

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO, TV E INTERNET

Laura Fonseca Silva

Fotografia, memória e corpo: um olhar para o projeto “*Fresco Mulher*”

Juiz de Fora
2025

Laura Fonseca Silva

Fotografia, memória e corpo: um olhar para o projeto “*Fresco Mulher*”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito para obtenção do grau de bacharel em Rádio, TV e Internet.

Orientadora: Dra. Ana Paula Dessupoio Chaves

Juiz de Fora

2025

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca
Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fonseca Silva, Laura.

Fotografia, memória e corpo: um olhar para o projeto “Fresco
Mulher” / Laura Fonseca Silva. -- 2025.

65 f.

Orientador: Ana Paula Dessupoio Chaves

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade
Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Comunicação Social, 2025.

1. fotografia. 2. imagem feminina. 3. corpo. 4. ensaio fotográfico.
5. identidade. I. Dessupoio Chaves, Ana Paula, orient. II. Título.

Laura Fonseca Silva

Fotografia, memória e corpo: um olhar para o projeto “*Fresco Mulher*”

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Comunicação da Universidade
Federal de Juiz de Fora como requisito para
obtenção do grau de bacharel em Rádio, TV e
Internet.

Aprovada em (dia) de (mês) de (ano)

BANCA EXAMINADORA

Dra. Ana Paula Dessupoio Chaves - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora

Dra. Talita Souza Magnolo
Universidade Federal de Juiz de Fora

Me. Monique Ferreira Campos
Universidade Federal de Juiz de Fora

Todos nós temos relações particulares com a fotografia: eu lhe devo a vida. Não porque ela tenha me salvado, mas porque me deu a vida. Existo graças à fotografia. Ou por culpa dela (Joan Fontcuberta, 2012)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço a Deus por essa linda vida que tenho, me considero uma mulher de muita sorte. Obrigada Senhor, por tudo que faz em minha vida diariamente e aos meus guias espirituais que estão sempre comigo, me orientando, intercedendo por mim, iluminando meu caminho.

Aos meus pais Sônia e André Luiz que tanto me apoiam, me amam, me respeitam e me escolhem, muito obrigada. Vocês são minha maior fonte de inspiração e incentivo. Com vocês aprendi o verdadeiro significado de amor, união, apoio e resiliência. Obrigada por sempre acreditarem em meu potencial, esse trabalho também é para vocês.

Ao meu irmão Luiz Henrique, meu melhor amigo, dedico esse trabalho. Que sempre acreditou em mim, me ensinou sobre a vida, me ensinou que é possível mudar, superar as dificuldades, eu tenho tanto orgulho de você Luiz. Essa vitória também é sua. Toda vez que eu vencer, sinta-se vencedor também.

Aos meus avós Kid e Leda que sempre foram suporte incondicionais para mim. Criaram as memórias mais doces, os finais de semana mais divertidos e as melhores partidas de buracos que sempre levarei comigo em meu coração.

Ao Pedro, que sempre foi um grande incentivador para que eu finalmente me formasse, finalizasse minha escrita, muito obrigada. Obrigada por ter sido tão parceiro e tão gentil comigo.

Aos meus amigos, que sempre estiveram comigo em cada etapa da minha vida, meus primos que são meus amigos, minhas amigas de infância, do Apogeu, do colégio São Mateus, do cursinho Cerqueira, do meu tão querido e amado IF Sudeste MG, do RTVI, da Acesso Comunicação Jr., do Movimento Empresa Júnior, das empresas pelas quais eu trabalhei, aos clientes que também viraram meus amigos. Agradeço a todos vocês por sempre estarem presentes em minha vida, por compreenderem minha ausência por excesso de trabalho, mas também entenderem que meu esforço em me fazer presente quando possível. E principalmente aos meus amigos do RTVI, a parte minha turma foi fundamental para eu me apaixonar completamente pelo audiovisual e ter certeza de que era ali que eu queria estar, pela primeira vez eu me sentia pertencente a um lugar de verdade. Obrigada RTVI 2017.1.

À Gheysa Gama e à Paula Faria, ambas minhas professoras de Eventos no IF Sudeste MG. Esse agradecimento é específico para elas, mas é também para todas as professoras que são gentis com seus alunos.

Quero agradecer a uma amiga em especial que me ajudou muito nesse período de escrita que foi a Vânia, me incentivando, me indicando boas leituras. Vânia, você foi muito importante para mim nesse processo.

Quero agradecer aos professores do RTVI que sempre foram muito importantes para mim, em especial Érika Savernini, acredito que a primeira turma chegou muito perdida, não sabendo muito como seria tudo e a Érika realmente nos acolheu muito e foi fundamental no decorrer do curso. Ao Nilson Alvarenga que me fez ficar vidrada pela fotografia, o que foi realmente muito especial, ao Cristiano Rodrigues que lecionou a matéria na qual tive a oportunidade de produzir meu documentário que foi com certeza, a época mais importante para mim na faculdade. A Janaína Nunes que sempre foi uma professora muito atenciosa e dedicada, a Theresa Medeiros, da qual sinto muita saudade, onde desenvolvi um carinho muito grande por ela desde quando chegou, realmente foi uma professora muito especial.

A banca examinadora Talita Magnolo e Monique Campos, duas mulheres que eu admiro muito. A Talita, em especial, agradeço por todo nosso caminho percorrido na minha primeira etapa anterior que infelizmente não consegui concluir, mas fiz questão de convidá-la para banca pois admiro muito seu trabalho e quero muito ter você aqui, deixo aqui registrado meu agradecimento por toda paciência e dedicação que teve comigo. Agradeço a Monique por estar presente na banca já que também estive presente na minha trajetória acadêmica, junto com o Gilmar, sempre disponível para tirar dúvidas de equipamentos e fotografia (que sempre me interessei muito) eu fico muito feliz de ter você como examinadora desse trabalho, para mim é uma grande honra.

Por último e sendo fundamental para a realização desse trabalho agradeço a minha orientadora Ana Paula Dessupoio que topou esse desafio junto comigo. Obrigada Ana, por acreditar em mim, por me fazer encontrar um tema possível, por me desafiar e principalmente por fazer enxergar o que realmente eu queria escrever. Sem você realmente não seria possível, obrigada por cada orientação, livros, modificações. Você foi fundamental. Obrigada.

RESUMO

Esta pesquisa teórica e prática investiga a fotografia como ferramenta de reconstrução simbólica da imagem feminina, a partir da análise de ensaios realizados com mulheres no projeto *Fresco Mulher*. A pesquisa se fundamenta na compreensão de que o corpo é uma construção social e cultural, atravessado por discursos normativos, conforme Le Breton (2006) e Mauss (2003). A investigação adota uma abordagem qualitativa e exploratória, amparada por autores como Hall (2003), Butler (2003) e Goldenberg (2007), discutindo identidade, performance de gênero e representação do corpo feminino nas imagens. Percorrendo um caminho teórico que compreende a fotografia como dispositivo de memória (Sontag, 1977; Kossoy, 2001) e meio de expressão subjetiva, o trabalho analisa o impacto das imagens na autoestima e na autoimagem de mulheres. O memorial envolve três ensaios fotográficos, a escolha das participantes teve como critério a idade das participantes, diversidade e as motivações individuais na busca do ensaio fotográfico. Nessa análise foram consideradas tanto as escolhas estéticas da fotografia, quanto as falas e reações das participantes após a entrega das fotos. Autores como Gurgel (2021), Ribeiro (2025) e Braga (2006) ajudam a compreender como o ensaio pode ultrapassar a esfera estética e assumir um papel terapêutico, político e subjetivo. Assim, a fotografia se configura não apenas como representação visual, mas como processo de escuta, acolhimento e reconexão com a própria identidade. O ensaio feminino, nesse contexto, revela-se como um espaço de empoderamento e reconstrução simbólica.

Palavras-chave: fotografia; imagem feminina; corpo; ensaio fotográfico; identidade.

ABSTRACT

This theoretical and practical research investigates photography as a tool for the symbolic reconstruction of female identity, through the analysis of photographic essays conducted with women in the *Fresco Mulher* project. The study is grounded in the understanding that the body is a social and cultural construction shaped by normative discourses, as proposed by Le Breton (2006) and Mauss (2003). Adopting a qualitative and exploratory approach, and supported by authors such as Hall (2003), Butler (2003) and Goldenberg (2007), the research discusses identity, gender performance, and the representation of the female body in images. Drawing on a theoretical framework that considers photography as both a memory device (Sontag, 1977; Kossoy, 2001) and a medium of subjective expression, this work examines the impact of images on women's self-esteem and self-image. The memorial involves three photographic essays; participant selection was based on age, diversity, and individual motivations for seeking the photographic experience. The analysis takes into account both the aesthetic choices of photography and the participants' reflections and reactions after receiving the photographs. Authors such as Gurgel (2021), Ribeiro (2025) and Braga (2006) help to understand how the photographic essay can transcend the aesthetic sphere, assuming therapeutic, political, and subjective roles. Thus, photography is configured not only as a visual representation but also as a process of listening, welcoming, and reconnection with one's own identity. In this context, the female photographic essay emerges as a space of empowerment and symbolic reconstruction.

Keywords: photography; female image; body; photo session; identity.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Vista da Janela em Le Gras.....	16
Figura 2 – Catherine Draper.....	17
Figura 3 – Corda em forma de chicote.....	27
Figura 4 – Teresa Cristina.....	28
Figura 5 – Autorretrato de Gioconda Rizzo.....	29
Figura 6 – John Lennon e sua esposa Yoko Ono.....	30
Figura 7 – Susi Korihana, Roraima.....	31
Figura 8 – Visual Nu, <i>Vogue</i> 1969.....	36
Figura 9 – Capa Revista <i>Vogue</i> 1969.....	36
Figura 10 – Yoná Magalhães, 1986.....	38
Figura 11 – Revista <i>Boa Forma</i> , 2016.....	38
Figura 12 – Antes x Depois.....	42
Figura 13 – Capa do disco Prêt-à-Porter.....	44
Figura 14 – Logo <i>Fresco Mulher</i>	49
Figura 15 – Primeiro ensaio do <i>Fresco Mulher</i>	50
Figura 16 – Ensaio Paula - Estúdio.....	52
Figura 17 – Ensaio Paula – Interna com luz natural.....	53
Figura 18 – Ensaio Regiane - Natureza.....	54
Figura 19 – Ensaio Regiane – Natureza.....	55
Figura 20 – Ensaio Lara - Estúdio.....	56
Figura 21 – Ensaio Lara - Estúdio.....	57
Figura 22 – Ensaio Paula – Edição somente de cor.....	59
Figura 23 – Ensaio Lara - Estúdio.....	60
Figura 24 – Post Regiane.....	61

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	13
2	FOTOGRAFIA E MEMÓRIA	15
2.1	PELAS LENTES DA FOTOGRAFIA.....	15
2.2	FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DE MEMÓRIA	23
2.3	AS MULHERES NA CENA FOTOGRÁFICA	26
3	O CORPO COMO PROTAGONISTA DA FOTOGRAFIA.....	32
3.1	O CORPO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL.....	32
3.2	A EXPERIÊNCIA DA TRANSFORMAÇÃO CORPORAL.....	39
3.3	FOTOGRAFIA PARA MULHERES: ENSAIO, PERFORMANCE E AUTOCONHECIMENTO.....	43
4	O PROJETO <i>FRESCO MULHER</i>.....	47
4.1	O SURGIMENTO DO PROJETO E PRÉ-PRODUÇÃO.....	47
4.2	PRODUÇÃO.....	51
4.3	PÓS-PRODUÇÃO.....	58
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	64

1 INTRODUÇÃO

Vivemos em uma sociedade fortemente orientada pela imagem, onde os modos de ver e de ser visto influenciam diretamente as construções de identidade e as experiências subjetivas dos indivíduos. Nesse contexto, a fotografia se apresenta como uma linguagem potente não apenas para registrar momentos, mas também para criar narrativas sobre quem somos. Mais do que técnica ou arte, a fotografia é um meio de expressão simbólica, de memória e de representação social, especialmente quando relacionada ao corpo e à imagem feminina.

As representações do corpo da mulher ao longo da história foram moldadas por discursos normativos que a enquadram em padrões estéticos, comportamentais e simbólicos. Esses discursos, reforçados por mídias, publicidade e redes sociais, consolidam ideais que muitas vezes operam como mecanismos de controle e silenciamento. No entanto, ao mesmo tempo em que a imagem pode aprisionar, ela também pode libertar. A fotografia, quando conduzida sob uma perspectiva sensível e crítica, torna-se uma ferramenta de resistência, escuta e ressignificação um lugar de expressão que permite à mulher se reconhecer para além do olhar externo.

É a partir desse entendimento que se constrói o projeto *Fresco Mulher*, que propõe o ensaio fotográfico como um espaço de acolhimento e empoderamento. Mais do que produzir retratos esteticamente agradáveis, a proposta é criar experiências de escuta e de presença, em que a mulher possa se ver com mais generosidade e afeto. O ensaio, assim, não se limita à captura da imagem, mas se desdobra como processo de reconexão consigo mesma. A fotografia passa a atuar como dispositivo simbólico e político, capaz de devolver à mulher a autonomia sobre a própria imagem.

Este trabalho tem como objetivo investigar a fotografia como ferramenta de reconstrução simbólica da imagem feminina, a partir da análise de ensaios realizados com diferentes mulheres dentro do projeto *Fresco Mulher*. Parte-se da compreensão de que o corpo é uma construção social e cultural (Le Breton, 2006; Mauss, 2003), atravessada por narrativas que moldam comportamentos e percepções. Para isso, o percurso teórico inclui autores como Hall (2003), que discute a representação e a construção identitária, e Butler (2003), que compreende o gênero como performance reiterada.

A pesquisa adota uma abordagem qualitativa e exploratória, valendo-se de procedimentos de análise narrativa e imagética, em diálogo com princípios da pesquisa etnográfica, para examinar três ensaios fotográficos realizados pela autora.

Ao refletir sobre o ensaio fotográfico como experiência afetiva, este trabalho também dialoga com autoras como Susan Sontag (1977), que compreende a fotografia como forma de conhecimento, e Miriam Goldenberg (2007), que investiga os modos de expressão corporal e as pressões estéticas enfrentadas pelas mulheres. Além disso, são fundamentais as contribuições de Alexandra Gurgel (2021), Djamila Ribeiro (2025) e Braga (2006), que destacam a importância de se olhar com mais afeto e de construir imagens que acolham, ao invés de julgar.

Assim, esta pesquisa se insere no campo da comunicação social, com ênfase nas interfaces entre imagem, corpo e identidade. Busca-se compreender como a fotografia pode ser não apenas instrumento de registro, mas espaço de elaboração subjetiva e de afirmação de uma presença feminina mais livre, diversa e potente.

2 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

Nesse capítulo iremos mostrar como a fotografia é, ao mesmo tempo, um instrumento técnico e um campo de expressão criativa. Vamos observar como o aparelho fotográfico condiciona o olhar e a produção das imagens, além de apresentar um breve panorama sobre a origem da fotografia e sua evolução ao longo do tempo. Nesse capítulo os principais autores usados são Flusser (1985), Rosenblum (2007) e Sontag (1977). Por fim, refletiremos sobre as transformações trazidas pela fotografia digital e a popularização do autorretrato, selfie, que ampliaram ainda mais o poder das imagens na construção da memória e da identidade.

No segundo tópico sobre memória, vamos explorar os conceitos de memória individual e coletiva, destacando como eles se relacionam com o tempo, o esquecimento e a construção da identidade. Também discutiremos o papel das imagens na preservação das lembranças e como a fotografia atua como uma ponte entre o passado e o presente, ressignificando memórias e emoções. Os principais autores usados nesse subcapítulo foram Sontag (1977) e Burke (2004).

Encerrando o capítulo iremos trazer as mulheres na fotografia, destacando as principais fotógrafas ao longo do tempo e suas contribuições para a evolução da fotografia. Para esse último tópico utilizamos diferentes autores e fontes para contarmos a jornada individual de fotógrafas como Anna Atkins, Claudia Andujar e Annie Leibovitz, mostrando um pouco de seus trabalhos e de suas principais contribuições no mundo da fotografia.

2.1 PELAS LENTES DA FOTOGRAFIA

Discorrer sobre a fotografia nesse trabalho é fundamental, dessa forma, faremos um breve histórico sobre a origem da fotografia e seus desdobramentos ao longo do tempo. Segundo Clark (1997) o mundo está tão dominado pelas imagens visuais que a fotografia se torna quase invisível. A fotografia está por todos os lados, conseguimos carregá-la conosco a fim de fazê-la ser difundida e assim se torna ainda mais abrangente. Porém, Clark (1997) traz um contraponto dizendo que a fotografia apesar de parecer comum tem suas complexidades que torna difícil a missão de defini-la.

A fotografia segundo Flusser (1985) é a imagem técnica, que é a imagem captada através de um aparelho. Segundo o autor, “o observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Quando critica as imagens técnicas (se é que as critica), não o faz enquanto imagens, mas enquanto visões de mundo.” (Flusser, 1985, p.22). Podemos observar que a origem da fotografia foi um marco histórico visto que mudou a forma e o

conceito de imagem. Para Benjamin (1987) a invenção da fotografia já era esperada, pois vários pesquisadores estavam caminhando rumo ao mesmo objetivo: fixar as imagens da câmera obscura¹.

A primeira fotografia considerada na história foi feita pelo francês Joseph Nicéphore Niépce pela janela da casa de sua família em 1826, na França (Smith, 2018). Como podemos ver na imagem a seguir:

Figura 1: Vista da Janela em Le Gras



Fonte: Globo (Meio digital, 2024).

Essa imagem acima representada é de uma paisagem a partir de uma janela, mas segundo a autora Naomi Rosenblum (2007) desde seu início a fotografia tem estado envolvida com o retrato, continuando de uma nova forma a representar a forma humana. Anteriormente à fotografia, as representações humanas surgiam em esculturas e em pinturas; agora podemos ver em fotografias a representação da forma humana, como vemos na imagem a seguir:

¹ A câmera obscura é um dispositivo óptico que consiste em uma caixa escura com um pequeno orifício em uma das paredes, permitindo que a luz externa entre e projete uma imagem invertida do lado de fora em uma superfície dentro da caixa. (Rosenblum, 2007, p.8)

Figura 2: Catherine Draper.



Fonte: Rosenblum, 1997.

É interessante sabermos como a fotografia, desde seus primórdios, esteve ligada ao retrato, tendo em vista que percebemos que a necessidade de registrar a forma humana, permanece também atualmente (Rosenblum, 2007). A autora também defende que novas tecnologias como daguerreótipo² e negativo-positivo³, em 1839, favoreceram o início dos empreendimentos que começaram a oferecer a fotografia como serviço tanto para necessidades públicas como privadas. No trecho a autora discorre sobre as diferentes abordagens e variações que a fotografia pode ter:

As abordagens às semelhanças das câmeras, sejam feitas para fins amadores ou comerciais, variaram do documental ao artístico, do materialista ao atmosférico, mas qualquer que seja o modo estético subjacente, os retratos fotográficos refletem desde sua origem a convicção de que a personalidade, o intelecto e o caráter de um indivíduo podem ser revelados através da representação. configuração e expressão facial. (Rosenblum, 2007, p.40)

² O daguerreótipo foi um dos primeiros processos fotográficos inventados por Louis Daguerre em 1839. Consistia em uma placa de cobre revestida com uma camada de prata sensível à luz, exposta em uma câmera escura e posteriormente revelada com vapores de mercúrio, resultando em uma imagem positiva única e altamente detalhada (Rosenblum, 2007, p.75-76).

³ O processo negativo-positivo é uma técnica fotográfica na qual uma imagem é capturada inicialmente como um negativo fotográfico, que contém tonalidades invertidas em relação à cena original. Esse negativo é então usado para produzir um positivo, no qual as tonalidades são restabelecidas à sua forma original, resultando em uma imagem final com uma representação mais precisa da cena fotografada (Rosenblum, 2007, p.35-36).

A chegada da câmera tinha apenas uma promessa: “democratizar todas as experiências ao traduzi-las em imagens.” (Sontag, 1977, p.10). Segundo Sontag (1977) em seu livro, *Sobre Fotografia*, e indo ao encontro com o argumento de Rosenblum (2007), o início dos empreendimentos na fotografia foram marcados pelos registros de formas documentais com viés de provas e não com objetivos artísticos. Mas, como pontuado por Sontag nessa passagem, fica bem claro que uma fotografia mesmo sem objetivo artístico ela sempre terá algo a mais:

Os componentes imensamente talentosos do projeto fotográfico do final da década de 1930 chamado Contribuição para a Segurança no Trabalho nas Fazendas tiravam inúmeras fotos frontais de um de seus meeiros até se convencerem de que haviam captado no filme a feição exata — a expressão precisa do rosto da figura fotografada, capaz de amparar suas próprias ideias sobre pobreza, luz, dignidade, textura, exploração e geometria. Ao decidir que aspecto deveria ter uma imagem, ao preferir uma exposição a outra, os fotógrafos sempre impõem padrões a seus temas. Embora em certo sentido a câmera de fato capture a realidade, e não apenas a intérprete, as fotos são uma interpretação do mundo tanto quanto as pinturas e os desenhos (Sontag, 1977, p.10).

Já no Brasil, segundo a revista LAART (2020, meio digital) um dos primeiros fotógrafos foi Dom Pedro II. A revista afirma que Dom Pedro II foi um grande apaixonado pela fotografia. Além de gostar de fotografar, ele foi o primeiro brasileiro a ter um daguerreótipo. O seu interesse era tão grande pelo tema que ele incentivou outras pessoas que tiveram interesse em começar a fotografar, inclusive patrocinando-as, por volta de 1850.

É importante destacar que o início da fotografia no Brasil Imperial também foi marcado pelo racismo, como bem retratado no trabalho *A Fotografia no Brasil Império* (Costa, 2009). Dom Pedro II foi um grande entusiasta da fotografia: "Embora Dom Pedro não tenha se dedicado à atividade de fotografar, ele se empenhou ativamente na expansão e no desenvolvimento da fotografia no Brasil." (Costa, 2009, p.10). No entanto, os principais incentivados por ele eram homens europeus, que vinham ao Brasil registrar imagens sob uma perspectiva racista e eurocentrista. Esse favorecimento influenciou diretamente a forma como o país foi representado visualmente nesse período. A autora Ialê Costa Menezes exemplifica como esses convites ocorriam e quais eram seus desdobramentos:

Um caso exemplar para compreender esse contexto é o de Louis Agassiz, grande cientista francês e amigo de Dom Pedro II. Agassiz chefiou uma expedição ao Brasil (que teve como laboratório a Amazônia) em meados da década de 1860, cujo relato se encontra em seu já consagrado diário de viagem: "Viagem ao Brasil 1865-1866" 15. Nesta expedição foram realizadas inúmeras fotografias registrando índios, negros e mestiços (de frente e perfil), segundo o modelo da antropometria (eram colocadas, inclusive, régua ao lado

do fotografado). A obra de Agassiz é permeada pelo pensamento racista europeu, avesso à miscigenação e defensor do "homem civilizado". (Costa, 2009, p.11)

No século XX, retornando para um contexto mundial, um importante e marcante acontecimento histórico se torna decisivo para a fotografia: a Primeira e a Segunda Guerra Mundial entre 1914 e 1945. A autora Sontag (2003) escreve o livro intitulado *Diante da dor dos outros*, em que discorre sobre como a fotografia foi decisiva para a forma que o mundo, pela primeira vez, percebeu o impacto da guerra e suas consequências:

Mas depois que a câmera se emancipou do tripé, tornou-se de fato portátil e foi equipada com telêmetro e com uma modalidade de lentes que permitiam inéditas proezas de observação detalhada a partir de um ponto de vista distante, a fotografia adquiriu um imediatismo e uma autoridade maiores do que qualquer relato verbal para transmitir os horrores da produção da morte em massa. Se houve um ano em que o poder da fotografia para caracterizar, e não meramente registrar, as realidades mais abomináveis suplantou todas as narrativas complexas, com certeza foi 1945, com as fotos tiradas em abril e no início de maio em Bergen-Belsen, Buchenwald e Dachau, nos primeiros dias após a libertação dos campos de concentração, e com as fotos tiradas por testemunhas japonesas, como Yosuke Yamahata, nos dias seguintes à incineração da população de Hiroshima e de Nagasaki, no início de agosto. (Sontag, 2003, p.23)

A partir desses avanços tecnológicos como a emancipação do tripé, as novas possibilidades de lentes, dentre outros, a fotografia ganha um novo lugar: o de mostrar que o que antes tinha representação apenas nas palavras agora você tem imagens atreladas a fala o que gera um impacto completamente diferente naquela população que antes tinha acesso somente aos relatos, sem imagem (Sontag, 2003, p.23.). Segundo a autora “algo se torna real — para quem está longe, acompanhando o fato em forma de “notícia” — ao ser fotografado” (Sontag, 2003, p.20). Esse acontecimento foi muito marcante para a evolução da fotografia e para o lugar que ela passou a ocupar na vida e no imaginário das pessoas, que falaremos melhor no próximo subtítulo.

Segundo Nery (2019), foi por volta de 1940 que as primeiras capas com fotografias de modelos começaram a ser publicadas na revista *Vogue*. Até então, as capas eram compostas por ilustrações feitas por artistas convidados. A chegada da fotografia de moda representou não apenas uma nova estética, mas também um novo conceito visual. Como Barthes (1967) destaca:

A fotografia de moda não é uma fotografia qualquer, pouco tem a ver com a fotografia de imprensa (fotorreportagem) ou com a fotografia de amador, por

exemplo: comporta unidades e regras específicas, dentro da comunicação fotográfica forma uma linguagem particular que, sem dúvida, tem o seu próprio léxico e sintaxe, os seus «desvios», proibidos ou recomendados. (Barthes, 1967, p.16)

Segundo Ana Campos, diretora de moda da *Vogue* Portugal, em uma entrevista para a pesquisa de Tom Sarraipo (2016, p.28) ela diz que “A fotografia é como as letras. Não há como evitar, é o diálogo principal. É a linguagem principal de uma revista de moda.” Essa fala é muito simbólica, pois a partir da primeira capa de revista feita por uma fotografia, nasceu um novo conceito, uma nova linguagem, a fotografia de moda.

É importante ressaltar que as fotografias descritas acima, tanto as fotos jornalísticas quanto as fotografias de moda eram feitas em câmeras analógicas que o autor Boris Kossoy definia como um processo fotoquímico, segundo ele “A fotografia analógica é um fenômeno físico-químico baseado na ação da luz sobre superfícies sensíveis, como chapas e filmes, exigindo posterior revelação e fixação para tornar a imagem visível e permanente.” (Kossoy, 2001, p. 35.). Ou seja, a fotografia analógica passava por um processo para ser revelada e assim se tornar uma imagem.

Segundo o autor Fred Ritchi (2010) em seu livro *Después de la fotografía*, assim como todos os meios a fotografia também é um reflexo da sociedade estando em constante adaptação e evoluindo suas tecnologias. Assim, surgiram as câmeras digitais no final do século XX em que agora o seu principal diferencial era a possibilidade da visualização imediata sem a necessidade de revelação química como define o autor Boris Kossoy, em seu livro *Fotografia & História*, 2001, no seguinte trecho:

A câmera digital é um equipamento fotográfico que captura e armazena imagens por meio de sensores eletrônicos, substituindo o filme fotográfico pelo registro digital da imagem. Esse tipo de câmera converte a luz em sinais elétricos, processados e armazenados em formatos digitais, permitindo a visualização imediata e a edição das imagens sem a necessidade de revelação química. (Kossoy, 2001, p. 112).

Junto com o surgimento das câmeras digitais e sua popularização no final do século XX surgiram também debates sobre o que seria essa nova fotografia digital e em que contexto ela surge:

A fotografia digital, por sua vez, é consequência de uma economia que privilegia a informação como mercadoria, os capitais opacos e as transações informáticas invisíveis. Tem como material a linguagem, os códigos e os algoritmos: compartilha a substância do texto ou do som, e pode existir em suas próprias redes de difusão. Responde a um mundo acelerado, à supremacia

da velocidade vertiginosa e às exigências do imediatismo e da globalidade. (Fontcuberta, 2012, p.14)

Outro conceito interessante abordado por Fontcuberta (2012) é a desmaterialização da fotografia com a chegada das câmeras digitais. Enquanto a fotografia analógica dependia obrigatoriamente do processo de impressão para existir, a fotografia digital rompe com essa necessidade. Agora, a imagem não precisa mais de um suporte físico para ser vista ou compartilhada. Como o próprio autor descreve, a fotografia digital passa a ser uma imagem "sem lugar e sem origem".

A chegada da câmera digital indicou uma transformação na fotografia, mas, naquele momento, ainda era difícil compreender exatamente o que havia mudado. A principal questão era entender qual seria, de fato, a diferença entre a fotografia analógica e essa nova fotografia digital. Segundo Mitchell (1994) a principal diferença entre essas fotografias é o poder de manipulação, segundo o autor a fotografia analógica, se não sinalizada claramente, já se pressupõe que aquela foto não foi manipulada, já a imagem digital é mais suscetível a manipulações.

As imagens digitais são, na verdade, muito mais suscetíveis a alterações do que fotografias, desenhos, pinturas ou qualquer outro tipo de imagem. Assim, a arte da imagem digital não pode ser compreendida apenas como uma questão de captura e impressão, como Weston concebia a fotografia: o processamento intermediário das imagens desempenha um papel central. Ferramentas computacionais para transformar, combinar, alterar e analisar imagens são tão essenciais para o artista digital quanto pincéis e pigmentos são para um pintor, e compreendê-las é a base do ofício da criação digital. (Mitchell, 1994, p.6)

A fotografia que antes estava restrita a fotógrafos profissionais, fotojornalistas, agora ganha um novo significado, o de ocupar um espaço relevante no cotidiano das pessoas comuns, para além de fotógrafos profissionais. Outro grande marco para a fotografia digital ainda na primeira década do século XXI foi a introdução das câmeras nos dispositivos móveis, os celulares. Segundo Delbracio (2021), a introdução do Iphone em 2007 foi um marco para a evolução dos dispositivos móveis da época, mas foi somente em 2010 que a evolução do iphone impactou diretamente a câmera móvel dos celulares, já que segundo o autor: “os usuários perceberam que as telas de seus telefones não eram apenas ricas o suficiente para o consumo de suas próprias fotos, mas também suficientes para tornar o compartilhamento de fotos algo válido.” (Delbracio, 2021, p.573)

No mesmo ano, em 2010 era lançado o Instagram, uma rede social que tinha como propósito inicial ser apenas voltada para fotografia, onde as pessoas postavam suas fotos e

tinham acesso as fotos de outras pessoas também através de um “um fluxo único de fotos em ordem cronológica.” Outra novidade da era digital fotográfica é a mudança do público-alvo que se atrai e pela nova fotografia digital através das câmeras digitais. Se antes, no século XX as fotografias analógicas e o início da fotografia digital se davam pelas pessoas que tinham maior poder aquisitivo ou então por profissionais da área, na era digital isso muda.

Tanto pesquisas de mercado efetuadas por empresas do setor quanto estudos acadêmicos demonstram que antigamente o grosso da produção de fotos instantâneas compendia cenas familiares ou de viagens: era uma forma de proteger vivências felizes, oásis no deserto de uma existência tediosa. Hoje os que mais fazem fotos já não são os adultos, mas os jovens e os adolescentes. E as fotos que eles fazem não são concebidas como “documentos”, mas como “diversão”, como explosões vitais de autoafirmação; já não celebram a família nem as férias, mas as salas de festas e os espaços de entretenimento. (Fontcuberta, 2012, p.31)

Com a chegada dos dispositivos móveis atuando nas redes sociais, como o Instagram, um outro fenômeno da fotografia que entra em voga e ganha um grande destaque são as selfies⁴. Peraica (2017) reflete sobre essa nova forma de se fotografar: “Não foram apenas o foco e a perspectiva que mudaram com as selfies. Também houve uma transformação na qualidade e na quantidade das imagens. As selfies são registradas em série, e a maioria dos cliques – exceto o melhor – é apagada.” (Peraica, 2017, p. 7). Em outro trecho de seu livro, a autora faz um apontamento sobre as selfies, alegando sobre sua instabilidade e imprevisibilidade:

Como os destinatários finais de uma selfie são desconhecidos e imprevisíveis, suas reações também o são. Assim, as selfies são fundamentalmente instáveis. Onde há autorretratos em excesso, nenhum deles se torna o mais importante. Quando começam a se parecer demais, tornam-se cansativos, banais, representando um "eu" convencional ou genérico – um "eu" que, na verdade, não possui especificidades ou as confundiu com outra coisa. (Peraica, 2017, p. 88).

Por fim, podemos notar que desde a primeira fotografia, em 1826, até a chegada dos dispositivos móveis com câmeras no século XXI, quase duzentos anos depois a velocidade com que as fotografias são feitas foram aumentando conforme as tecnologias foram evoluindo. Para Peraica (2017, p.89) as selfies são “efêmeras e sem importância. Ao contrário de retratos e outros autorretratos, elas não registram eventos significativos na vida de alguém, como a fotografia fez por séculos”. Mas será que a fotografia realmente está perdendo seu papel ou

⁴ Fotografia que alguém tira de si mesmo, geralmente utilizando um celular, para divulgar em redes sociais. (Ribeiro, Débora, Meio digital)

ainda buscamos formas de suprir essa necessidade de registro fotográfico com câmera e fotos impressas para mantermos vivas nossas memórias?

2.2 FOTOGRAFIA COMO INSTRUMENTO DE MEMÓRIA

O filme *Vidas Passadas* (2023) da diretora Celine Song, conta a história de Nora e Hae Sung, dois amigos de infância profundamente conectados, mas que são separados quando a família de Nora emigra da Coreia do Sul para os Estados Unidos. Logo no início do filme a mãe de Nora pergunta para a filha se ela deseja ter um encontro com Hae Sung e a Nora diz que sim, na cena seguinte já começa então o encontro, onde os dois estão numa espécie de parque e as mães de ambos estão sentadas num banco observando-os. A cena começa com a mãe de Nora, mesmo que de longe, tirando várias fotografias de Nora e Hae Sung, sem que eles percebam. As mães começam a conversar a mãe de Nora revela que para a mãe de Hae Sung que elas vão se mudar em breve e logo em seguida ela complementa “então eu queria criar boas lembranças para ela”.

Segundo Sontag (1977) a fotografia, ao se popularizar, começou ocupar um lugar de registro das famílias, especialmente em momentos marcantes como casamentos, aniversários e a infância dos filhos. Com isso a fotografia passou a ter um lugar individual, íntimo para cada família, além da memória coletiva. Isso se expressa claramente na seguinte citação: “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma -um conjunto portátil de imagens que dá testemunho da sua coesão.” (Sontag, 1977, p.19). Essa intenção se evidencia na cena do filme *Vidas Passadas* (2023), quando a mãe de Nora fotografa a filha ao lado do amigo Hae Sung. Ao registrar aquele instante, a mãe buscava criar uma crônica visual para a própria filha, uma forma de preservar a memória da infância e das relações afetivas vividas até então. Por meio dessas fotografias, esperava-se que, no futuro, Nora pudesse reviver e lembrar de sua história, ancorada nas imagens que permaneceriam como testemunhas do tempo.

Ao longo da infância, muitas famílias tinham suas próprias câmeras em casa, com o intuito de, no futuro, reviver essas lembranças junto às crianças. Esses registros também servem para contar histórias sobre pessoas queridas, que talvez já não estejam mais presentes ou com quem se perdeu o contato. A fotografia, nesse contexto, atua como um recurso afetivo para construir e preservar memórias.

As câmeras acompanham a vida da família. Segundo um estudo sociológico feito na França, a maioria das casas tem uma câmera, mas as casas em que há crianças têm uma probabilidade duas vezes maior de ter pelo menos uma câmera, em comparação com as casas sem crianças. Não tirar fotos dos filhos,

sobretudo quando pequenos, é sinal de indiferença paterna, assim como não comparecer à foto de formatura é um gesto de rebeldia juvenil. (Sontag, 1977, p.19)

Atualmente, as novas câmeras familiares são os próprios celulares em que além de tirarem fotos também gravam vídeos com uma facilidade muito maior do que na época das câmeras analógicas e posteriormente as digitais. Conforme Branco (2017, p.27) ilustra, “A internet tornou-se o novo repositório das memórias cotidianas. Tudo é fotografado, gravado, armazenado, compartilhado – muitas vezes sem sequer se refletir sobre a real importância daquilo que está sendo registrado.”

Para Fontcuberta (2012), com a chegada da fotografia digital perdeu-se parte da espontaneidade presente nas imagens da era analógica. Naquele período, ao registrar uma fotografia em que alguém aparecia com uma expressão indesejada, como uma careta, não havia alternativa, a imagem permanecia como foi capturada. Já na era digital, esse processo se transforma, é possível visualizar imediatamente o resultado, apagar e repetir o clique até que se obtenha o registro considerado ideal. Esse aspecto apontado pelo autor é relevante também quando se observa a mudança na quantidade de imagens produzidas. Se antes havia uma limitação imposta pelo número de poses disponíveis em um rolo de filme, hoje o volume de registros é praticamente ilimitado, o que altera a percepção de valor e a relação afetiva com cada fotografia.

Entretanto, a fotografia não desempenha apenas um papel na construção da memória individual, mas também da memória coletiva. Conforme aponta Peter Burke (2004), as imagens, e, mais tarde, as fotografias, funcionam como instrumentos de preservação da memória para as gerações futuras, manifestando-se em diferentes aspectos da vida cotidiana, como vestimentas, mobiliário e publicidade. Para o autor, os artistas da época, que antecediam a fotografia, especialmente os pintores, atuavam como verdadeiros “historiadores sociais”, ao retratar em suas obras cenas do cotidiano, contribuindo para o registro e a compreensão histórica daquele período.

Enquanto na memória afetiva o registro de crianças está fortemente ligado ao âmbito pessoal, com o objetivo de construir uma lembrança íntima e individual no seio familiar, na memória coletiva esse mesmo registro pode assumir um papel mais amplo, voltado para estudos sociais. É o que exemplifica Burke (2004):

Fotografias de crianças têm ocasionalmente sido analisadas por historiadores sociais, um dos quais observou, por exemplo, que crianças de rua em Washington estavam relativamente bem vestidas, porém pareciam ter poucos brinquedos. Entretanto, o uso de imagens de crianças por historiadores tem

objetivado acima de tudo documentar a história da infância, em outras palavras, as mudanças na visão que os adultos têm das crianças. (Burke, 2004, p.129)

Outro ponto relevante destacado por Burke (2004) é a respeito da construção de cada imagem deixando muito clara a parcialidade que o realizador tem perante sua obra. Isso é importante de se pensar, já que quando falamos de memória coletiva, o que é mostrado e depois reconhecido como parte daquela história, ou como uma representação da sociedade, sempre vem do ponto de vista de quem produziu a imagem, seja o fotógrafo ou o pintor. Isso não tira o valor da obra, mas levanta uma questão sobre como são geradas as memórias coletivas. Essa reflexão aparece no trecho a seguir:

As pessoas retratadas podem ser vistas com maior ou menor distância, num enfoque respeitoso, satírico, afetuoso, cômico ou desdenhoso. O que vemos é uma opinião “pintada”, uma “visão de sociedade” num sentido ideológico, mas também visual. Fotografias não se constituem em exceção a essa regra, uma vez que, como argumentado pelo crítico americano Alan Trachtenberg, “um(a) fotógrafo(a) não tem necessidade de persuadir um espectador a adotar o seu ponto de vista, porque o leitor não tem escolha; na fotografia vemos o mundo pelo ângulo da visão parcial da câmera, da posição em que ela estava no momento em que o dispositivo para bater a chapa foi acionado”. (Burke, 2004, p.149)

Complementando essa reflexão sobre o ponto de vista presente nas imagens, Sontag (2003) afirma que a fotografia possui uma carga emocional capaz de despertar comoção em quem a contempla, funcionando como um ponto de referência afetiva. Para a autora, as imagens fotográficas ajudam a construir, e até a revisar, a percepção coletiva do passado, especialmente quando circulam registros antes desconhecidos, provocando impacto e ressignificando memórias.

Porém, Sontag (2003) não acredita no termo memória coletiva, segundo ela toda memória é individual. O que a autora aponta é que existem imagens “triunfalistas” e a partir de então desenvolve-se uma narrativa que torna a memória coletiva, na verdade, uma memória mais previsível. Como podemos observar no trecho seguinte:

Toda memória é individual, irreproduzível — morre com a pessoa. O que se chama de memória coletiva não é uma rememoração, mas algo estipulado: isto é importante, e esta é a história de como aconteceu, com as fotos que aprisionam a história em nossa mente. As ideologias criam arquivos de imagens comprobatórias, imagens representativas, que englobam ideias comuns de relevância e desencadeiam pensamentos e sentimentos previsíveis. (Sontag, 2003, p.73)

Ao longo dessas reflexões trazidas sobre memória e fotografia, percebemos que algumas fotos terão significado e produzirão memórias apenas para o ser individual, afinal, são memórias muito particulares e afetivas, como fotos de família que escolhem preservar e tirar fotos com suas câmeras a fim de preservar a memória de sua própria família.

Entretanto, a memória coletiva, através da fotografia, é influenciada pelo significado que as pessoas querem atribuir àquela foto, como Sontag (2003) representa em sua escrita, quando diz: “Felizmente nenhuma foto dos campos de extermínio nazistas foi transformada em vinheta visual.” (Sontag, 2003, p. 73). Ou seja, o valor que as pessoas imprimem na foto, quando vão divulgá-la, impacta diretamente na forma que o grupo social criará determinada memória a partir daquele evento. Como a própria autora diz, as memórias coletivas, na verdade, são memórias previsíveis.

A partir dos conceitos discutidos neste tópico sobre memória, surge um novo questionamento: e a memória das mulheres fotógrafas? Muitas vezes, suas histórias foram esquecidas ou sequer registradas. No próximo tópico, iremos resgatar trajetórias de fotógrafas que tiveram contribuições significativas para o campo da fotografia. Este trabalho também se propõe a colaborar com a preservação da memória histórica feminina dentro desse universo.

2.3 AS MULHERES NA CENA FOTOGRÁFICA

Segundo Rosenblum (2012), a participação feminina na fotografia se instaura desde seu início ainda na década de 1840. Muitas mulheres atuaram como retratistas em estúdios, colaboraram com fotógrafos homens ou gerenciaram seus próprios negócios. Apesar das restrições em relação a uma educação formal, elas foram pioneiras na construção de olhares sensíveis e inovadores, contribuindo ativamente para o desenvolvimento estético e documental da fotografia.

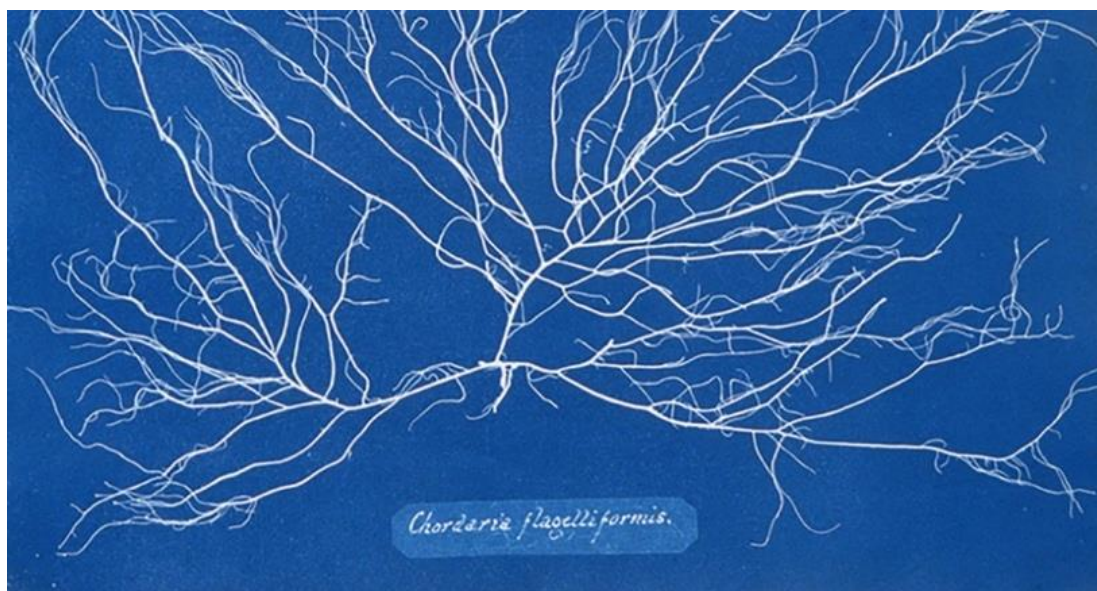
Essa atuação, ainda que por vezes marginalizada, revela como a fotografia foi, desde o início, um espaço onde as mulheres encontraram possibilidades de expressão, trabalho e resistência.

Uma fotógrafa de destaque dessa época foi Anna Atkins. Segundo D’Angelo (2017), ela utilizou a cianotipia⁵, uma antiga técnica fotográfica, para criar e publicar o primeiro livro ilustrado com fotografias da história: *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*.

⁵ A cianotipia é um processo fotográfico histórico desenvolvido por Sir John Herschel em 1842, que utiliza sais de ferro para criar imagens de tonalidade azul. A técnica se popularizou por sua simplicidade e foi amplamente utilizada por Anna Atkins na produção de registros botânicos. (Christopher, p.146, 2015)

Publicada entre 1843 e 1853, a obra é um guia botânico que traz imagens de algas que a própria Atkins coletava e fotografava. Como podemos observar na fotografia a seguir:

Figura 3: Corda em forma de chicote.



Fonte: Revista Cult (Meio Digital 2024)

Já no Brasil a fotografia feminina foi destaque na família real. Avella (2014) afirma que a primeira mulher a manusear uma câmera e a se interessar em posar para fotos foi Teresa Cristina de Bourbon, esposa de Dom Pedro II a imperatriz compartilhava com seu marido o interesse pela fotografia, onde também gostava muito de posar para o fotógrafo imperial, Joaquim Insley Pacheco, como podemos observar no seguinte trecho:

Se ele foi, como tem sido dito, o primeiro soberano-fotógrafo do mundo, a imperatriz manifestou o mesmo interesse em ser fotografada e submetia-se de bom grado a longas e frequentes sessões de pose. Vejam-se as notas do diário de 1872, em que é citado várias vezes um tal Pacheco, do qual diz, todo dia, em português ou em italiano, “veio” ou “não veio”, “venne” ou “non venne”. Quando ele ia, ficava horas e horas: em 1º de agosto, “Alle 8½ della mattina veio Pacheco e restò fino a mezzo dì”; em 2, “dalle 9 e restò fino a mezzo dì e mezzo”; em 3, das “10 às 12½”; em 4, “de tarde, das 3¾ até as 7½”, e assim por diante. (Avella, 2014, p.80)

Diante desse início da fotografia no Brasil por meio de Dom Pedro II, grande entusiasta da técnica, e do posterior interesse de sua esposa, Teresa Cristina, nota-se como a fotografia era vista como uma prática nobre e extremamente exclusiva, principalmente devido aos altos custos

dos equipamentos na época. Na imagem a seguir, podemos observar Teresa Cristina posando para o fotógrafo oficial da corte:

Figura 4: Teresa Cristina.



Fonte: Avella, 2014.

Apesar do interesse de Teresa Cristina pela fotografia, a primeira mulher considerada fotógrafa comercial no Brasil foi Gioconda Rizzo (Gianni, 2022). Inspirada pelo pai, o fotógrafo Michelle Rizzo, Gioconda abriu seu próprio estúdio em 1914, em São Paulo. O estúdio tinha como objetivo fotografar apenas mulheres e crianças, uma vez que, naquela época, não era bem-visto uma mulher permanecer sozinha com um homem, como seria o caso de uma fotógrafa retratando um homem em seu estúdio (Gianni, 2022). Apesar da grande iniciativa de Gioconda, o estúdio não durou muito tempo devido às repressões da época.

Figura 5: Autorretrato de Gioconda Rizzo.



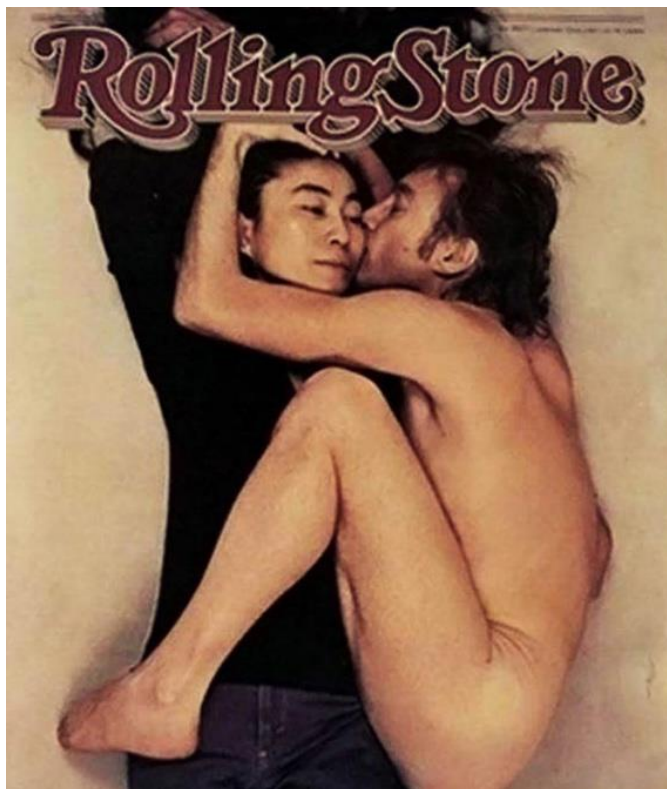
Fonte: Gianni, 2022.

Outra fotógrafa de grande relevância no século XX é Annie Leibovitz, nascida nos Estados Unidos. Aos 23 anos, assumiu o cargo de principal fotógrafa da revista *Rolling Stone*, iniciando uma carreira de grande reconhecimento (Simões, 2019). Leibovitz destacou-se ao retratar grandes artistas e ao produzir capas para revistas de prestígio internacional, como a *Vogue*. Um de seus trabalhos mais expressivos foi o livro *Woman*, desenvolvido em parceria com a escritora Susan Sontag, que também foi sua companheira durante quinze anos.

De acordo com Simões (2019), “sua técnica e marca registrada envolvem o uso de cores primárias, mistura de luzes naturais com artificiais e poses surpreendentes”. Apesar de colaborar com diferentes publicações ao longo da carreira, Leibovitz manteve uma linguagem visual autoral, facilmente reconhecível pela sua assinatura estilística.

Dentre suas diversas obras emblemáticas, destaca-se uma fotografia feita no dia 8 de dezembro de 1980, poucas horas antes do assassinato de John Lennon. O retrato, feito por Leibovitz, tornou-se um dos registros mais icônicos da artista (Simões, 2019).

Figura 6: John Lennon e sua esposa Yoko Ono.



Fonte: Simões, 2019.

Outro nome de grande relevância na fotografia brasileira é o de Claudia Andujar. Nascida na Suíça em 1931, ela veio para o Brasil em 1955, onde se estabeleceu e iniciou sua trajetória como fotógrafa (Instituto Moreira Salles, 2018). Seu trabalho sempre teve um forte viés social e ativista, sendo a série *Yanomami* sua obra mais significativa. Nessa exposição, Andujar documentou a cultura do povo indígena Yanomami, registrando suas atividades diárias na floresta e os rituais xamânicos.

De acordo com o Instituto Moreira Salles (2018, p.1), a fotógrafa também denunciou “o contato radical da civilização branca com a indígena, e a luta da fotógrafa para proteger o povo que, entre os anos 1970 e 1980, corria o risco de desaparecer diante das doenças, violência e poluição causadas pelo garimpo e pelos planos de desenvolvimento da Amazônia durante o governo militar.” Como podemos observar na figura 7.

Figura 7: Susi Korihana, Roraima.



Fonte: Instituto Moreira Salles, 2018.

A importância das mulheres na fotografia é inegável, especialmente por seu papel em inspirar outras mulheres a seguirem na área e se apropriarem do próprio olhar e de suas narrativas visuais. O pioneirismo das fotógrafas mencionadas anteriormente é fundamental para mostrar que é possível, sim, ser uma fotógrafa mulher em um campo historicamente dominado por homens. Apesar da fotografia ainda ser um ambiente majoritariamente masculino, as mulheres vêm conquistando cada vez mais espaço e deixando sua marca por meio de registros que revelam perspectivas únicas sobre o mundo.

3 O CORPO COMO PROTAGONISTA DA FOTOGRAFIA

O capítulo 3 aprofunda a reflexão sobre a representação do corpo feminino na fotografia, articulando as dimensões simbólicas, sociais e políticas que envolvem o olhar sobre o corpo. A partir de autores como Le Breton (2006) e Mauss (2003), o corpo é compreendido como construção cultural e não como dado biológico neutro. Essa abordagem é expandida por Elias (1994), Goldenberg (2007) e Wolf (2020), que mostram como o corpo se torna um espaço de expressão individual, mas também de controle social, sobretudo a partir da influência das mídias. A publicidade e as revistas, como exemplificado por Mira (1997), reforçam padrões estéticos que moldam a imagem da mulher como objeto de consumo e autoaperfeiçoamento.

O capítulo também explora as consequências contemporâneas dessa pressão estética, destacando a influência das redes sociais e o aumento de procedimentos estéticos como formas de adaptação aos padrões vigentes (Sant’Anna, 2014; Ribeiro, 2025). Ao mesmo tempo, a fotografia é apresentada como possibilidade de resistência e empoderamento, especialmente nos ensaios realizados por mulheres e para mulheres. A partir de autoras como Butler (2003), Gurgel (2021), Mulvey (1989), o ensaio fotográfico é visto como uma prática de autoconhecimento e performance que subverte o olhar dominante, valorizando corpos reais e experiências singulares. Nesse sentido, a fotografia não apenas representa, mas transforma identidades e possibilita narrativas visuais mais plurais.

Por fim, compreende-se que o corpo feminino, historicamente condicionado por discursos de dominação e controle, pode ser ressignificado por meio da imagem. A fotografia, ao acolher gestos, marcas e expressões singulares, se torna uma linguagem que contribui para o fortalecimento de subjetividades. Ensaios fotográficos realizados com intencionalidade crítica e afetiva, como o de Preta Gil com Vânia Toledo, ganham relevância como ferramentas de reconstrução simbólica, ampliando o repertório de representação das mulheres e abrindo espaço para uma imagem mais plural, autêntica e politicamente situada.

3.1 O CORPO COMO CONSTRUÇÃO SOCIAL

Ao fotografar pessoas estamos também fotografando corpos, corpos diversos, muitas vezes desconhecidos para nós. Mas o corpo nunca vem sozinho, ao olharmos uma imagem que retrata um corpo, automaticamente ativamos associações e interpretações que atribuem a ele um significado social. Como afirma Breton (2006, p. 24): “O corpo não é uma natureza. Ele

nem sequer existe. Nunca se viu um corpo: o que se vê são homens e mulheres. Não se vê corpos. Nessas condições o corpo corre o risco de nem mesmo ser um universal.”

O corpo passou por transformações sociais ao longo do tempo e conforme a cultura a qual está inserido. Segundo Breton (2006, p.25): “Nas tradições populares, o corpo permanece sob a influência do universo que lhe dá energia.” Com essa afirmação o autor relata que em algumas culturas o corpo influencia diretamente o modo com o qual aquela sociedade se organiza. Em seu texto, Breton (2006) cita um estudo de Yvonne Verdier, em que a autora observa um vilarejo na Borgonha, onde o ciclo menstrual influencia diretamente a escolha das atividades femininas conforme a fase em que seu período menstrual se encontra. Mostrando como que nessa sociedade, por exemplo, o corpo interferia diretamente na sua organização.

Outro autor que também destaca a influência social no significado do corpo é Mauss (2003), ele contribui com uma perspectiva fundamental ao compreender o corpo como uma realidade moldada pelas práticas sociais. Para o autor, o corpo não é apenas uma matéria biológica, mas um “instrumento técnico” que cada sociedade educa e organiza de maneira específica. Ao apresentar o conceito de “técnicas corporais”, Mauss (2003) demonstra que modos de andar, sentar, dormir ou trabalhar são aprendidos coletivamente e incorporam valores culturais que marcam as identidades. Assim, a forma como os corpos aparecem nas fotografias, seus gestos e posturas, também revela os modos pelos quais foram socialmente treinados e historicamente construídos.

É interessante perceber que, com base nos estudos de Breton (2006) e Mauss (2003), cada corpo carrega significados distintos de acordo com a sociedade em que está inserido. Essa compreensão contribui para refletirmos sobre os padrões estéticos, que também se modificam conforme os diferentes contextos sociais. Assim, é possível entender que tais padrões não são universais, mas se transformam em função da cultura e das representações simbólicas atribuídas ao corpo em cada época e lugar.

Em seus estudos Breton (2006) destaca a diferença existente em cada sociedade a respeito do significado do corpo, cada sociedade entende o corpo de uma maneira, principalmente quando se trata de sociedades orientais e ocidentais. Para melhor compreensão desse trabalho faremos esse recorte na representação ocidental.

Nessas concepções da pessoa, o homem não é separado do corpo, como normalmente considera o senso comum ocidental. Em sociedades que permanecem relativamente tradicionais e comunitárias, o "corpo" é o elemento de ligação da energia coletiva e, através dele, cada homem é incluído no seio do grupo. (Breton, 2006, p.30)

Essa diferenciação entre as concepções ocidental e oriental sobre o corpo, segundo Breton (2006), ocorreu a partir de percepções mais modernas e esteve relacionada ao avanço dos conhecimentos da biologia. O autor explica que, nas sociedades ocidentais, a visão moderna do corpo passou a ser oficialmente representada pelo saber biomédico e pela anatomofisiologia, baseando-se em uma concepção específica de pessoa. Para isso, foi necessário romper com valores medievais e iniciar práticas como as dissecações anatômicas, que separaram simbolicamente o homem do próprio corpo, tornando-o objeto de estudo e revelando a carne de maneira independente da identidade do indivíduo. Nesse sentido, as reflexões de Mauss (2003) também ajudam a compreender como essas concepções não são universais: para ele, as maneiras de perceber e utilizar o corpo são socialmente aprendidas e culturalmente transmitidas, o que evidencia que até mesmo a separação entre corpo e pessoa resulta de processos históricos e coletivos.

Norbert Elias (1994) mostra que, na sociedade ocidental moderna, o processo civilizador esteve muito ligado ao aumento da individualização das pessoas, que passaram a interiorizar regras de comportamento e a controlar cada detalhe do corpo e das emoções. Essa mudança fez surgir a ideia de que cada pessoa é uma unidade independente, separada e diferente das outras, dando ao corpo o papel de expressar essa identidade única. Nessa lógica, o corpo funciona como uma espécie de “fronteira viva”, que marca, diante dos outros, a autonomia e a singularidade de cada um, como também comenta Breton (2006). Esse conceito é importante para esta pesquisa, já que, nos ensaios fotográficos femininos, o corpo quase sempre ocupa o centro da imagem, com sua individualidade sendo ressaltada e valorizada.

Segundo Goldenberg (2007) essa individualização do corpo se dá em um momento em que valores básicos estão enfraquecidos, como religião e política. Sendo assim essa supervalorização do corpo vem como uma representação do ser como deixa claro no seguinte trecho:

Em um contexto social e histórico particularmente instável e mutante, no qual os meios tradicionais de produção de identidade — a família, a religião, a política, o trabalho, entre outros — se encontram enfraquecidos, é possível imaginar que muitos indivíduos ou grupos estejam se apropriando do corpo como um meio de expressão (ou representação) do eu. (Goldenberg, 2007, p.15)

No Brasil, a valorização e a crescente exibição do corpo ganharam força especialmente entre o final do século XX e o início do século XXI (Goldenberg, 2007). Esse movimento, associado a uma nova onda de exibicionismo corporal, também abre espaço para a criação de

outros rótulos e expectativas sociais. A autora afirma que embora esse fenômeno aparente representar uma libertação física e sexual, ele também estabelece uma nova moralidade que incentiva a adesão a padrões estéticos específicos, com forte ênfase na busca pela chamada “boa forma” (Goldenberg, 2007, p.17).

Outro fator que valoriza e evidencia cada vez mais o padrão estético e essa busca pelo corpo com boa forma são as mídias, grande parte do que nos é colocado como bonito ou padrão vem de uma referência imagética. Segundo Wolf (2020) essas imagens do corpo perfeito começaram a circular ainda no século XX, como uma tentativa de controlar os corpos femininos através das revistas como podemos observar no seguinte trecho:

Acabou a cultura de alta moda, e o conhecimento tradicional das revistas femininas de repente não tinha mais valor. A Mística Feminina evaporou: tudo o que restava era o corpo. Com o ressurgimento do movimento feminista, a *Vogue* apresentou em 1969 – em tom esperançoso, talvez desesperado – o Visual Nu. Segundo a historiadora Roberta Pollack Seid, a sensação das mulheres de libertação das antigas restrições da moda foi contrabalançada por uma relação nova e sinistra com seus corpos à medida que “*Vogue* começou a focar o corpo tanto quanto as roupas, em parte por haver pouco que eles pudessem ditarem meio aos estilos anárquicos”. (Wolf, 2018, p.104)

Na imagem a seguir podemos observar como a revista *Vogue* começou a introduzir esse “Visual Nu” (Wolf, 2018, p.104). É importante destacar que esse novo visual passou a aparecer também nas páginas internas, influenciando editoriais e anúncios. Ao exibir corpos de forma mais exposta, a revista ajudou a criar uma nova relação das mulheres com seu corpo.

Figura 8: Visual Nu, *Vogue* 1969.



Fonte: Vogue Archive, 2020.

Apesar de o visual *nu* começar a ser introduzido nas páginas da *Vogue*, esse novo estilo ainda não aparecia de forma tão evidente nas capas, que continuavam priorizando principalmente os rostos das modelos. As imagens de capa permaneciam mais contidas, destacando a maquiagem, a expressão e os cabelos, enquanto a exposição do corpo ficava restrita ao interior da revista, como podemos observar na imagem a seguir.

Figura 9: Capa Revista *Vogue* 1969



Fonte: Vogue Archive, 2020.

Para Mira (1997) uma importante transformação midiática nos anos 80 foi a segmentação das mídias, assim os meios de comunicação começaram atingir públicos especializados, que consomem mídias baseados em seus próprios interesses. Dessa forma, cada

segmento passa a ser cada vez mais específico e tem a oportunidade de trazer conteúdos aprofundados no assunto de interesse individual.

A partir de meados dos anos 80, o processo de segmentação da mídia se acelera de maneira geral, principalmente no rádio, onde as emissoras praticamente irão se especializar num único gênero musical em estreita relação com seu público. Na TV, a segmentação da programação, já existente nas redes, se aprofundará, na década de 90, com a introdução dos canais pagos, cada qual calcado num tipo de emissão, captando o público que a prefere. Nos jornais aparecem mais cadernos especializados, voltados para leitores específicos. No meio revista, já segmentado por si, esse processo é ainda mais intenso. (Mira, 1997, p.233)

De acordo com Mira (1997), as revistas impressas constituíram um dos principais meios de comunicação e entretenimento no Brasil ao longo do século XX, exercendo influência significativa na formação de leitores e na consolidação de hábitos culturais. A autora observa que, em uma sociedade cada vez mais orientada pela comunicação visual, essas publicações combinavam a força da fotografia predominante sobre o texto com elementos próprios da cultura popular, das artes plásticas e dos meios eletrônicos. Além de seu apelo gráfico, as revistas cumpriam funções recorrentes ao longo de sua história, atuando como janelas que permitem vislumbrar o mundo, lentes indiscretas que possibilitam observar a vida alheia, vitrines de produtos de consumo e espelhos nos quais os leitores buscavam reconhecer a si mesmos (Mira, 1997).

Nos anos 90, as bancas de jornal brasileiras estavam superlotadas de revistas que priorizavam a preocupação estética em detrimento da saúde, embora essas dimensões não fossem necessariamente incompatíveis, já que a busca pela boa aparência tendia a incorporar também aspectos relacionados ao bem-estar (Mira, 1997). Entre essas publicações, destaca-se a revista *Boa Forma*, que surgiu inicialmente como uma edição especial da revista *Saúde!*, lançadas entre 1986 e 1987. Dentre todas, *Boa Forma* foi a que obteve maior sucesso, consolidando-se como a primeira revista de fitness a ocupar esse segmento promissor do mercado editorial.

No Brasil, quem estreou a primeira capa da revista *Boa Forma* foi a atriz Yoná Magalhães que, após ter posado para a *Playboy*, passou a revelar na nova publicação seus hábitos de cuidados pessoais, como a prática diária de duas horas de exercícios envolvendo musculação, alongamento e ginástica aeróbica, que seriam, segundo ela, os segredos de sua “eterna juventude”. (Mira, 1997, p. 289).

Figura 10: Yoná Magalhães, 1986



Fonte: Site *Boa Forma*.

A seguir, apresentamos uma capa da mesma revista publicada trinta anos depois. Observamos que, ao longo dessas três décadas, o conteúdo permaneceu bastante similar, destacando dietas, estilos de vida associados à chamada “boa forma” e, de maneira recorrente, sugerindo práticas alimentares voltadas ao emagrecimento.

Figura 11: Revista *Boa Forma*, 2016



Fonte: Site *Boa Forma*.

Com a exposição dos corpos cada vez mais em evidência nas revistas e publicidades, essas aparições também fazem parte de um “processo civilizador”, padronizando os corpos e o estilo de vida. “Devido à mais nova moral, a da “boa forma”, a exposição do corpo, em nossos dias, não exige dos indivíduos apenas o controle de suas pulsões, mas também o (auto)controle de sua aparência física” (Goldberg, 2007, p.25).

Essa afirmação de Goldenberg (2007) sobre o autocontrole de sua aparência física dialoga diretamente no conceito de Breton (2006) sobre a individualização dos corpos. Já que a partir do momento em que o padrão é apresentado ao indivíduo passa a ser de sua própria responsabilidade a busca incessante por esse modelo imposto. Ou seja, uma determinação social de padrão se transforma em uma busca individual por um corpo considerado “modelo ideal”.

3.2 A EXPERIÊNCIA DA TRANSFORMAÇÃO CORPORAL

As mulheres no século XX conquistaram muitos espaços sociais, direito ao voto feminino, inserção das mulheres ao mercado de trabalho, entre várias outras conquistas que impactaram diretamente no modo que a mulher se colocava na sociedade. Segundo Wolf (2020) essas conquistas que, no ponto de vista feminino, seriam símbolo de libertação, parecia que ainda faltava algo. Para a autora “quanto mais numerosos foram os obstáculos legais e materiais vencido pelas mulheres, mais rígidas, pesadas e cruéis foram as imagens da beleza feminina a nós impostas.” (Wolf, 2020, p.25).

Em seu livro, *O empoderamento começa no autoconhecimento*, a Miss Brasil 2019, Júlia Horta, conta que após ganhar seu primeiro concurso ela já começou a se questionar se era bonita o suficiente para ser considerada miss. A autora ainda relata que as pessoas falavam o tempo todo sobre sua aparência e ela que antes nunca tinha feito dieta se tornou uma “fissurada por emagrecer” (Horta, 2024, p.62).

É interessante notar como a pressão estética e a busca pela beleza acabam atingindo todas as mulheres, independentemente de sua aparência. Ao trazer o exemplo da miss, fica evidente que mesmo mulheres reconhecidas publicamente como bonitas, como acontece nos concursos de beleza, também se sentem inseguras e questionadas. Esse cenário dialoga diretamente com o que Wolf discute sobre as imagens de beleza impostas socialmente.

Com a massificação das imagens de beleza mulheres começaram a procurar recursos para serem mais belas, um desses recursos em ascensão foram as cirurgias plásticas. Sant’Anna (2014) explica que as publicidades influenciaram muito a busca por cirurgias plásticas, a autora

a afirma que é crescente uma “globalização publicitária de um padrão de beleza no qual o sucesso está sempre junto às aparências jovens e longilíneas” (Sant’Anna, 2014, p.166)

Na opinião de Wolf (2020, p.26), embora as mulheres tenham conquistado avanços significativos em termos sociais, profissionais e financeiros, essas conquistas ainda são atravessadas por uma intensa pressão estética. A autora observa que, mesmo entre mulheres bem-sucedidas, atraentes e equilibradas, persiste uma espécie de “subvida” marcada por sentimentos como o ódio ao próprio corpo, obsessões com a aparência, medo de envelhecer e a constante necessidade de manter o controle (Wolf, 2020). Esses fatores, segundo ela, acabam por minar a liberdade feminina e reforçar a dominação por meio de padrões de beleza inalcançáveis.

Outro fator que contribui para a disseminação da pressão estética são as redes sociais. No livro *Comece a se amar*, Alexandra Gurgel (2021) discute como essas plataformas influenciam a percepção do que seria um “corpo perfeito”, como fica evidente no trecho: “Quando rolamos o feed do Instagram vemos vários ‘corpos perfeitos’ associados à ‘vida perfeita’, à felicidade, ao sucesso. Vemos a ‘perfeição’ sendo exaltada e admirada o tempo todo, como se fosse a única forma de ser feliz e bela” (Gurgel, 2021, p. 21).

No *TikTok* adolescentes ganham cada vez mais espaço com a criação de conteúdo relacionado a transformações estéticas, vídeos como “qual procedimento estético eu faria” são cada vez mais comuns, elas também compartilham detalhes dos procedimentos estéticos já feitos, como botox, silicone e harmonização facial (Cottecco, 2025). Segundo a autora Djamila Ribeiro (2025), não se trata apenas de uma decisão individual da mulher escolher os procedimentos estéticos, vai muito além como relata no seguinte trecho:

É irresponsável tratar a questão meramente como uma escolha individual, ignorando que o Brasil é o líder global em cirurgias plásticas e as várias pesquisas mostrando como a pressão estética tem adoecido mentalmente jovens mulheres. Reduzir o debate a "mais amor, por favor", "as mulheres são desunidas" culpabiliza, novamente, as mulheres e cria mais rivalidade feminina. (Ribeiro, 2025, n. p.)

O aumento da busca por cirurgias plásticas e transformações corporais está intimamente relacionado ao crescimento do uso das redes sociais. Uma matéria recente da *BBC News Brasil* (2025) destacou que Ubá, uma cidade no interior de Minas Gerais, tem sido considerada a “capital das plásticas” pelo *TikTok*, devido ao custo mais baixo em comparação às capitais como Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte. Como afirma a matéria no seguinte trecho:

Dulcineia Luz, 47, saiu de Rondonópolis, Mato Grosso, e passou dois dias viajando de ônibus rumo a Ubá, em Minas Gerais, uma cidade que nunca havia visitado e da qual, até poucas semanas antes, nunca se quer havia ouvido falar. Foram vídeos no TikTok que a apresentaram, por acaso, à cidade de cerca de 100 mil habitantes que, nas redes sociais, se vende como a “capital das plásticas”. (BBC News Brasil, 2025, n.p.)

As redes sociais proporcionaram uma aproximação dos modelos, famosos, influenciadores, antes nunca vista com seu público. Se antes o corpo da atriz era visto na revista em foto, agora o público pode acompanhar sua rotina completa em tempo real através das redes sociais. Como podemos observar no seguinte trecho:

A constante exposição aos modelos, famosos e celebridades, melhoradas com o auxílio de procedimentos estéticos, cirurgias ou ferramentas digitais, intensificam a disseminação de padrões irrealistas, em que indivíduos sofrem uma pressão sociocultural para serem cada vez mais magros, fortes e definidos. Os grandes esforços que esses indivíduos fazem, além de serem causadores de sentimentos negativos acerca do corpo, são responsáveis em grande parte pelo desencadeamento de transtornos alimentares. (Mariano; Soeiro, 2019, p.12)

O espelhamento promovido pelas redes sociais intensifica comparações injustas entre pessoas comuns e influenciadoras que vivem dedicadas à estética e recebem patrocínios. Uma pesquisa realizada com universitárias da área da saúde revelou que mais de 69,8 % das participantes relataram que se comparam a pessoas vistas online, 92,2 % manifestaram desejo de ter o corpo dessas referências virtuais e mais da metade relatou piora da autoestima após usar redes sociais (Pasquali *et al*, 2022). Outro estudo com adolescentes brasileiras mostrou que o uso intensivo de redes sociais aumentava significativamente a chance de insatisfação corporal (Lira *et al*, 2017).

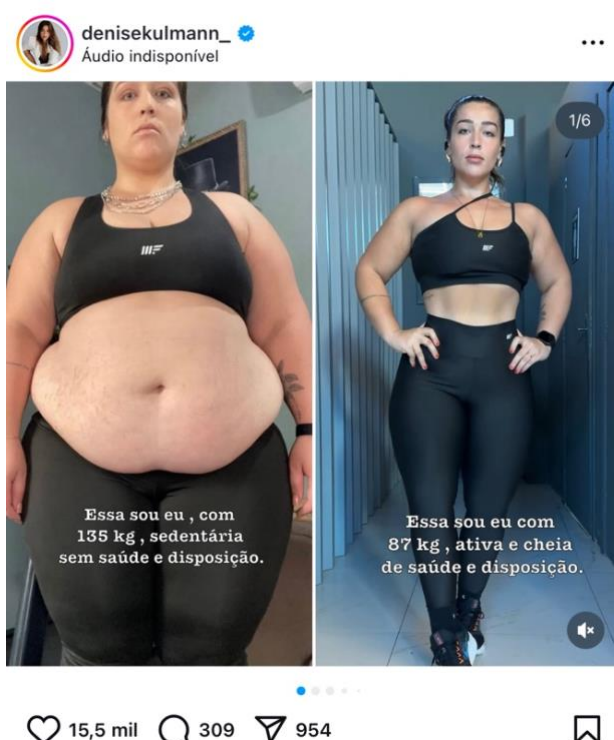
Além disso, Gurgel (2021) destaca que a constante exposição a “corpos perfeitos” nas mídias digitais influencia diretamente a forma como os indivíduos percebem seus próprios corpos. Nesse contexto, muitos usuários passam a compartilhar nas redes sociais seus processos de emagrecimento ou mudanças físicas, criando uma cultura da transformação. Esses perfis, frequentemente vistos como motivacionais, servem de inspiração para outras pessoas, reforçando ideais de corpo e estilo de vida que nem sempre são realistas ou saudáveis.

Nas redes sociais, especialmente no Instagram, a construção de um corpo ideal se tornou uma prática constante, alimentada por influenciadores digitais que projetam padrões estéticos altamente seletivos. Da Silva (2023) observa que esses influenciadores não apenas reforçam estereótipos corporais, mas também consolidam normas de consumo vinculadas à aparência física. O corpo passa a ser entendido como um projeto visual e simbólico, moldado para atender

expectativas sociais e mercadológicas. Essa lógica intensifica a busca por transformações corporais e o sentimento de inadequação diante do “padrão ideal”.

Dessa forma, compartilhamentos de fotografias que retratam essa transformação corporal se tornam comuns e corriqueiras nas redes sociais. Como por exemplo, retratos com o “antes” e “depois” em que há um comparativo do mesmo corpo após alguma transformação física como podemos identificar na imagem a seguir:

Figura 12: Antes x Depois



Fonte: Instagram Denise Kulmann.

A fotografia ocupa um lugar significativo no acompanhamento de transformações corporais, especialmente quando pensamos em registros periódicos que evidenciam mudanças físicas. Para além de instrumentos tradicionais como balanças ou fitas métricas, a imagem fotográfica torna-se protagonista ao dar visualidade ao processo, permitindo que a transformação seja não apenas sentida, mas vista e lembrada. Conforme aponta Sontag (1977), a fotografia tem o poder de eternizar instantes, convertendo o corpo em objeto de observação e comparação. Nesse sentido, ela não apenas documenta a mudança, mas a torna símbolo de progresso ou superação dentro de uma lógica imagética contemporânea.

É interessante notarmos a dualidade que a fotografia propõe. Por um lado, imagens veiculadas em capas de revista ou redes sociais podem funcionar como gatilhos que reforçam

padrões estéticos, por outro lado, esse mesmo recurso pode ser ressignificado por meio do autorretrato. Fotografar-se durante um processo de mudança física pode adquirir sentidos profundamente subjetivos, tornando-se uma ferramenta de reconhecimento e valorização pessoal. Como argumenta Braga (2006), as mídias não operam sozinhas, são os sujeitos que atribuem sentido às mensagens a partir de suas experiências, contextos e trajetórias individuais.

3.3 FOTOGRAFIA PARA MULHERES: ENSAIO, PERFORMANCE E AUTOCONHECIMENTO

A fotografia é uma arte, como várias outras, que dispõe de diversas possibilidades quando nos questionamos para que serve uma fotografia. A foto pode servir para registrar um aniversário, um casamento, a modelo na capa de revista, um acontecimento histórico, o nascimento de uma criança e entre tantas outras finalidades. Nesse tópico especificamente iremos refletir sobre a fotografia como ferramenta do empoderamento feminino.

A pressão estética sobre as mulheres se intensificou especialmente no final do século XX, impulsionada pela mídia e por padrões corporais cada vez mais inatingíveis, reforçando a ideia de que o valor feminino está diretamente associado à aparência física (Goldenberg, 2011). Ainda que de forma tímida, movimentos que buscavam questionar essas imposições começaram a surgir, criticando dietas compulsórias e o culto à magreza (Orbach, 1978).

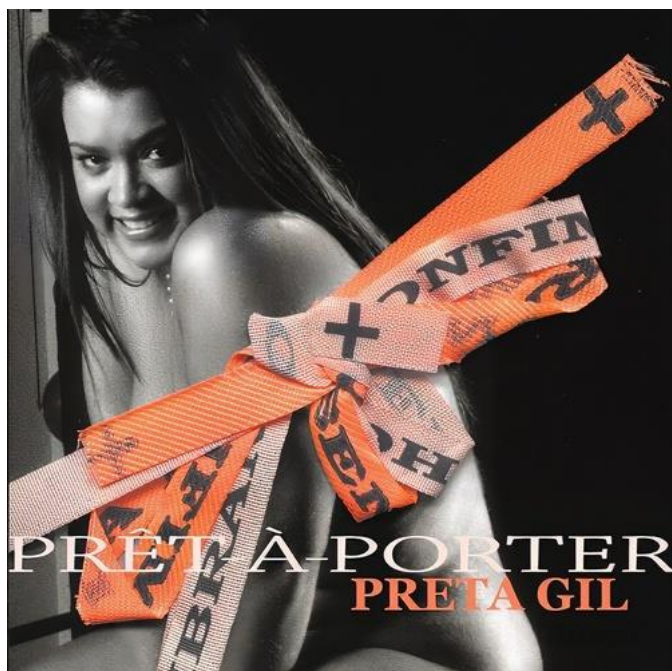
Um termo importante que surgiu foi o *Body Positive* que se originou nos Estados Unidos por volta da década de 1960, vinculado a protestos contra a gordofobia⁶ (Naafa, 2023). Em uma tradução livre, o conceito *Body Positive* seria “corpo positivo” que propõe a valorização de corpos que fogem aos padrões estéticos dominantes, incentivando uma relação mais acolhedora, inclusiva e respeitosa com o próprio corpo, rompendo com expectativas normativas de beleza (Junqueira et al., 2021).

No Brasil, uma mulher que teve um papel importante na questão do corpo e da aceitação foi a Preta Gil. Uma cantora, atriz brasileira que desde muito nova teve muitos acessos, afinal de contas seu pai, Gilberto Gil, é um dos principais nomes da música Brasileira. Em 2003, Preta lançou seu primeiro disco, *Prêt-à Porter*, e para sua primeira capa de disco decidiu fazer um ensaio nua, na época representando seu renascimento (Gil, 2024). Após o lançamento a repercussão foi enorme, não pelas músicas, mas sim pela capa e fotos do disco, Preta Gil conta

⁶ Gordofobia é o preconceito ou discriminação contra pessoas gordas, manifestado por meio de práticas sociais, institucionais e culturais que inferiorizam corpos fora do padrão magro, afetando diretamente sua autoestima, saúde mental e acesso a direitos (Gordinho; Martins, 2020)

em seu livro que foi nesse momento que sentiu na pele o preconceito da sociedade, principalmente em relação ao seu corpo, afinal a fotografia falou mais alto que as músicas em seu disco (Gil, 2024).

Figura 13: Capa do disco Prêt-à-Porter



Fonte: Wikipedia (2003).

Preta Gil relata em seu livro *Os Primeiros 50* (2024) que convidou a fotógrafa Vânia Toledo, sua amiga de longa data, para um ensaio fotográfico. Inicialmente, a proposta era posar com algumas roupas previamente escolhidas, mas durante o processo, a cantora percebeu que aquelas imagens não a representavam de forma autêntica. Por isso, preferiu ser fotografada nua, decisão que foi bem recebida por Toledo. Essa escolha revela não apenas uma relação de confiança entre fotógrafa e fotografada, mas também uma afirmação de autonomia corporal. Tal atitude se conecta diretamente com os princípios do movimento body positive, ao valorizar corpos reais e identidades não padronizadas, reafirmando a autoaceitação e a liberdade de expressão visual.

Segundo Perlongher (1997), toda fotografia de corpo carrega consigo uma performance, pois o corpo jamais é neutro, ele está sempre representando algo, intencionalmente ou não. No caso dos ensaios femininos, há uma consciência crescente por parte das fotografadas sobre o que se quer mostrar ou ocultar, o que se deseja afirmar diante da lente. Para muitas mulheres, estar diante da câmera é um gesto de enfrentamento às inseguranças e aos padrões impostos historicamente. Como discute Hall (2003), a identidade visual é construída nas relações sociais,

e a fotografia se torna um dispositivo que permite interferir nessas construções ao propor novas narrativas visuais.

Além disso, os ensaios fotográficos são atravessados por uma dimensão performática. Conforme pontua Judith Butler (2003), o gênero não é algo fixo, mas sim uma performance social reiterada. Nesse sentido, ao posar para uma lente que acolhe a singularidade e não a imposição de um padrão, muitas mulheres experimentam performances que rompem com a lógica da feminilidade tradicional. Elas se veem e se reconhecem sob novas luzes, literalmente. A performance fotográfica se torna então um campo fértil de reinvenção.

A proposta de ensaios femininos sensíveis, muitas vezes realizados em ambientes intimistas e com direção cuidadosa, ganha força como alternativa ao olhar masculino historicamente predominante na fotografia, o chamado “male gaze⁷” (Mulvey, 1989). A crítica feminista ao olhar masculino denuncia que, por muito tempo, o corpo da mulher foi registrado sob um viés objetificador, a serviço do desejo masculino. Nesse contexto, a fotografia feita por mulheres para mulheres surge como uma tentativa de reverter essa lógica, oferecendo um novo ponto de vista, mais afetivo e empático.

Como aponta Alexandra Gurgel (2021), ao se olhar com carinho, muitas mulheres experimentam um reencontro com sua própria imagem. A autora defende que a autoaceitação começa quando se passa a enxergar o próprio corpo com afeto e não com julgamento. Ensaios fotográficos nesse formato tornam-se, assim, ferramentas terapêuticas, pois convidam ao exercício de se ver com amor, sem o filtro das cobranças estéticas. Essa abordagem dialoga com os princípios do movimento *Body Positive*, já discutido anteriormente, ao propor que todos os corpos são dignos de serem fotografados, independentemente de forma, idade ou padrão.

As imagens produzidas nesses ensaios são, muitas vezes, compartilhadas nas redes sociais como parte de um movimento mais amplo de expressão pessoal. Segundo Braga (2006), os meios de comunicação não apenas transmitem mensagens, mas são apropriados pelos sujeitos que reinterpretam e ressignificam esses conteúdos a partir de suas experiências. Assim, quando uma mulher compartilha seu ensaio fotográfico nas redes, está participando ativamente da construção de um novo repertório de imagens femininas, mais plurais, mais reais, mais empoderadas.

Por fim, é importante lembrar que a fotografia é também um processo coletivo. O olhar da fotógrafa, o ambiente criado, o diálogo entre quem fotografa e quem é fotografada, tudo isso

⁷ *Male gaze* ou “olhar masculino” é um conceito formulado por Laura Mulvey que descreve a forma como o cinema e outras formas de mídia visual frequentemente posicionam a mulher como objeto de desejo do olhar heterossexual masculino, estruturando a narrativa a partir desse ponto de vista (Mulvey, 1989).

compõe a experiência do ensaio. A potência dessa troca permite que muitas mulheres se sintam vistas de forma autêntica pela primeira vez, não como corpos julgados, mas como sujeitos de sua própria história.

Dessa forma, a fotografia se transforma em uma ferramenta de empoderamento, de visibilidade e de cura. Registrar o próprio corpo, com seus traços únicos, cicatrizes, curvas ou linhas, pode ser um ato de resistência em um mundo que ainda insiste em ditar o que deve ser mostrado ou escondido. Ensaaios fotográficos realizados por mulheres e para mulheres se configuram, assim, como dispositivos simbólicos que possibilitam o encontro com a própria imagem, não como reflexo de expectativas externas, mas como afirmação de uma identidade múltipla, legítima e em constante transformação.

4 O PROJETO *FRESCO MULHER*

Este capítulo se dedica à análise de três ensaios fotográficos realizados como parte do projeto *Fresco Mulher*, com o objetivo de compreender como a experiência do retrato pode impactar a percepção que as mulheres têm de si mesmas. A partir dos registros e dos relatos obtidos durante o processo fotográfico, buscamos refletir sobre como o ato de ser fotografada se entrelaça com questões de autoestima, identidade, memória e representação. Mais do que capturar imagens, os ensaios funcionam como dispositivos de escuta e acolhimento, revelando camadas subjetivas de cada participante.

A escolha dos ensaios analisados foi orientada não apenas pela diversidade de perfis das mulheres retratadas, mas também pelas singularidades que emergiram em cada processo. Cada sessão foi conduzida de forma sensível e personalizada, respeitando o tempo, os limites e os desejos de cada mulher. Os elementos estéticos, como cenário, figurino e direção de arte, foram pensados em conjunto com as participantes, reforçando a proposta de uma construção personalizada do ensaio. Dessa forma, o ensaio torna-se também uma narrativa visual construída pela fotógrafa e pela cliente.

A análise proposta parte de observações sobre os gestos, expressões, poses e escolhas simbólicas feitas por cada participante, assim como de falas, mensagens e reações no momento da entrega das fotos. Essas camadas contribuem para entender como a fotografia pode funcionar como um espelho mais generoso capaz de revelar, e não apenas representar, quem se é. Ao olhar para si por meio de outra perspectiva, muitas mulheres experimentam um deslocamento positivo na forma como se veem e se narram.

Neste capítulo, portanto, a imagem não é analisada de maneira isolada, mas sempre em relação à experiência vivida. A fotografia aqui não é produto, mas processo: um espaço de troca, escuta e ressignificação. Com isso, buscamos compreender como o ensaio fotográfico feminino, especialmente em uma abordagem mais afetiva e intencional, pode se tornar um instrumento potente de reconexão consigo mesma e de reconstrução simbólica da própria imagem.

4.1 O SURGIMENTO DO PROJETO E A PRÉ-PRODUÇÃO

O projeto *Fresco Mulher*⁸ surgiu em 2021, em um momento em que a pandemia ainda impactava nossas rotinas, mas o isolamento social começava a ser flexibilizado. Até então, eu

⁸ Site de Portfólio do projeto *Fresco Mulher*, disponível em: <https://frescomulher.myportfolio.com/>. Acesso em: 07 de agosto de 2025.

trabalhava apenas com vídeos, porém a fotografia sempre esteve presente como um interesse latente, e sabia que, em algum momento, também gostaria de atuar nessa área. Desde o início da minha trajetória profissional, em 2017, meu público sempre foi majoritariamente feminino, e meu desejo de trabalhar com a fotografia de mulheres cresceu junto com a minha experiência.

Durante a pandemia, o isolamento social trouxe reflexões profundas sobre meu corpo e a forma como ele era visto socialmente. Sempre fui uma mulher fora do padrão e, nesse período, passei a consumir muitos conteúdos relacionados à aceitação corporal, body positive e gordofobia. Li diversos livros, assisti a inúmeros vídeos e tive como principal referência a autora Alexandra Gurgel, cujas reflexões me levaram a pensar em como poderia unir a fotografia a essa temática, ajudando outras mulheres a se enxergarem com mais carinho e amor por si mesmas.

Ainda em 2020, iniciei uma série de pesquisas sobre projetos de fotógrafas que desenvolviam ensaios voltados para a autoestima feminina, realizados através de uma abordagem chamada “cerimônia fotográfica”. Minha principal inspiração foi a fotógrafa Maria Ribeiro, que define as cerimônias fotográficas como um processo que vai além da imagem e envolve autoconhecimento, acolhimento e ressignificação. Em suas palavras:

As Cerimônias Fotográficas são um processo provindo de anos de estudos sobre a imagem, consciência corporal, o Mito da Beleza e como podemos ressignificar, curar e transformar nossos sentires sobre nós mesmas através da fotografia. O processo é único e especial para cada mulher, levando em conta suas preferências, biotipo, fotogenia e, principalmente, sua trajetória e sua própria história de vida com relação ao seu corpo. As cerimônias são individuais, intransferíveis e desenhadas com cuidado para cada mulher, de forma a ser uma acolhida carinhosa e potente para cada buscadora de SI que aqui adentra. (Ribeiro, s.d, n.p.)

Com essas inspirações, em 2021 comecei a planejar o *Fresco Mulher*. O maior desafio inicial foi definir a essência do projeto: um ensaio fotográfico que, embora semelhante aos tradicionais em termos técnicos, se diferenciaria pelo propósito. A escuta ativa, algo que sempre utilizei em meu trabalho com vídeos, tornou-se um dos pilares do projeto, permitindo que cada ensaio fosse conduzido de forma única, respeitando a história, os sentimentos e a individualidade de cada mulher.

A materialização do projeto começou pela criação da identidade visual. Com a ajuda de uma designer, após muitas reuniões e alinhamentos, nasceu a logo do *Fresco Mulher*, trazendo a feminilidade como essência e o verde como símbolo de conexão com a natureza.

Figura 14: Logo *Fresco Mulher*.



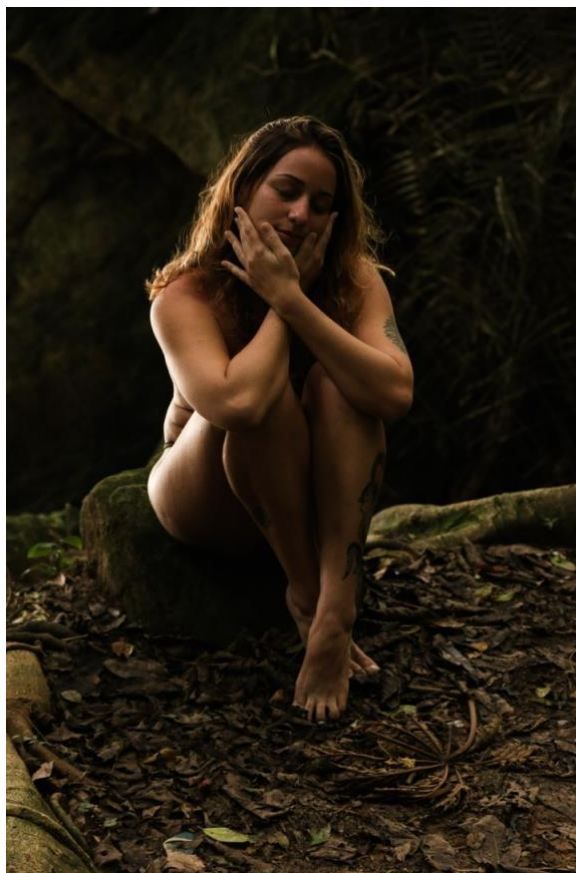
Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Para apresentar a proposta ao público, criei um perfil no Instagram⁹, onde planejei o lançamento oficial com um vídeo explicando a essência do projeto: a relação entre corpo, autoestima e natureza. Sempre visualizei o *Fresco Mulher* como um espaço de reconexão com a essência feminina, e a natureza seria o cenário ideal para isso.

O passo seguinte foi a realização de um ensaio piloto, para ilustrar a estética do projeto. Convidei minha prima e amiga Sofia, que aceitou participar. Em março de 2021, viajamos para a praia, e o ensaio aconteceu de forma natural e espontânea, refletindo exatamente o que eu imaginava para o projeto.

⁹ Instagram *Fresco Mulher*, disponível em: <https://www.instagram.com/frescomulher/>. Acesso em 07 de agosto de 2025.

Figura 15: Primeiro ensaio do *Fresco Mulher*.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A pré-produção consiste, essencialmente, no atendimento à cliente. Embora seja uma etapa simples, ela é fundamental, pois é nesse momento que são alinhadas as informações necessárias para que as expectativas sejam atendidas e o ensaio corresponda às suas necessidades. Além dos pontos básicos, como pacotes, valores e locais de ensaio, também são feitas perguntas essenciais, como: “Qual é o objetivo do ensaio?” ou “Há algo importante que você gostaria de compartilhar?”. Apesar de ser uma fase breve, muitas conversas continuam acontecendo até o dia do ensaio, o que torna esse primeiro contato objetivo, mas ainda assim significativo.

A definição do local do ensaio é outro ponto crucial, pois serve como referência para a construção das fotos. Muitos ensaios combinam ambientes internos e externos. As fotos internas podem ocorrer em quartos, casas ou estúdios fotográficos, enquanto as externas costumam ser feitas em lugares mais reservados, onde a presença da natureza ajuda a criar um ambiente de conforto e segurança para a cliente. Em alguns casos, optamos apenas por um dos cenários, sempre de acordo com as preferências da cliente.

Outro aspecto importante a ser definido com antecedência é a produção de maquiagem e penteado. Grande parte das clientes escolhe realizar esse preparo com profissionais de confiança, e muitas relatam que esse processo contribui para que se sintam mais confiantes e preparadas para o ensaio, além de favorecer uma nova percepção sobre si mesmas.

Por fim, minha preparação para o ensaio inclui uma pesquisa sobre a cliente. Costumo analisar seu perfil nas redes sociais para compreender melhor sua relação com a fotografia e captar detalhes de sua personalidade. Também reviso as conversas anteriores para relembrar informações importantes e identificar possíveis pontos de conexão. Essa atenção aos detalhes ajuda a criar uma atmosfera mais acolhedora no dia do ensaio, fazendo com que a cliente se sinta segura, confiante e preparada para viver a experiência.

4.2 PRODUÇÃO

O ensaio fotográfico feminino possui uma característica singular: coloca a mulher como protagonista, valorizando seu corpo e sua aparência tal como são. Se antes esse tipo de ensaio ocupava um espaço distante, restrito quase exclusivamente a finalidades comerciais, hoje ele se tornou mais acessível, permitindo que um número maior de mulheres vivencie essa experiência. Assim, muitas podem desfrutar de um momento único e pessoal, no qual têm a oportunidade de realizar seu próprio ensaio, resgatando autoestima e celebrando sua individualidade.

O dia do ensaio para a cliente é cuidadosamente planejado: desde o agendamento no salão de beleza para se arrumar até a chegada ao local escolhido para as fotos. Quando elas chegam, costumo iniciar uma conversa leve, abordando temas básicos sobre a vida da cliente. Gradualmente, conforme o diálogo flui, vou aprofundando a conversa, algo que acontece naturalmente, enquanto ajusto a câmera e testo a iluminação, criando um ambiente de acolhimento e confiança.

Antes de iniciar as fotos, sempre pergunto se a cliente possui um lado do rosto ou parte do corpo de que gosta mais, ou ainda algo que prefere que não apareça. Esse cuidado é essencial para que ela se sinta confortável, confiante e bonita ao ver o resultado. Não vejo qualquer problema em favorecê-la por meio de ângulos que realcem o que ela considera seus melhores traços, afinal, o objetivo é que ela se reconheça e se valorize.

Durante o ensaio, a conversa se mantém constante e, muitas vezes, se aprofunda. À medida que a cliente se sente mais segura, vai se soltando diante da câmera. Um detalhe que aplico em todos os ensaios é mostrar as fotos diretamente na câmera enquanto fotografo. Isso

não apenas aumenta a confiança da cliente, mas também permite que ela dê feedback imediato, possibilitando ajustes e garantindo que ela se sinta parte ativa do processo.

Para exemplificar melhor, apresento três ensaios de três clientes diferentes: Paula, Regiane e Lara. Cada uma delas possui um perfil e uma motivação própria para a sessão fotográfica, o que tornou os resultados únicos e significativos.

Paula, uma mulher de cinquenta anos, me procurou para celebrar seu aniversário. Ela desejava um ensaio dividido entre estúdio e natureza, com o objetivo de valorizar sua beleza. No início, estava tímida, mas aos poucos foi se soltando e compartilhando questões pessoais relacionadas à autoestima. Sua decisão de realizar o ensaio estava diretamente ligada à busca por um novo olhar sobre si mesma.

Figura 16: Ensaio Paula - Estúdio.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Durante o ensaio, optei por sugerir poses mais estáticas, buscando transmitir uma atmosfera contemplativa e delicada. Nas fotos externas, explorei intensamente a luz natural, aproveitando as variações de luz e sombra para criar composições com contrastes visuais marcantes e um toque artístico. À medida que mostrei as imagens diretamente na câmera, Paula foi se empolgando com os resultados e, aos poucos, se sentindo mais confiante e à vontade diante da lente.

Figura 17: Ensaio Paula – Interna com luz natural.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Regiane, por sua vez, quis se presentear com um ensaio para comemorar seu aniversário de trinta anos. Ao entrar em contato, contou que, aos quinze anos, sonhava em fazer um “book”, algo muito popular no início dos anos 2000, mas que seus pais não tinham condições de pagar. Agora, adulta, decidiu realizar esse sonho. Optou por um ensaio totalmente na natureza, incluindo uma cachoeira e um lugar para registrar o pôr do sol.

Eu já conhecia a Regiane de um trabalho anterior e nossa interação foi excelente. Criamos rapidamente uma relação de confiança e conexão, o que fez com que ela se identificasse com o processo e ficasse muito empolgada com os resultados. Lembro-me dela comentar que sua autoconfiança e autoestima aumentaram durante o ensaio, justamente por se sentir protagonista e ao visualizar as fotos diretamente na câmera.

A luz natural predominou durante todo o ensaio. Fomos bem cedo à cachoeira para aproveitar o melhor horário de iluminação, antes que o sol ficasse a pino¹⁰ e criasse sombras

¹⁰ O termo “sol a pino” refere-se ao momento em que o sol está posicionado próximo ao ponto mais alto do céu, geralmente ao meio-dia, produzindo luz intensa vinda de cima. Na fotografia, essa posição gera sombras marcadas na parte inferior do rosto, como sob os olhos, nariz e queixo, e pode criar contrastes excessivos. Por

excessivas no rosto. Em ensaios externos, é fundamental reservar um tempo maior para a sessão, já que a luz se altera bastante e não há muito controle sobre ela.

Figura 18: Ensaio Regiane - Natureza.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em algumas imagens, a cliente preferiu reproduzir elementos típicos de ensaios temáticos de aniversário, remetendo simbolicamente ao sonho de realizar um ensaio de debutante, que não pôde ser concretizado na adolescência. Quando há interesse em incluir objetos como velas, bolos ou balões, é comum que as próprias clientes providenciem esses itens e os levem no dia do ensaio. No caso de Regiane, ela escolheu utilizar balões que representavam a idade que estaria prestes a completar, conferindo um tom pessoal e comemorativo às fotografias.

isso, é considerada uma condição de iluminação dura, exigindo técnicas de compensação como o uso de rebatedores ou difusores (Hunter; Biver; Fuqua, 2015).

Figura 19: Ensaio Regiane – Natureza.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Lara, uma amiga de 26 anos, compartilhou comigo, em 2024, sua decisão de realizar a cirurgia bariátrica. Motivada por esse momento de transição, ela expressou o desejo de registrar seu corpo antes da mudança, propondo um ensaio que ela mesma chamou de “despedida do seu corpo”. A sugestão de realizar as fotos em estúdio partiu dela, e eu abracei a ideia com entusiasmo. Lara optou por não contratar uma maquiadora profissional e me perguntou se eu poderia fazer sua maquiagem. Apesar de um leve receio inicial, aceitei o desafio e o processo acabou sendo leve, divertido e íntimo, tornando o ensaio ainda mais significativo.

Durante a maquiagem, aproveitei para conversar com Lara e fiz diversas perguntas sobre sua decisão: se estava ansiosa com a cirurgia, como havia chegado a essa escolha e o que esperava dessa nova fase. Suas respostas confirmaram algo que eu já intuía, Lara já se gostava antes da cirurgia, respeitava o próprio corpo, mas via na bariátrica uma possibilidade de transformação importante para sua vida. A partir dessa escuta sensível, sugeri poses que evocassem acolhimento, cuidado e conexão com o próprio corpo, mantendo também a leveza e a alegria que fazem parte da sua personalidade. O objetivo foi registrar esse momento de transição de forma afetuosa e fiel à sua essência.

Figura 20: Ensaio Lara - Estúdio.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O ensaio com Lara variou bastante entre planos fechados e abertos. Enquanto algumas clientes evitam registros que mostrem o corpo inteiro e, em alguns casos, chegam a solicitar que esse tipo de foto não seja feito, Lara me deu total liberdade criativa e não demonstrou nenhuma restrição em relação a isso. Como o ensaio também tinha como propósito marcar uma fase de transição corporal, considerei importante incluir planos mais abertos, que captassem não apenas a expressão do rosto, mas o corpo como um todo, valorizando esse momento de despedida e acolhimento da própria imagem.

Figura 21: Ensaio Lara - Estúdio.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Em outra ocasião, fotografei uma cliente que também havia decidido realizar um ensaio sensual antes da cirurgia bariátrica. Iniciamos com uma proposta de luz natural, suave e acolhedora as imagens estavam ficando lindas, a meu ver. No entanto, ao visualizar as primeiras fotos, ela reagiu com desconforto e disse: “Nossa, estou muito gorda, não gostei.” Naquele momento, percebi que mais do que um ensaio estético, aquilo era também um processo emocional delicado. Para resgatar a segurança dela, propus uma mudança de ambiente e sugeri que vestisse uma peça de roupa com a qual se sentisse mais confortável. A partir daí, ela começou a se reconhecer nas imagens e passou a gostar do resultado. O ensaio manteve sua proposta sensual, mas agora com um olhar mais acolhido e confiante da própria cliente.

A consciência corporal que cada cliente traz para o ensaio é um fator fundamental no processo fotográfico. Quando há distorção da autoimagem, por exemplo, é comum que a cliente se estranhe ao ver sua fotografia feita por outra pessoa, justamente porque ela está habituada a se enxergar através de filtros, ângulos controlados ou imagens previamente editadas. Por isso, é essencial que o fotógrafo esteja atento a essas percepções e acolha possíveis inseguranças com sensibilidade. A câmera mostra o que é, sem mediações artificiais, e, por isso mesmo, pode tanto confrontar quanto revelar aspectos que a própria cliente não percebe em si. Fotografar o corpo de alguém exige, além da técnica, um olhar ético e empático.

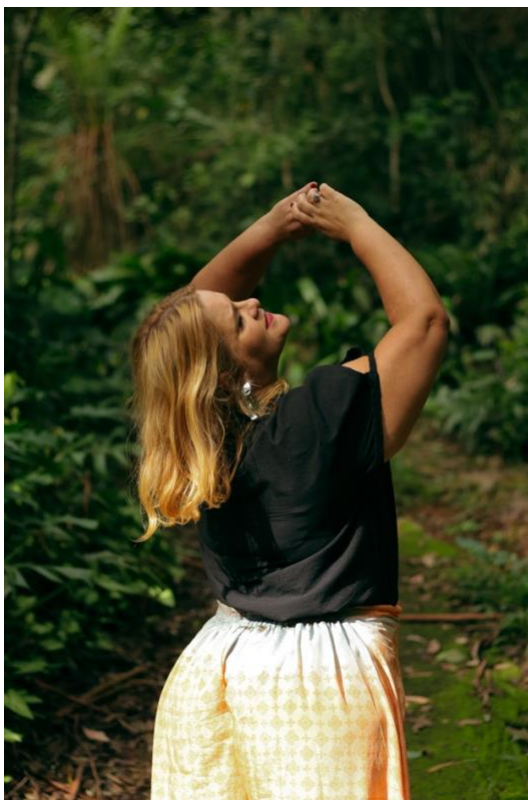
Cada ensaio é único. Com os três exemplos apresentados, é possível perceber que, embora a fotografia seja a mesma, os resultados são sempre distintos porque cada corpo, cada história e cada modo de se enxergar gera imagens diferentes. A singularidade de cada mulher, sua relação com a própria imagem e a bagagem emocional que trazem para o ensaio influenciam diretamente todo o processo. Há quem se sinta à vontade desde o primeiro clique, enquanto outras vão se soltando aos poucos. Essa dinâmica individual molda não apenas a experiência do ensaio, mas também o tipo de fotografia que dele emerge, reafirmando que fotografar corpos é, acima de tudo, um exercício de escuta e presença.

4.3 PÓS-PRODUÇÃO

A pós-produção é uma etapa fundamental do ensaio fotográfico, especialmente porque muitas clientes ao final do ensaio saem ansiosas e cheias de expectativa em relação ao resultado. O prazo para entrega das fotos varia entre sete e vinte dias, a depender do tipo de ensaio realizado. No caso dos ensaios femininos, o processo de edição costuma ser mais simples, pois não realizo retoques de pele, a menos que a cliente solicite, como no caso de alguma imperfeição pontual, como uma espinha. Nesses casos, faço apenas correções sutis para manter a naturalidade da imagem.

Nas edições, costumo focar principalmente no ajuste de cores. Quando o ensaio é realizado em ambientes naturais, por exemplo, gosto de intensificar os tons de verde e aumentar o contraste para valorizar ainda mais a luz natural como pode ser observado na figura 22. Procuro sempre uma edição em que a combinação entre cor e luz contribua para realçar a beleza da imagem, resultando em um material final mais agradável e satisfatório para a cliente.

Figura 22: Ensaio Paula – Edição somente de cor.



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

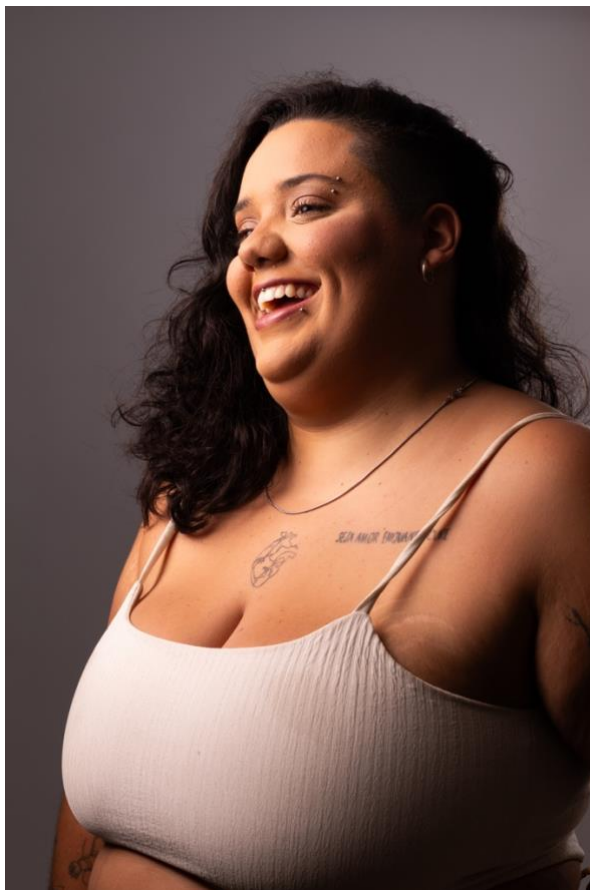
Outro momento da pós-produção é a entrega do ensaio finalizado. Esse processo é feito de forma totalmente digital, por meio de um link enviado à cliente. Na maioria das vezes, as reações à entrega são quase imediatas: algumas clientes trocam a foto de perfil poucos minutos após receberem o material e já respondem pela própria conversa compartilhando suas impressões sobre o resultado.

Quando recebeu o material do seu ensaio, Paula ficou visivelmente emocionada e feliz. Ela me enviou um áudio compartilhando sua experiência: “Oi Laura, então, assim, eu achei você muito sensível, muito dedicada e, assim, gostei muito mesmo. Fiquei muito à vontade. Com certeza vou fazer outros e estou muito feliz, muito feliz mesmo.” Percebo que, em muitos elogios, as clientes não falam apenas sobre o resultado das fotos, mas também sobre o modo como conduzo o ensaio, destacando características minhas que as fizeram se sentir acolhidas e à vontade, o que, sem dúvida, reflete diretamente na naturalidade e na beleza das imagens.

Quando recebeu suas fotos, Lara escreveu: “Estava precisando tanto disso.” Respondi com um simples “Você é linda”, ao que ela completou: “Estava precisando mesmo lembrar disso.” Esse diálogo revela algo que percebo com frequência: muitas vezes, o ensaio feminino não é feito com o objetivo de ser exibido nas redes sociais. Pelo contrário, ele atravessa um

processo mais íntimo, mais pessoal. As imagens, nesse contexto, são guardadas com carinho, voltadas para o fortalecimento da autoestima e do autocuidado ficando, muitas vezes, restritas à cliente e longe da exposição pública.

Figura 23: Ensaio Lara - Estúdio



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Dos três ensaios realizados, Regiane foi a cliente que mais compartilhou suas fotos nas redes sociais, sempre acompanhadas de legendas com reflexões profundas. Em uma das postagens, por exemplo, escreveu: “Quanto mais mergulho profundo nas águas de meu mundo interior, mais reconheço a força de cura que cada uma de nós, mulheres, carregamos dentro de si. Acontece que a maioria de nós não sabemos a força que temos, até que ser forte seja a nossa única opção”. Esse tipo de publicação revela como, para algumas mulheres, o ensaio fotográfico vai além da estética, ele se transforma em um instrumento de expressão emocional e autoconhecimento.

Figura 24: Post Regiane.



Fonte: Instagram *Fresco Mulher*.

Percebo que a motivação das clientes nos ensaios femininos do projeto *Fresco Mulher* é muito distinta daquele presente nos ensaios corporativos que também realizo. Nesses ensaios, o valor está tanto no resultado quanto no processo: o momento da foto, as conversas, o clima construído durante o ensaio, tudo isso contribui para que a mulher vá se sentindo mais bonita à medida que é fotografada. É como se sua autoestima fosse sendo tocada no ato de se permitir ser vista por um olhar mais generoso. Um olhar que não se prende às imperfeições, mas que busca reconhecer e retratar a mulher como um todo, valorizando o que ela tem de mais bonito, autêntico e verdadeiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo investigar a fotografia como ferramenta de reconstrução simbólica da imagem feminina, por meio da análise de ensaios realizados com mulheres no projeto *Fresco Mulher*. Ao longo do trabalho, buscou-se compreender como o ato de ser fotografada, quando conduzido a partir de uma escuta sensível e de um olhar afetivo, pode se transformar em um processo de resgate da autoestima, de reconhecimento subjetivo e de afirmação de identidade.

Com base em referenciais teóricos como Le Breton (2006), Mauss (2003), Butler (2003) e Hall (2003), compreendeu-se que o corpo é uma construção social e cultural, constantemente atravessado por discursos normativos que operam sobre ele, especialmente no que diz respeito ao corpo feminino. Esses discursos, reforçados historicamente por mídias e instituições, projetam sobre a mulher ideais estéticos rígidos, que muitas vezes desencadeiam sentimentos de inadequação e invisibilidade.

Ao analisar os três ensaios realizados como parte da pesquisa, observou-se que o ensaio fotográfico pode ultrapassar a função estética e adquirir um valor simbólico e afetivo significativo. Os relatos das participantes, suas reações emocionadas ao receberem as fotos, e o conteúdo das legendas publicadas nas redes sociais revelaram que a fotografia, nesses contextos, se configura como uma experiência de acolhimento e reconexão. A possibilidade de se ver por meio de um olhar mais cuidadoso, que reconhece beleza para além dos padrões, gera deslocamentos positivos na forma como essas mulheres se percebem.

Os ensaios analisados mostram que o processo fotográfico, quando pautado pelo afeto e pela escuta, permite que as mulheres se permitam ser vistas, não pelo olhar normativo da sociedade, mas por um olhar que legitima sua existência e sua complexidade. Portanto, esta pesquisa confirma a hipótese de que a fotografia pode ser um instrumento de empoderamento feminino, não apenas pela imagem final, mas por todo o percurso que envolve o ensaio: da escolha do figurino ao clique da câmera, do silêncio tímido ao sorriso espontâneo, do autorreconhecimento ao orgulho de compartilhar a própria imagem. Trata-se de uma experiência que resgata a potência do corpo como território simbólico de expressão e resistência.

Assim, conclui-se que a fotografia, quando pensada para além da técnica e da estética convencional, torna-se um poderoso recurso simbólico de cura, escuta e visibilidade. O ensaio fotográfico feminino, especialmente quando realizado sob um olhar humanizado, revela-se

como espaço de reinvenção da imagem, da narrativa e da presença, um território onde a mulher pode, finalmente, se ver com verdade, com afeto e com liberdade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AVELLA, Aniello Angelo. **Teresa Cristina de Bourbon: uma imperatriz napolitana nos trópicos 1843 - 1889** [online].Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/524758517/Teresa-Cristina-de-Bourbon-Uma-Imperatriz-Napolitana-Nos-Tropicos-1843-1889-Aniello-Angelo-Avella> .Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.
- BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. Bauru, São Paulo, EDUSC, 2004.
- BARTHES, Roland. **O Sistema da Moda**. Póvoa de Varzim, Portugal: Edições 70. Coleção Signos N.º: 35. 1967.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, Arte e Política: Ensaio sobre Literatura e História da Cultura**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1987.
- BRAGA, José Luiz. **A sociedade enfrenta sua mídia: dispositivos sociais de construção dos sentidos**. São Paulo: Paulus, 2006.
- BRANCO, S. **Memória e esquecimento na internet**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2017. Edição Kindle.
- BRETON, David Le. **Sociologia do Corpo**. Petrópolis, Rio de Janeiro. Editora Vozes, 2006.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CLARK, Graham. **The Photograph [A Foto]**. New York, Oxford University Press. 1997.
- CULT, Revista. **Fotógrafa pioneira, Anna Atkins passou mais de um século na obscuridade**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/anna-atkins-fotografa-pioneira/>. Acesso em: 29 de março de 2024
- COSTA, Ialê Menezes Leite. **A fotografia no Brasil Império : fotografias de Luiz Terragno e Carlos César na Guerra do Paraguai (1865 – 1870)**. Porto Alegre, Universidade do Rio Grande do Sul, 2009.
- COTTECCO, Ana Clara. **Influenciadores adolescentes fazem botox e cirurgia do nariz: mas isso é necessário?** *Folha Teen*, São Paulo, 1º maio 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folhateen/2025/05/influenciadores-adolescentes-fazem-botox-e-cirurgia-do-nariz-mas-isso-e-necessario.shtml>. Acesso em: 17 jul. 2025.
- DA SILVA, Ivo Guilherme. **Publicidade e beleza: o papel de influencers digitais na idealização de estereótipos e estigmas corporais**. Revista Foco, Curitiba, v. 16, n. 6, e2230, 2023. Disponível em: <https://ojs.focopublicacoes.com.br/foco/article/view/2230>. Acesso em: 19 jul. 2025.
- D'ANGELO, Helo. **Fotógrafa pioneira, Anna Atkins passou mais de um século na obscuridade**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/anna-atkins-fotografa-pioneira/> . Acesso em: 29/03/2024. 2017

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador: uma história dos costumes**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta: Ensaio para uma futura filosofia da fotografia**. São Paulo, Editora Hucitec, 1985.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia**. São Paulo. Editora Gustavo Gili, 2012.

GIANNI, Gianni. **Presença feminina na fotografia brasileira**. Disponível em: https://revistacontinente.com.br/edicoes/255/presenca-feminina-na-fotografia-brasileira?utm_source=chatgpt.c. Acesso em: 02 de junho de 2025

GOLDENBERG, Mirian. **Nu & Vestido**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GOLDENBERG, Mirian. **Corpo, envelhecimento e felicidade**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GORDINHO, Máira; MARTINS, Vanessa. Gordofobia: uma forma de opressão. In: SILVA, Jamille A.; NASCIMENTO, Talita N. (org.). **Corpos fora do padrão: reflexões sobre gordofobia, feminismo e resistência**. São Paulo: Hoo Editora, 2020. p. 17–30.

GURGEL, Alexandra. **Comece a se amar**. Rio de Janeiro, BestSeller, 2021.

GURGEL, Alexandra. **Pare de se odiar: como aprender a se amar em um mundo que lucra com o seu ódio ao espelho**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2021.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HORTA, Júlia. **O empoderamento começa no autoconhecimento**. Juiz de Fora - MG, Perensin, 2024.

HUNTER, Fil; BIVER, Steven; FUQUA, Paul. **Light: Science and Magic: An Introduction to Photographic Lighting**. 5. ed. New York: Routledge, 2015.

INSTITUTO, Moreira Salles. **Claudia Andujar: A luta Yanomami**. Disponível em: <https://ims.com.br/exposicao/claudia-andujar-a-luta-yanomami-ims-paulista/> . Acesso em: 03 de junho de 2025.

JUNQUEIRA, Alessandra Costa Pereira et al. **Translation and validation of the Brazilian Portuguese version of the Broad Conceptualization of Beauty Scale with Brazilian women**. *Psychology of Women Quarterly*, Thousand Oaks, v. 45, n. 3, p. 351–371, 2021.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAART. **História da Fotografia no Brasil: Surgimento + Primeira Foto + Primeiros Fotógrafos**. Disponível em: <https://laart.art.br/blog/historia-fotografia-brasil/>. Acesso em 31 de março 2024.

LIRA, Ariana Gomes de; OLIVEIRA, Luciana Fonseca de; SCALON, Júlia Duarte; LIMA, Mariana Valença. **Uso de redes sociais, influência da mídia e insatisfação com a imagem corporal de adolescentes brasileiras.** *Jornal Brasileiro de Psiquiatria*, Rio de Janeiro, v. 66, n. 3, p. 164–171, jul./set. 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/0047-2085000000166>. Acesso em: 17 jul. 2025.

MARIANO, Laryssa Albino. SOEIRO, Luiza Andrade de Castro. GARCIA, Paloma Popov Custódio. **Relação das mudanças alimentares, surgimento de transtornos e distorção da imagem corporal com a influência da mídia em universitários.** Centro Universitário de Brasília - UNICEUB. Graduação em nutrição. Brasília, 2019.

MAUSS, Marcel. **As técnicas do corpo:** Sociologia e Antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 401–422.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas:** o caso da Editora Abril. 1997. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

MITCHELL, William. **The Reconfigured Eye:** Visual Truth in the Postphotographic Era. MIT Press. London, England. 1994. Tradução: Nossa.

MULHER, Fresco [@frescomulher]. **Vídeo sobre o lançamento do projeto *Fresco Mulher*. 2021.** Instagram, 1 vídeo. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CPYXEG1lkNd/>. Acesso em: 03 ago. 2025.

MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema.** *Screen*, v. 16, n. 3, 1975.

NAAFA – National Association to Advance Fat Acceptance. *About Us*. 2023. Disponível em: <https://naafa.org/aboutus>. Acesso em: 23 jul. 2025.

NERY, Antonella Isoton. **O feminismo e a representação da mulher nas capas da revista *Vogue*:** Como a representação da mulher nas capas da *Vogue* americana se modificou ao longo da história da publicação (1892-2010). Porto Alegre, 2019.

ORBACH, Susie. **Fat is a feminist issue:** the anti-diet guide for women. London: Arrow Books, 1978.

PASQUALI, Laís Verdi; RODRIGUES, Daniela de Oliveira; MEDEIROS, Juliana Ferreira. **Insatisfação corporal, comportamento alimentar e o uso das redes sociais em estudantes de cursos da área das ciências da vida.** *Revista Brasileira de Obesidade, Nutrição e Emagrecimento*, São Paulo, v. 16, n. 103, p. 832–841, 2022. Disponível em: <https://www.rbone.com.br/index.php/rbone/article/view/2135>. Acesso em: 17 jul. 2025.

PERLONGHER, Néstor. **O corpo:** ensaios. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1997.

RIBEIRO, Djamila. **Anitta e Lauren Sánchez jogam luz em indústria que impõe padrões às mulheres.** *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 10 jul. 2025. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/columnas/djamila-ribeiro/2025/07/anitta-e-lauren-sanchez-jogam-luz-em-industria-que-impoe-padroes-as-mulheres.shtml>. Acesso em: 17 jul. 2025.

ROSENBLUM, Naomi. **A World History of Photography: JOHN WILLIAM DRAPER** . New York, Abbeville Press Publishers, 2007.

ROSENBLUM, Naomi. **História das mulheres fotógrafas**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SARRAIPO, Tom. **A importância da fotografia nas revistas de moda**. (Tese de mestrado não publicada). Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Tomar. Tomar: Portugal. Obtido de <http://hdl.handle.net/10400.26/18625>. 2016.

SIMÕES, Fernanda. **Annie Leibovitz**: descubra a carreira dessa grande fotógrafa! Disponível em: <https://www.avmakers.com.br/blog/annie-leibovitz-descubra-a-carreira-dessa-grande-fotografa>. Acesso em 03 de junho de 2025.

SMITH, Ian Haydn. **Breve História da Fotografia**. São Paulo, Editora G Gili, Ltda, 2018.

SONG, Celine. **Vidas Passadas** (Past Lives). [Filme]. Estados Unidos: A24, 2023. Disponível em: Prime Vídeo. Acesso em: 12 de fevereiro de 2025.

SONTAG, Susan. **Diante da Dor dos Outros**. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo, Companhia das Letras, 1977.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2018.