gastine, “Le concours de photographie des dames français”, in *La Photographie française*, Paris, 4 de abril 1896, p. 49.

8 *Apud* Thomas Galifot, *op. cit.*, p. 43.

9 Thomas Galifot, *Ibid.*, pp. 43-44.

10 Patrizia Di Bello, “Femmes et photographies en Grande-Bretagne (1839-1870) : de la marge à l'avant-garde”, in *Qui a peur des femmes photographes ?*, *op. cit.*, p. 66

documento vem do latim *docere*, que significa ensinar, demonstrar. Não há neutralidade no documento, ao contrário, ele orienta. Permitir essa orientação, ao olhar para o documento enquanto tal, ao estabelecer algo como documento mesmo, é o que nos esforçamos a fazer ao tratarmos de memória coletiva questionando a iconografia familiar. Estamos olhando para o mundo do privado, do doméstico, esse mundo que tanto fala das histórias das mulheres, e permitindo que ele nos ensine.

Documento, memória e fotografia se articulam. “A nível ontológico, a memória e a fotografia funcionam de maneira parecida, trazendo ao presente as imagens do passado de um modo visual. Uma, a memória, o faz de modo mental enquanto que outra, a foto, o faz de modo material”¹¹.

Boris Kossoy¹² diz que, assim como a memória, a fotografia possui uma “realidade própria”, diferente da realidade que envolveu o objeto referente no momento do registro. Seria uma segunda realidade, a realidade de representação, de documento, construída, codificada, atraente, o elo material do tempo e do espaço representado, do passado.

Maurice Halbwachs (2006), defende que a memória dita histórica, que cria um passado reinventado conforme certos interesses, não necessariamente coincide com a memória coletiva. Na verdade, para ele, a expressão “memória histórica” seria uma verdadeira contradição, já que memória e história seriam, para o autor, conceitos que se excluem. Enquanto a história cristaliza e busca a permanência, a memória traz mudanças de perspectivas e relativismos. Aqui, ao estudarmos tais mudanças de pontos

de vista sobre as fotografias vernaculares dos séculos passados, através de fotos de fotos, nos localizamos na discussão da construção da própria memória coletiva, que, segundo o autor, recompõe o passado.

São as nossas memórias presentes e individuais que reforçam a possibilidade de elaboração de uma memória coletiva:

Para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser reconstituída sobre uma base comum.¹³

Geralmente nossas impressões pessoais estão no fluxo das diversas correntes do pensamento coletivo, dos grupos de que participamos. Apenas percebemos a nossa relação com a vida histórica depois de um tempo, quando a própria história é estabelecida e conseguimos relacionar o que vivemos, os nossos marcadores sociais, com as memórias gerais que escolheram estabelecer posteriormente.

O passado deixa vestígios na vida presente: imagens, lugares, hábitos e ideias são mantidos e repetidos pelas pessoas na sociedade. A história vivida estabelecida é diferente da história viva da memória, pois ela constrói um panorama ativo e natural em que conservamos e reencontramos a imagem do passado.

Lembrar, para Halbwachs, é reconstruir “o passado de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a

11 Laura González Flores, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 140.

12 Boris Kossoy, *Realidades e ficções na trama fotográfica*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2002, p. 22.

13 Maurice Halbwachs, *A memória coletiva*, São Paulo, Centauro, 2006, p. 39.

imagem de outrora já saiu bastante alterada”¹⁴.

Assim, através da memória temos contato com antigas impressões. A lembrança soma a elas as narrativas, testemunhos e confidências dos outros para construir nossa ideia de passado. Halbwachs diz que não há lembrança se não há impressão guardada de algo que aconteceu. Pode haver recordação, diz ele, a partir do que nos contam dos eventos de que participamos, mas não lembranças.

Assim, fotografias são lembranças. Se as antigas fotografias de família são base para a construção de uma memória coletiva situada sobretudo no âmbito da vida privada, muito culturalmente consolidada, as fotografias dessas fotografias reconstróem e permitem-nos reconstruir memórias no presente. Refazer a história.

As mulheres se tornam, então, figuras-chave nesse movimento de autocompreensão e de elaboração de uma memória de si próprias enquanto grupo: escritoras (mesmo que não assinem suas obras), personagens e leitoras, nesse campo de exploração da fotografia vernacular.

Thaís Figueiredo: colecionadora, articuladora, fotógrafa

Thaís Figueiredo nasceu em 1988 na pequena cidade de Custódia, sertão pernambucano. E foi em casa, a partir dos laços entre duas mulheres da família – ela e sua avó –, que iniciou-se grande parte do seu trabalho como fotógrafa.

Thaís herdou da sua avó um tesouro: uma vasta coleção de fotos antigas. São fotos de sua própria família, das famílias de amigas de sua avó, de parentes distantes. São tanto álbuns como fotografias soltas. De 3x4 a postais. Fotos do âmbito do doméstico, fotos vernaculares.

Publicitária de formação, a fotógrafa fez mes-

trado em Fotografia Artística e Contemporânea, na EFTI, em Madri (Espanha), quando começou a trabalhar com tais arquivos e imagens do seu acervo familiar. Enquanto a avó mantinha laços afetivos diretos com as pessoas retratadas nas imagens guardadas, Thaís expandiu a coleção:

Eu fiz o mestrado e lá eu comecei a fazer um trabalho de apropriação com imagens de família. Parti do arquivo da minha avó. Mas, durante o mestrado mesmo, eu entendi que esse arquivo familiar é de certa forma universal. E que a gente tem uma memória desse arquivo familiar que é muito parecida. Tem os mesmos ritos representados, as mesmas formas de representação. Então, quando eu entendi isso, eu disse: “eu posso me apropriar da foto de qualquer pessoa”. Eu me reconheço nessas memórias de certa forma, são memórias coletivas e que são construídas nesses álbuns familiares. Já no mestrado eu comecei a misturar as fotos do meu arquivo com fotos que eu comprava em casa de sebo, no mercado informal, etc. Eu, olhando esses arquivos, comecei a me perguntar: “como é que a gente está construindo essa memória universal compartilhada? Como é que a gente está se representando?” Porque é um arquivo que é feito por nós mesmos de forma muito espontânea. Não é um fotógrafo de publicidade que está construindo em cima do corpo. São as nossas representações corriqueiras, em relação aos papéis que se imprimem ali, de uma forma quase sem filtro, porque são tão naturalizadas!¹⁵

Segundo ela, o que a leva a fotografar é “o questionamento daquilo que já foi construído em imagens, o que está comumente aceito”. Assim, o trabalho da fotógrafa consiste na revisão da memória histórica, a partir da sua coleção. De fotos de fotos.

¹⁵ Todos os depoimentos de Thaís Figueiredo foram obtidos através de entrevistas com a mesma realizadas pela autora deste artigo.

¹⁴ *Ibid.*, p. 91.



Figura 3: Vivian Maier, Autorretrato, 1954

fotografia. Pode muito. O trabalho de pesquisa fotográfica de Thaisa se tornou, por si só, um projeto político.

Ao revisitarmos esses álbuns enquanto documentos, com foco no questionamento de nossas memórias coletivas a partir do âmbito do doméstico, revisitamos também o emudecimento, a invisibilidade de incontáveis fotografias mulheres, e de suas fotografias, que nunca vieram a público enquanto obra ao longo da história.

Vivian Maier é o exemplo provavelmente mais conhecido na contemporaneidade. Descoberta

por acidente, em 2007, por um jovem corretor de imóveis que passeava por feiras de antiguidades, a obra de Maier se tornou frisson no meio artístico. Comprada despreziosamente por quatrocentos dólares, uma caixa com trinta mil negativos, mil e seiscentos rolos de filmes não revelados, surpreendeu o meio fotográfico por mostrar um verdadeiro panorama da vida nova-iorquina dos anos 1950 e 1960. Documentos. Entre as suas fotografias, centenas de autorretratos. Apenas em 2009 seu acervo veio a público, mas Vivian morreu no mesmo ano, aos oitenta e três anos (soube-se depois), sem nunca

ter sido reconhecida em vida. Vivian era babá. Além de fotografar crianças – principalmente as de que ela cuidava –, mulheres – de senhoras pomposas a freiras –, bêbados e outras figuras emblemáticas, ela se fotografava e também fotografava sua própria sombra e reflexo. Documentos que nos ensinam e que desestabilizam o que foi estabelecido como História.

As questões de gênero analisadas no acervo de Thaisa, segundo ela mesma, estão completamente vinculadas a suas experiências afetivas em relação à iconografia familiar que ela passou a acessar.

Halbwachs¹⁶ diz que as nossas lembranças influenciam diretamente as percepções que temos no presente, que por sua parte influenciam o que serão nossas memórias. Ao lembrarmos coletivamente é possível construir lembranças comuns a vários (ou mesmo a todos) os membros de um grupo, apesar de existirem certas divergências. Assim, quanto mais impressões formarem a base de nossa lembrança, mais exata será nossa recordação coletiva, pois a base será mantida pelo maior número de pessoas. É essa visão ampla, partilhada, e encontrada não só no grande arquivo da fotógrafa, mas em suas obras refotografadas, que fabrica e refabrica a memória coletiva de muitas mulheres, por exemplo.

Halbwachs defende, ainda na mesma obra, que, quando várias correntes sociais se encontram em nossa consciência, surgem o que ele chama de “intuições sensíveis”, que não estão ligadas totalmente a um ou outro grupo, mas a nós mesmos, como forma de estados individuais. Foram as intuições sensíveis de Thaisa, os afetos e sua condição enquanto mulher que a levam a grande parte do desenvolvimento de sua obra. Álbuns de família são produções amorosas. Nelas, intencionalidades estratégicas se

dissolvem e as marcas sociais se imprimem quase que espontaneamente.

O trabalho fotográfico de Thaisa é arqueológico. Em uma fotografia, por exemplo, vemos três pessoas sobre uma escada: duas mulheres e, ao centro, entre elas e um degrau acima, um homem. Outra imagem mostra uma moça sentada em uma poltrona, em cujo braço senta-se um moço, que envolve a tal mulher com o seu próprio braço. Sutilmente delimitando um espaço visual. Para Thaisa, deliberadamente demarcando um território. A fotógrafa, então, cirurgicamente, com uma pinça, arranca esses homens das imagens. Ali, resta a textura do papel. E o que era uma sutileza se torna uma camada clara e exposta de outros papéis, aqueles de gênero, que, para a artista, fazem parte de uma dinâmica opressora, presente na vida das mulheres e em uma vasta iconografia doméstica, que agora saltam nesta obra, não por acaso denominada *Feridas* (2015). É isso que nos é apresentado pelas novas fotografias das antigas fotografias: fotografias sem homens. Ou melhor: fotografias em que a presença dos homens é quase que fantasmagórica (como tantos autores colocaram a fotografia na ordem do fantasma...).

Os gestos opressores da imagem são significados pelo gesto político-estético de Thaisa, que, ao apropriar-se das imagens, performa fotograficamente. Há uma fabricação e um questionamento do discurso de gênero a partir do discurso visual presente nas imagens de sua coleção, articulados pela intuição sensível. Quando pergunto como a série surgiu, ela me responde: “eu acho que estava lendo Butler¹⁷ e, em algum momento, ela fala sobre construção do papel feminino. Aí eu peguei as fotos, abri e

¹⁶ Maurice Halbwachs, *op. cit.*

¹⁷ Judith Butler é uma filósofa norte-americana, referência nas pesquisas contemporâneas sobre feminismo, teoria queer e política.



Figura 4: Thaisa Figueiredo, Feridas, 2015

Figura 5: Thaisa Figueiredo, Feridas, 2015

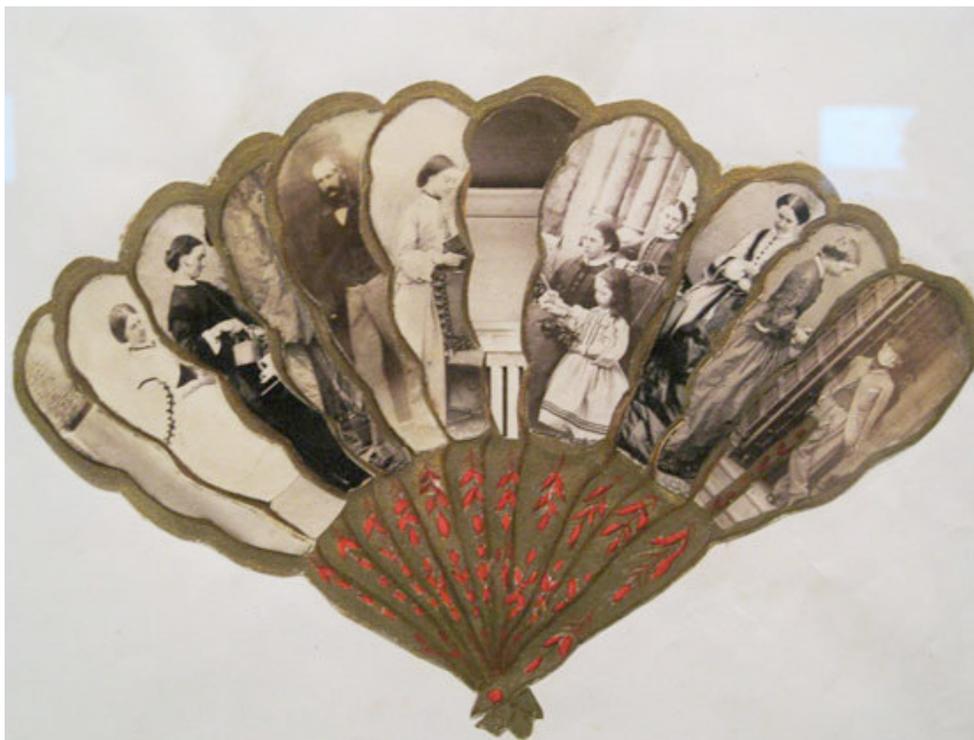


Figura 6: Georgiana Louisa Berkeley, fotocolagens da família Cavendish (1866-1871). Acervo: Paris, Musée D'Orsay



Figura 7: Georgina Louisa Berkeley, fotocolagens da família Cavendish (1866-1871). Acervo: Paris, Musée D'Orsay

pensei: 'está tudo aqui!'

Feridas pode nos remeter aos tais “álbuns de mulheres”, que citei anteriormente, produzidos na Grã-Bretanha, no século XIX, plenos de fotocolagens e de uma complexidade simbólica imagética que rende análises elaboradas sobre o lugar da mulher na sociedade da época.

A vitoriana Georgina Louisa Berkeley, por exemplo, usava de objetos, como um leque (assessório atribuído às mulheres), para dispor isoladamente retratos recortados de membros da família. Ela também deslocava personagens de outras fotografias para “brincar” de criar homens travestidos, por exemplo, com rostos de figuras conhecidas da sua época. As identidades expostas nessas obras-documentos, tanto nos de Thaisa como nos de Georgina, não é uma essência, mas uma performance. Há uma fabricação e um questionamento do discurso do gêne-

ro nas imagens. Elas interrogam a feminilidade e seus papéis.

Sobre fotos de fotos

É falando sobre registro que François Soulages disserta sobre “arte ao quadrado¹⁸”. Ao analisar a obra de Tom Drahos, o filósofo diz que “a fotografia não se reduz à simples tomada de imagem no momento do ato fotográfico, no tempo do irreversível; o que precede esse momento e o que vem depois dele é pelo menos igualmente importante, se não mais.”¹⁹

No caso de Thaisa, é no inacabável trabalho de apresentação das imagens que se instaura a arte. Assim como quando é fotografada uma performance ou uma instalação. Às vezes, a

18 Do francês *art puissance deux*, também traduzido como “arte à segunda potência” (N. do E.)

19 François Soulages, *op. cit.* p.317.

fotografia é a própria obra, a finalidade da própria performance ou instalação. Às vezes, ela funciona como um vestígio, um documento, um índice, algo que aponta e que luta contra o imperceptível efêmero do que pode ser discutido a partir da performance ou da instalação. Quando fotografamos fotografias, elevamos esta potência ao quadrado, criamos uma dupla camada de significação, um jogo.

A fotografia não só transforma a recepção de uma obra, mas, além disso, aproxima as obras entre si e instaura vínculos onde até então não existiam: isso é devido ao trabalho do artista fotógrafo que tira as fotos e ao daquele que as apresenta colocando-as em relação de modo particular e interpretando-as segundo seu ponto de vista: ele as contextualiza de modo diferente.²⁰

O que a coleção de Thaisa diz sobre a memória coletiva, sem sua análise e intervenção, sem a articulação e as novas fotografias que ela nos apresenta é completamente diferente do que nos dirá a obra de Thaisa. Primeiro, reconhece-se o documento. Mas a performance está no gesto da pinça. A obra está em (re)fotografar essas imagens (inter)feridas e uni-las enquanto trabalho. “De simples instrumento, a fotografia tornou-se o lugar da criação, lugar a ser questionado – encontrando esse questionamento o dos grandes criadores da fotografia: esta pode assim ser tomada como objeto de sua própria busca”²¹.

Man Ray fotografava em preto e branco seus próprios quadros e, segundo ele mesmo, um dia chegou até “a destruir o original para conservar somente sua reprodução”²². Thaisa não deixa de destruir seus originais. Ela desmancha sua co-

leção, ela (re)elabora discursos, ela estabelece novos documentos, outras memória. Ela corta, ela rasga, ela esgarça, ela refaz. Afinal, o que é um vestígio?

A fotografia oferece um campo de possibilidades semióticas e políticas. Sua estética e sua filosofia questiona a si mesma, suas práticas, seus paradigmas, questionando também toda uma sociedade, suas práticas e seus paradigmas. A fotografia aliada à re-fotografia nos permite, enquanto lembrança legítima, reconstruir a memória coletiva, entendendo que não há neutralidade nessa construção, mas um conjunto de forças muito pungentes. São essas forças que operam hoje enfrentando outras tantas, de opressão de gênero, que Thaisa Figueiredo evoca.

Isabella Valle

É fotógrafa, pesquisadora e professora doutora do Departamento de Comunicação da Universidade Federal da Paraíba. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, desenvolveu sua tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco a respeito das mulheres fotógrafas do Recife. Isabella foi pesquisadora convidada da Université Paris 8, onde realizou doutorado sanduíche sob a orientação de François Soulages.

²⁰ *Ibid.*, p. 327

²¹ *Ibid.*, pp. 319-320

²² Apud Soulages, *ibid.*, p. 320.