

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUIZA APOLINÁRIO RANGEL VICTORINO

“Os primeiros olhos modernos”:

Imigrantes e a prática da fotografia moderna no Brasil entre 1930-1960

Niterói, RJ

2025

LUIZA APOLINÁRIO RANGEL VICTORINO

“Os primeiros olhos modernos”:

Imigrantes e a prática da fotografia moderna no Brasil entre 1930-1960

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em História pelo Instituto de História da Universidade Federal Fluminense. (PPGH-UFF).

Orientadora: Profa. Dra. Ana Maria Mauad.

Niterói, RJ

2025

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

V646p Victorino, Luiza Apolinário Rangel
Os primeiros olhos modernos : Imigrantes e a prática da
fotografia moderna no Brasil entre 1930-1960? / Luiza
Apolinário Rangel Victorino. - 2025.
217 f.: il.

Orientador: Ana Maria Mauad.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de História, Niterói, 2025.

1. Fotografia Moderna. 2. Fotojornalismo. 3. Imigrantes. 4.
Constelações Fotográficas. 5. Produção intelectual. I.
Mauad, Ana Maria, orientadora. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de História. III. Título.

CDD - XXX

LUIZA APOLINÁRIO RANGEL VICTORINO

“Os primeiros olhos modernos”:

Imigrantes e a prática da fotografia moderna no Brasil entre 1930-1960

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação
como requisito obrigatório para obtenção do título de
Mestre em História pelo Instituto de História da
Universidade Federal Fluminense. (PPGH-UFF).

Área de Concentração: História Contemporânea II

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Ana Maria Mauad - Orientadora

Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Helouise Costa - Arguidora

Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça – Arguidor

Universidade Federal Fluminense

Niterói, RJ

2025

Aos meus alunos e alunas,
que viraram minha vida
de cabeça para baixo

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora Ana Maria Mauad, pelas conversas no almoço, compreensão, incentivo e tantas trocas significativas. Foi incrível poder ser acompanhada de perto por alguém que tanto admiro.

Aos professores Paulo Knauss e Helouise Costa, por aceitarem compor minha banca e por suas falas generosas.

Ao Instituto Moreira Salles, que abriu seu acervo para minha pesquisa.

A minha mãe, Sônia, pela revisão cuidadosa deste texto e por acreditar tanto em mim.

A minha família, que me deu todo o apoio possível nas idas e vindas dessa caminhada acadêmica.

Aos amigos queridos, pelo incentivo e compreensão nas ausências.

A UFF, Universidade pública, gratuita e de qualidade, tão transformadora.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

RESUMO

A dissertação em questão se propõe a investigar as contribuições de Thomaz Farkas, Gertrudes Altschul, Hildegard Rosenthal e Alice Brill para a construção da fotografia moderna no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1960. Reunidos sob o signo dos “primeiros olhos modernos”, como proposto por Maurício Lissovsky (2013), esses fotógrafos/as compartilham três características centrais: a condição de imigrantes de origem judaica, o enraizamento na cidade de São Paulo e seu papel na conformação de novas linguagens e práticas fotográficas no Brasil. O estudo parte da experiência compartilhada desses fotógrafos/as como imigrantes e analisa como suas trajetórias, redes de sociabilidade e experimentações formais influenciaram a renovação estética e técnica da prática fotográfica no país. Para abarcar as diferentes dimensões da experiência moderna na fotografia, a pesquisa adota a orientação proposta por Helouise Costa (2013), que distingue três principais frentes de atuação nas origens da prática moderna: o fotoclubismo, a fotografia humanista e o fotojornalismo. Assim, o estudo se debruça sobre os circuitos fotográficos nos quais esses autores estavam inseridos, como o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), e sobre o impacto de suas imagens na cultura visual da época. Além disso, examina as dinâmicas de gênero no campo da fotografia, destacando as barreiras enfrentadas pelas mulheres fotógrafas no processo de consagração historiográfica. Metodologicamente, a pesquisa adota a ideia de “constelações fotográficas”, prática relacional inspirada nas de Rita Velloso (2018), que permite estabelecer conexões entre imagens, discursos e contextos históricos. Mobiliza, também, o “pensar por nebulosas”, de Margareth Pereira (2018), para abordar o arquivo fotográfico como um campo de significados em fluxo, sujeito a múltiplas interpretações. Por fim, esta pesquisa busca contribuir para a história da fotografia ao problematizar as narrativas tradicionais sobre a modernidade fotográfica no Brasil, ressaltando o protagonismo de imigrantes e as disputas internas do campo. Ao destacar a pluralidade de experiências e estratégias adotadas por esses fotógrafos, a dissertação busca ampliar o entendimento sobre a inserção da fotografia moderna no país e suas conexões com um circuito transnacional de inovação estética.

Palavras Chaves: Fotografia moderna; Fotojornalismo; Imigrantes; Constelações Fotográficas.

ABSTRACT

This master's thesis aims to investigate the contributions of Thomaz Farkas, Gertrudes Altschul, Hildegard Rosenthal, and Alice Brill to the development of modern photography in Brazil between the 1930s and 1960s. Gathered under the concept of the “first modern eyes”, as proposed by Maurício Lissovsky (2013), these photographers share three central characteristics: their status as Jewish immigrants, their establishment in the city of São Paulo, and their role in shaping new photographic languages and practices in Brazil. The study is based on the shared experience of these photographers as immigrants and examines how their trajectories, social networks, and formal experimentations influenced the aesthetic and technical renewal of photographic practice in the country. To encompass the different dimensions of modern photographic experience, the research adopts the framework proposed by Helouise Costa (2013), which identifies three key areas of early modern photography: photoclubism, humanist photography, and photojournalism. Thus, the study explores the photographic circuits in which these authors were involved, such as the Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), and the impact of their images on the visual culture of the time. Additionally, the research examines gender dynamics in photography, highlighting the barriers faced by women photographers in the process of historiographical recognition. Methodologically, the study employs the concept of “photographic constellations”, a relational practice inspired by the theories of Rita Velloso (2018), which allows for the establishment of connections between images, discourses, and historical contexts. It also incorporates the “thinking through nebulas” approach, proposed by Margareth Pereira (2018), to consider photographic archives as a field of meanings in flux, open to multiple interpretations. Ultimately, this research seeks to contribute to the history of photography by questioning traditional narratives about modern photography in Brazil, emphasizing the role of immigrants and the internal disputes within the field. By highlighting the plurality of experiences and strategies adopted by these photographers, this study aims to broaden the understanding of modern photography's insertion in the country and its connections to a transnational circuit of aesthetic innovation.

Keywords: Modern Photography; Photojournalism; Immigrants; Photographic Constellations.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1: Thomaz Farkas e os limites do moderno	34
1.1 Thomaz Farkas à luz do Boletim FCCB.....	37
1.2 Constelação <i>Diálogos com o Pictorialismo</i>	40
1.3 Constelação <i>A vertigem urbano-geométrica</i>	52
1.4 Constelação <i>Em direção à abstração</i>	67
1.5 Constelação <i>Experimentações surrealistas</i>	78
CAPÍTULO 2: Gertrudes Altschul - quão moderna pode ser uma mulher?	88
2.1 Gertrudes Altschul, uma trajetória.....	88
2.2 Constelação <i>Filigrana: um novo olhar para a botânica</i>	97
2.3 Constelação <i>São Paulo Delirante</i>	107
2.4 Constelação <i>Jogos de luz em foco</i>	117
2.5 Constelação <i>Inversão</i>	127
2.6 Quão moderna pode ser uma mulher?.....	138
CAPÍTULO 3: Hildegard Rosenthal, Alice Brill e a <i>Flanêuse</i> na urbe moderna Brasileira	147
3.1 Hildegard Rosenthal, uma trajetória.....	147
3.2 Alice Brill, uma trajetória.....	152
3.3 Entre a fotografia humanista e fotojornalismo moderno.....	156
3.4 Constelação <i>Entre Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro: mulheres que trabalham, protestam e dançam</i>	161
3.5 Constelação <i>A Nova Mulher</i>	181
CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	204

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1.** Constelação *Thomaz Farkas*, construída a partir de 4 constelações temáticas menores. Instituto Moreira Salles. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....28
- Figura 2.** Constelação *Gertrudes Altschul*, construída a partir de 4 constelações temáticas menores. MASP. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....30
- Figura 3.** Constelação *Hildegard Rosenthal e Alice Brill* construída a partir de 2 constelações temáticas menores. Instituto Moreira Salles. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....31
- Figura 4.** Constelação *Os primeiros olhos modernos*, construída a partir das 10 constelações temáticas menores apresentadas na dissertação. Instituto Moreira Salles e MASP. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....33
- Figura 5.** Trecho da nota “O concurso de setembro”, Boletim FCCB (7ª edição,1946).....36
- Figura 6.** Trecho do texto *Aparelhos “miniatura”, comentários sobre seu uso, discussões relativas ao seu mérito*, por Thomaz Farkas, Boletim FCCB (10ª edição, 1947).....39
- Figura 7.** Trecho d’*A Nota do Mês*, Boletim FCCB (3ª edição, 1946)).....39
- Figura 8.** Constelação *Diálogos com o Pictorialismo*. Série de fotografias de Thomas Farkas, composta por obras salvuardadas no IMS e outras publicadas em diferentes edições do Boletim do FCCB. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....40
- Figura 9.** *Premeditação*, por Thomaz Farkas, Catálogo do Salão Paulista de Arte Fotográfica (1942).....41
- Figura 10.** *Nevoeiro e Gênese*. Fotografias de Thomaz Farkas publicadas nos Catálogos do Salão Paulista de Arte Fotográfica de 1945 e 1946, respectivamente.....42
- Figura 11.** *Paquetá*, c. 1945. Instituto Moreira Salles.....45
- Figura 12.** *Maria Angélica Faccini*, por Thomaz Farkas, c. 1947. Instituto Moreira Salles....46
- Figura 13.** *Treino do Balé Russo no Theatro Municipal de São Paulo* por Thomaz Farkas, c. 1946. Instituto Moreira Salles.....48
- Figura 14.** *Ensaio do Balé da Juventude da UNE*, por Thomaz Farkas, c. 1946. Instituto Moreira Salles.....50
- Figura 15.** *Ensaio do Balé da Juventude da UNE*, por Thomaz Farkas, c. 1946. Instituto Moreira Salles.....51
- Figura 16.** Constelação *A vertigem urbano-geométrica*. Série de fotografias de Thomas Farkas, composta por obras salvuardadas no IMS e outras publicadas em diferentes edições

do Boletim do FCCB. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....	52
Figura 17. Estudo de Composição, por Thomaz Farkas, c. 1944. Instituto Moreira Salles....	54
Figura 18. Obras Humanas, por Thomaz Farkas, c. 1943. Instituto Moreira Salles.....	55
Figura 19. Pampulha, por Thomaz Farkas, c. 1950. Instituto Moreira Salles.....	57
Figura 20. Fila em sombra, por Thomaz Farkas, c. 1940. Instituto Moreira Salles.....	58
Figura 21. Quitanda, por Thomaz Farkas, c. 1940. Instituto Moreira Salles.....	60
Figura 22. Registros da mística do futebol: espectadores no Pacaembu, São Paulo, c. 1945. Thomaz Farkas, Instituto Moreira Salles.....	61
Figura 23. Arquitetura modernista no Centro do Rio de Janeiro, c. 1945. Fachada interior do Edifício São Borja e fachada da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), respectivamente. Thomaz Farkas, Instituto Moreira Salles.....	64
Figura 24. Constelação <i>Em direção à abstração</i> . Série de fotografias de Thomas Farkas, composta por obras salvuardadas no IMS e outras publicadas em diferentes edições do Boletim do FCCB. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....	67
Figura 25. Esgoto, c. 1945. Thomaz Farkas, Instituto Moreira Salles.....	70
Figura 26. Cachoeira, c. 1947. Thomaz Farkas, Instituto Moreira Salles.....	71
Figura 27. Fotografias do ensaio <i>Águas</i> , c. 1945. Thomaz Farkas, Instituto Moreira Salles..	72
Figura 28. “Movimento na praia”, por Thomaz Farkas, Boletim FCCB (87ª edição, 1954)..	75
Figura 29. Telhas, c. 1945. Thomaz Farkas, Instituto Moreira Salles.....	76
Figura 30. Constelação Experimentações surrealistas. Série de fotografias de Thomas Farkas (1947), composta por obras salvuardadas no IMS. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....	78
Figura 31. Parte da série Surrealista de Thomaz Farkas, 1947. Instituto Moreira Salles.....	80
Figura 32. Parte da série Surrealista de Thomaz Farkas, 1947. Instituto Moreira Salles.....	81
Figura 33. Parte da série Surrealista de Thomaz Farkas, 1947. Instituto Moreira Salles.....	82
Figura 34. Parte da série Surrealista de Thomaz Farkas, 1947. Instituto Moreira Salles.....	84
Figura 35. Parte da série Surrealista de Thomaz Farkas, 1947. Instituto Moreira Salles.....	84
Figura 36. Parte da série Surrealista de Thomaz Farkas, 1947. Instituto Moreira Salles.....	85
Figura 37. Notas informativas sobre o processo de naturalização de Gertrudes Alschul e seu marido, publicadas no Diário de Notícias, em abril de 1949, e no Correio da Manhã, em abril de 1950, respectivamente.....	91

Figura 38. Nota sobre a excursão à Itapema, com menção ao casal Altschul. Boletim FCCB (76ª edição, 1952).....	92
Figura 39. “Filigrana”, “Linhas e Tons”, “Composição” e “Atraz da Cortina”, respectivamente. Boletim FCCB (Edições 81, 84, 98 e 101).....	93
Figura 40. Páginas do Catálogo do Salão de Arte Fotográfica de São Paulo, números 12, 14 e 16, em que vemos “Folha Morta”, “Promenade” e “Sem título”, respectivamente.....	94
Figura 41. “Movimento” e “Composição”, respectivamente, publicadas no Anuário Brasileiro de Fotografia (1957).....	95
Figura 42. Constelação <i>Filigrana: um novo olhar para a botânica</i> . Série de fotografias de Gertrudes Altschul. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....	97
Figura 43. Gertrudes Altschul posa com suas fotografias expostas ao fundo (“Sem título”, “Folha Morta” e “Vasos e Plantas”, respectivamente), c. 1953.....	98
Figura 44. Capa dos catálogos “Fotoclubismo: Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946-1964”, do MoMA, e “Gertrudes Altschul: Filigrana”, do MASP, ambos de 2021.....	99
Figura 45. Filigrana, Gertrudes Altschul. MASP.....	99
Figura 46. Atraz da cortina, Gertrudes Altschul. Acervo FCCB.....	101
Figura 47. Jogo de linhas, Gertrudes Altschul, MASP.....	102
Figura 48. Sem título, Gertrudes Altschul.....	103
Figura 49. Folha morta, Gertrudes Altschul. MASP.....	104
Figura 50. Constelação <i>São Paulo Delirante</i> . Série de fotografias de Gertrudes Altschul. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....	107
Figura 51. Sem título, Gertrudes Altschul. MASP.....	108
Figura 52. Linhas e tons, Gertrudes Altschul, c. 1953. MASP.....	109
Figura 53. Capas de três edições do Boletim Foto-Cine, n. 67 (1951), 84 e 85 (1953). Fotografias de Eduardo Ayrosa, Gertrudes Altschul e Roberto Godoy Moreira, respectivamente.....	111
Figura 54. O relógio, Gertrudes Altschul.....	112
Figura 55. Sem título, Gertrudes Altschul.....	113
Figura 56. Composição/Arquitetura, Gertrudes Altschul. MASP.....	114
Figura 57. Constelação <i>Os jogos de luz</i> . Série de fotografias de Gertrudes Altschul. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....	117
Figura 58. Peneira, Gertrudes Altschul. Acervo FCCB.....	118
Figura 59. Teia, Gertrudes Altschul.....	120

Figura 60. Escada, Gertrudes Altschul.....	122
Figura 61. Composição, Gertrudes Altschul. MASP.....	123
Figura 62. Delicado, Gertrudes Altschul. MASP.....	125
Figura 63. Três estudos realizados por Gertrudes a partir da cesta em palha indiana. MASP.....	125
Figura 64. Constelação <i>Inversão</i> . Série de fotografias de Gertrudes Altschul. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....	127
Figura 65. Vasos e plantas, Gertrudes Altschul. MASP.....	130
Figura 66. Fotograma sem título, Gertrudes Altschul. MASP.....	131
Figura 67. Solarização sem título, Gertrudes Altschul. MASP.....	133
Figura 68. Conclave, c. 1958. Gertrudes Altschul. MASP.....	134
Figura 69. Estudo em baixo-relevo, Gertrudes Altschul. MASP.....	135
Figura 70. Fotografia que dá origem à “Estudo em baixo-relevo”. MASP.....	136
Figura 71. Movimento, Gertrudes Altschul. MASP.....	136
Figura 72. Estudos de luz em movimento, realizados por Gertrudes Altschul.....	136
Figura 73. As mãos femininas em ação, retocando molduras e servindo cocktails. Boletim FCCB 009 e 013, respectivamente.....	139
Figura 74. Nota "A mulher no 18º Salão Internacional de São Paulo". Apresenta fotografias de Alice Kanji, Palmira Giró, Dulce Carneiro - amadoras, integrantes do FCCB - e Annemarie Heinrich, fotógrafa argentina profissional. Boletim FCCB 115, 1960.....	141
Figura 75. Trecho da nota "Uma Foto... Uma saudade", tributo à Gertrudes Altschul. Boletim FCCB 141, 1964.....	142
Figura 76. Trecho da nota “Uma câmera feita especialmente para a mulher”. Boletim FCCB 141, 1964.....	143
Figura 77. Recortes de notícias publicadas nos periódicos “O Jornal” (15 de fevereiro) e “Correio da Manhã” (20 de fevereiro), respectivamente.....	150
Figura 78. Constelação <i>Entre Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro: mulheres que trabalham, protestam e dançam</i> . Série de fotografias de Alice Brill. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....	161
Figura 79. Mulher na sacada, Salvador, 1953, Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....	162
Figura 80. Centro de São Paulo, c. 1950, Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....	163
Figura 81. Feira livre em São Paulo, c. 1950, Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....	165
Figura 82. Tecelagem, c. 1950. Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....	167

Figura 83. Trabalhadoras no Instituto Butantã, São Paulo, c. 1950. Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....	168
Figura 84. "Cafezinho", Largo da Paissandu, São Paulo, c. 1954. Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....	169
Figura 85. Festa em Salvador, 1953. Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....	171
Figura 86. "Contrastes", freiras na praia das pitangueiras, Guarujá (SP), c. 1954, Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....	172
Figura 87. Protesto contra remoção de favelas, Cinelândia, Rio de Janeiro, c. 1965. Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....	174
Figura 88. Constelação <i>A Nova Mulher</i> . Série de fotografias de Hildegard Rosenthal. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.....	181
Figura 89. A "Nova Mulher" e o ônibus. Hildegard Rosenthal, 1942. Instituto Moreira Salles. Instituto Moreira Salles.....	182
Figura 90. A Nova Mulher e os jornais na Praça da Sé. Hildegard Rosenthal, 1942. Instituto Moreira Salles.....	183
Figura 91. A Nova Mulher e os jornais no centro de São Paulo. Hildegard Rosenthal, 1942. Instituto Moreira Salles.....	185
Figura 92. A Nova Mulher no Theatro Municipal de São Paulo. Hildegard Rosenthal, 1942. Instituto Moreira Salles.....	186
Figura 93. A Nova Mulher caminha no Vale do Anhangabaú. Hildegard Rosenthal, 1942. Instituto Moreira Salles.....	188
Figura 94. A Nova Mulher compra flores no Largo do Arouche. Hildegard Rosenthal, 1942. Instituto Moreira Salles.....	189
Figura 95. A Nova Mulher compra flores no Largo do Arouche. Hildegard Rosenthal, 1942. Instituto Moreira Salles.....	189
Figura 96. A Nova Mulher compra frutas no centro de São Paulo. Hildegard Rosenthal, 1942. Instituto Moreira Salles.....	190
Figura 97. A Nova Mulher compra tecidos e olha vitrines. Hildegard Rosenthal, 1942. Instituto Moreira Salles.....	191

*When we think of Weimar, we think of modernity in art, literature, and thought; we think of the rebellion of sons against fathers, Dadaists against art, Berliners against beefy philistinism, libertines against old-fashioned moralists; we think of *The Threepenny Opera*, *The Cabinet of Dr. Caligari*, *The Magic Mountain*, the Bauhaus, Marlene Dietrich. **And we think, above all, of the exiles who export Weimar Culture all over the world.***

Peter Gay

INTRODUÇÃO

Ao tratar da história da fotografia moderna no Brasil, Maurício Lissovsky (2013) nos mostra que as inovações das vanguardas fotográficas que se espalhavam e transformavam o cenário da fotografia na Europa tiveram pouca ressonância imediata no país. Em sua visão, entre as décadas de 1920 e 1940, a fotografia brasileira manteve práticas tradicionais herdadas do século XIX, baseadas no pictorialismo¹ e na fotografia de estúdio, até a chegada de um novo fotojornalismo por meio da revista *O Cruzeiro*, que coloca o Brasil na rota da modernidade fotográfica (Lissovsky, 2013, p. 32). No entanto, o destaque atribuído a tal periódico pela historiografia

tende a obnubilar toda uma década em que o país começa a ser visto e fotografado por olhos modernos pela primeira vez. Os fotógrafos que protagonizaram este capítulo da história nunca formaram um movimento e, em sua maioria, não exerciam a profissão em seus países de origem. Espalharam-se pelo Brasil, no período entre-guerras, trabalhando como autônomos, abrindo seus próprios estúdios ou prestando serviços a órgãos públicos (Lissovsky, 2013, p. 34).

Percebemos, então, o espaço de destaque atribuído aos imigrantes, tratados como os primeiros olhos modernos a fotografar no Brasil, pelo menos uma década antes da instauração deste novo fotojornalismo brasileiro. Em concordância com tal pensamento, Helouise Costa (2013) nos mostra que a fotografia moderna brasileira se delineou inicialmente em três principais frentes, que datam já da década de 1930: (1) fotodocumentação de caráter humanista, produzida por imigrantes (1930-1940); (2) a introdução da fotorreportagem, de acordo com o modelo transnacional das revistas ilustradas (1940); (3) a experiência fotoclubista moderna (1940-1950). Assim, apesar de tardia em relação às práticas europeias, a fotografia moderna brasileira se construía em outros espaços para além da redação dos jornais, anteriores ao lançamento de periódicos ilustrados como *O Cruzeiro*².

¹ O pictorialismo, movimento fotográfico popular entre as décadas de 1890 e 1920, surgiu como “uma oposição à conceituação e à valorização da fotografia exclusivamente como técnica, afastada de seu sentido estético” (Mello, 1998, p. 14). Em meio a ele, fotógrafos “adotaram como modelo a pintura do século XIX, academizaram seus arquétipos formais e reintroduziram a cópia única, intervindo em todas as etapas do processo fotográfico. (...) Para os pictorialistas, a fotografia não possuía uma natureza artística, não detinha uma historicidade palpável e era resultado apenas da evolução de operações técnicas definidas. Se a fotografia não era arte, a partir de suas intervenções pictoriais tornava-se arte” (Costa; Silva, 2004, p. 25, 27). No entanto, o pictorialismo não pretendia apenas imitar a pintura, mas estabelecer “uma correspondência entre ambas que impulsiona a fotografia a elevar-se ao nível da pintura e, nesta situação de igualdade, reivindicar seu estatuto de arte” (Mello, 1998, p. 16).

² Ressaltamos que, embora a revista *O Cruzeiro* tenha sido lançada em 1928, seu processo de modernização gráfica e fotográfica ocorreu ao longo da década de 1930, consolidando-se nos anos 1940 com a adoção do modelo de fotorreportagem (Costa; Brugi, 2012, p. 7).

Nesse sentido, a presente dissertação tem como objeto de estudo a trajetória de quatro fotógrafos/as - Thomaz Farkas, Gertrudes Altschul, Hildegard Rosenthal e Alice Brill -, reunidos a partir de três critérios principais: a condição de imigrantes de origem judaica, que compartilhavam um repertório cultural comum sob influência da República de Weimar, o enraizamento na cidade de São Paulo e seu papel na conformação da linguagem e prática moderna na fotografia brasileira. A pesquisa investiga como suas experiências pessoais, experimentações formais, redes de sociabilidade e inserção nos circuitos fotográficos brasileiros influenciaram a renovação da fotografia no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960. A partir da análise de suas produções, busca-se compreender de que maneira suas imagens dialogam com as transformações socioculturais do período, evidenciando tensões e disputas na construção da modernidade fotográfica no país. Apesar de Farkas ser o único homem no grupo, sua presença permite compreender de maneira mais ampla as disputas e desafios que marcaram a inserção da fotografia moderna no Brasil, especialmente no ambiente dos fotoclubes. Enquanto as fotógrafas enfrentaram barreiras de gênero para se consolidar no meio, Farkas vivenciou resistências no processo de legitimação da fotografia moderna em um circuito artístico ainda voltado para modelos acadêmicos.

A perspectiva proposta por Helouise Costa (2013) foi adotada como base para abranger as diferentes dimensões da fotografia moderna no Brasil, entre fotoclubismo, fotografia humanista e fotojornalismo. Assim, os dois primeiros capítulos, dedicados à produção de Farkas e Altschul, respectivamente, abordam a experiência fotoclubista desenvolvida no âmbito do Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB). Já o terceiro desloca-se para a fotodocumentação humanista e as inovações do fotojornalismo, analisados em conjunto, a partir da prática de Hildegard Rosenthal e Alice Brill.

O objetivo principal da dissertação é investigar as contribuições de Thomaz Farkas, Gertrudes Altschul, Hildegard Rosenthal e Alice Brill para a construção da fotografia moderna no Brasil, entre as décadas de 1930 e 1960. O estudo parte da experiência compartilhada desses fotógrafos/as como imigrantes e analisa como suas trajetórias, redes de sociabilidade e experimentações formais influenciaram a renovação estética e técnica da prática fotográfica no país. Enquanto objetivos secundários, busca-se investigar como fotógrafos imigrantes desempenharam um papel de destaque na introdução de novas linguagens e sensibilidades visuais na fotografia brasileira; analisar diferentes facetas da experiência da fotografia moderna brasileira, entre fotoclubismo, fotodocumentação humanista e fotojornalismo; evidenciar as tensões e disputas internas do campo, mostrando

como os fotógrafos analisados navegaram entre permanências e inovações, resistências e consagração; propor um modelo interpretativo baseado em constelações³ fotográficas, permitindo uma abordagem dinâmica e relacional da fotografia moderna brasileira, destacando tanto convergências quanto singularidades; examinar o papel do gênero nos processos de consagração e reconhecimento historiográfico, destacando a postura frente às mulheres no meio fotográfico no período analisado.

De Weimar ao Brasil, a fotografia como possibilidade

Nossos quatro fotógrafos não chegaram ao Brasil por acaso: etnicamente judeus, se deslocam em fuga da acelerada ascensão do nazifascismo na Europa, especialmente na República de Weimar. Em meio às restrições⁴ à imigração judaica institucionalizadas durante a Era Vargas (Carneiro, 2018a, p. 12), algumas exceções foram feitas para “pessoas de notória expressão cultural, política ou social” (Koifman, 2017, p. 74), que encontraram condições favoráveis para ascensão social no país. Essa flexibilização nas políticas de emissão de vistos foi fruto, em parte, do interesse do próprio governo pelas experiências prévias desses

³ A ideia das constelações será explicada à frente, na seção “Entre nebulosas e constelações, uma metodologia” desta introdução.

⁴ Desde as primeiras décadas do século XX, a “questão judaica” já era tratada pelas classes dominantes no Brasil, em meio a uma discussão mais ampla acerca da política de imigração nacional, que etiquetava estrangeiros como “desejáveis” ou “indesejáveis”, baseando-se em teorias racistas importadas da Europa (Carneiro, 2018b, p. 116). A seleção cuidadosa dos imigrantes por meio do Conselho Nacional de Imigração (CNI) seria imprescindível para o aperfeiçoamento da composição étnica brasileira (Koifman, 2017, p. 73). Tendo em mente o interesse do governo no branqueamento da população e a busca por mão-de-obra camponesa (Oliveira, 2022, p. 152), a imigração europeia era atraente para o país. No entanto, a situação dos judeus era bastante peculiar, tanto por serem considerados um povo “urbano por excelência” (Grün, 1999, p. 358) — com pouca experiência no meio rural — quanto pela persistência do mito da “raça amaldiçoada” e do “complô judaico-comunista” no imaginário das elites (Carneiro, 2018a, p. 12). Judeus eram vistos como parasitas, avessos ao trabalho agrícola, especuladores econômicos, inassimiláveis e, conseqüentemente, fonte de perigo. A imigração judaica não seria conveniente, pois acreditava-se que os judeus eram “mais resistentes à assimilação devido aos séculos de segregação em que haviam vivido na Europa” (Carneiro, 2018a, p. 12-13). Temia-se que formassem enclaves étnicos no país a partir da constituição de colônias isoladas, o que colocaria em risco o “processo de construção da raça e da brasilidade” (Carneiro, 2018b, p. 116). Baseando-se em ideias antissemitas e eugênicas, justificava-se a adoção de medidas restritivas à imigração de tal grupo, ainda que ela não houvesse sido completamente impedida (Carneiro, 2018a, p. 12). A situação se agravou consideravelmente em meio à Era Vargas (1930-1945). Poucos meses antes da instauração do Estado Novo, foi emitida pelo Itamaraty a circular secreta de número 1.127, que proibia a concessão de vistos para judeus, tornando seus critérios de admissão extremamente rígidos. Apesar do desastre humanitário que se instaurava na Europa, em plena Segunda Guerra Mundial, a maioria dos judeus que pleiteavam refúgio não conseguiram obter visto para o Brasil (Koifman, 2017, p. 76), atitude completamente justificada para muitos dos membros do Itamaraty. Mesmo no pós-guerra, as circulares secretas e seus efeitos foram mantidos pelo presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1950). Ainda assim, o Brasil recebeu de 11 a 14 mil judeus refugiados do Nazismo, entre os anos de 1937 e 1945 (Carneiro; Siuda-Ambroziak, 2017, 174). Destaca-se que o antissemitismo manifesto pelas elites governamentais e pela Ação Integralista Brasileira - especialmente em meio à Era Vargas (1930-1945) - não dominou a experiência da comunidade judaica brasileira, que tem no período entre 1937 e 1945 um momento decisivo “para a implantação de uma comunidade etnicamente ativa e para a sedimentação de uma identidade judaico-brasileira” (Cytrynowicz, 2002, p. 393) enraizada em uma intensa vida institucional e cultural, que pode se afirmar publicamente na forma de uma “identidade hifenizada” (Lesser, 1998), que não se fecha em si mesma.

indivíduos, que poderiam trazer suas habilidades para o país de maneira a contribuir para o seu desenvolvimento econômico, social e cultural (Lesser, 1993, p. 10). Em meio a este grupo, temos “intelectuais, artistas, cientistas, operários e técnicos cujo legado cultural para os países que os acolheram ainda está por ser avaliado” (Carneiro, 2018a, p. 9). É justamente parte desse legado que será explorado nesta dissertação. O objetivo não seria trazer uma análise essencialista a partir de um recorte étnico, interessado em discutir um “olhar judeu” na fotografia (Trachtenberg, 2003), mas tensionar a ideia ainda persistente de que refugiados seriam elementos indesejáveis para o desenvolvimento nacional (Carneiro, 2018a, p. 9). Busca-se ir de encontro à afirmação expressa pelo cônsul-geral do Brasil em Budapeste, Mário Moreira da Silva, que em um ofício datado de abril de 1938, questionava:

Por que, então nós, *por uma questão de simples compaixão*, vamos abrir as portas a uma imigração de tal natureza [indesejável]? O Brasil precisa de braços, mas de braços sãos, amigos, braços que nos auxiliem realmente a progredir, nunca, porém, braços parasitas, inassimiláveis, que só sabem trabalhar, sem o menor escrúpulo e só visando ao lucro, como intermediários de negócios, nada produzindo de útil. (...) Levar judeus para o Brasil é superlotar as cidades, complicando o problema do urbanismo, *sem nenhum proveito para a economia do país*, e ainda, com um agravante de prejudicar o trabalho nacional (Carneiro, 2001, p. 242, grifo nosso).

Ao contrário da ideia expressa pelo cônsul - e compartilhada por parte da elite governamental da época -, os imigrantes que chegaram ao Brasil nesse contexto não apenas se integraram à sociedade, mas deixaram suas marcas e contribuições no mosaico cultural do país. Apesar de suas experiências prévias em seu país de origem, muitos tiveram que reinventar-se profissionalmente, recorrendo ao repertório cultural que trouxeram consigo (Kosminsky, 2002, p. 55). Nesse cenário, a fotografia se consolidou como uma opção de trabalho promissora e fonte de sustento para imigrantes, judeus ou não, na cidade de São Paulo, entre outras. Por ser uma tecnologia nova, que demandava pouco investimento financeiro e conhecimentos técnicos acessíveis, a prática fotográfica tornou-se um ponto de partida, especialmente para aqueles que já tinham alguma inclinação artística. Fora de sua terra natal, a escolha de se envolver com a prática fotográfica seria uma forma para o imigrante se afirmar inteiramente moderno e decididamente ocupante do Novo Mundo (Trachtenberg, 2003, p. 22), uma possibilidade para se afastar dos estereótipos raciais negativos que os acompanhavam. Nesse contexto, Thomaz Farkas, Gertrudes Altschul, Hildegard Rosenthal e Alice Brill desempenharam um papel de destaque na renovação da linguagem visual no Brasil, ao introduzirem novas abordagens e sensibilidades alinhadas ao modernismo internacional. Ao atuarem em diferentes frentes da fotografia – do fotoclubismo

à documentação humanista e ao fotojornalismo –, esses imigrantes impulsionaram a transformação da prática fotográfica no país, conectando-os a um circuito global de ruptura e inovação.

Diante disso, é fundamental nos aproximarmos do cenário cultural em que esses fotógrafos estavam inseridos antes de chegarem ao Brasil, sob influência da República de Weimar, para, em seguida, delimitarmos o que entendemos por fotografia moderna. Como nos mostra Peter Gay em seu livro *Weimar Culture, the outsiders as insider* (2008), a República de Weimar (1919-1933) foi marcada por uma efervescência cultural e intelectual significativa, em que as linguagens artísticas tradicionais foram desafiadas, dando lugar à valorização do moderno, do cosmopolitismo e dos valores do humanismo clássico alemão. Este foi um momento em que grupos considerados *outsiders*, como democratas, socialistas, judeus e artistas de vanguarda, passaram a ter mais espaço na vida política e cultural da Alemanha. No entanto, essa proeminência dos *outsiders* não representou uma ruptura abrupta, que emergiu “de lugar nenhum, virginal e desconhecido” (Gay, 2008, p. 8, tradução nossa), mas foi desdobramento de um processo que já se delineava desde o Império Alemão (1871-1918), quando tais figuras se tornaram mais ativas no cenário sociocultural. Assim, como enfatiza Gay (2008) a inserção e destaque de grupos marginalizados seria produto de uma continuidade que torna o “estilo” de Weimar mais velho que a República e maior que a própria Alemanha:

Tanto no Império como na República, pintores, poetas, dramaturgos, psicólogos, filósofos, compositores, arquitetos e até humoristas estavam envolvidos em um livre comércio internacional de ideias; eles faziam parte de uma comunidade Ocidental da qual se baseiam e da qual, por sua vez, eles alimentavam (Gay, 2008, p. 21, tradução nossa).

Entretanto, essa efervescência cultural coexistia com profundas contradições. Ao mesmo tempo em que a República de Weimar possibilitou um ambiente de experimentação artística, intelectual e científica sem precedentes, como um laboratório de modernidade, essa mesma efervescência se desenvolvia sob uma democracia frágil, constantemente ameaçada por crises econômicas, instabilidade social e extremismo político (Gay, 2008). As tensões internas e o crescente ressentimento da classe média diante das transformações culturais abriram caminho para a ascensão de forças reacionárias, culminando no colapso do regime e na perseguição dos mesmos *outsiders* que haviam redefinido a cultura alemã. A partir de 1933, com a chegada de Adolf Hitler ao poder, o processo de modernização que floresceu sob Weimar foi brutalmente interrompido. Artistas e intelectuais foram perseguidos - muitos

fugiram do país - e a produção cultural foi rigidamente censurada e instrumentalizada pelo regime nazista (Brumer; Corrêa, 2014, p. 25). Para tantos, o exílio foi a única alternativa possível. Esse deslocamento forçado levou a uma dispersão da modernidade de Weimar para outros países, incluindo o Brasil, onde os protagonistas dessa dissertação reconstruíram suas vidas e deram continuidade ao impulso inovador que os rodeava na Europa. Compreender esse contexto é essencial para situar os fotógrafos analisados, não apenas como indivíduos que se reinventaram em novas terras, mas como herdeiros de um projeto cultural interrompido e forçados a adaptar sua visão de mundo a um novo cenário.

Em meio a tantas transformações e movimentos de vanguarda, a fotografia também passava por renovações, não apenas em seus aspectos formais, mas na compreensão de sua própria razão de ser e funções na sociedade moderna. Sabemos que nos anos seguintes à sua invenção, ainda nas primeiras décadas do século XIX, sua qualidade objetiva e mecânica, além de sua capacidade de reprodução de detalhes como um “espelho real” estavam no centro das discussões: o processo de produção da imagem fotográfica seguiria um curso natural, em que o homem pouco podia influenciar (Fath, 2020, p. 19). Nessa visão, a “fotografia se destacou como instrumento mecânico de observação, que reproduziria [a realidade] de forma neutra e transparente” (Fath, 2020, p. 40). Essa percepção consolidou seu uso como ferramenta essencial para a ciência, contribuindo para avanços em áreas tão diversas quanto astronomia, arqueologia e microbiologia. Desde o início, sua relação com o campo da arte também foi explorada. A fotografia era vista como um instrumento de possibilidades revolucionárias, frequentemente associada ao desenho, à pintura e à gravura (Fath, 2020, p. 29). Ainda assim, sua legitimidade enquanto forma artística estava em jogo, uma vez que seu caráter mecânico parecia contradizer a noção tradicional de arte como resultado do gênio humano e da habilidade manual do artista. Vemos, por exemplo, que inicialmente os espaços em que fotografias eram exibidas ao público comum eram “diretamente ligados à divulgação de produtos relacionados à manufatura e ao comércio” (Fath, 2020, p. 94), afastados dos Salões de Belas Artes. Nesse sentido, críticos da época defendiam que a “separação entre arte e fotografia não poderia ser mais radical: A arte é pessoal, as fotografias, ao contrário, são bens de consumo feitos à máquina, bens utilitários como o são os utensílios domésticos” (Fabris, 2011, p. 33).

Apesar das questões aqui apresentadas, o potencial criador e expressivo da fotografia não deixou de ser explorado. Como nos mostra Annateresa Fabris (2011) em seu livro *O desafio do olhar*, uma série de tendências foram exploradas em meados do século XIX, como

a fotografia alegórica, composta ou naturalista. Nesse momento, é possível encontrar artigos críticos que buscavam instrumentalizar o fotógrafo enquanto artista, incentivando-o a ir além da mera reprodução da realidade. Para tal, recomendava-se a escolha de assuntos que dessem vazão à criatividade, como temas históricos, literários e anedóticos (Fabris, 2011, p. 18-19). Dessa forma, a fotografia buscou legitimidade ao se aproximar de modelos pictóricos, reforçando sua relação com a pintura como meio de validação artística.:

A fotografia, por sua vez, ao longo do século XIX, procurou, frequentemente, escamotear suas qualidades fundamentais, ora estruturando modelos compositivos devedores dos gêneros pictóricos, ora utilizando recursos técnicos que permitiam reconduzir seus resultados a uma "artisticidade" que lhe fazia falta, se pensada com as categorias estéticas convencionais (Fabris, 2011, p 7).

Esse desejo de se equiparar com a pintura alcançou seu ápice no movimento pictorialista, que adotou uma linguagem peculiar - “caracterizada por tons sombrios, textura granulada, efeitos decorativos e falta de perspectiva” (Fabris, 2011, p. 33) - para alcançar seus objetivos. Para além de escolhas compositivas, empreendidas no ato fotográfico, pictorialistas recorriam a técnicas de intervenções sobre o negativo para assemelhar a imagem fotográfica à pintura. Tais processos de manipulação da imagem, ao demandarem técnicas específicas, demonstrariam a necessidade de habilidades comparáveis àquelas utilizadas na criação de uma pintura. Longe de serem procedimentos automáticos, mas vistos como ferramentas artísticas, estaria evidente o potencial da fotografia enquanto meio de expressão da individualidade artística (Fabris, 2011, p. 43). Haveria, então, duas vertentes para a fotografia: “a utilitária, voltada para o registro de fatos, e a artística, voltada para a expressão da beleza” (Fabris, 2011, p. 39-40), na qual a fidelidade à realidade poderia ser sacrificada em prol da concepção visual idealizada.

No entanto, nos primeiros anos do século XX, “a estética pictorialista começa a ser contestada em nome da objetividade da imagem” (Fabris, 2011, p. 49), inicialmente no cenário internacional. Defendida como meio de expressão dinâmica, a fotografia deveria partir de duas operações paralelas, “o respeito pelo objeto e a utilização das qualidades potenciais do meio” (Fabris, 2011, p. 49). Assim, não haveria mais espaço para emulações da técnica pictórica que deixassem em segundo plano as qualidades intrínsecas do fotográfico, isto é, o que haveria nele de singular e profundamente diferente das outras formas artísticas visuais. Fotógrafos começam a assumir, então, uma atitude propriamente moderna, em que a pureza do uso dos meios fotográficos mostrava-se crítica em relação às obras “híbridas” -

pictorialistas -, em que "a introdução do trabalho manual e da intervenção é simplesmente a expressão de um desejo impotente de pintar" (Fabris, 2011, p. 57). Assim,

A crítica explícita ao pictorialismo é acompanhada pela enumeração pontual das características fundamentais da fotografia - honestidade e intensidade de visão como pré-requisitos de uma expressão viva. O ato de fotografar requer do indivíduo "um verdadeiro respeito pela coisa à sua frente, expressa em termos de claro-escuro (cor e fotografia não têm nada em comum) por uma gama quase infinita de valores tonais que ultrapassam a habilidade da mão humana. A mais plena realização disso é conseguida sem truques de processo ou manipulação, graças ao uso de métodos fotográficos diretos" (Fabris, 2011, p. 57).

Dessa forma, o moderno na fotografia se construía como rejeição ao pictorialismo. Fotógrafos modernos não estariam interessados em fazer da fotografia, pintura, mas em valorizar suas características próprias enquanto técnica e materialidade, a partir de preceitos experimentais estimulados por movimentos de vanguarda, como a Nova Visão (*Neues Sehen*) e a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*)⁵. Buscava-se, assim, evidenciar as possibilidades comunicativas e expressivas próprias da fotografia enquanto linguagem artística, a partir das mais variadas proposições, como as manipulações futuristas das dinâmicas da luz, as fotomontagens dadaístas e as imagens oníricas criadas por surrealistas.

Apesar de críticas, a relevância do pictorialismo enquanto prática experimental não foi ignorada. No entanto, em uma visão teleológica - própria da modernidade -, ela não era valorizada por suas qualidades, em si, mas enquanto meio que contribuiu para o desenvolvimento posterior de um modo de fotografar moderno, essencial para que a fotografia descobrisse "sua verdadeira natureza" (Fabris, 2011, p. 71). O movimento colocou em questão as múltiplas possibilidades da fotografia para além de seus usos pragmáticos. Assim, sem suas experimentações, "a fotografia teria demorado provavelmente muito mais tempo para descobrir suas qualidades expressivas intrínsecas: um novo sentido de composição proporcionado pelo corte, valores tonais, texturas peculiares, entre outros" (Fabris, 2011, p. 71-72).

⁵ Apesar de próximas, há diferenciações significativas entre a Nova Visão e a Nova Objetividade. A primeira mostra-se mais interessada em inovações estético-formais nos modos de fazer imagens fotográficas e manipular a câmera e o negativo. Já a segunda se distancia da ideia de manipulação de temas e objetos, de maneira a tentar capturar uma "verdade simples", com menores pretensões estéticas (Wilette, 2019), em consonância com os ideais da Fotografia Direta. Em ambos os casos, os ideais dos movimentos da Nova Fotografia ultrapassaram os limites dos círculos vanguardistas, se popularizando e atingindo um público não especializado através de exposições, publicações e debates (Romão, 2017, p. 90).

Enquanto no cenário internacional o pictorialismo já consolidava sua identidade estética, no Brasil, o movimento ganhou espaço nas últimas décadas do século XIX, difundido por uma série de fotoclubes espalhados pelo país, como o Photo-Club Ceará (1893), o Photo Club Brasileiro (Rio de Janeiro, 1896) e o Photo-Club Paulista (1897) (Fath, 2020, p. 182). Em conjunto com essas primeiras associações, a promoção da fotografia dita artística também foi impulsionada pela grande imprensa, entre jornais e revistas que não apenas divulgavam concursos organizados por fotoclubes, mas também colaboravam com sua realização por meio do financiamento de premiações e publicação de imagens vencedoras (Fath, 2020, p. 183). Décadas mais tarde, em 1939, foi fundado o Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), ambiente em que é possível observar a construção de uma ponte entre as tendências pictorialistas do século XIX e as inovações modernas próprias do século XX.

No que diz respeito ao ambiente fotoclubista brasileiro, nos concentramos, nesta dissertação, nessa prática ambivalente que se desenvolveu em meio ao FCCB. Segundo Costa e Silva (2004), o FCCB não consolidou uma estética moderna única, mas atuou como catalisador para diferentes experimentações individuais. Essas investigações, ainda que não sistematicamente direcionadas, acabaram por contribuir para a formação de um “novo olhar” na fotografia brasileira, marcado pela ruptura com a prática acadêmica do pictorialismo (Costa; Silva, 2004, p. 35). Este percurso moderno poderia ser dividido em 3 fases: a dos pioneiros, a da Escola Paulista e a diluição posterior da experiência moderna. Nos interessa, aqui, as duas primeiras, que encontram em Thomaz Farkas uma prática pioneira e localizam Gertrudes Altschul na Escola Paulista, ambos engajados em conferir visualidade a este novo modo de ver e pensar a fotografia.

A construção dessa nova linguagem centrou-se “na busca de uma visão pessoal, desenvolvida intuitivamente, sem um projeto explícito de modernidade” (Costa; Silva, 2004, p. 37), por fotógrafos jovens, que não tinham no pictorialismo sua única ou principal referência. Os antigos temas ainda eram explorados, porém com nova objetividade e variação formal que os conferiam renovada vitalidade. Além disso, uma nova sensibilidade ganhava forma, de modo a tornar objetos banais, antes impensáveis, fontes de inspiração e de deleite estético. Nesse sentido, percebemos uma valorização da autonomia formal e dos modos autorais de fotografar. Dessa maneira, a fotografia moderna não apenas alterou a percepção estética do cotidiano, mas também inseriu o Brasil em um circuito internacional de vanguarda. Como apontam Costa e Silva (2004, p. 30), essa nova abordagem “estetizou o ambiente social (...) propondo o redimensionamento do cotidiano por meio da arte”, promovendo uma

transformação no olhar sobre o mundo e reafirmando a fotografia como uma linguagem artística autônoma. A geometrização dos motivos, a exploração das potencialidades da luz e dos novos ângulos, a valorização das linhas, planos e ritmos, além da incorporação da vida em seus aspectos cotidianos tornaram-se marcas fundamentais do movimento.

Enquanto o fotoclubismo desempenhava um papel fundamental na experimentação estética e na construção de um novo olhar sobre a fotografia no Brasil, outro campo consolidava a modernidade fotográfica por meio de uma abordagem distinta: o fotojornalismo⁶. Diferente da prática desenvolvida no ambiente dos fotoclubes, que enfatizava a autonomia da fotografia como arte e linguagem, o fotojornalismo consolidou-se como um meio essencial para a comunicação de massa e a documentação da sociedade em transformação.

Gisèle Freund (2006), em *La fotografia como documento social*, analisa essa transformação e destaca como o fotojornalismo emergiu no século XX como um dos pilares da fotografia moderna. Segundo a autora, a modernidade fotográfica não se restringiu apenas à busca de novas formas estéticas, mas esteve profundamente ligada ao desenvolvimento de novos meios de circulação da imagem e ao impacto social da fotografia. A imprensa ilustrada foi o grande motor desse processo, transformando a fotografia em um elemento central da cultura visual da época. Com a evolução dos processos de impressão e a popularização das revistas ilustradas, especialmente a partir das décadas de 1920 e 1930, o fotojornalismo consolidou a fotografia como um meio dinâmico, direto e acessível ao grande público. No Brasil, a história do fotojornalismo se confunde com a história da revista *O Cruzeiro*, periódico semanal lançado em 1928. Ainda no início da década de 1940, a revista incorporou o modelo da fotorreportagem, tornando-se pioneira do fotojornalismo no país, um de nossos veículos de comunicação de massa mais influentes, atento às peculiaridades e contradições do Brasil moderno (Costa; Brugi, 2012, p. 7).

Entre nebulosas e constelações, uma metodologia

Tendo em mente os objetivos aqui propostos, me apoio metodologicamente em duas práticas complementares: o “pensar por nebulosas”, de Margareth Pereira (2018), e o “pensar por constelações”, de Rita Velloso (2018).

Para Margareth Pereira (2018, p. 252), o “pensar por nebulosas” não seria uma proposta metodológica em si, fechada e pré-estabelecida, mas uma atitude do/a pesquisador/a

⁶ Uma análise mais aprofundada sobre fotojornalismo é construída no terceiro capítulo dessa dissertação.

frente a escrita da história. Seria, assim, “uma atitude intelectual que, implicitamente, sublinha posições e percepções que engajam a totalidade do corpo e da experiência sensível para além do olhar” (Pereira, 2018, p. 252). Inspirada na metáfora das nebulosas — formações difusas, ambíguas e em constante transformação —, essa perspectiva sugere que a produção de conhecimento se dá de maneira complexa, a partir de ideias que se sobrepõem, se interconectam e se transformam ao longo do tempo. Nas palavras da autora:

Com a metáfora, interroga-se, portanto, uma forma de pensar cidades, culturas, atores e memórias que tende a colocar em um plano secundário os regimes de rememoração, torna homogêneas memórias, tempos, espaços e narrativas; insiste, enfim, em criar totalidades herméticas e hierarquizadas. Pensar por nebulosas, é assim, um convite a uma ideia instável e dialógica de saber que, mesmo quando feita de configurações, conceitos, categorias e noções, entende-as como esforços de uma teorização mais ou menos precisa, mas jamais neutra, e cuja estabilidade e consenso são momentâneos (Pereira, 2018, p. 249)

Nesse sentido, ao "pensar por nebulosas" admite-se que o conhecimento é sempre provisório, permeável a novas interpretações e influências, que coexistem. O pensamento se desenvolveria em rede e as ideias surgiram de sobreposições e diálogos. A abordagem em questão valoriza o pensamento fluido e interconectado, a percepção subjetiva e a intuição, reconhecendo que o conhecimento não se encerra em uma lógica linear e racionalista - haveria espaço também para a imaginação, afetos e sensações que emergem no contato com a fonte.

Dentre as referências trabalhadas pela autora, vemos o diálogo com Walter Benjamin e seus “céus da história”, em busca de modos dialógicos e não lineares de compreender o passado. Os céus de Pereira, por sua vez, seriam mais cotidianos, fragmentários e movediços, exibindo “nuvens densas formadas pelos consensos, mas também as zonas escurecidas dos conflitos, dos confrontos, dos choques” (Pereira, 2018, p. 253). Ainda nas palavras da pesquisadora, seriam

céus que estão aí: na experiência histórica, temporal e espacial de todo dia, de qualquer um ao fazer história, ao reconhecer tempos, ao coreografar espaços como configurações abertas de relações entre o sonho, a esperança, a intolerância, o medo, a fragilidade (Pereira, 2018, p. 253).

Walter Benjamin também inspira a reflexão metodológica de Rita Velloso (2018), sobretudo por meio da ideia de constelação, central para o seu “pensar por constelações”. Para a autora, a força dessa metáfora reside em seu caráter associativo e relacional, em conjunto com as possibilidades de construções de significado que emergem do conjunto, seja

de estrelas ou fontes (Velloso, 2018, p. 101). Nas constelações não haveria centro, mas fragmentos conectados por uma lógica em rede, ou rizomática, como proposto por Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (2011). Assim, surgem conexões inesperadas e uma multiplicidade de caminhos interpretativos.

A aplicação metodológica do “pensar por constelações” em pesquisas como esta, que tem na fotografia sua questão central, permite um olhar ampliado frente às imagens, seus contextos e significados potenciais - que não estão dados, mas são construídos pelo observador/pesquisador. Em oposição a uma abordagem cronológica ou causal, propõem-se uma construção relacional, em que diferentes elementos - históricos, conceituais, estéticos e subjetivos - se conectam nas séries fotográficas construídas em cada capítulo - nossas constelações (Figura 1, 2, 3 e 4). Nesse sentido, o pensamento constelar considera “um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, [e] o pensamento toma fôlego: recebe, ao mesmo tempo, um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência de seu ritmo” (Velloso 2018, p. 114). A justaposição dos elementos já seria parte do discurso, que pode ser visto antes de tomar sua forma textual. Assim, a análise das fotografias trabalhadas nesta dissertação foi conduzida a partir do modelo das constelações visuais, permitindo uma leitura dinâmica das imagens e suas interconexões. Essa abordagem possibilita explorar as relações entre diferentes obras, contextos e linguagens sem depender de uma estrutura linear rígida.

Ao relacionar essas duas práticas, podemos observar como as nebulosas representam um estado do pensamento em potencial, enquanto as constelações seriam as formas e relações provisórias que emergem dessas nebulosas. Antes de traçarmos as conexões entre os pontos - constelações -, estamos imersos em um campo de possibilidades ainda não estruturadas - nebulosas. Assim, a constelação pode ser vista como um recorte momentâneo dentro da nebulosa — uma tentativa de organizar o pensamento sem fixá-lo definitivamente.

Nebulosas no arquivo

Para construir as constelações fotográficas apresentadas nos três capítulos desta dissertação, foi necessário mergulhar nos arquivos dos quatro fotógrafos aqui trabalhados - Alice Brill, Hildegard Rosenthal, Thomaz Farkas e Gertrudes Altschul. Dentre eles, o Instituto Moreira Salles (IMS) é responsável pela salvaguarda dos três primeiros, enquanto o de Altschul encontra-se sob guarda de sua família, com algumas obras presentes nos arquivos

do Museu de Arte de São Paulo (MASP) e do Museu de Arte Moderna de Nova York, o MoMA.

Tais arquivos apresentam tamanhos variados, sendo o maior deles o de Farkas, com 34 mil imagens, que abrangem cinco décadas de sua produção, entre 1940 e 1990. A presente pesquisa se concentra no momento inicial de sua trajetória, do momento em que se une ao FCCB, em 1939, até as menções ao seu nome desaparecerem dos Boletins informativos do fotoclube, uma década depois. Já o arquivo de Alice Brill é composto por 14 mil negativos, enquanto o de Hildegard Rosenthal apresenta cerca de 3 mil imagens. Em ambos os casos, os arquivos reúnem fotografias produzidas em pouco mais de uma década de atuação profissional, nas décadas de 1950 e 1940, respectivamente. Quanto à Gertrudes Altschul, são poucas as suas fotos sob guarda do MASP, o que nos levou a recorrer ao catálogo de sua exposição na instituição - Gertrudes Altschul: Filigrana (2021) - como fonte principal para seu estudo. Tal catálogo concentra-se nos anos em que esteve ativa no Foto Cine Clube Bandeirante, entre seu ingresso em 1952 e sua morte, em 1962.

Enquanto postura investigativa, o pensar por nebulosas foi essencial para mediar o contato com os quatro arquivos fotográficos aqui trabalhados, tendo em vista sua natureza fragmentada, múltipla e aberta às mais variadas abordagens de pesquisa e interpretação. Em oposição a um método linear, cumulativo e cronológico, pautada na estrutura interna do próprio arquivo, as nebulosas nos permitem uma investigação guiada pelas conexões dinâmicas entre as imagens, contextos e significados que surgem no contato com a fonte por meio de aproximações sensíveis, associações intuitivas e ressonâncias entre diferentes referências. Nesse sentido, podemos encarar o arquivo fotográfico como um campo de possibilidades ainda em suspensão, em que os documentos não apresentam significados fixos, *a priori*, mas estão em constante fluxo. Pensar por nebulosas nos permite explorar, então, os novos modos de olhar característicos do moderno e a forma como esses fotógrafos reconfiguram a relação entre imagem e realidade de maneira experimental, reconhecendo que as fotografias ali arquivadas podem se sobrepor, se dissolver e se recombinar das mais diversas maneiras.

Para além das fontes visuais, foi realizado, também, um trabalho documental com fontes textuais presentes na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e no arquivo digital do Boletim do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB). Foram mapeadas as menções aos fotógrafos aqui trabalhados, a publicação de seus textos e fotografias, além das discussões que

permeavam o cenário fotoclubista entre o final da década de 1930 e início de 1960. O material foi organizado na plataforma Notion, de maneira a construir um banco de dados de consulta própria, a partir de tags que sintetizam os temas abordados em cada ocorrência. A partir dessas fontes, pude me aproximar do olhar da época frente à produção desses fotógrafos, no momento de sua atuação, por meio dos juízos críticos e resultados de concursos publicados. Algumas das citações encontradas foram cruciais para dar forma aos capítulos e orientar minha argumentação.

Partindo do pensar em nebulosas, foram organizadas 10 constelações fotográficas, que buscam trazer à tona relações sensíveis e conceituais entre as imagens, em um movimento de descoberta, no qual cada relação traçada entre imagens pode gerar novos significados e perspectivas dentro do campo da pesquisa. Da mesma forma que as constelações no céu não existem de maneira objetiva, mas são formadas pela percepção do observador, as constelações fotográficas surgem no momento em que a pesquisadora traça vínculos entre imagens, textos, ideias, intuição, afetos e contextos históricos, vínculos esses provisórios e passíveis de constantes interpretações. O equilíbrio criado entre nebulosas e constelações possibilita uma pesquisa atenta às ressignificações que emergem no percurso e à natureza processual do conhecimento, em que arquivo não é um repositório de passado, mas um campo ativo de produção de sentido, sujeito à experimentação, à multiplicidade e às aproximações.

Estrutura da dissertação e seus capítulos

Orientada por nebulosas e constelações, a dissertação foi estruturada em 3 capítulos, interessados em diferentes facetas da experiência moderna no campo da fotografia. Quatro trajetórias individuais são analisadas à luz das constelações de suas obras, permitindo traçar conexões formais, conceituais e históricas. Busca-se evidenciar tanto o que os une sob o signo de “fotógrafos/as modernos/as” quanto as singularidades de cada experiência, ressaltando a pluralidade de sentidos possíveis para a modernidade. Partimos da abordagem de Helouise Costa (2013) para estruturar nossa análise, considerando três eixos essenciais para o desenvolvimento da fotografia moderna no Brasil: a fotodocumentação humanista, promovida por imigrantes; a renovação do fotojornalismo sob influência das revistas ilustradas internacionais; e o fotoclubismo. Assim, ao longo dos três capítulos, investigamos essas experiências e suas interseções, evidenciando diálogos e tensões na construção da modernidade fotográfica no Brasil.

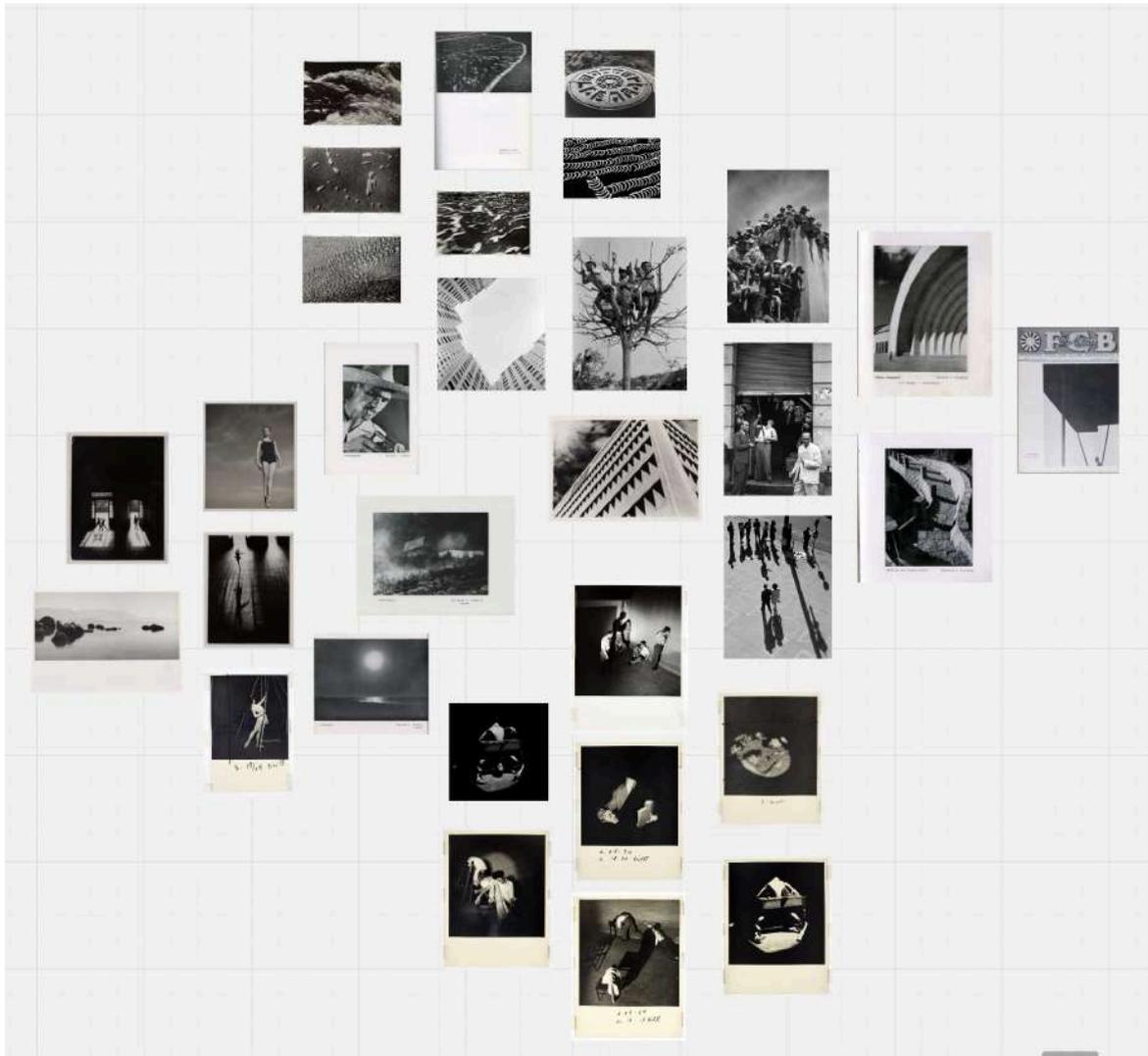


Figura 1. Constelação *Thomaz Farkas*, construída a partir de 4 constelações temáticas menores.

No primeiro capítulo, *Thomaz Farkas e os limites do moderno*, discutimos os anos iniciais da carreira do fotógrafo e sua inserção no meio fotoclubista, no Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB). Iniciamos com uma investigação da documentação disponibilizada pelo FCCB - entre Boletins, Catálogos e Anuários - para compreender a postura do Fotoclube frente às discussões sobre o moderno na fotografia, ainda na década de 1940. Tal documentação foi fundamental para mapearmos menções a Farkas, que dão corpo a sua participação no fotoclube por meio de imagens e textos publicados. Assim, analisamos a circulação de suas fotografias e ideias - a partir de fotos e artigos autorais -, além de notas críticas que nos aproximam da recepção de sua obra por seus pares. Uma dessas notas, que contrapõe “boa” e “má” fotografia, estabelecendo uma dicotomia entre um modernismo considerado agradável e artístico contra uma prática dita extravagante e gratuita, tornou-se central para a construção do capítulo. A partir da crítica em questão, buscamos encontrar as

fotografias mencionadas de modo a restituir esse universo fotográfico e expandi-lo. Com esse objetivo, estruturamos 4 constelações, que dão visualidade à discussão e possibilitam investigar os limites do moderno naquele contexto, marcado pelo processo de legitimação da fotografia moderna brasileira. Cada constelação esmiúça variadas dimensões da prática de Farkas, a partir da tensão entre permanências e inovações. Para tal, reunimos imagens provenientes do arquivo do FCCB e do IMS, postas em diálogo. As constelações (Figura 1) nos possibilitaram analisar o modo como Farkas transitou por diversas abordagens fotográficas, equilibrando influências pictorialistas, experimentações geometrizes, impulsos abstracionistas e possibilidades surrealistas, em busca de uma estética própria que, durante sua conformação, não escapou de críticas e resistências de seus contemporâneos.

As menções a Thomaz Farkas são frequentes nas publicações do FCCB, mas se fazem presentes apenas por um período limitado. Seu nome aparece já nas primeiras publicações do fotoclube, como no catálogo do 1º Salão Paulista de Arte Fotográfica (1942) e no primeiro *Boletim* informativo (1946). No entanto, ao longo da década de 1940, essas menções tornam-se menos frequentes, até desaparecerem ainda no início da década seguinte. Nesse momento, outro nome surge e ganha destaque: Gertrudes Altschul, que ingressou no fotoclube em 1952 e passa a figurar ativamente em suas publicações. Nesse sentido, o segundo capítulo - *Gertrudes Altschul - quão moderna pode ser uma mulher?* - se dedica a investigar a curta trajetória (1952-1962) da fotógrafa em meio ao FCCB, explorando os desafios e possibilidades que moldaram sua produção.

Retomamos as publicações reunidas no arquivo do FCCB para acompanhar sua inserção no ambiente fotoclubista e a recepção de sua obra por seus pares. A partir das imagens publicadas, construímos quatro constelações (Figura 2), que lançam luz sobre diferentes dimensões de sua prática e nos possibilitam investigar suas referências, processo criativo e estratégias de experimentação visual. Cada constelação articula aspectos específicos de sua produção: a centralidade do motivo botânico, seu interesse por padrões geométricos e temas urbanos, a manipulação da luz e sombra como recurso para desmaterializar o objeto, além de suas experimentações laboratoriais realizadas diretamente sobre o negativo. Dessa forma, buscamos compreender como Gertrudes Altschul se aproximou da linguagem moderna na fotografia, sem se prender a modelos pré-estabelecidos, explorando seu olhar e sensibilidade próprios.

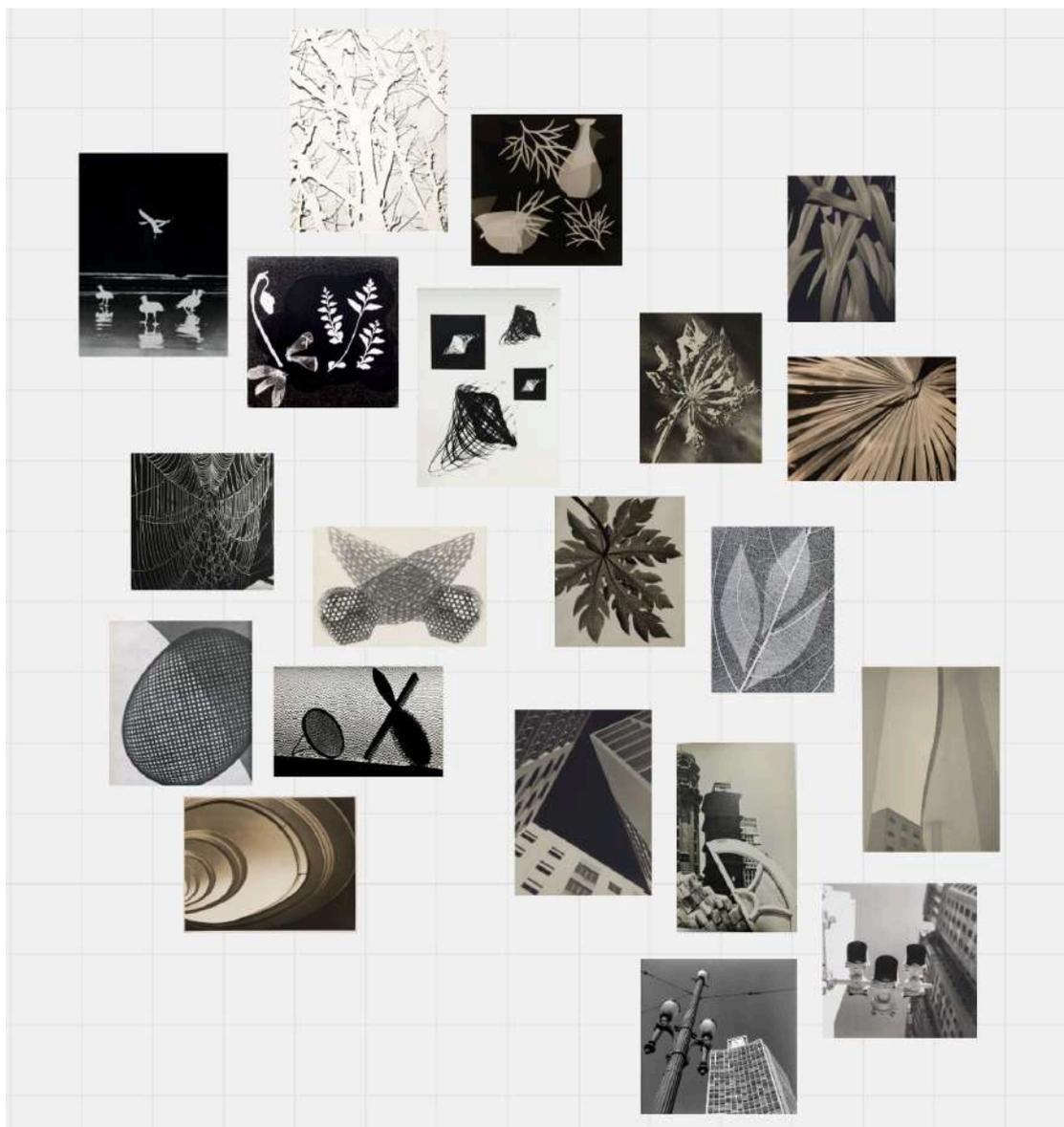


Figura 2. Constelação *Gertrudes Altschul*, construída a partir de 4 constelações temáticas menores.

Entre imagens e discurso, observamos o modo com Altschul progressivamente conquista espaço em um ambiente predominantemente masculino, o que resultou na construção de uma aura de excepcionalidade em torno de sua figura por parte de seus colegas fotoclubistas, que a distanciam das outras mulheres atuantes naquele círculo social. Esse processo se manifesta tanto na recepção crítica de sua obra, quanto na própria dinâmica de visibilidade dentro do FCCB. Por meio de uma série de publicações nos *Boletins* do Fotoclube, conseguimos entrever sua postura frente às mulheres, o que nos levou a questionar: quão moderna poderia ser uma mulher naquele contexto? O percurso de Altschul evidencia que, embora sua produção incorporasse o que havia de mais moderno no campo, sua inserção e reconhecimento ainda estavam condicionados à dinâmicas de gênero que restringiam o protagonismo feminino na cena fotográfica da época. Dessa forma, o capítulo

A união de Hildegard Rosenthal e Alice Brill em um mesmo capítulo, diferentemente da abordagem individual dedicada a Thomaz Farkas e Gertrudes Altschul, se justifica pelas similaridades de suas trajetórias e pelo modo como ambas exploraram a modernidade urbana no Brasil. Embora tenham percursos distintos, que se desenrolam em décadas diferentes - 1940 e 1950, respectivamente - as duas fotógrafas compartilham não apenas a condição de imigrantes, mas também o envolvimento com uma prática ainda incipiente que faz da rua seu *locus*, capturando o espaço e as transformações urbanas, fluxos cotidianos e dinâmicas da cidade moderna. Cada uma à sua maneira, Rosenthal e Brill são unidas não apenas pelo olhar estrangeiro que lançam sobre a paisagem urbana, mas também pela experiência compartilhada de serem mulheres que desbravam, sozinhas, um campo predominantemente masculino: o espaço público. Ao analisá-las em conjunto, torna-se possível compreender como esse olhar estrangeiro se desdobrou em diferentes abordagens e como suas imagens, ao mesmo tempo documentam e problematizam o processo de modernização em curso. Dessa forma, enquanto os dois primeiros capítulos enfatizam disputas no contexto do fotoclubismo, este último capítulo amplia a discussão para a interseção entre fotografia e cidade, articulada a partir da figura da *flâneuse*. Nesse sentido, o capítulo foi estruturado a partir de duas constelações (Figura 3), reunindo um total de 19 fotografias, em que se explora a figura d'*A Nova Mulher* e os diversos modos de apropriação da cidade moderna empreendidos por mulheres entre 1940 e 1965.

Ao longo dos três capítulos, a análise dessas quatro trajetórias - estruturadas em constelações fotográficas (Figura 4) -, busca evidenciar a complexidade da modernidade fotográfica no Brasil, destacando suas convergências e tensões internas. Embora Thomaz Farkas, Gertrudes Altschul, Hildegard Rosenthal e Alice Brill tenham percorrido caminhos distintos, suas produções se entrelaçam ao compartilharem esse olhar moderno e estrangeiro, que age sobre diferentes recortes sociais, entre gênero, classe e raça.



Figura 4. Constelação *Os primeiros olhos modernos*, construída pela reunião das 10 constelações apresentadas ao longo dessa dissertação.

CAPÍTULO 1: Thomaz Farkas e os limites do moderno

No panorama sobre a fotografia moderna traçado na introdução, vimos que a experiência brasileira começou a se desenvolver no pós-guerra, em um movimento que buscava, simultaneamente, negar os preceitos esteticistas do pictorialismo e “dotar a fotografia de um projeto inteligente, atuante e contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna” (Costa; Silva, 2004, p. 28). No entanto, apesar de marcar uma ruptura, as práticas modernas dariam continuidade a um processo iniciado pelo próprio movimento pictorialista, que amplia o campo de possibilidades da fotografia a partir de seu experimentalismo, abrindo caminhos para transformações posteriores na linguagem fotográfica. Além das inovações formais e técnicas, o pictorialismo marca, também, uma nova tomada de posição e postura com relação ao papel do fotógrafo, que se torna agente e autor, não mais “espectador da aparição autônoma e mágica de uma imagem química” (Mello, 1998, p. 19), como era visto nos primórdios da fotografia. Nesse sentido, a fotografia começou a ser vista como uma “interpretação do sujeito-fotógrafo, que atua como um intermediário entre o tema/objeto e o *medium*” (Mello, 1998, p. 14).

Foi nesse contexto que surgiu o Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB), fotoclube amador fundado em São Paulo no ano de 1939, por fotógrafos diletantes. O FCCB se consolidou na historiografia como um dos principais representantes da modernidade fotográfica no Brasil, em um processo construído pelo trabalho de “pioneiros⁷ que se lançaram à formação de uma nova visão” (Costa; Silva, 2004, p. 36-37), dentre eles o jovem Thomaz Farkas e, posteriormente, Gertrudes Altschul. No entanto, seria um engano acreditar que, mesmo no ambiente do FCCB, a fotografia moderna fosse unânime e os preceitos do pictorialismo tivessem sido abandonados sem resistências, disputas ou permanências. Pelo contrário, os primeiros anos de atuação do Bandeirantes foram marcados pela estética e experimentações pictorialistas, com apenas alguns poucos fotógrafos engajados em explorar as práticas modernistas. Assim, é importante se atentar para o fato de que Foto Cine Clube Bandeirantes não é sinônimo direto da prática moderna na fotografia, mas um espaço em que grupos distintivos atuavam, sobrepostos, sendo alguns deles modernistas, definidos como pioneiros e construtores da “Escola Paulista”. Impulsos díspares e antagônicos conviviam em um mesmo espaço criador, “sob uma única e orgulhosa bandeira” (Meister, 2021, p. 22, tradução nossa), em que clichês pictóricos tecnicamente proficientes conviviam com a prática

⁷O grupo de pioneiros da fotografia moderna brasileira no contexto do FCCB seria composto por José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca (Costa; Silva, 2004, p. 37)

daqueles para quem a “desorientação de sua experiência urbana contemporânea foi uma fonte de inspiração” (Meister, 2021, p. 22, tradução nossa). O processo de desenvolvimento dessa estética moderna não se desenrolou sem disputas, nem abarca o fotoclube de maneira uniforme e homogeneizante.

Ao mergulharmos na documentação disponibilizada no acervo do FCCB, especialmente em seus *Boletins* de publicação periódica, conseguimos observar o vai e vem de perspectivas acerca da fotografia moderna, no seio daquela que seria vista como a instituição base para a conformação de uma *práxis* moderna na fotografia brasileira. Nesse sentido, na dissertação *Noções de moderno no Foto Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo (1948-1951)*, Vanessa Lenzini (2008) nos apresenta alguns dos debates que se desenrolavam entre os membros do FCCB, a partir de uma série de artigos, nacionais e internacionais, publicados em seu *Boletim*. Por meio de sua pesquisa, vemos que, entre 1946 e 1948, "embora o Clube se apoiasse nos preceitos do pictorialismo, para a manutenção do *status* da fotografia enquanto arte, despontou a questão da fotografia moderna" (Lenzini, 2008, p. 49). A autora destaca as discussões acaloradas que tomam forma nas revistas, "no sentido da teorização e produção fotográfica inserida na ideia do 'moderno'" (Lenzini, 2008, p. 10), em que a oposição entre a estética moderna e a pictorialista começava a ser esboçada.

Se, inicialmente, a crítica ao pictorialismo já vinha sendo tecida de modo independente, em artigos como *O que venha a ser uma boa fotografia?*, de Fanstone (1948) e *Fotografias ao ar livre*, de W. Nuremberg (1949), foi em *A Missão e o Campo de Ação da Fotografia Moderna*, do húngaro Tibor Csorgeo (1948), que a estética moderna foi inserida formalmente nesse debate, quase dez anos após a fundação do Clube. Vista como uma prática verdadeiramente contemporânea, que poderia alcançar as aspirações do *homem* na urbe, o moderno se opunha ao pictorialismo, tido como ultrapassado, "relegado a um passado onde os empregos técnicos denotavam uma linguagem rebuscada ao fotográfico" (Lenzini, 2008, p. 30). Dessa forma, "a fotografia pictorialista era reprovada pelo uso de artifícios e retoques visíveis na imagem fotográfica" (Lenzini, 2008, p. 30), que desviariam o fotógrafo de sua verdadeira missão: explorar as especificidades da fotografia enquanto meio expressivo e se comunicar plenamente com o espectador.

Apesar de receptivos às inovações do moderno na prática fotográfica, esta instaura tensões em meio ao FCCB, que não se rende tão facilmente ao modernismo. Em passagem encontrada no *Boletim* de número 7 (1946), por exemplo, uma nota crítica acerca dos

trabalhos enviados ao concurso de setembro daquele ano (Figura 5) - podemos observar o desconforto causado por algumas obras de Thomaz Farkas, que parece ultrapassar os limites da abertura do Clube frente às novas proposições modernas, em um momento inicial:

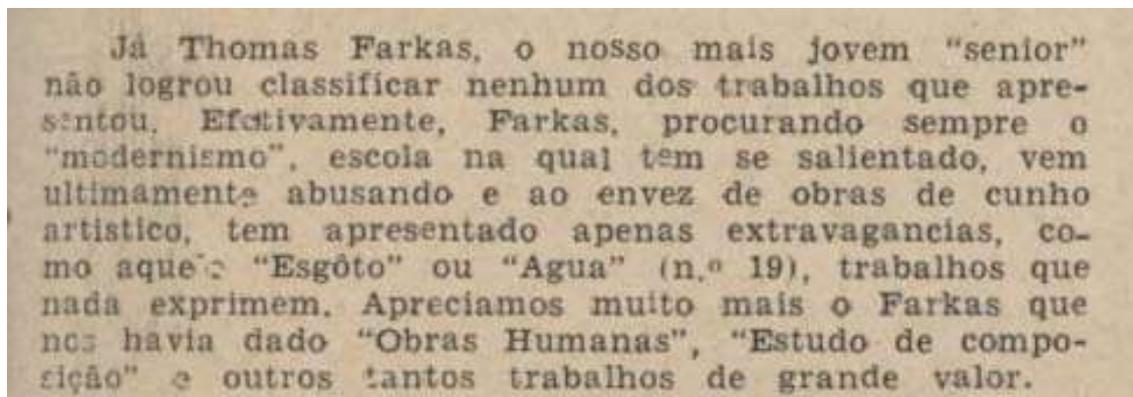


Figura 5. Trecho da nota "O concurso de setembro", publicada na 7ª edição do Boletim periódico do FCCB, em novembro de 1946.

Na citação acima vemos que Farkas, apesar de Sênior nos rankings internos do Clube - o nível mais elevado que um membro poderia alcançar na hierarquia interna do FCCB - não teve nenhuma foto classificada entre as melhores do concurso em questão e não há dúvidas quanto a razão disto: sua insistência em um modernismo dito abusado e extravagante, que resultaria em trabalhos sem valor, "que nada exprimem". A partir deste juízo de gosto, que foi considerado suficientemente relevante para ser publicado⁸, vemos exposta a tensão entre obras como "Estudos de composição" (1944) e "Obras Humanas" (1943) - parte de uma produção fotográfica que explorava o novo de forma mais palatável, ainda sem romper totalmente com o que já era bem estabelecido e aceito, isto é, os preceitos e práticas pictorialistas -, por um lado, e uma prática que chocava ao insistir em inovar e desafiar as convenções da época, diretamente associada ao modernismo, que ganha visualidade em "Esgoto" e "Água".

No entanto, é necessário estar atento para não cristalizar essa oposição que separa enfaticamente pictorialismo e fotografia moderna como incompatíveis, em um contexto composto por práticas fotográficas tão variadas e polissêmicas. Podemos perceber que, nas décadas de 1940 e 1950, a construção dessa oposição era importante como recurso para reafirmar certos ideais e validar uma prática específica, fosse ela mais ou menos vanguardista, de modo a conquistar espaço na cena cultural, especialmente no ambiente fotoclubista. No entanto, toda essa variação e impulsos aparentemente divergentes se complementam em um mosaico mais amplo que caracteriza a experiência do moderno na fotografia, na primeira

⁸Críticas aos membros do Clube não costumavam ser publicadas no Boletim, onde encontramos com grande frequência citações de exaltação e elogios aos colegas bandeirantes.

metade do século XX. Como nos mostra Annateresa Fabris (1996), o próprio pictorialismo foi moderno em sua época e a sua maneira, por "proporcionar ao mesmo tempo uma prática experimental que irá problematizar a visão corrente da fotografia e conferir-lhe o estatuto de obra de arte" (Fabris, 1996, p. 1), em diálogo com o ideal da prática moderna de questionar e tensionar os limites do que seria fotográfico. Além disso, Maria Teresa Bandeira de Mello (1998) argumenta que "o pictorialismo não produziu imagens que pudessem se ligar por uma estética única e conceitualmente definida" (Mello, 1998, p. 37), mas reunia uma variedade de técnicas e produções que podiam apresentar ora filiações conservadoras, ora aberturas para a inovação modernista, a depender das associações ou países que abrigassem cada fotoclube, de modo que "essas denominações [conservadores ou modernistas] tornavam-se intercambiáveis" (Mello, 1998, p. 37).

Nesse sentido, podemos analisar a primeira década da produção fotoclubista de Farkas (1939-1949) a partir de uma série de recortes que evidenciam a multiplicidade de práticas do fotógrafo moderno, em um momento inicial de sua carreira, pautado por experimentações em busca da definição de um estilo próprio. Por meio do recurso das constelações, podemos aproximar recortes que se sobrepõem temporalmente, sem obedecer uma ordem cronológica no sentido de um pretense "progresso", de modo a nos mostrar o passeio por entre variadas tendências, que apesar de tratadas como opostas, não eram mutuamente excludentes e conviviam em um mesmo momento histórico, como possibilidades de repertório. São eles: (1) diálogos mais estreitos com o pictorialismo; (2) a vertigem da urbe moderna; (3) o caminho em direção à abstração; (4) as experimentações surrealistas, que extrapolam a prática fotoclubista.

1.1 Thomaz Farkas à luz do Boletim FCCB

Thomaz Farkas chegou no Brasil ainda criança, aos 6 anos, no ano de 1930. De origem judio-húngara, veio com seus pais para São Paulo, onde já haviam estabelecido uma loja de equipamentos para fotografia — a *Casa Fotóptica* —, ainda nos anos 1920⁹ (Meister, 2021, p. 11). Por conta da loja do pai, Farkas sempre teve acesso fácil a câmeras e filmes, de maneira que a fotografia havia se tornado um hobby ainda na infância. Em 1939, o Foto Cine Clube Bandeirantes inaugura sua sede ao lado da *Fotóptica* (Chiodetto, 2003), momento em que Farkas opta por se unir ao clube, aos 15 anos de idade, tornando-se um de seus membros centrais.

⁹Desde a década de 1920 até a imigração nos anos 30, seu pai vivia em trânsito entre Budapeste e São Paulo. Em 1930, a família opta por se mudar definitivamente para o Brasil (Chiodetto, 2003).

Por sua pouca idade - e talvez para diferenciá-lo de seu pai, Dezso (Desidério) Farkas -, era conhecido entre seus colegas do grupo como Farkinhas. No entanto, apesar de jovem, Farkas subiu nos rankings¹⁰ do clube rapidamente, chegando a ser referido como “o mais jovem sênior” em publicação do clube datada de novembro de 1946. A partir dos *Boletins* do clube, podemos acompanhar os prêmios que Farkas ganhou no Brasil e no exterior, a aceitação de suas fotografias em concursos e Salões nacionais e internacionais, além de encontrarmos textos de sua autoria, a partir dos quais podemos melhor compreender os princípios que guiam sua prática. Em *Uso e abuso do fotômetro* (1946), Farkas pondera sobre o uso de tal instrumento que, apesar de muito útil, acabaria por tirar o prazer do ato fotográfico, que se tornaria mais mecanizado: “o uso indiscriminado do fotômetro vicia, de tal forma, que depois nos sentimos incapazes de fazer qualquer fotografia sem antes, verificarmos, minuciosamente, com toda exatidão possível, o tempo de exposição” (Farkas, 1946, p. 6).

Já em *Aparelhos “miniatura”, comentários sobre seu uso, discussões relativas ao seu mérito* (1947), traz reflexões sobre o uso de aparelhos de menor porte - como a Leica -, que estariam sendo acusados de atentar contra a “arte, o bom gosto e a economia popular” (Farkas, 1947, p. 4) em oposição às câmeras mais antigas e tradicionais, de grande e médio porte. Farkas se posiciona em favor do uso dessas pequenas câmeras que, em suas palavras, seriam verdadeiras maravilhas modernas por conta de sua facilidade de manejo e economia de material fotossensível, além da multiplicidade de fins aos quais elas poderiam ser destinadas e adaptadas. No entanto, Farkas destaca que seu uso não deve ser irrestrito, se atendo ao “fim a que foi destinada: todas as cenas corriqueiras, as mais interessantes para o amador em geral. Não a empreguemos porém para os casos difíceis, que exigem maior estudo” (Farkas, 1947, p. 6). Ponderado, Farkas valoriza as práticas e técnicas tradicionais, mas também se mostra aberto e entusiasmado frente às inovações tecnológicas que adentram e renovam o campo da fotografia, em que “os meios não interessam; o que vale são os resultados e a obra final” (Farkas, 1947, p. 6). Por fim, se atenta às especificidades de seu tempo, que não devem ser ignoradas por conta de uma atitude passadistas (Figura 6):

¹⁰O FCCB se organiza hierarquicamente a partir de um ranking mediado pelo aproveitamento de seus membros nos concursos internos de fotografia, entre as classes de Aspirantes, Novíssimos, Juniors e Seniors. O desenvolvimento de cada fotógrafo podia ser acompanhado pontualmente em algumas publicações do Boletim, especialmente aquelas dedicadas às festividades de fim de ano.

A vida de hoje não permite que dediquemos largo tempo em meditações e estudos; só quem tiver mesmo vontade de se especializar e tiver tempo é que pôde examinar essas questões. Quem trabalha a semana toda, tem na fotografia um dos melhores passatempos para o domingo e o importante está em que pode se satisfazer com pouco tempo de aprendizado e com o mínimo de recursos técnicos. Pois a grande vantagem está justamente na facilidade com que tiramos a fotografia; quem quizer complicar a historia toda, pode se munir de um sem numero de acessorios e de livros de instrução de A a Z; mas na simplicidade é que reside toda grandeza da Arte e é justamente isso que se deve procurar. Nada de suplerfuo, nada de extraordinario. A extrema facilidade e simplicidade no manejo das maquinas “miniatura” é que as torna nossas companheiras ideais.

Figura 6. Trecho do texto *Aparelhos “miniatura”, comentários sobre seu uso, discussões relativas ao seu mérito*, escrito por Farkas e publicado na 10ª edição do Boletim.

Além dos textos de autoria própria, em diferentes publicações do *Boletim* vemos também a relação de Farkas com a ainda incipiente prática da fotografia colorida. Seus “kodachromes”¹¹ foram apresentadas ao público em diversos eventos - como reuniões do clube e no Salão Internacional de *Slides* de Chicago, nos Estados Unidos -, encantando por seu primor artístico (Figura 7):

O que vimos naquela reunião foi bastante encorajador. Os excelentes “kodacromes” que Guilherme Malfati, Frederico Sommer e o eclético Thomaz Farkas nos fizeram admirar, alguns dos quais verdadeiros primores de arte, provocaram no elevado número de sócios que a ela compareceu, calcrosas palmas e também discussão e trocas de pontos de vista sobre os problemas e dificuldades da fotografia em côres, numa demonstração de que também esta modalidade pode entre nós ser desenvolvida e organizada de forma estável, como, aliás, já o é em outros países.

Figura 7. Trecho d’*A Nota do Mês*, informativo sobre a reunião do Clube em que iniciaram o setor da fotografia em cores, publicada na 3ª edição do Boletim, em 1946.

¹¹Nomenclatura utilizada na época para se referir a fotografias coloridas, a partir do filme homônimo produzido pela empresa Kodak. O termo *slides* também era usado com o mesmo sentido, visto que estes eram filmes que precisavam ser projetados para serem visualizados, na ausência de papel fotográfico apropriado para sua impressão em cores (Masnatta, 2022, p. 8).

Ao explorarmos as menções a Farkas em notas do Boletim do FCCB, podemos observar como seu estilo fotográfico era recebido por seus companheiros, que ora o enaltecem como portador de “novos valores da fotografia artística” (Boletim 001, 1946, p. 3), ora estranham suas inovações. Em meados da década de 1940, sua produção era julgada como inconsistente, “com altos e baixos”, sendo os baixos caracterizados pelas fotografias que se afastariam de seu “estilo característico” (Boletim 005, 1946, p. 4), isto é, suas experimentações iniciais, interessadas na geometrização dos motivos e na paisagem urbana, mas ainda sem encaminhar para maiores abstrações. Em meio a tanta variedade formal, temática e de juízo crítico, iremos analisar quatro constelações fotográficas, que buscam apresentar diferentes recortes de sua produção inicial, traçando paralelos com suas possíveis influências e repertório cultural trazido da Europa.

1.2 Constelação *Diálogos com o Pictorialismo*

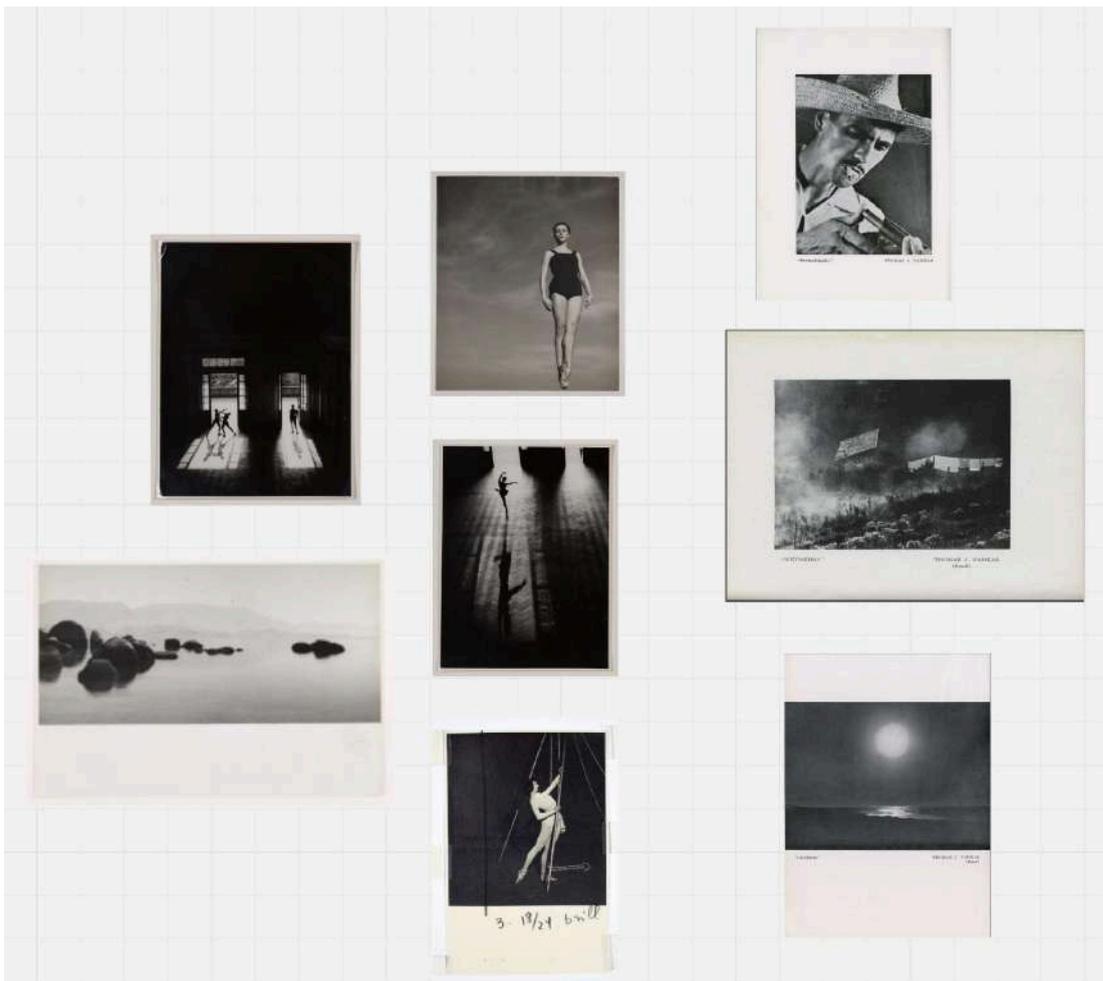


Figura 8. Constelação *Diálogos com o Pictorialismo*. Série de fotografias de Thomas Farkas, composta por obras salvaguardadas no IMS e outras publicadas em diferentes edições do Boletim do FCCB. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.

Nesta primeira constelação, reunimos imagens em que percebemos uma aproximação de Farkas com a estética pictorialista, não de maneira rígida, fechada nos limites de suas convenções oitocentistas, mas aberta a certas inovações modernista, em uma dialética que o permite explorar novas proposições, sem abandonar totalmente o que já era aceito e estava bem estabelecido no espaço fotoclubista. Dentre as 8 fotografias selecionadas, 3 foram publicadas em anos diferentes nos Catálogos do FCCB, uma revista anual destinada à divulgação dos resultados do Salão Paulista de Arte Fotográfica, organizado pelo Fotoclube em diálogo com a prefeitura de São Paulo. São elas: Premeditação (1942), Nevoeiro (1945) e Gênese (1946), respectivamente (Figuras 9 e 10).



Figura 9. Premeditação, por Thomaz Farkas, publicada no Catálogo do Salão Paulista de Arte Fotográfica de 1942



Figura 10. Nevoeiro e Gênesis. Fotografias de Thomaz Farkas publicadas nos Catálogos do Salão Paulista de Arte Fotográfica de 1945 e 1946, respectivamente.

O próprio nome do Salão - Salão Paulista de *Arte Fotográfica* - já nos informa sobre as pretensões do evento: contribuir para a legitimação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil, em direto diálogo com os ideais fotoclubistas internacionais. Para tal, o FCCB recorre às antigas práticas e vocabulário acadêmicos, que remontam aos Salões de Belas Artes das Academias francesas, iniciados no século XVIII e reproduzidos no Brasil por instituições como a AIBA, a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro (atual Escola de Belas Artes da UFRJ), no século XIX.

A partir dos dados publicados no Catálogo do 1º Salão, em 1942, vemos que Farkas expôs 7 fotografias: *Na oficina; O último ajuste; Sombras e modernismo; Premeditação; Goal...!; A partida; Arquitetura*. Apenas observando os títulos atribuídos por ele às imagens, já conseguimos observar a variedade de conteúdo e o interesse em temas e experimentações modernas, como indicado em *Sombras e modernismo* e em *Arquitetura*. Apesar de *A partida* e *Arquitetura* terem sido premiadas com Menções Honrosas, foi *Premeditação* (Figura 9) a única de suas fotografias escolhida para integrar o Catálogo, o que indica certa valorização, visto que as possibilidades de publicações de fotografias eram bastante limitadas. Nela vemos um retrato, o *close* de um homem que parece carregar uma arma. Seu chapéu e cigarro contribuem para a construção do personagem: uma pessoa simples, imersa em um cotidiano distante do contexto urbano. O título parece falar da ação desse homem retratado, que se organiza para agir, de modo calculado. No entanto, nesse mesmo sentido, *Premeditação* nos fala da ação de Farkas frente ao seu objeto - também calculada -, ao optar por construir um retrato abertamente posado - congelado -, distante da espontaneidade que encontramos nos cliques de suas fotografias de rua no contexto urbano, por exemplo.

Apesar de recorrer à prática do retrato posado com ares pictorialista, isto é, que parece construir a imagem no mesmo modo que se construiria uma pintura - com um personagem caracterizado e uma cena teatralizada -, Farkas opta por explorar outros ângulos, se afastando do clássico retrato frontal. Ao optar por um *close* em $\frac{3}{4}$ de perfil, cria um maior contraste de sombras no rosto do homem, enfatizando sua expressividade. Esse homem surge pela lateral e a imagem sangra para além das margens, denotando certo movimento, forjando-se assim uma cena que se antecipa à ação.

Já em *Nevoeiro* e *Genesis* (Figura 10), passamos do retrato para a fotografia de paisagens, ambas noturnas. Tais fotografias foram selecionadas para os Salões de 1945 e 1946¹²,

¹²Em 1945, Farkas participou do Salão com *Cachoeira; Escada e sombra; Telhas; Nevoeiro*. Já em 1946, participou com *Aridez; Alta tensão; Gênese; Anhangabaiú*.

respectivamente, anos em que Farkas não logrou prêmios ou menções honrosas, mas seguiu marcando presença nos Catálogos do evento. Em ambas as fotos, ele cria composições com fortes diálogos com a pintura, unidas pela construção de uma ambientação etérea, a partir de artifícios distintos. Em *Genesis*, Farkas captura uma paisagem serena, com destaque para uma enorme lua cheia e seu reflexo em um corpo d'água. Apesar da forte luz da lua, a maior parte dos elementos se encontram no escuro, o que torna mais difícil decifrar detalhes sobre o lugar - seria uma praia ou um rio? O fotógrafo cria a composição a partir dos recursos tradicionais da perspectiva renascentista, com a linha do horizonte totalmente demarcada e um único ponto de fuga central, apoiado na ideia de um observador ideal. Poucas informações tiramos apenas da observação desta fotografia, em que céu e terra encontram-se totalmente definidos e separados. Talvez por isso o título - *Genesis* -, evocando essa distinção entre o celestial e o terreno, alcançado pelo ato criador de uma força, ou luz, divina.

No caso de *Nevoeiro*, não há dúvidas quanto à relação entre conteúdo e título, onde o principal elemento da composição já é introduzido. A névoa, que se mistura com as plantas na margem inferior e com o céu negro ao fundo, contribui para a construção de uma atmosfera pitoresca, quase mística, reforçada pela pequena casa ao fundo e seu varal. O varal de roupas, em sua maioria muito claras, contrasta com a escuridão do fundo e do topo da ladeira. Capturada de cima para baixo, com destaque para as diagonais formadas pelo pequeno morro, *Nevoeiro* trabalha com contrastes de luz e texturas, como recurso para alcançar essa ambiência específica. Apesar de Farkas se fazer valer do desnível do terreno para explorar ângulos não usuais naquele momento, de modo a criar uma diagonal bem demarcada, ele não se detém em explorar a geometrização na paisagem de maneira mais ampla, se restringindo a criar uma composição de grande interesse visual e alto valor estético de acordo com os parâmetros de seus pares, de modo a registrar o pitoresco e o bucólico das paisagens interioranas.

A questão do uso da neblina enquanto recurso recebeu um artigo inteiramente dedicado a ela, publicado na terceira edição do *Boletim* do FCCB (1946), sob o título "Tema do momento". Nele, vemos sua associação a realização de trabalhos "de grande efeito pictórico" (*Boletim* 003, 1946, p. 3), por possibilitar uma riqueza de tonalidades e contrastes, "dá às coisas um brilhante modelado, e mais vida à fotografia" (*Boletim* 003, 1946, p. 3), além de, por si mesma, encarregar-se de, progressivamente, suavizar e esmaecer os objetos situados à distância:

Nas ruas da cidade, nos seus bosques e jardins ou mesmo no campo, aspectos e paisagens que em dias comuns nada dizem, sob o manto "gris" da neblina adquirem novos e inesperados encantos, às vezes dando uma sensação de mistério, sempre agradável ao observador que tem o espírito voltado ao belo e ao sugestivo. Os edifícios, as árvores, tudo vai sendo sucessivamente delineado de forma suave e leve, até desaparecer na atmosfera vaporosa que alguns raios de sol tentam atravessar, criando motivos extraordinários, e que podem dar-lhe a almejada "fotografia de salão" (Boletim 003, 1946, p. 3).

Em *Paquetá* (Figura 11, c. 1945), vemos novamente os efeitos atmosféricos sendo usados a favor do fotógrafo, que registra o bairro insular homônimo, no Rio de Janeiro. Nela, Farkas recorre ao foco diferencial - técnica comum no meio pictorialista, que valoriza o objeto em primeiro plano ao reduzir a nitidez no resto da cena (Siqueira *et al*, 2016, p. 9) - para exacerbar o efeito óptico produzido pela distância no horizonte, com o objetivo de dar destaque a certos elementos da paisagem: as formações rochosas em primeiro plano.



Figura 11. Paquetá, c. 1945.

A solidez das rochas em tons escuros, que se misturam com suas sombras projetadas, contrastam com as montanhas ao fundo, que quase desaparecem entre céu e mar, todos os três com pouquíssima variedade tonal, de modo a construir um fundo claro, sem muita profundidade. Nesse sentido, Farkas se utiliza de uma técnica pictorialista para explorar

questões mais próprias do vocabulário moderno, como a valorização dos volumes e altos contrastes, ao trabalhar com os efeitos visuais que poderiam ser extraídos da natureza.

Poucas eram as fotos do circuito fotoclubista que foram de fato publicadas nos periódicos do FCCB, fosse em seus *Boletins* ou Catálogos. Assim, foi necessário recorrer ao arquivo de Farkas, sob guarda do Instituto Moreira Salles, para nos familiarizarmos com uma parcela maior de sua produção. Dentre as fotografias encontradas, além de *Paquetá*, vemos uma série de registros de bailarinas em diversos contextos: uma bailarina não identificada posando em uma praia carioca, em 1946; treinos do Balé Russo no Theatro Municipal de São Paulo (Figura 13), no mesmo ano; o Balé da Juventude da UNE (Figura 14), no Rio de Janeiro, em 1947; um ensaio ao ar livre com Maria Angélica Faccini (Figura 12), estrela do Balé da Juventude, no mesmo ano; o treino de bailarinos em Nova Iorque, em 1948.

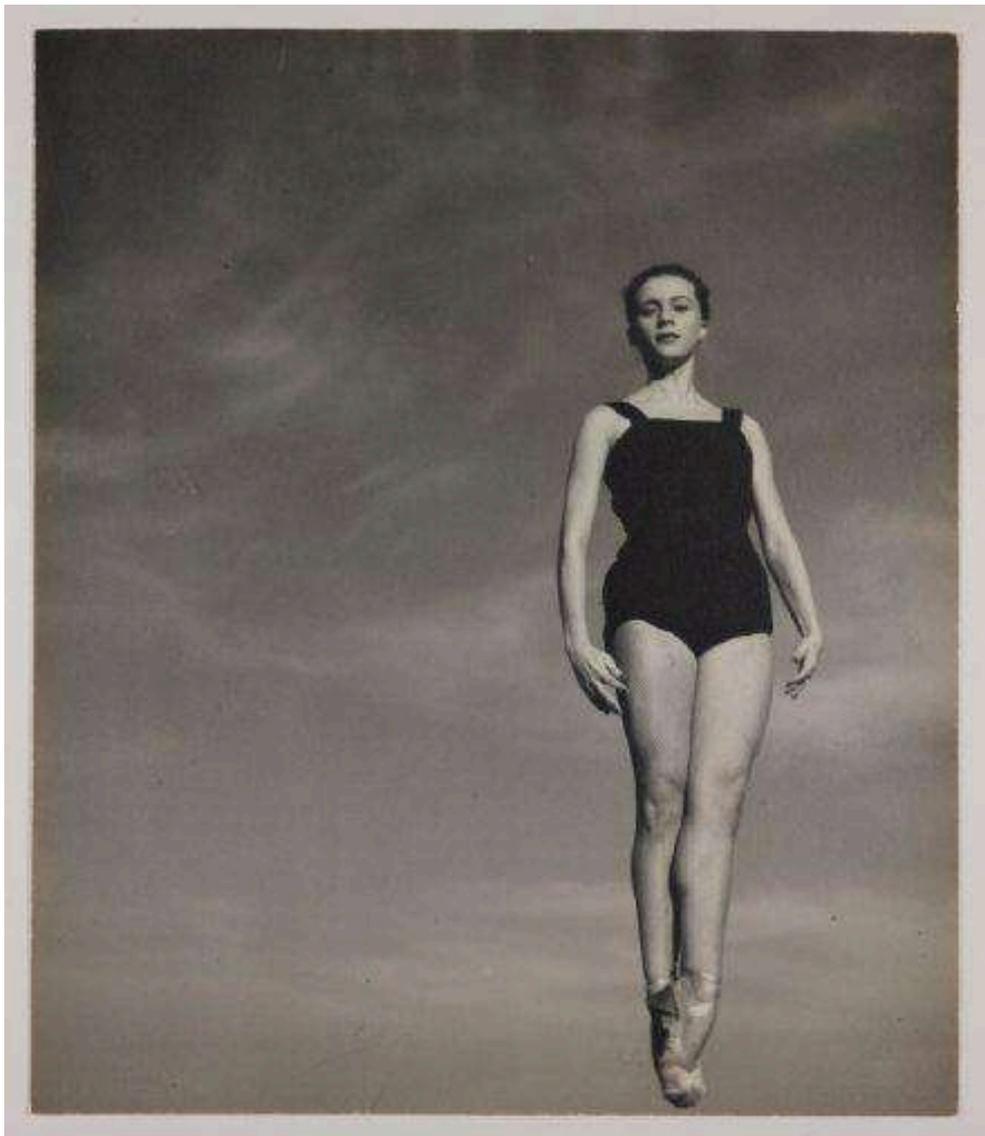


Figura 12. Ensaio fotográfico com a bailarina Maria Angélica Faccini, por Thomaz Farkas, c. 1947.

A fotografia de Maria Angélica Faccini (Figura 12) faz parte de um ensaio maior, em que Farkas a captura em diversas poses, enquanto a bailarina reproduz alguns passos de Ballet ao ar livre. Esse deslocamento dos palcos em direção à rua - possivelmente uma praia no Rio de Janeiro -, cria certo contraste entre o espaço em que se espera encontrar uma bailarina, especialmente aquela que utiliza sapatilhas de ponta, e a realidade da imagem. Maria, que é capturada de corpo todo, ocupa apenas $\frac{1}{3}$ da composição e é registrada de baixo para cima, em um ângulo que faz com que o observador perca qualquer referência do local que ela ocupa. Vemos apenas uma bailarina frente à infinidade do céu azul em um dia de sol, de modo a criar uma composição onírica. Em uma posição imponente, Maria parece estar parada, posicionada para a foto. No entanto, por meio de uma observação mais atenta, conseguimos reparar que seus pés não tocam o chão, indicando que ela realiza um leve salto. O pequeno espaço entre a ponta dos seus pés e a margem inferior da fotografia dificulta a percepção do movimento, pois quase omite o vazio entre Maria e o chão, criado por seu movimento. Movimento este que é mais comedido, visto que, apesar dela estar em ação, a bailarina apenas reproduz passos frente ao fotógrafo de maneira posada, mas não está em pleno ato da dança, o que resultaria em fotografias com maior grau de espontaneidade. Sua face plácida, sem expressividade, nos informa que ela não faz grande esforço - ou, pelo menos, não pretende comunicá-lo. Nesse sentido, em um jogo entre a expressividade da modelo/bailarina e os artifícios de composição, Farkas fotografa o movimento, enquanto brinca com a estaticidade, ainda recorrendo à relação de frontalidade entre fotógrafo e modelo, nos moldes mais clássicos do gênero do retrato.

O artifício de trabalhar o movimento por meio de fotografias posadas é recorrente em suas fotografias de dança, como podemos perceber, também, na fotografia do Balé Russo em São Paulo (Figura 13) e nos registros dos ensaios do Balé da Juventude (Figuras 14 e 15). Com relação à foto selecionada dentre a série do Balé Russo, vemos que Farkas explora a corporalidade da artista, seu movimento corporal e expressividade. Parada, a bailarina se entrelaça com um dos elementos rígidos do cenário - similar a uma barra de ferro - criando uma curva com seu próprio corpo. Além da relação entre as linhas duras do cenário e a leveza do movimento da bailarina, Farkas explora contrastes por meio da manipulação dos claros e escuros. Vemos que a bailarina é registrada em um espaço sombrio, com uma luz direcionada sobre ela. Frente ao fundo quase negro, o branco da sua roupa se destaca, atraindo o olhar e dominando a composição.



Figura 13. Treino do Balé Russo no Theatro Municipal de São Paulo por Thomaz Farkas, c. 1946.

É interessante perceber que, por meio da observação da ampliação *vintage* - original - podemos ver marcações e observações feitas por Farkas na época da produção das fotografias. Com relação a imagem em questão, vemos que Farkas pretendia reduzir o espaço entre as margens laterais, de maneira a tornar a fotografia, originalmente quadrada, em retangular, no modo retrato. A manipulação das fotografias era uma prática pictorialista comum, normalmente pautada na interferência sobre o negativo¹³, anterior à revelação da foto, com o objetivo de alcançar resultados mais próximos da pintura. Em meio aos artigos publicados no Boletim FCCB, já em seu primeiro ano de circulação (1946), encontramos textos explicativos

¹³ Dentre as técnicas e modos de manipulação, os pictorialistas se utilizavam da goma bicromatada, para a obtenção de imagens em matizes variadas; do Bromóleo, que resulta em acabamento semelhante a textura da tinta à óleo; da Heliogravura, que se vale da exposição solar para fixar imagens; e da Planotipia, que utiliza platina no lugar de prata no processo de revelação, com o objetivo de alcançar cores e variações tonais diferentes (Siqueira *et al*, 2016, p. 9).

sobre técnicas diversas, como a Solarização (Edição 006) e o Bromóleo (Edição 007), em que se lê: "Têm os ilustres membros do Foto Cine Clube Bandeirante um sério dever a cumprir: praticar e incentivar a prática do processo 'Bromóleo'" (Barros, 1946, p. 1). Percebemos, então, que mesmo em meados da década de 1940 as práticas pictorialistas tinham grande espaço no meio fotoclubista e ainda eram incentivadas como novas possibilidades, isto é, não foram abandonadas de uma hora para outra, dando lugar às técnicas modernas. No entanto, Farkas já não recorre com frequência a essas práticas. De modo geral, prioriza alterações após a revelação do negativo, já na fotografia ampliada, com o objetivo de a refinar o enquadramento no momento da pós-produção e destacar algum aspecto da foto.

Com relação às companhias de dança fotografadas por Farkas, podemos supor que o nome Balé Russo na documentação encontrada no IMS faça referência ao *Original Ballet Russe* - inicialmente *Col. de Basil's Ballets Russes* -, que realizou três temporadas em solo brasileiro nos anos de 1942, 1944 e 1946. O Balé Russo teve singular importância "para a construção de uma ideia de companhia de dança no Rio de Janeiro (...), que reverberaram na idealização e na constituição do Ballet da Juventude (Cerbino, 2008, p. 5). Assim, em meio a calorosos debates acerca da legitimação do balé enquanto arte e suas possíveis relações com a cultura local, surge esse grupo de dança "que se pretendia brasileiro, sem ser nacional, já que o paradigma e a técnica utilizada, o balé, eram produtos europeus, feitos para corpos europeus" (Cerbino, 2010, p. 16). O Balé da Juventude surge de um duplo impulso de tanto nacionalizar quanto modernizar o balé já feito no Brasil. Nesse sentido, por meio de sua produção e escolha de temas, vemos que Farkas está atento aos debates acerca da modernidade de maneira mais ampla, sem restringir-se às discussões da fotografia, circulando pelos espaços artísticos em que as questões do moderno estavam tensionadas.

Em suas fotografias dos ensaios do Balé da Juventude (Figuras 14 e 15), Farkas trabalha uma mesma ideia a partir de poses diferentes. Ele tira proveito das enormes portas do estúdio de dança - que atuam como janelas direcionadas para um terraço ao ar livre - para criar composições em que o contraste de claro e escuro, preto e branco, prevalece. Além de trabalhar com um ângulo inusitado, de cima para baixo, que indica que o fotógrafo não estaria no mesmo nível dos bailarinos, Farkas os fotografa contra a fonte de luz, de modo a torná-los silhuetas. Os detalhes de suas roupas e faces são apagados, dando lugar a figuras pautadas pelo contorno, de modo a valorizar sua corporalidade e os passos de dança que realizam. Na fotografia abaixo (Figura 14), vemos uma composição mais posada, com pouca espontaneidade, em que cada um dos três bailarinos se encontram perfeitamente posicionados

frente às portas e à luz que dela emana, também totalmente enquadradas. Suas poses são rebatidas pela sombra, que também dança. Já na segunda fotografia (Figura 15), em que a bailarina executa um *arabesque*, o movimento da cena fica mais destacado. A frontalidade precisa ser abandonada para melhor capturar a bailarina, enfatizando o movimento e o ângulo descendente. O passar das horas, indicado pela luminosidade, faz com que a sombra da bailarina se torne ainda maior, dominando $\frac{3}{4}$ da composição. A sombra é monumentalizada, em contraste com a delicadeza da bailarina.



Figura 14. Ensaio do Balé da Juventude da UNE, por Thomaz Farkas, c. 1946.



Figura 15. Ensaio do Balé da Juventude da UNE, por Thomaz Farkas, c. 1946.

Dessa forma, ao analisarmos a constelação aqui apresentada enquanto conjunto, observamos a recorrência de fotografias posadas com ares de espontaneidade, indicada, por exemplo, pelo movimento e corporalidade das bailarinas, ou mesmo pelo tom de antecipação do primeiro retrato, *Premeditação*. Com relação às paisagens, percebemos que elas se afastam do impulso moderno de registrar a vertigem da vida urbano, com destaque para a geometrização dos motivos, mas também não se encaixam de maneira clássica nos preceitos do pictorialismo, especialmente pelos ângulos empregados e pelo interesse nos efeitos produzidos pela luz. No entanto, *Nevoeiro* e *Genesis* insistem em reproduzir o aspecto de uma

pintura, por meio da construção de uma ambientação etérea. Como nos mostra Marcelo Leite e Carla Silva (2012), "Farkas já sinaliza o que a sua sensibilidade inquieta viria a demonstrar no decorrer da atuação como fotógrafo, a contestação do modo de olhar, recusando-se a incorporar modelos sem, no entanto, negar influências" (Leite; Silva, 2012, p. 26). Percebemos, assim, que Farkas brinca com a dialética entre a tradição e o moderno, tanto com relação à fotografia, em seu jogo entre o pictorialismo e o modernismo, quanto, por exemplo, com relação à linguagem da dança, que passeia entre a técnica clássica e seu impulso modernizante. Ao analisarmos sua produção fotográfica de modo mais amplo vemos que, em um mesmo período (1942-1952), Farkas explora uma série de temas, técnicas e formas variadas, sem se prender a uma única convenção. Guiados por essa ideia, chegamos na segunda série deste capítulo, a constelação urbano-geométrica (Figura 16).

1.3 Constelação *A vertigem urbano-geométrica*

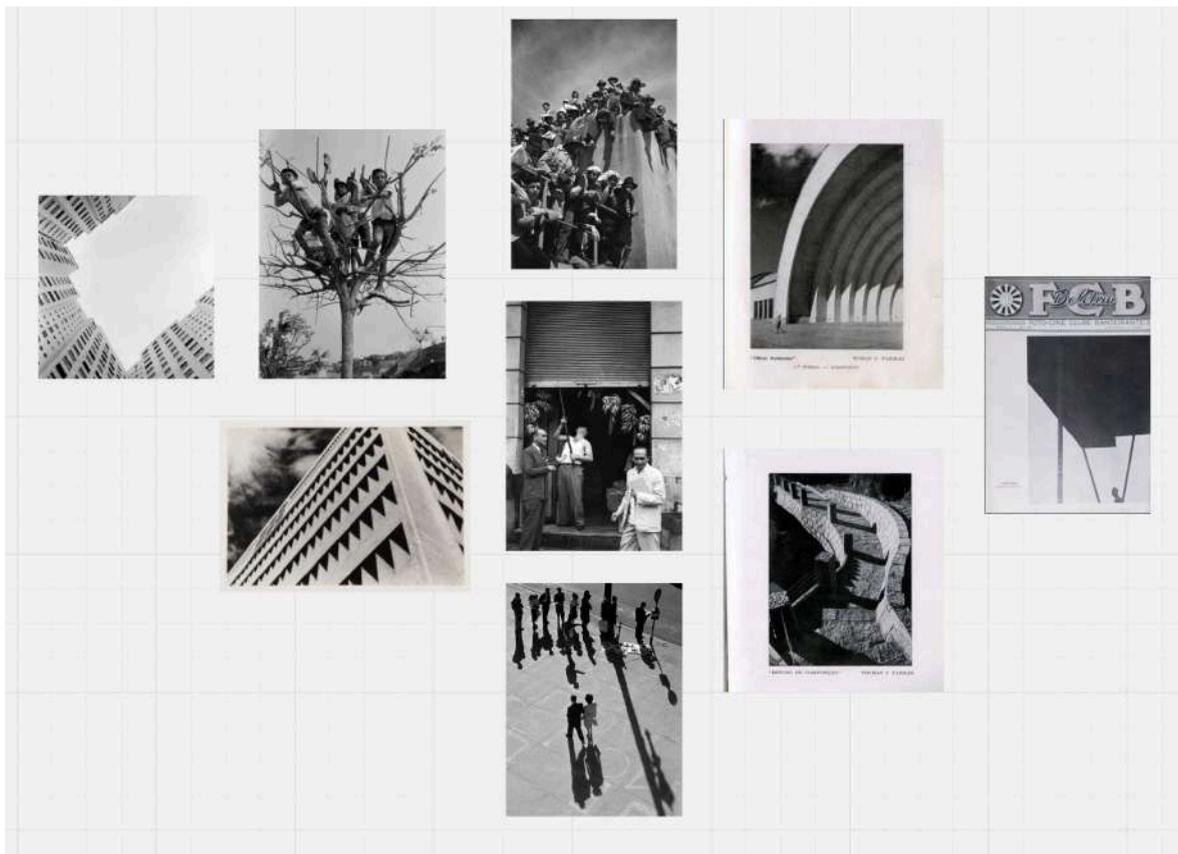


Figura 16. Constelação *A vertigem urbano-geométrica*. Série de fotografias de Thomas Farkas, composta por obras salvaguardadas no IMS e outras publicadas em diferentes edições do Boletim do FCCB. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.

Dois questões centrais guiaram a organização desta segunda série (Figura 8), já indicadas em seu título: com relação à forma, à geometrização, com destaque para elementos arquitetônicos; e no que diz respeito ao tema, o urbano, que ultrapassa a questão formal da

arquitetura e se debruça, também, na investigação da vida que ganha corpo nas ruas das grandes cidades, por meio de flagrantes de seus personagens. Assim, esta constelação se caracteriza pela reunião de obras pautadas na experimentação e na fotografia direta, um exercício de fotografia moderna que recebeu reconhecimento historiográfico com o passar das décadas, mas também já era admirada por seus contemporâneos - mesmo em círculos mais conservadores, como era o caso dos Fotoclubes, que ainda exploravam a prática pictorialista (Costa; Silva, 2004, p. 29).

Nesta constelação enfim trabalhamos com as primeiras fotografias mencionadas na citação apresentada no início do capítulo, publicada no Boletim do FCCB em 1946, em que membros do Clube julgam a produção de Farkas por duas referências: de um lado, obras associadas a um modernismo abusado e extravagante, "que nada exprimem" (3ª constelação); por outro, fotos tidas como "trabalhos de grande valor" por seu cunho artístico (2ª constelação), como "Estudo de Composição" e "Obras Humanas", publicadas nos Catálogos do Salão Paulista em 1944 e 1943, respectivamente. Poderíamos, também, adicionar a este julgamento a obra "Pampulha", que teve seu valor reconhecido entre os pares de Farkas ao ser selecionada para estampar a capa do Boletim de número 52, em 1950.

Desde o título, "Estudo de Composição" (Figura 17) anuncia sua natureza como um exercício voltado à exploração formal, que relega a temática a um papel secundário. Embora se afaste de uma abordagem centrada na questão urbana, a obra se dedica ao estudo de elementos arquitetônicos, explorando linhas, ritmos e sombras de maneira metódica. A partir dela, Farkas descontextualiza o motivo representado, afastando-o de uma leitura funcional ou narrativa, de modo a transformar um objeto banal e cotidiano - uma ponte - em fonte de deleite estético. A sinuosidade da ponte assume protagonismo, dinamizando a composição e conferindo movimento à imagem. Essa sensação de fluidez é reforçada pelo ritmo constante das linhas verticais que integram o guarda-corpo e suas sombras projetadas, criando uma interação harmoniosa entre luz e forma que amplifica a dimensão estética da cena. O ângulo descendente escolhido pelo fotógrafo, aliado à perspectiva alongada, enfatiza a curvatura da estrutura e conduz o olhar do observador ao longo de sua extensão.

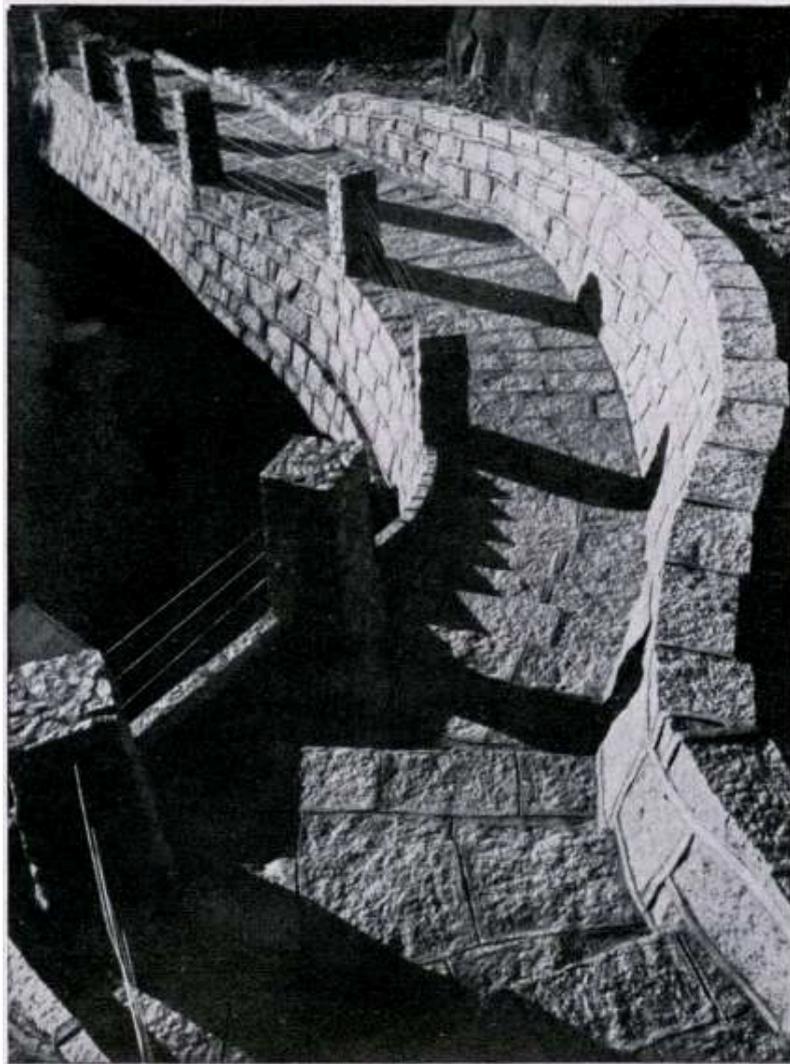


Figura 17. Estudo de Composição, por Thomaz Farkas, c. 1944.

A partir de suas escolhas, Farkas propõe ao espectador que se desprenda da dimensão funcional da ponte e passe a contemplá-la como um jogo visual entre formas e contrastes. Nesse sentido, a obra exemplifica o compromisso de Farkas com a experimentação, característico da fotografia moderna, ao tornar a arquitetura e os simples elementos que integram o dia-a-dia em uma fonte inesgotável de possibilidades formais e estéticas.

Já com “Obras humanas”, fotografia que explora sombras, escala e geometria, Farkas recebeu o 1º Prêmio da categoria “Arquitetura” no Salão Paulista de 1943. Nela, o fotógrafo registra uma estrutura grandiosa, composta primordialmente por arcos, frente a um céu nublado, que adiciona textura à imagem e contrasta com a superfície lisa da construção em concreto. Ao fundo, em uma linha oblíqua, vemos outro volume, mais simples, que parece esmagado entre a imponência dos arcos e o vasto céu do plano inferior. Essa construção

secundária, de linhas retas e discretas, marca um contraponto à grandiosidade e fluidez das curvas, reforçando a hierarquia visual estabelecida por Farkas.



Figura 18. Obras Humanas, por Thomaz Farkas, c. 1943.

Como um todo, a construção apresenta atributos formais modernistas evidentes, como a simplicidade dos volumes, baseados em formas geométricas elementares e livres de ornamentação, além da escala monumental, que se chocam e criam contrastes. Apesar do apreço pela funcionalidade por parte dos arquitetos e designers modernistas, guiados pela máxima “forma segue função”, Farkas parece seguir o caminho contrário, priorizando explorar as potencialidades formais dos arcos, em detrimento de uma leitura puramente funcional da arquitetura, que não é facilmente decifrada por meio deste recorte. Assim, Farkas transfigura a obra arquitetônica em escultura, valorizando o ritmo de suas curvas imponentes, que parecem seguir ao infinito, como o pretenso progresso da modernidade. A repetição das

curvas, aliadas ao jogo de luz e sombras que reforça a tridimensionalidade da obra, direcionam o olhar do espectador na imagem e destacam o dinamismo dos aspectos plásticos e poéticos da construção.

A construção em arcos domina a composição e se torna seu ponto focal. No entanto, ela não está sozinha na imagem, marcada também pela presença de uma figura humana diminuta no canto inferior esquerdo que, apesar de estar no primeiro plano, dificilmente compete com o impacto visual produzido pelo edifício/monumento ao fundo. A pessoa registrada, que parece se movimentar pelo espaço, nos ajuda a compreender a escala da construção e ter dimensão de sua verdadeira monumentalidade, acentuada pelo ângulo empregado, de baixo para cima. Contudo, sua função vai além de uma simples referência visual. Esse detalhe reforça, também, uma visão simbólica, já evocada no título, que demonstra a possibilidade de grandes feitos realizados pela humanidade, que ultrapassam a experiência individual. Assim, “Obras Humanas” não seria apenas um registro arquitetônico, mas também um ensaio visual sobre potencial criativo e engenho coletivo, em total diálogo com os princípios éticos e estéticos do modernismo e da modernidade.

Por outro lado, podemos nos distanciar das grandes narrativas modernas e analisar a relação apresentada entre indivíduos e o ambiente construído que os circunda de uma maneira crítica. Assim, percebemos uma relação assimétrica, em que o espaço projetado, especialmente no meio urbano, engole o indivíduo, tornando-se um instrumento de alienação que, por conta de sua escala monumental, perde de vista a experiência humana cotidiana, apequenada em meio a uma grandiosidade de concreto. Nesse sentido, a fotografia em questão nos convida a refletir sobre a capacidade transformadora coletiva, mas também sobre os limites e as consequências desse poder, questionando até que ponto o monumental atende - ou desarticula - as experiências humanas no espaço urbano.

À primeira vista, “Obras Humanas” (1943) e “Pampulha” (1950) — esta última, fotografia que estampou a capa do *Boletim* nº 52 do FCCB — parecem registros bastante distintos de obras arquitetônicas modernistas, ao menos no que diz respeito à forma. Ao se apropriar de abordagens formais diversas, Farkas evidencia as múltiplas possibilidades proporcionadas pelo vocabulário moderno para a representação da antiga temática arquitetônica. Apesar das diferenças, ambas as obras revelam um tema recorrente na produção do artista: a contraposição entre a monumentalidade da arquitetura modernista e a experiência humana, que perde espaço diante de sua grandiosidade.



Figura 19. Pampulha, por Thomaz Farkas, c. 1950.

Nesse sentido, em “Pampulha” (Figura 19), vemos um recorte da marquise do cassino que integra o Conjunto Arquitetônico da Pampulha, um ícone modernista localizado em Belo Horizonte (MG). O ângulo escolhido pelo fotógrafo isola a marquise de seu contexto arquitetônico e paisagístico, criando a sensação de que a estrutura flutua no espaço, destacada contra a imensidão de um céu sem nuvens. Há uma intensificação no jogo entre claros e escuros, proporcionado pelo visada à contraluz, que transforma o céu em um plano de fundo liso e branco, perfeito para reforçar as linhas que dão forma à marquise, completamente escurecida. Vemos, então, que Farkas radicaliza duas proposições já exploradas em “Obras Humanas”: o contraste de claros e escuros - intensificado de modo a quase abolir o meio tom - e o uso de um ângulo inusitado, de baixo para cima, como recurso para amplificar a percepção da monumentalidade.

Essa abordagem faz com que a marquise perca seu aspecto tectônico, sua relação com o volume total e sua estrutura, reduzindo-se a uma forma geométrica abstrata. Assim, Farkas

não apenas rompe com a perspectiva tradicional, mas também apresenta uma composição desestabilizante que atrai o olhar do observador para questões caras aos fotógrafos modernos, como a abstração das formas e a geometrização do referente. A marquise, despojada de sua materialidade, se torna um estudo gráfico e visual, simbolizando o diálogo entre o rigor técnico e a expressão estética que marca a arquitetura moderna.

Novamente, vemos uma figura humana diminuta que atua como um contraponto à monumentalidade da estrutura. Essa presença, quase uma silhueta, desempenha um papel fundamental: humanizar a cena, de modo que a figura do homem ancore a marquise em seu contexto, no lugar das delicadas colunas que a sustentam. Assim, a irrealidade criada pela composição é cortada, lembrando ao observador que aquela imagem não se trata apenas de formas geométricas abstratas, mas de um espaço urbano concreto, vivido coletivamente.



Figura 20. Fila em sombra, por Thomaz Farkas, c. 1940

Essa vivacidade urbana constitui o tema central de inúmeras fotografias de Farkas nas quais a investigação das formas arquitetônicas é relegada ao segundo plano. Um exemplo

marcante pode ser encontrado em seu registro da fila em um ponto de ônibus na capital paulista, capturada a partir de um ângulo não usual (Figura 20). O enquadramento de cima para baixo cria um distanciamento entre a cena e o espectador, que assume a posição de observador externo, sem envolvimento direto na dinâmica retratada. Esse afastamento proporciona uma leitura mais gráfica e formal da imagem, que parece pouco interessada no desenrolar das ações retratadas, dando ênfase à composição visual e à interação entre luz, sombra e espaço, que assumem o protagonismo. A repetição e o contraste das figuras na parte superior intensificam a sensação de ritmo e coletividade, enquanto o jogo de luz e sombras transforma o chão em uma tela vibrante, onde os elementos visuais parecem ganhar vida própria. Essa relação entre corpo e sombra confere à imagem uma tensão visual e simbólica, onde a sombra não é apenas um reflexo passivo, mas um elemento ativo na composição.

Nesse sentido, o resultado alcançado pelo fotógrafo não se deve apenas à escolha do enquadramento, mas também à seleção precisa do momento do dia a ser registrado. Farkas aproveita a posição do sol, mais baixo e próximo à linha do horizonte, para capturar sombras alongadas e inclinadas, que se estendem como duplicações abstratas de cada figura. Essas sombras projetam-se no plano liso da calçada, reorganizando visualmente o espaço e infundindo-o com certo dinamismo que transcende a materialidade das figuras. O resultado é uma composição que combina rigor gráfico e uma atmosfera quase onírica, onde o real e o abstrato coexistem em um delicado equilíbrio.

Em diversas fotografias em que a figura humana assume um papel central, Farkas explora a ideia do flagrante, capturando recortes de instantes únicos que somente o olhar atento de um fotógrafo poderia nos revelar. Tomemos como exemplo a fotografia abaixo. Trata-se de uma cena trivial, que se desenrola em uma área comercial de São Paulo, de frente para uma quitanda, caracterizada por alguns cachos de banana. O fotógrafo trabalha a partir de uma triangulação, formada pelas posições e ações dos três personagens, que organiza a cena e guia o olhar do observador, conferindo dinamismo à composição. Nela, não há espaço para poses, apenas para o flagra, o instantâneo, que revela a variedade de estímulos e ações simultâneos do espaço urbano. Em primeiro plano, destaca-se um homem de terno claro, que caminha enquanto carrega um caderno ou documentos. Ele parece ter percebido o fotógrafo, lançando um olhar fugaz para a câmera, mas não interrompe totalmente seu movimento, apenas desvia o olhar, o que contribui para a espontaneidade do registro. Já os homens ao fundo não se afetam com a presença da câmera, seguem com a conversa e o trabalho concentrados. Posicionado de perfil, o senhor de terno escuro parece conversar com alguém

fora do quadro, indicando que a dinâmica da cidade nunca poderá ser capturada em sua totalidade, ela sempre ultrapassa os limites da imagem, seu recorte.



Figura 21. Quitanda, por Thomaz Farkas, c. 1940

Por fim, o homem de regata branca é registrado em meio a sua ação, enquanto abaixa o portão metálico da quitanda que, além de desempenhar um papel narrativo, também cria uma divisão visual na composição, que separa a imagem em duas zonas distintas. Acima da linha horizontal que marca o fim do portão, vemos apenas elementos arquitetônicos, todos simples, de menor interesse visual, que remetem a estaticidade do ambiente construído. Já na parte inferior, a cena concentra todo seu dinamismo, a partir do movimento e da vivacidade dos personagens, que refletem o ritmo cotidiano urbano. Cria-se, assim, uma dualidade que enriquece a leitura da imagem e contribui para a transformação do ordinário em algo visualmente marcante, atento às micro narrativas do que compõe a cidade.



Figura 22. Registros da mística do futebol: espectadores no Pacaembu, São Paulo, c. 1945.

As fotografias acima, que registram espectadores no Estádio do Pacaembu (Figura 22), podem ser analisadas a partir das mesmas chaves anteriores. Aqui, percebemos o interesse de Farkas pelo universo do futebol, não direcionado para o jogo em si, mas como um estudo sobre seu impacto no público e sua capacidade de mobilizar emoções e comportamentos. As imagens revelam o outro lado do futebol, como fenômeno cultural que afeta profundamente a população brasileira, especialmente nos grandes centros urbanos. A partir delas, observamos dois aspectos distintos da mesma experiência: de um lado, aqueles que se empenham em acompanhar o jogo a partir de qualquer vislumbre, do lado de fora do estádio; de outro, o amontoado de pessoas que assistem ao evento no interior do estádio.

Na primeira fotografia, vemos um grupo de meninos em uma árvore, seus corpos posicionados entre os galhos secos e irregulares. Criando uma composição espontânea, eles se movimentam, cada um empenhado em alcançar a melhor visão possível para acompanhar o jogo. As expressões em seus rostos variam, mas todas transmitem uma intensidade clara: o desejo de estar o mais próximo possível da ação. Mesmo diante das dificuldades e das barreiras, que a imagem nos leva a refletir sobre, eles não se deixam abater, fazem o possível para vivenciar a paixão pelo futebol e a emoção compartilhada de assistir ao jogo. A árvore, com sua silhueta recortada contra o céu, domina a imagem. Suas ramificações sem folhas, que apontam para todos os cantos da composição, tornam-se uma moldura natural que delinea os corpos dos meninos, mas não os restringe, contribuindo para o dinamismo e a intensidade da composição. A textura áspera e pouco convidativa cria a sensação de um espaço árido, um tanto hostil, mas emocionante, que amplifica a ideia de superação e a determinação dessas crianças. A árvore, assim, não é apenas um elemento estético-formal, mas um personagem; ela interage com a ação e enriquece a narrativa visual, de modo a reforçar o sentimento de urgência e entusiasmo dos meninos.

Já na segunda fotografia vemos uma manifestação distinta dessa paixão pelo futebol, ainda que igualmente significativa para ambos os grupos. A cena se desenrola no interior do estádio, onde um amontoado de pessoas está reunido para assistir ao jogo. As figuras são compactas e as expressões, captadas em um instante, transmitem um sentimento coletivo de excitação e tensão. Os rostos se misturam, formando uma massa de espectadores cuja atenção está voltada para o campo. Há uma proximidade física evidente, uma união das emoções compartilhadas que se estende entre os indivíduos, sugerindo que, apesar da distância que os separa dos meninos da primeira imagem, todos são parte de uma mesma experiência imersiva.

Aqui, Farkas retoma seus exercícios acerca da geometrização dos motivos, aliado a um olhar humanista. A estrutura do Pacaembu emerge como o elemento central que confere coesão à cena, destacando-se pela geometria precisa e pelas linhas e volumes que compõem sua forma. As figuras humanas, dispostas de maneira estratégica – seja no topo da construção robusta ou alinhadas ao longo do guarda-corpo – complementam e reforçam as linhas simples que definem o contorno do estádio, contribuindo para a ordenação visual da imagem. Os espectadores, à semelhança das crianças que se adaptam à árvore na fotografia anterior, parecem submetidos à forma da arquitetura, buscando maneiras de acomodar-se e desfrutar da função primordial do estádio. Essa relação revela como aquele espaço, por mais imponente que seja, não é capaz de conter a intensa demanda daqueles movidos pela mística do futebol. Dessa forma, tanto a imagem no exterior quanto a no interior do Pacaembu apresentam uma composição visual arrojada e complexa, que ultrapassa os aspectos estéticos para explorar, também, as dimensões sociológicas da vida urbana.

A partir dessa sequência de imagens, vemos algumas das diversas maneiras como Farkas lida com a questão humana em sua prática, comumente aliadas à exploração das mais variadas questões formais. No entanto, alguns de seus trabalhos se afastam completamente de qualquer interesse humanista, de modo a dedicar total atenção à arquitetura, em especial a modernista e seu potencial para a criação de composições geometrizes, como vemos nas imagens a seguir (Figura 23). Nelas, Farkas se deteve em fotografar edifícios novos, há pouco construídos - datados de 1943 e 1939, respectivamente - exemplares de uma nova arquitetura que ganhava forma no Rio de Janeiro, a partir da década de 1930. No registro do Edifício São Borja, realizado no interior de seu prisma de ventilação, Farkas optou por um ângulo de baixo para cima bastante acentuado, como meio de expressar a vertiginosa experiência urbana que ganhava forma nas grandes cidades brasileiras. Essa visada ascendente confere destaque para a altura do edifício de 18 andares que, para o olhar contemporâneo, talvez não seja impressionante, mas impactava o observador na década de 1940 com outra força. Pensemos, por exemplo, no Edifício A Noite, também localizado no centro do Rio de Janeiro. Construído em 1929, pouco mais de uma década antes da fotografia em questão, A Noite foi o primeiro arranha-céu em solo brasileiro e garantiu a marca de edifício mais alto da América Latina por alguns anos, com seus 24 andares de muita imponência, em uma paisagem ainda com ares coloniais e construções consideravelmente menores. Se no século XXI nosso olhar parece dessensibilizado pela monumentalidade, as fotografias de Farkas nos remontam ao maravilhamento e à vertigem causado pelas inovações tecnológicas da época.

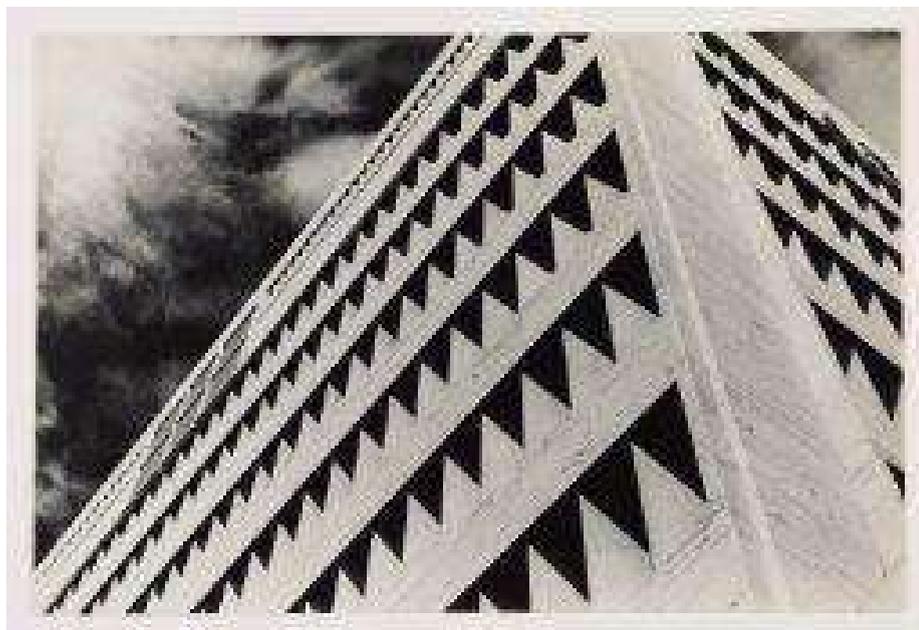


Figura 23. Arquitetura modernista no Centro do Rio de Janeiro, c. 1945. Fachada interior do Edifício São Borja e fachada da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), respectivamente.

Assim, a escolha do enquadramento foi um recurso essencial para transmitir a sensação experienciada por Farkas, como se congelasse aquele “aqui e agora”. Além da

ênfase na verticalidade, a forma como a construção sangra para além das margens evoca uma continuidade que se estende *ad infinitum*, até dar conta de toda a cidade. O jogo entre figura e fundo complementa a retórica visual, enfatizando a geometria precisa do edifício, que recorta o céu com suas linhas precisas e o faz perder seu caráter orgânico. Restrito, o céu alude ao modo como a natureza perde espaço nos grandes centros urbanos, condenada a aparecer apenas em breves respiros.

Apesar da imponência visual da fotografia de Farkas, o São Borja não conquistou grande importância na historiografia da arquitetura brasileira, ao contrário do prédio sede da ABI (Figura 23), que tornou-se marco do modernismo na então capital do país. Assim como o edifício, seus autores, os Irmãos Roberto, se tornaram referências para aquela que viria a ser conhecida como a Escola Carioca de Arquitetura Moderna, fortemente inspirada pelos preceitos do francês Le Corbusier (Pereira, 2002, p. 133). Fruto de um concurso público datado de 1936, o edifício da ABI foi idealizado já pelos organizadores do certame em sintonia com as vanguardas arquitetônicas da época. Seu terreno, localizado na esquina das ruas México e Araújo Porto Alegre, resultou do desmonte do Morro do Castelo, um dos pontos fundacionais de ocupação do território que viria a se tornar o Rio de Janeiro que conhecemos hoje. No entanto, as novas construções ali localizadas tinham como imperativo se afastar das antigas formas da cidade colonial, dando lugar a uma cidade moderna, limpa e racional, em consonância com os princípios urbanísticos do Plano Agache (1928-1930), de inspiração haussmaniana (Pereira, 2002, p. 122). Esse impulso modernizante se concretizou na forma do edifício, que incorpora elementos essenciais do vocabulário moderno, como o uso de *pilotis*, plano e fachada livres, estrutura independente e teto-jardim, além de ter adaptado o *brise-soleil*¹⁴ para a realidade ambiental brasileira. Definido pelos Irmãos Roberto como “palácio na concepção contemporânea” (Pereira, 2002, p. 131), foi reconhecido como “monumento justaposto ao tecido” (Pereira, 2002, p. 131) urbano.

As diversas fotografias de Farkas que têm como objeto de investigação tal edifício revelam seu olhar sensível para os elementos formais inovadores presentes na construção, trabalhados em um jogo entre geometria e sombras. A localização do prédio em uma esquina permite ao fotógrafo adotar um ângulo oblíquo, que intensifica o efeito de perspectiva e profundidade, potencializando sua monumentalidade e reforçando a sensação de vertiginosidade da experiência na urbe moderna. Embora volumetricamente a sede da ABI

¹⁴ Mecanismo de proteção solar criado por Le Corbusier e aplicado de forma inovadora pelos Irmãos Roberto na sede da ABI (Pereira, 2002, p. 132).

apresente-se como um prisma de base retangular, elevado do solo por um *pilotis* que cria um vazio em seu térreo, ele não evoca leveza. Pelo contrário, o edifício surge na imagem como uma estrutura monolítica, sólida e imponente em sua escala, que contrasta com sua simplicidade formal, baseada em formas geométricas elementares.

A partir de um jogo de claros e escuros, que se torna essencial para a leitura visual da fachada, outra forma surge, que não está ali de fato enquanto matéria concreta: triângulos, que figuram como projeções efêmeras e mutáveis, frutos da interação entre a luz solar e os elementos arquitetônicos projetados para bloqueá-la – os *brises-soleil*. A repetição rigorosa desses padrões cria uma textura visual, que transforma a superfície estática da fachada em um campo dinâmico, além de criar um ritmo contínuo, que guia o olhar do observador para o infinito, para além dos limites da imagem. Dessa forma, além de criar uma composição de alto contraste e movimento, Farkas foca-se em explorar os efeitos do elemento arquitetônico mais inovador¹⁵ da fachada, que se tornou essencial do vocabulário moderno brasileiro, a partir de sua aplicação na sede da ABI.

É interessante perceber, assim, que o edifício da ABI se posiciona em uma encruzilhada simbólica entre o passado e o futuro da cidade. Por um lado, sua base territorial sobre o antigo Morro do Castelo remonta à memória colonial e carrega peso histórico enquanto palco das primeiras transformações urbanas do Rio de Janeiro. Por outro, seu desenho modernista se apresenta como um marco de ruptura, que projeta para o futuro o desejo de uma cidade cosmopolita, planejada sob os valores da racionalidade e da funcionalidade, tão caros ao ideário moderno. No entanto, entre meados da década de 1930 e 1940, o projeto modernista enquanto roupagem pública e concepção estético-simbólica de um estado que se pretendia “novo” ainda estava longe de se tornar unânime, em franca disputa com as correntes neocolonial e acadêmica/eclética (Cavalcanti, 1995, p. 20). Havia ainda um longo percurso até que o modernismo se firmasse como a prática arquitetônica dominante que conhecemos hoje. Ao observarmos o conjunto de fotografias reunidas nesta constelação, em especial aquelas interessadas na arquitetura, percebemos como Farkas contribuiu para

¹⁵ Como nos mostra Cláudio Pereira (2002), a “introdução de sistemas de proteção solar através de *brise-soleils* na arquitetura moderna deve-se a Le Corbusier que empregou grelhas ortogonais fixas cobrindo as fachadas mais insoladas num loteamento residencial e num edifício de apartamentos projetados para a cidade de Argel em 1933. Neste mesmo ano, Le Corbusier aplica brises compostos por lâminas horizontais móveis num loteamento projetado para Barcelona. Contudo, o uso do quebra-sol em lâminas verticais oblíquas que ocultam completamente a presença de aberturas no edifício é algo sem precedentes cujo crédito cabe a Marcelo e Milton Roberto. Além disso, os quebra-sóis pioneiros de Le Corbusier ficaram apenas no projeto, enquanto a A.B.I. representa o primeiro uso sistemático do quebra-sol num projeto executado, em nível mundial” (Pereira, 2002, p. 132).

divulgar, conferir visibilidade e legitimidade estética às formas modernas. Suas imagens atuaram - e continuam a atuar - como um argumento visual persuasivo que, à sua maneira, desempenharam um papel nesta disputa entre estilos e projetos de Brasil no século XX.

1.4 Constelação *Em direção à abstração*



Figura 24. Constelação *Em direção à abstração*. Série de fotografias de Thomas Farkas, composta por obras salvaguardadas no IMS e outras publicadas em diferentes edições do Boletim do FCCB. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.

Nesta constelação, vamos explorar o outro lado da citação base deste capítulo, que versa sobre o julgamento interno do FCCB frente à produção de Farkas: obras como *Esgoto* e *Água* que se afastam dos preceitos do Clube, pois o fotógrafo insiste em seguir por um caminho tido como "outro" - o do modernismo, que em momentos se exacerba, afastando-se do que seria visto, naquele contexto, como bom gosto, "de cunho artístico". Esse modernismo abusado e extravagante, que já não é mais tão palatável como nas obras expostas na Constelação urbano-geométrica (Figura 16), radicaliza algumas proposições, como o interesse por volumes, contrastes e texturas, em direção à certa abstração.

Por meio da leitura dos artigos que integram os *Boletins* do FCCB, podemos compreender melhor algumas das ideias que guiam o julgamento dos membros do Clube, em um momento contemporâneo à crítica direcionada a Farkas, datada de 1946. No ano seguinte, no *Boletim* 015, Jacob Polacow¹⁶ publica *Pictorialismo em Arte Fotográfica*, um artigo de três

¹⁶ Jacob Polacow (1913-1966) nasceu na Rússia e, aos seis anos, imigrou para o Brasil com sua família. Em 1943, tornou-se membro do FCCB onde participou de diversas exposições, salões e concursos, conquistando uma posição de destaque no meio fotoclubista.

páginas - com continuação na edição seguinte - em que discorre sobre as possibilidades do fotógrafo enquanto artistas, destacando para o fato de que nem todo fotógrafo é, necessariamente, artista. Apesar de afirmar que "não existe uma linha divisória nítida que permita a alguém classificar ou desclassificar, sumariamente, um trabalho artístico" (Polacow, 1947, p. 4), o autor aponta para a existência de um espectro que julga uma obra entre a mediocridade e a genialidade. Com o intuito de instruir o leitor sobre como melhor produzir obras genuinamente artísticas, discorre sobre práticas pictorialistas que poderiam ser utilizadas. Polacow se vê impossibilitado de ignorar o modernismo nesse contexto, trazendo ao leitor um balanço de suas virtudes e vícios. Após discorrer sobre o pictorialismo por duas páginas, ressalta:

As considerações feitas até agora podem induzir os meus ouvintes a supôr que estamos demasiadamente arraigados as mais puro classicismo fotográfico, não levando em linha de conta as tendências modernistas que procuram libertar-se do que denominam "grilhetas de uma Arte subordinada a leis e regulamentos". Não deixo de confessar o meu conservantismo e uma atitude de expectativa e observação, com respeito a certas tendências hodiernas [modernas]. Mas, seja-me permitido utilizar uma expressão atualmente muito em voga: a Arte se divide em verdadeira e falsa... ou boa e má, como queiram (Polacow, 1947, p. 4).

Polacow afirmar ser "inegável a contribuição da corrente modernista à Arte Fotográfica, com trabalhos surpreendentes de realismo e movimento, originalidade de concepção e execução" (Polacow, 1947, p. 4), associando essas novas possibilidades da prática fotográfica ao aperfeiçoamento dos aparelhos de menor porte, que permitem mais agilidade. Informa, também, que não haveria uma definição unívoca do modernismo na fotografia, que "pode se caracterizar pela escolha do assunto (anteriormente não utilizado pelos acadêmicos), pelo corte, pelo ângulo, pelo tamanho da imagem em relação às dimensões reais do objeto, etc." (Polacow, 1947, p. 4). No entanto, destaca "seja como fôr, Modernistas ou Acadêmicos não poderão relegar, *impunemente*, os postulados fundamentais da composição pictórica" (Polacow, 1947, p. 4, grifo nosso). Nesse sentido, vemos que Polacow ainda julga a produção modernista a partir do paradigma pictorialista, defendendo que há limites para a inovação na prática fotográfica:

Do mesmo modo como em pintura ou escultura, muitos pretendem utilizar o MODERNISMO como uma cortina de fumaça para ocultar as aberrações flagrantes dos seus quadros fotográficos. Isso é lamentável, porquanto não existe um policiamento punitivo para os "fóra da lei"...artística (Polacow, 1947, p. 4).

Apesar de defender que o "bom artista imprime ao seu trabalho um forte cunho pessoal" (Polacow, 1947, p. 3), percebemos que, na visão do autor, há um limite para o que seria aceitável dentro dessa originalidade. E, a partir da crítica emitida a Farkas, parece que esse pensamento ressoa no ambiente do FCCB de maneira mais ampla.

Em seu processo de amadurecimento, que se pauta na experimentação e na busca de um estilo próprio, Farkas "desenvolveu um descomprometimento com as normas estéticas vigentes que acabou por distanciar seu trabalho do que, no geral, estava sendo feito pelos membros do fotoclube" (Leite; Silva, 2012, p. 25). Esse distanciamento - e julgamento - foi de fácil percepção para o fotógrafo, que se recorda: "as fotos mais abstratas eram do Geraldo de Barros, do [José] Oiticica [Filho] e minhas. Não era nenhum grupo dissidente, mas era bastante *ridicularizado*" (Farkas, 1997, p. 3, apud Leite; Silva, 2012, p. 24, grifo da autora).

Por conta da desaprovação do Clube frente à *Esgoto e Água*, tais fotografias nunca foram publicadas nos Boletins ou Catálogos da instituição, apenas mencionadas, acompanhadas de um juízo crítico. Nesse sentido, foi necessário recorrer ao arquivo de Farkas, sob guarda no Instituto Moreira Salles, para encontrar obras que poderiam nos ajudar a preencher essa lacuna. Com relação a *Esgoto* (Figura 25), parece não haver dúvidas a respeito de qual foto se trataria. No entanto, com relação à *Água*, é mais difícil afirmar com certeza. Isto porque, no arquivo, há uma série com pelo menos cinco fotos sob o título "Águas", sem data precisa, mas localizadas no Rio de Janeiro. Imaginamos que a fotografia mencionada pelo *Boletim* do FCCB seria uma delas e, por isso, iremos trabalhar com três fotos que compõem esse ensaio (Figura 27).

Na fotografia abaixo (Figura 25), vemos o *close* da tampa de um bueiro, que domina a composição, ocupando $\frac{3}{4}$ da imagem. O ângulo descendente aliado ao desfoque aplicado ao entorno impossibilitam a localização precisa do registro. Inferimos, apenas, que a foto foi capturada na cidade de São Paulo, por conta da inscrição "R.A.E S.P", que faz referência à Repartição de Águas e Esgoto da Capital, empresa de saneamento criada em 1892.



Figura 25. Esgoto, c. 1945

A escolha por capturar uma simples tampa de esgoto pode parecer estranha e, de fato, causou bastante incômodo em um meio que se propõe a produzir fotografias com forte apelo artístico e, especificamente, pictórico. No entanto, podemos lidar com essa questão associando dois possíveis impulsos do fotógrafo: por um lado, um impulso histórico, que vê no saneamento uma das grandes questões da urbanização e, nesse sentido, da experiência da modernidade. Isto porque, sabe-se que, entre "1874 e 1900, o Município de São Paulo teve sua população aproximadamente multiplicada por 10 e, entre 1874 e 1940, por 57" (Silva, 2014, p. 8). Esse crescimento extremamente rápido e desordenado tornou a situação sanitária um problema latente, que apenas começou a alcançar "um equilíbrio razoável entre as coberturas de abastecimento de água e coleta de esgotos" (Silva, 2014, p. 15) na década de 1940, apesar de ainda muito aquém dos padrões atuais. Nesse contexto, era necessário afastar-se da imagem de precariedade, especialmente em uma cidade que pretendia consolidar-se enquanto potência moderna, pautando-se no ideal do progresso bandeirante.

Se, a partir dessas questões históricas, podemos melhor compreender os possíveis motivos do interesse de Farkas pelo tema trabalhado em *Esgoto*, podemos refletir, também, a partir de um impulso estético, que informa o modo como ele escolhe realizar seu registro.

Farkas realiza uma fotografia bastante simples e direta, sem usar artifícios pictóricos para descaracterizar o objeto. Mais do que preocupado em produzir algo belo dentro do cânone pictorialista, o fotógrafo parece interessado em explorar os atributos visuais desta tampa, com todos os seus relevos e as possibilidades que surgem a partir de sua interação com a luz do sol. Seria esse um dos pontos do discurso moderno de Farkas, "a busca da expressão máxima da ação da subjetividade sobre o mundo visível, onde não é intenção modificar a realidade da imagem, mas sugerir que por meio dela o real seja confrontado sob novos pontos de vista" (Leite; Silva, 2012, p. 26).



Figura 26. *Cachoeira*, c. 1947.

Por meio de obras em que lida com a questão da água, como em *Cachoeira* (c. 1945) e no ensaio *Águas* (c. 1946), Farkas segue em sua busca por capturar o real por diversos pontos de vista, nos mostrando diversas possibilidades para o registro de um mesmo objeto ou tema. Farkas fotografa diferentes corpos d'água, passeando pelas águas doces e salgadas, de modo a explorar a variedade com que um mesmo tema pode ser percebido, a partir de suas diferentes manifestações e atributos, explorando texturas, seu comportamento - entre o movimento e a estaticidade -, o modo como interage com a luz e as variações de suas propriedades ópticas, entre a transparência e a opacidade. *Cachoeira* (Figura 26) foi exposta no 4º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, em 1945. Em um *close*, recorta parte de uma queda d'água, trabalhando com a força da natureza a partir de seu movimento, enfatizado pelo aspecto desfocado da

espuma. O alto contraste entre claros e escuros dá forma à composição, por meio dos desenhos traçados pelo branco tanto da espuma quanto dos reflexos do sol sobre a água.

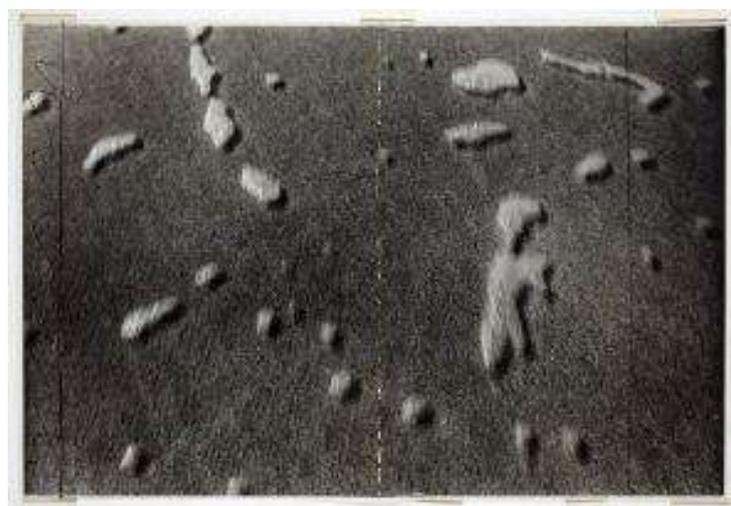


Figura 27. Fotografias do ensaio *Águas* (para fins de identificação, n. 1, 2 e 3, respectivamente), c. 1945.

Dando prosseguimento aos estudos em torno da água, Farkas realiza um ensaio (Figura 27) inteiramente dedicado ao tema em uma de suas passagens pelo Rio de Janeiro, talvez inspirado pela imensidão do oceano que o cercava, em contraste com a experiência urbana paulista. Todas as fotografias são capturadas de cima para baixo, enquadrando unicamente seu objeto, sem preocupações em dar ao observador informações sobre sua localização ou a relação do corpo d'água com seu entorno.

Em *Água (nº 1)*, vemos uma fotografia um tanto desfocada, que novamente nos remete à velocidade do movimento das águas. A espuma, provocada pela agitação do mar, possibilita uma intensa variação de claros e escuros - com poucos tons intermediários - além de desenhar diversas formas, que sobem e descem como dunas, nos indicando ondas e reforçando a sensação de movimento. Apesar de não registrar o horizonte, ainda podemos perceber vestígios de uma perspectiva, que encaminha o olhar para o fundo da foto e enfatiza a grandiosidade do oceano, que parece infinito.

Já em *Água (nº 2)*, Farkas realiza seu registro em outra posição. Ele não está mais no fundo, mas bem na beira do mar, em águas rasas, o que pode ser percebido pela intensa transparência da água e seu tipo de movimento, fruto de pequenas ondulações, que produzem linhas muito próximas. A variação de tons é mais sutil e a atenção do observador é direcionada para as texturas da água, muito diferente do que é observável nas fotografias de número 1 e 3. Apesar da ênfase nas texturas e formas encaminhar a construção da imagem para certa abstração, talvez seja esta, dentre as três fotografias aqui selecionadas, em que o referente está mais claro e explícito.

Por outro lado, *Água (nº 3)* seria a mais abstrata da série. Em um ponto mais calmo do mar, Farkas registra espumas que criam formas bem definidas e espaçadas, sobre um plano mais liso e uniforme em termos de opacidade e tonalidade, afastando-se do registro de movimento. Sem seu título e descontextualizada de sua série, *nº 3* pode mesmo perder a relação com seu referente - as águas do oceano - de modo a se aproximar de um quadro, não no sentido das paisagens pictorialistas, mas das experimentações do abstracionismo não geométrico.

O abstracionismo, que compõe o mosaico de variações e possibilidades da arte moderna, pauta-se em uma de suas ideias fundamentais, que guia o modernismo de forma mais ampla, desde as décadas finais do século XIX: a percepção de uma pintura enquanto mera superfície recoberta de pigmentos e, conseqüentemente, formas. Essa visão permitiu que

os artistas abandonassem o imperativo mimético de reprodução fiel da realidade, que demandava da tela o comportamento de uma janela (Jason; Jason, 2009). É interessante pontuar que a própria invenção da fotografia - com sua dita objetividade e capacidade de reprodução precisa da realidade - foi um dos elementos que impulsionou esse direcionamento da arte moderna, liberando-a do paradigma que imperava desde o Renascimento, pautado em um realismo idealizado e na perspectiva linear. A partir da ideia da "arte pela arte", busca-se repensar a função da pintura, a partir da exploração de seus atributos verdadeiramente pictóricos - como a tinta, as cores, as formas, as pinceladas do artista, entre outros - de modo a diferenciar-se da fotografia, em uma disputa em que esta se mostra muito mais eficiente e apta a ganhar espaço - e mesmo tomar o espaço da pintura (Fabris, 2005, p. 8; Jason; Jason, 2009, p.).

No entanto, a percepção da objetividade como um imperativo da fotografia impulsiona, paradoxalmente, um movimento em direção à valorização das qualidades intrínsecas do meio, rompendo com tentativas de assimilação a outras formas artísticas. É nesse contexto que Farkas se afasta dos preceitos pictorialistas – que, embora rejeitassem a objetividade, ainda buscavam aproximar a fotografia da pintura, em vez de explorar suas especificidades expressivas – e também da prática predominante no FCCB. Suas *Águas* não recriam cenas, não buscam nos contar uma história, nem capturar uma paisagem nos moldes dos grandes mestres da pintura. Sua variedade de resultados nos indica um olhar atento, que se exacerba na busca por explorar a dimensão propriamente fotográfica dos objetos, encaminhando-se para uma abstração despreocupada com a compreensão total do referente, mas atenta às questões de forma, textura, linhas e contrastes.

O julgamento de seus colegas fotoclubistas frente às suas obras menos convencionais, como *Água* e *Esgoto*, não impediu Farkas de seguir explorando temas e técnicas de seu interesse, que desafiavam os preceitos da época. Isso pode ser percebido, por exemplo, em *Movimento na Praia* (Figura 28), realizada já na década de 1950. Apesar da continuidade em trabalhar com as possibilidades da água, a partir da tríade movimento, textura e contrastes, Farkas alcança um resultado bastante diferente, especialmente por conta da escolha do enquadramento. Neste caso, não faz mais um *close*. Produz o registro do lado de fora do mar, afastando-se de seu objeto e registrando o encontro entre mar e areia, com destaque para as formas produzida pela espuma, especialmente no contorno das ondas, de modo a delimitar explicitamente um fim para a imensidão do oceano. Para além de questões formais, *Movimento na Praia* nos possibilita observar as transformações e o dinamismo crítico no

campo da fotografia ou, em outras palavras, o modo como algo inaceitável torna-se aceito e até mesmo elogiado com o passar dos anos. Isto porque, a fotografia foi publicada como destaque do mês no *Boletim* número 87 do FCCB, quase dez anos após a publicação da crítica à obra *Água* no mesmo periódico.



Figura 28. “Movimento na praia”, fotografia de Farkas selecionada como destaque do mês no Boletim 087 do FCCB, datado de 1954.

Chegamos, assim, à última fotografia a ser trabalhada nesta terceira série, *Telhas* (c. 1945) que, como *Cachoeira* e *Nevoeiro*, foi exposta no 4º *Salão Paulista de Arte Fotográfica*, em 1945, ano em que Farkas não logrou nenhum prêmio ou menção honrosa. Dentre as fotos desta constelação, foi a que alcançou maior projeção, tendo circulado no meio fotoclubista nacional e internacional, sendo exposta em eventos como o Salão Anual do Foto Clube Buenos Aires (1947), além de ser abordada em uma série de trabalhos acadêmicos e catálogos posteriores, que versam sobre a prática fotográfica de Farkas e/ou do FCCB, a partir de um olhar contemporâneo. Em *Telhas*, vemos que Farkas dá continuidade a suas proposições abstracionistas e segue com sua postura inquiridora:

O olhar de Farkas não se contentava com o que o ponto de vista convencional de observação da realidade lhe trazia. As imagens denotavam um vasculhar do espaço em busca do ângulo que expressasse aquilo que sempre esteve ali, mas que o modo de ver condicionado não permitia perceber (Leite; Silva, 2012, p. 25).

Nesse sentido, registra um mero objeto cotidiano, não por uma perspectiva documental, mas de modo a desconstruir sua relação com o referente, por meio da intensificação dos contrastes de claros e escuros. O foco não estaria mais no objeto em si, mas nas formas desenhadas por ele, alcançado o aspecto de grafismos e, em última análise, uma composição desestabilizante, que força "o observador a voltar-se para a imagem consciente da inquietação que dela advém" (Leite; Silva, 2012, p. 25). O ângulo escolhido também contribui para esse efeito de desordem, denotando a "intencionalidade de seu criador de não permitir o imediato reconhecimento do elemento fotografado" (Leite; Silva, 2012, p. 25). Nesse sentido, Farkas trabalha com um objeto simples, cotidiano e banal, mas aborda-o de um modo que "ninguém teria ousado imaginar, que ninguém teria ousado *ver*" (Fabris, 2005, p. 9, grifo nosso).



Figura 29. *Telhas, c. 1945.*

Como nos mostra Tadeu Chiarelli (2003), a corrente hegemônica do modernismo brasileiro pautou-se na construção de um imaginário nacional, relegando ao segundo plano o desenvolvimento de qualquer poética que se afastasse da figuração de um ideal de "homem brasileiro". Nesse sentido, "todo o desenvolvimento da produção gráfica, pictórica ou escultórica tendente à não-figuração foi excluída" (Chiarelli, 2003, p. 67). Talvez seja a partir dessa perspectiva que se constrói, no âmbito fotoclubista, a rejeição às obras de Farkas que tendem à abstração. Elas não contribuiriam para a consolidação de um ideal bandeirante nas

artes fotográficas, pautado em um paradigma civilizatório que encaminha-se ao progresso, evocado no próprio nome do Clube. Naquele momento, desviar-se da questão nacional da arte seria “desviar-se de um dever quase sagrado” (Chiarelli, 2003, p. 68). No entanto, Chiarelli nos mostra também que não apenas a abstração era rejeitada nesse contexto. Outras tendências das vanguarda teriam pouca ressonância naquele cenário, assumindo um caráter de certa marginalidade, como o Dadaísmo e Surrealismo¹⁷:

Vertentes que, para dizer o mínimo, problematizavam o antigo entendimento da arte como forma de representação realista ou idealizada do entorno, elas não podiam ser aceitas por aquele grupo que via, na produção artística modernista, o potencial resgate ou redenção de uma noção um tanto abstrata de “realidade brasileira” (Chiarelli, 2003, p. 75).

A preocupação surrealista com questões altamente subjetivas - como o sonho, o automatismo psíquico, o inconsciente e o irracional, mais voltadas para um mundo interior do que exterior -, pareciam não atender as angústias e desejos pautados pelo modernismo brasileiro. Essa dissonância fica evidente em escritos de Mário de Andrade, como em uma de suas cartas a Prudente de Moraes Neto, datada de 1927, em que se lê: "Considero o sobrerrealismo a consequência lógica de arte dum país que nem a França. No Brasil acho que no momento atual, pros que estão de deveras acomodados dentro da nossa realidade, ele não adianta nada. Não adianta porque não ajuda" (Andrade, 1927, apud Chiarelli, 2003, p. 75).

No entanto, essa suposta falta de sintonia entre o surrealismo e as inquietações do modernismo brasileiro não limitaram as experimentações fotográficas de Thomaz Farkas, que realizou um ensaio (Figura 30) inteiramente dedicado a investigar relações entre o fotográfico e as possibilidades de criação de uma outra realidade. Em oposição às suas obras mais abstratas - que ainda circularam no meio fotoclubista, sendo enviadas para concursos e salões, apesar da resistência crítica - sua produção surrealista fica à margem. Tais fotografias, realizadas com seus colegas de faculdade, não foram publicadas em Catálogos nem mencionadas em *Boletins* do FCCB. Supomos que nem mesmo tenham circulado no Clube, pois Farkas já antecipava a baixa receptividade por parte dos bandeirantes.

¹⁷ Reconhecer o menor impacto do surrealismo no modernismo brasileiro não implica em apagar as produções de artistas que se aventuraram por este caminho. Apesar de menos numerosos, podemos mencionar alguns nomes importantes na experiência surrealista brasileira, como a escultora Maria Martins, o poeta Murilo Mendes e os pintores Ismael Nery e Cícero Dias.

1.5 Constelação *Experimentações surrealistas*



Figura 30. Constelação *Experimentações surrealista*. Série de fotografias de Thomas Farkas, composta por obras salvas guardadas no IMS. Montagem feita pela autora na plataforma Miro.

Última série deste capítulo, a Constelação Surrealista apresenta algumas fotografias de um mesmo ensaio, *Experiência surrealista com os colegas da Escola Politécnica (Poli)*, datado de 1947. Vemos que, neste caso, as fotografias não são fruto de eventos ou excursões do FCCB, mas de um encontro entre amigos, com seus colegas da faculdade de Engenharia da USP¹⁸. Formam um conjunto bastante variado, mas com pontos comuns que as guiam em termos formais, especialmente a partir do jogo com a luz. No entanto, não é apenas por seus aspectos formais que essas obras se aproximam. Autodeclaradas surrealistas, podem ser analisadas a partir de paradigmas próprios do movimento, guiado pelo desejo de explorar a

¹⁸ Farkas formou-se Engenheiro Mecânico e Eletricista na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (Poli-USP), mas nunca exerceu a profissão.

imaginação, o sonho, o inconsciente, entre tantas outras questões, de modo a construir uma nova realidade, ou suprarrealidade, o surrealismo. Nesse sentido, Annateresa Fabris (2005) nos traz alguns conceitos que podem ser mobilizados para realizarmos a leitura de fotografias surrealistas, entre eles o "maravilhoso" e a "desambientação":

O *maravilhoso* não representa apenas a negação de "uma realidade" (dada) e o surgimento de novas relações liberadas por essa recusa. Atualiza também uma máxima de Lautréamont¹⁹ - o qual apregoava o caráter coletivo do maravilhoso -, [...], colocando em xeque as ideias de personalidade, talento e propriedade artística. Quanto à *desambientação*, trata-se de um conceito derivado de Breton, que Aragon define como 'uma desordem inesperada, uma desproporção surpreendente', a negação do real que possibilita 'a conciliação do real e do maravilhoso' (Fabris, 2005, p. 10, grifo nosso).

Como modo de criar esse "maravilhoso", as experimentações com o corpo eram frequentes, passando por questões como o despedaçado, o petrificado, o fetiche e a beleza convulsiva²⁰, entre obras de Man Ray, Hans Beller e Salvador Dalí (Neves, 2020, p. 234). Haveria um fascínio erótico dos surrealistas por "seres, objetos e imagens em que o orgânico e o inorgânico, o animado e o inanimado tornam-se indistinguíveis; [...] daí a busca incansável do surrealismo pelo 'certo ponto da mente no qual vida e morte [...] deixam de ser percebidas como contradições'" (Neves, 2020, p. 242). O corpo seria passível de diversas combinações, fragmentações e (des)montagens - e esse vasto campo de possibilidades foi explorado por Farkas ao longo de toda a sua série surrealista, em que corpo e luz apresentam-se como elementos centrais.

Nas fotografias abaixo (Figura 31), vemos composições similares, que criam quase uma sequência, como se fossem registros do desenrolar de uma ação. Farkas e seus colegas criam uma espécie de escultura surrealista, composta por objetos inanimados e partes de corpo humano, arranjos de modo a remeter a anatomia natural, porém com elementos desestabilizantes.

¹⁹ Fabris (2005) faz referência à frase "A poesia deve ser feita por todos", publicada em 1869 no livro *Os cantos de maldoror*, obra seminal de literatura fantástica, escrita pelo Conde de Lautréamont. Tal frase foi apropriada pelos surrealistas, em uma tentativa de afastar-se dos ideais artísticos burgueses, de modo a tensionar questões como autoria e bom gosto (Carignano, 2007, p. 170), reafirmando o compromisso do movimento com a Revolução Socialista.

²⁰ Uma das modalidades do "maravilhoso", o conceito é introduzido por André Breton (1928) em sua obra *Nadja*, ao afirmar: "A beleza será CONVULSIVA ou não será nada". Afasta-se, assim, dos preceitos estéticos mais antigos, "porquanto a beleza, no imaginário pré-moderno - quer dizer, pré-kantiano - [...] contraria qualquer ideia de movimento, graças à insistência nos valores da harmonia, da simetria, do equilíbrio, do acabamento e da perfeição" (Frias, 2009, p 109). Nesse sentido, contraria a visão do Belo enquanto "aquilo que suscita em nós amor sem paixão" (Frias, 2009, p 109).



Figura 31. Parte da série Surrealista da Farkas, 1947.

O tronco de um manequim - apenas o tronco, sem braços ou cabeça - é posicionado sobre uma mesa de madeira, que funciona não apenas como suporte, mas também como parte do corpo, um quadril. Braços são adicionados por meio de elementos diferentes, de um lado

um objeto mais realista, como um modelo articulado com braço com mão, de outro um objeto esquemático, simplificado, retorcido de modo a remeter ao movimento das articulações. Pernas se enrolam nos pés da mesa, arrematados por um pé humano, no canto inferior esquerdo. Enquanto, na primeira fotografia, a escultura segue os padrões corporais humanos a partir do posicionamento dos membros, na segunda uma cabeça é adicionada, como mais um elemento de desordem. Abaixo da mesa e de ponta cabeça, seu rosto surge em meio a escuridão, caído do tronco.

A escolha do tipo de iluminação, direcionada e altamente contrastante, é essencial para alcançar a forma desejada pelo grupo, delimitando o que pode ou não ser visto, realçando elementos de interesse, enquanto apaga tudo que comprometeria o resultado final. Nesse sentido, as obras em questão não seriam registros de uma escultura surrealista, elas são, de certa maneira, a escultura em si, o principal elemento para sua conformação. Sem a fotografia, o efeito desestabilizante da desambientação não poderia ser alcançado - não por meio da reunião dos elementos aqui usados -, o insólito e o maravilhoso não seriam realizáveis.



Figura 32. Parte da série Surrealista da Farkas, 1947.



Figura 33. Parte da série Surrealista da Farkas, 1947.

Na dupla de fotografias acima (Figura 32 e 33) , a iluminação segue como recurso essencial, não apenas pelo direcionamento da luz, mas pela inserção da sombra projetada, de modo a criar uma espécie de teatro de sombras que interage com os sujeitos fotografados. Na primeira imagem, vemos um grupo de cinco pessoas em carne e osso e uma sexta, quase como uma projeção astral. O grupo se encontra no canto de uma casa, posicionados em variadas posições. Não parecem realizar nenhuma atividade específica, alguns estão sentados, outro está vagando e um se apoia na parede em uma posição pouco natural. A ambiência é estranha, um pouco sombria, expressa não pela presença de um ser espectral, mas pela corporalidade dos sujeitos presentes. A sombra-pessoa surge como se fosse, ela mesma, sujeito, não apenas projeção. Interage com a menina ao fundo, como se encostasse em seu ombro. Seria apenas mais um em um grupo de amigos, que se abre a presenças inusitadas.

Em um segundo momento, a sombra projetada não é mais sujeito, mas objeto. Vemos em primeiro plano uma cadeira, com um corpo jogado em seu assento, parece ser uma

boneca. No fundo, há dois homens, em posições pouco comuns. Um aparece jogado ao chão, segurando-se na parede, enquanto o segundo caminha completamente curvado, com o rosto olhando para o chão. Eles se posicionam ao lado das sombras e parecem interagir com ela. Transmitem a sensação de esforço, como se tentassem mover a cadeira a partir de sua sombra, mas a tarefa é árdua. Novamente, Farkas brinca com a ideia de que a sombra não seria mera projeção, mas existisse de fato na cena enquanto materialidade, com poder para efetivamente afetar aqueles que a encontram. O signo do maravilhoso surge, justamente, por esse confronto "com uma visualidade na qual a imagem era modificada por combinações insólitas, por aproximações que geravam novos sentidos" (Fabris, 2005, p. 11). Nas palavras de André Breton (2002):

O objeto exterior tinha rompido com seu campo habitual, as partes que o constituíam tinham, de algum modo, se emancipado dele, estabelecendo com outros elementos relações inteiramente novas, que escapavam do princípio de realidade, sem deixar de ter consequências no plano real (subversão da noção de realidade) (Breton, 2002, p. 91, *apud* Fabris, 2005, p. 10).

Na última sequência de imagens deste capítulo (Figura 34, 35 e 36), o foco de luz direcionado, em contraste com uma profunda escuridão ao entorno, retorna como o principal recurso para alcançar a ambientação desejada - ou, desambientação. Na primeira fotografia (Figura 34) a ideia de fragmentação do corpo é novamente trabalhada. Vemos um corpo de frente, desmembrado, com um corte preciso no pescoço. Para além de parte do tronco, suas mãos estão em destaque, segurando objetos diferentes: um livro e uma cabeça. Não sabemos se essa cabeça seria da mesma pessoa, que a segura deslocada de seu próprio corpo, de modo a proporcionar uma leitura mais confortável, ou de outra pessoa, que estaria sendo direcionada a ler aquele livro. Sua expressão é tranquila, como se nada de anormal acontecesse. Vemos, assim, que a fragmentação corporal não é um recurso utilizado para causar terror, mas para introduzir o insólito na cena. Para além da iluminação, um pano preto parece ser usado, envolvendo as partes dos corpos que devem ser ocultadas, visto que um único foco de luz não poderia produzir o efeito alcançado. Mais uma vez, Farkas recusa-se a capturar a realidade do modo como esta se apresenta. Experimenta, brinca com objetos, luzes e enquadramentos, de maneira a criar sua própria realidade, em que as novas conformações corporais seriam possíveis, ou mesmo corriqueiras.



Figura 34. Parte da série Surrealista da Farkas, 1947.



Figura 35. Parte da série Surrealista da Farkas, 1947.



Figura 36. Parte da série Surrealista de Farkas, 1947.

Nas duas próximas fotografias, o corpo segue como objeto de interesse, não mais desmembrado. São as expressões faciais e corporais que são trabalhadas. Na segunda fotografia (Figura 35), vemos um grupo de três pessoas que se apresentam de maneira dramática e teatralizada. Parecem jogados sobre objetos de apoio - uma cadeira e uma escada - o que possibilita a criação de conformações corporais inusitadas, além de contribuir para a atmosfera de mistério. Além das poses, suas expressões faciais incomodam, transmitindo uma sensação de derrota, de que estão acabados. A situação não é clara, não está dada ao observador, que trabalha com suas hipóteses de modo a criar sua própria realidade.

Já na última fotografia (Figura 36), vemos um grupo de cinco homens deitados no chão. Um foco de luz desenha uma forma ovalada na composição, de modo a revelar apenas o que deve ser visto: os rostos de cada um e suas expressões. Quase ao centro, na interseção entre as linhas do piso, vemos um pequeno cone, um objeto simples sem clara utilidade

cotidiana. Os homens o observam com muita atenção, parecem chocados, confusos, impressionados talvez. Com seus rostos colados no chão, tentam aproximar-se o máximo possível daquele objeto curioso, sem nunca tocá-lo. A cena gera confusão ao observador, que dificilmente compreende a fascinação frente aquele singelo cone. Talvez ele seja muito mais do que aparenta, talvez guarde segredos, ou talvez toda a composição seja uma ode ao *nonsense* e à irracionalidade. Às possibilidades que se abrem quando perdemos a postura *blasé*, enrijecida pelas demandas cotidianas, e apreciamos o banal com novos olhos, abertos à descoberta do maravilhoso que nos cerca, reconfigurando nossa própria realidade.

Nesse sentido, vemos como toda fotografia é um jogo entre as escolhas do fotógrafo - sua intenção - e a recepção do observador, que traça suas próprias relações, propondo novas interpretações. No entanto, a fotografia surrealista introduz um novo elemento para essa dinâmica, a partir da ideia de automatismo²¹, como nos mostram Rosalind Krauss (1981) e Annateresa Fabris (2005). Nas palavras de André Breton, “a descoberta essencial do surrealismo é que, sem intenção preconcebida, a caneta que flui para escrever e o lápis que corre para desenhar giram uma substância infinitamente preciosa” (Breton, 1928, p. 68, *apud* Krauss, 1981, p. 10, tradução nossa). A livre associação possibilitada pelo automatismo psíquico poderia ser manifesta tanto em meios textuais quanto visuais, apresentando sempre um caráter de escrita, em alguma medida. Assim, o automatismo estaria presente em desenhos, pinturas e fotografias, havendo um paralelismo entre o automatismo psíquico e o automatismo da câmera, “capaz de modelar a realidade a partir de seus próprios pressupostos (Fabris, 2005, p. 14).

A câmera seria um instrumento para o “afloramento de uma imagem latente, provocado por uma subversão da ordem lógica da realidade, em virtude de ‘uma intensificação súbita das faculdades visionárias’, da qual brota ‘uma sucessão alucinante de imagens contraditórias’” (Fabris, 2005, p. 12). Assim, as fotografias surrealistas buscariam afastar-se dos processos conscientes, possibilitando a criação de imagens que dariam vazão às questões íntimas do artista, como seus pensamentos e desejos (Fabris, 2005, p. 12), sem que ele esteja conscientemente no controle. Atualizando a citação de Breton, não apenas a caneta que flui e

²¹ Como nos mostra Jorge Kleiman (2012), “O automatismo é o fato criativo em si e nos dá as imagens de uma ‘irracionalidade concreta’ (Dalí, 1935). A importância do Surrealismo reside no fato de ter introduzido conscientemente não uma mudança no tema, mas na fonte da imagem, uma mudança na dinâmica criativa” (Kleiman, 2012, p. 117). Ele torna a originalidade quase inevitável, ao dar vazão ao que há de mais interior na psique do artista, por meio do livre fluxo do inconsciente e da livre associação. Para André Breton, mesmo em obras como a pintura e a poesia, onde há certo grau de intencionalidade e controle do artista, o automatismo ainda pode estar presente (Kleiman, 2012, p. 116).

o lápis que corre, mas também o dedo que clica faz emergir essa "substância preciosa" das imagens do inconsciente. Mesmo enquanto mídia essencialmente realista, a fotografia estaria no coração do surrealismo (Krauss, 1981, p. 13; Poivert, 2017, p. 61).

Dois anos após suas experimentações surrealistas, em 1949, Farkas inaugurou a mostra individual “Estudos fotográficos”, a primeira exposição de fotografia a ser apresentada em um museu de arte brasileiro, no MAM-SP (Museu de Arte Moderna de São Paulo). No mesmo ano, estabeleceu contato com o MoMA (Museum of Modern Art) enquanto visitava Nova Iorque, tornando-se o primeiro fotógrafo brasileiro a integrar a coleção de tal museu. Farkas extrapolou o circuito paulista fotoclubista, tendo produzido séries fotográficas documentais de grande importância, em que uniu sua estética modernista a uma abordagem fotojornalística. Podemos destacar seus registros de uma Brasília embrionária, quando era mais canteiro de obra do que cidade. A partir da década de 1970, já no comando da loja de seu falecido pai, Farkas se engajou na publicação do jornal *Novidades Fotoptica*, que se tornou um dos principais veículos do gênero no país, referência para amantes da fotografia. O jornal circulou até 1987, chegando a marca de 136 edições (Rubin, 2020).

Ao longo deste capítulo, observamos como a abordagem constelacional permitiu iluminar diferentes aspectos da produção fotográfica de Thomaz Farkas, sem restringi-la a uma leitura linear ou evolucionista. No lugar de buscar um percurso rígido e cronológico que organize sua trajetória em fases distintas e excludentes, a metodologia constelacional revelou a coexistência de múltiplas influências e experimentações simultâneas, demonstrando que o moderno na fotografia não foi um caminho unívoco, mas um campo em constante disputa e reconfiguração. As constelações operam, então, como mapas interpretativos a partir do arquivo de Farkas.

A construção das constelações fotográficas aqui analisadas permitiu evidenciar como Farkas transitava entre diferentes linguagens, ora dialogando com o pictorialismo, ora radicalizando as proposições modernistas rumo a práticas de vanguarda como a abstração e o surrealismo. Esse movimento demonstra que a fotografia moderna não deve ser lida como uma superação absoluta de paradigmas anteriores, mas como um processo em que práticas e estéticas se entrelaçam, tensionam-se e ressignificam-se mutuamente. A constelação, portanto, se aplica enquanto método que possibilita compreender essas sobreposições e deslocamentos, respeitando a complexidade e a fluidez do campo fotográfico.

CAPÍTULO 2: Gertrudes Altschul - quão moderna pode ser uma mulher?

Aproximadamente na mesma época em que as menções ao nome de Farkas desaparecem dos Boletins do Foto Cine Clube Bandeirantes – ainda no início dos anos de 1950 – surge um novo nome: Gertrudes Altschul. Esse surgimento, no entanto, não se dá de forma isolada, mas dentro de um contexto mais amplo que permite questionar: quão moderna poderia ser uma mulher? Ao longo deste capítulo, propomos investigar como Gertrudes, uma imigrante exilada, encontrou na fotografia um meio de inserção em um círculo artístico e modernista em plena transformação. Sua trajetória é marcada pelo deslocamento forçado, pela adaptação a um novo país e pela resignificação de sua identidade enquanto artista e mulher moderna.

Dessa forma, este capítulo busca compreender de que maneira sua presença e produção no FCCB dialogam com os ideais da modernidade fotográfica, ao mesmo tempo em que revelam nuances da participação feminina no campo artístico. A ideia central é de que sua obra fotográfica não apenas reflete as tendências do modernismo fotoclubista da Escola Paulista, mas também expressa uma experiência particular de identidade, exílio e pertencimento, marcada por um olhar atento às formas da cidade, à natureza e à abstração. Ao analisar suas imagens e sua participação no fotoclube, investigamos como Gertrudes Altschul construiu uma linguagem visual singular, ao mesmo tempo inserida e desafiadora dos cânones modernistas do período. A investigação acerca dos limites do moderno na experiência feminina se desenvolve tanto em termos de visualidade, por meio da análise da produção da fotógrafa, quanto na esfera do discurso, interessada no que se constrói no entorno de sua figura, em particular, e das mulheres fotógrafas, de modo geral, em meio às publicações do Foto Cine Clube Bandeirantes.

2.1 Gertrudes Altschul, uma trajetória

Nascida Martha Gertrud Leszczynski, em 1904, na Alemanha, Gertrudes era filha de pai e mãe judeus seculares e viveu até 1939 em sua cidade natal, Berlim. Percebemos, assim, que ela passou sua juventude em meio às contradições da República de Weimar, marcada tanto pela ascensão de movimentos autoritários e recrudescimento de sentimentos antissemitas, quanto pelo desenvolvimento de valores liberais e cosmopolitas, sob o signo das vanguardas artísticas, da *Neue Frau* (a Nova Mulher) e de conquistas políticas como o sufrágio feminino, em 1919. Foi nesse cenário que se aproximou do mundo das artes, por meio da participação em cursos. Por volta dos 26 anos, em 1930, casou-se com Leon

Altschul, de quem herdou o sobrenome com o qual trilhou sua trajetória enquanto fotógrafa amadora, décadas mais tarde. Ainda na Alemanha, desfrutou de uma vida confortável financeiramente, equilibrando suas responsabilidades como mãe do pequeno Ernest Oscar e as demandas de trabalho na manufatura de chapéus e adornos florais que herdou de seus pais (Giufriada, 2021, p. 207).

No entanto, a intensificação de perseguição nazista ao povo judeu, em meados da década de 1930, desestruturou completamente o cotidiano da família e qualquer perspectiva de futuro em sua pátria. Com a promulgação das Leis de Nuremberg, em 1935, a família se viu obrigada a vender sua fábrica e perde seus direitos de cidadãos alemães, o que os forçou a “buscar maneiras alternativas de viver, procurando paz, novas oportunidades de negócios e um meio de sobrevivência — um processo que culminaria no exílio” (Giufriada, 2021, p. 207, tradução nossa). Assim, começaram a traçar um plano de fuga a partir de 1936, que culminaria na imigração para o Brasil três anos depois. Nas palavras de Guilherme Giufriada (2021), uma série de cartas nos ajuda a compreender a escolha pelo Brasil como destino: “o tio de Gertrudes, Walter Leszczynski, havia se estabelecido no Rio de Janeiro em 1936; um primo, Franz Purwin, vivia em São Paulo desde o mesmo ano; e a mãe de Gertrudes, Helene, também já residia na cidade” (Giufriada, 2021, p. 207, tradução nossa). Nesse sentido, a imigração para o Brasil proporcionou à família uma rede de apoio e acolhimento em terras estrangeiras, o que poderia suavizar o doloroso processo de exílio.

O deslocamento da família se iniciou em 1939, em um processo longo e complexo. Inicialmente, Gertrudes e Leon enviaram seu filho de aproximadamente 9 anos para viver com parentes em Londres, por meio do *Kindertransport*²². Alguns meses depois, embarcaram em um navio destinado ao Brasil, onde pretendiam se reunir com seus parentes. No entanto, tal embarcação foi interceptada na França, o que resultou na prisão de Leon em um campo de internamento em Bordeaux, por pelo menos dois meses. Durante esse período, Gertrudes

²²O *Kindertransport* se tratou de uma operação humanitária britânica, que visou acolher crianças desacompanhadas refugiadas do nazismo, vindas da Alemanha e territórios anexados, entre os anos de 1938 e 1940. Pelo menos 10 mil crianças e adolescentes menores de 17 anos participaram da operação que, apesar de exitosa e acompanhada por uma narrativa triunfante, não escapa de críticas. Discussões recentes acerca da história e memória do evento ressaltam alguns de seus pontos traumáticos e controversos: “A construção acerca do conceito de salvação pressupõe que os *Kinder*, que permaneceram em silêncio durante cinquenta anos, experimentaram poucas dificuldades e que a sua sobrevivência mais do que compensou qualquer trauma que sofreram. (...) A decisão do governo britânico de trazer apenas as crianças e não os seus pais deixou a maioria deles órfãs depois das suas famílias terem sido assassinadas no Holocausto. O decreto governamental de que o programa fosse inteiramente organizado e financiado de forma privada e que o bem-estar das crianças fosse supervisionado por agências não governamentais, que estavam mal equipadas para tal tarefa, acabou por exacerbar o trauma da separação” (Norton, 2010, p. 5, tradução nossa).

vagou sozinha e sem recursos, até a liberação de seu marido (Giufriada, 2021, p. 208). Finalmente, o casal conseguiu retornar à rota de fuga em direção ao Brasil, realizando viagens separadas até o Porto de Santos. Já no Brasil e novamente reunidos, o casal se organizou para trazer seu filho, que os encontrou em 1941 após uma viagem para Belém do Pará, “em um comboio escoltado para fora das águas europeias por submarinos” (Kupfer, 2016, p. 2). Como nos mostra Paula Kupfer (2016), “Ernest lembra-se de não ter como se comunicar com sua mãe após sua chegada ao Brasil: ele havia esquecido como falar alemão, possivelmente como resultado do trauma, e Altschul não falava nada de inglês” (Kupfer, 2016, p. 2).

A família Altschul optou por residir em São Paulo, onde deram prosseguimento ao trabalho com o qual já estavam familiarizados: abriram uma nova manufatura de arranjos florais artificiais, usados como decoração em chapéus, blusas e casacos femininos, chamado *Arteflor*:

Fazendo bom uso do conhecimento dos Altschul sobre o comércio e estilo alemão, bem como do talento de Gertrudes para projetar e fazer flores decorativas, a empresa (...) contava com 20 funcionários, que geralmente aprendiam o ofício com Gertrudes. Além de seu papel no design dos acessórios de tecido, Gertrudes era responsável por administrar o negócio, comprar materiais e gerenciar a equipe, composta principalmente por mulheres. Seu marido, por sua vez, estava encarregado das vendas e da distribuição dos produtos (Giufriada, 2021, p. 208-209, tradução nossa).

Durante sua primeira década no Brasil, Gertrudes concentrou-se no trabalho e na reconstrução de seu patrimônio, de modo a criar bases sólidas para sua família, em terras estrangeiras. Pode, também, explorar uma série de técnicas artísticas, como o desenho, a aquarela e a pintura, com auxílio de cursos e treino cotidiano (Giufriada, 2021, p. 209). Por meio de pesquisas em jornais da época (Figura 37), conseguimos observar o desejo da família Altschul em transformar o exílio em estadia permanente e o Brasil em seu lar definitivo. Vemos que, em abril de 1949 - quatro anos após o fim da Segunda Guerra - o pedido de naturalização protocolado por Gertrudes e seu marido Leon foi deferido pelo titular interino da pasta da Justiça, professor Honório Monteiro. Este encaminhou os processos para consideração do então presidente da república, Eurico Dutra, que, por sua vez, decretou a naturalização do casal um ano depois, em abril de 1950. Por meio das notas publicadas, podemos observar alguns detalhes, como o país de origem dos estrangeiros que tiveram sua naturalização concedida no mesmo processo. Dentre os nomes mencionados, vemos italianos, romenos, austríacos, portugueses, poloneses, checoslovacos, sírios e suíços, em meio a uma maioria alemã.

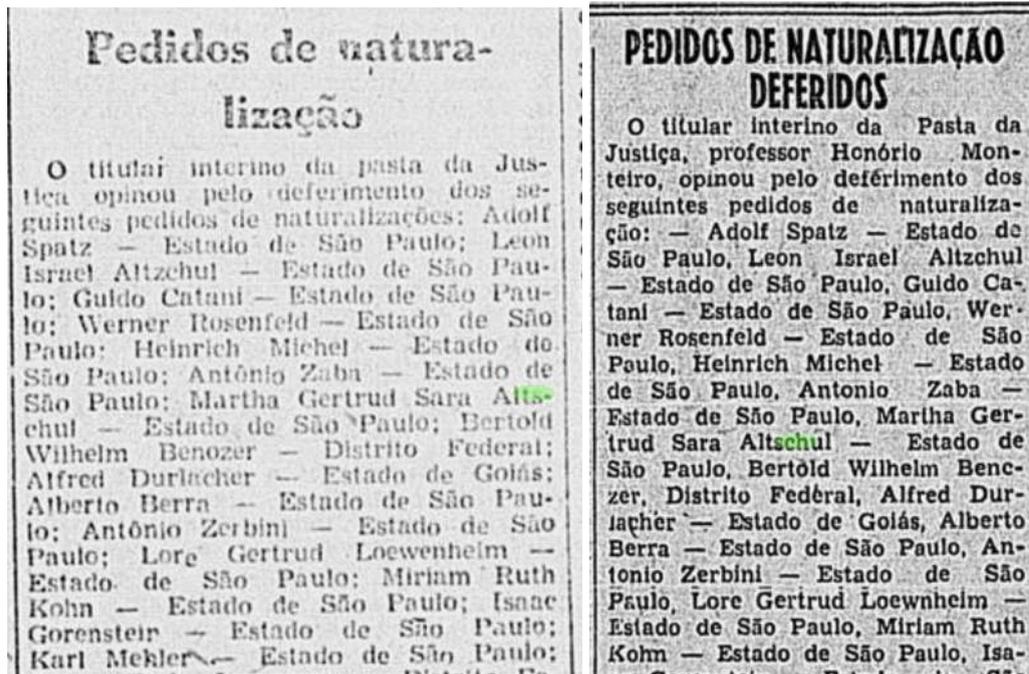


Figura 37. Notas informativas sobre o processo de naturalização de Gertrudes Altschul e seu marido, publicadas no Diário de Notícias, em abril de 1949, e no Correio da Manhã, em abril de 1950, respectivamente.

Para além das nacionalidades que compõem o grupo, outro ponto se destaca: a inclusão de “Sara” ao nome de Gertrudes e “Israel” ao de Leon, prática nazista que os acompanhou após a travessia atlântica, mesmo por anos após o fim da guerra. Fruto de esforços antissemitas para identificar, isolar e discriminar os judeus em meio a sociedade alemã, a medida foi formalizada em agosto de 1938 e entrou em vigor a partir de 1º de janeiro de 1939, isto é, nos últimos meses do casal na Alemanha. Assim, foi decretado pelo Ministério Interior alemão que todos os judeus que não tivessem nomes que remetesse diretamente à sua origem étnica deveriam, obrigatoriamente, adotar os nomes adicionais “Sara” ou “Israel”, a depender de seu gênero (United States Holocaust Memorial Museum, 2025b). Essas alterações eram incorporadas aos documentos oficiais, como parte de uma campanha mais ampla de desumanização e estigmatização da população judaica, em busca de criar distinções visíveis entre os judeus e os ditos “arianos”, preparando o terreno para medidas mais severas que culminaram no Holocausto. A adição forçada desses nomes não apenas violava direitos individuais, mas simbolizava a imposição de uma identidade depreciativa, contribuindo para a marginalização total dessa população. Não sabemos em que momento o casal abandonou, legalmente, os nomes impostos a eles pelo Regime, mas podemos observar que “Sara” não consta em nenhum artigo, livro ou exposição que aborde a trajetória e produção fotográfica de Gertrudes Altschul.

Foi apenas em 1952, momento de maior estabilidade garantida pela finalização do processo de naturalização da família, que Gertrudes optou por se inscrever em um curso básico de fotografia no FCCB (Granado; De Oliveira, 2024, p. 7). Em oposição à trajetória de Thomaz Farkas, Gertrudes Altschul não trilhou uma carreira profissional no campo da fotografia; ela era uma fotoclubista clássica, isto é, era amadora e levava a prática fotográfica como um hobby. Em agosto de 1952, surge a primeira menção ao seu nome no *Boletim* do FCCB - edição de número 76 - em texto sobre uma das excursões fotográficas organizadas pelo Clube, nesse caso para Itapema, em Santa Catarina. Vemos que em alguns meses ela já estava bem integrada ao círculo social do clube, participando ativamente de suas atividades. No texto publicado, Gertrudes e seu marido são apresentados como ávidos fotógrafos, interessados em aproveitar o máximo do que passeios como aquele podiam lhes oferecer: “quando a barca encostou em Itapema, lá já os esperavam o Fiori, o Pugliese e o casal Altschul que, chegados bem de manhãzinha, tinham ‘liquidado’ tudo, não deixando mais nada para o grosso da turma” (Figura 38). Embora tenham ingressado no FCCB como uma dupla e sejam inicialmente tratados como tal, suas trajetórias rapidamente se diferenciam e ganham individualidade: as menções a Leon desaparecem, enquanto as referências a Gertrudes se multiplicam - “neste caso, excepcionalmente, a esposa foi inegavelmente a figura principal em termos de contribuição para a vida e o legado do clube” (Meister, 2021b, p. 35, tradução nossa).



Figura 38. Nota sobre a excursão à Itapema, com menção ao casal Altschul, publicada no Boletim 076.

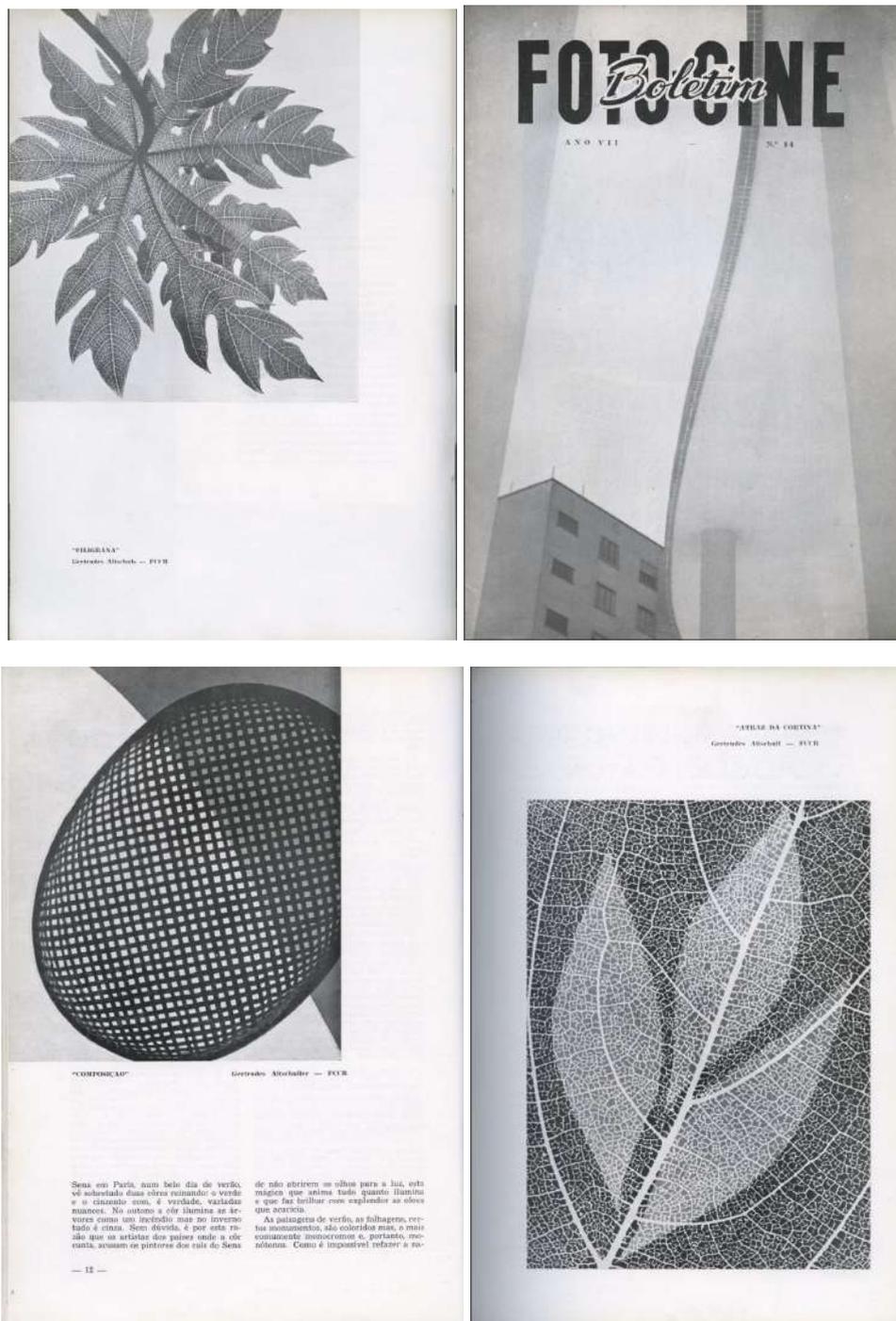


Figura 39. “Filigrana”, “Linhas e Tons”, “Composição” e “Atraz da Cortina”, respectivamente.

Ao longo dos Boletins, conseguimos acessar uma dimensão mais prática de sua participação no FCCB, acompanhando sua rápida progressão nos rankings internos do Clube, saindo da categoria “Aspirantes” para a “Senior” entre os anos de 1952 e 1956. Podemos acompanhar, também, o aceite de suas obras em salões ao redor de mundo, além de prêmios em concursos e convite para integrar exposições, como a 1ª Exposição Latino-Americana de Fotografia Moderna, iniciativa do Grupo Fotográfico La Ventana, do México, em colaboração

com o FCCB. Para além das movimentações de sua trajetória, conseguimos nos aproximar do gosto da época - de suas fotografias que se destacaram entre o público - por meio da publicação tanto no Boletim, quanto no Catálogo do Salão de Arte Fotográfica de São Paulo e do Anuário Brasileiro de Fotografia.

Apenas um ano após sua entrada no Clube, “Filigrana” figurou como destaque do mês no *Boletim* 081 e “Linhas e Tons” foi escolhida para estampar a capa da edição 084. Já em 1956, reaparece como destaque do mês em duas edições, com “Composição”, no *Boletim* 098, e “Atraz da Cortina”, no 101. As fotografias publicadas (Figura 39) não vêm acompanhadas de comentários críticos, apenas informações quanto ao título e autoria. Já nos Catálogos do Salão, temos acesso à lista de fotografias submetidas por Gertrudes ao longo dos anos, por vezes acompanhadas da publicação (Figura 40) de alguma delas.

Foi no 12º Salão de Arte Fotográfica de São Paulo (1953) que Gertrudes expôs suas fotos pela primeira vez. As escolhidas para tal ocasião foram “Filigrana”, “Linhas e Tons”, “Vasos e Plantas” e “Folha Morta”, sendo a última publicada no Catálogo. No ano seguinte, apresentou “Plataforma”, “Estudo em baixo-relevo”, “Estudo em Preto e Branco” e “Apóz a pescaria”, além de “Composição com faróis”, na seção “Cor”, categoria “Transparências”. Já em 1955, seu nome figura na seção “Branco e Preto” do Catálogo, com “Impacto”, “Conclave”, “Composição” e “Promenade”, acompanhada da publicação da última. No catálogo 15, de 1956, vemos “Composição”, “Por Atraz da Cortina” e “Movimento” e, por fim, em 1957, Gertrudes submete 4 fotografias sem título, sendo uma delas publicada no Catálogo.

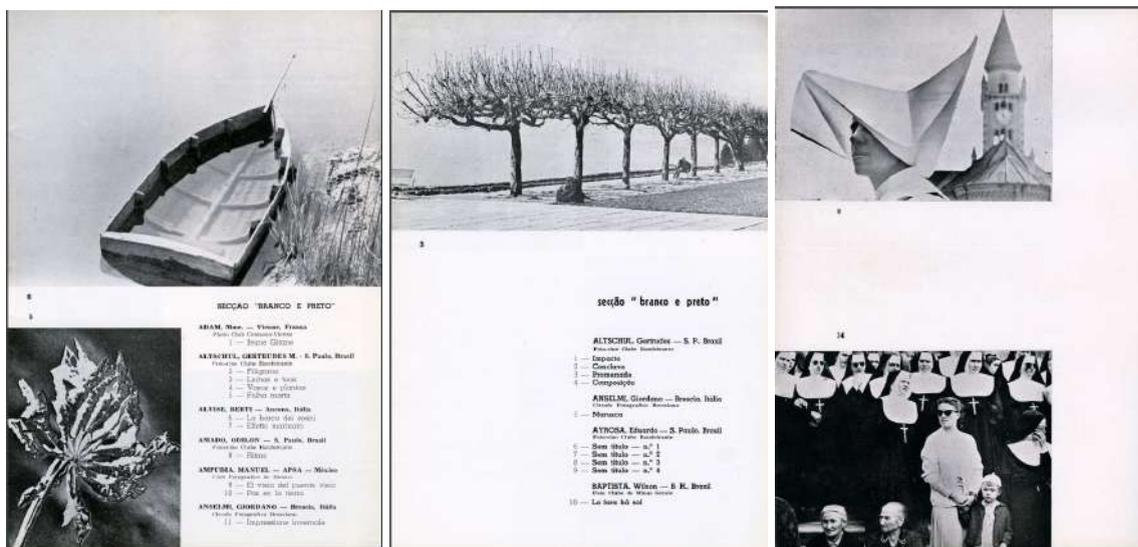


Figura 40. Páginas do Catálogo de número 12, 14 e 16, em que vemos “Folha Morta”, “Promenade” e “Sem título” (imagem no topo da página), respectivamente.

Ainda em 1957, o FCCB desenvolveu uma publicação de caráter único, intitulada “Anuário Brasileiro de Fotografia”, em que duas obras de Gertrudes foram incluídas. Em seu texto introdutório, Rubens Teixeira Scavone afirma que apesar do título, o Anuário foi construído em uma perspectiva “ampla e diversa”, reunindo fotografias de 17 países, entre Europa, Américas e Ásia: “o título advém do fato de ser esta a primeira coleção no gênero, que se edita no Brasil, e tem por base o XV Salão Internacional de Arte Fotográfica, patrocinado pelo Foto Cine Clube Bandeirante” (Scavone, 1957, p. 12). A iniciativa teria uma série de objetivos, dentre eles a reafirmação da fotografia enquanto arte - “através de exemplos convincentes” - e a organização de um balanço de seu presente estágio ao redor do mundo:

O que se apresenta do Brasil, e em particular da denominada *Escola Paulista*, demonstra que entre nós a fotografia vive intensamente, com características próprias, situando-se em posição destacada no âmbito mundial. E se tal acontece é em consequência do tratamento que aqui lhe é dispensado (Scavone, 1957, p. 12, grifo do autor).

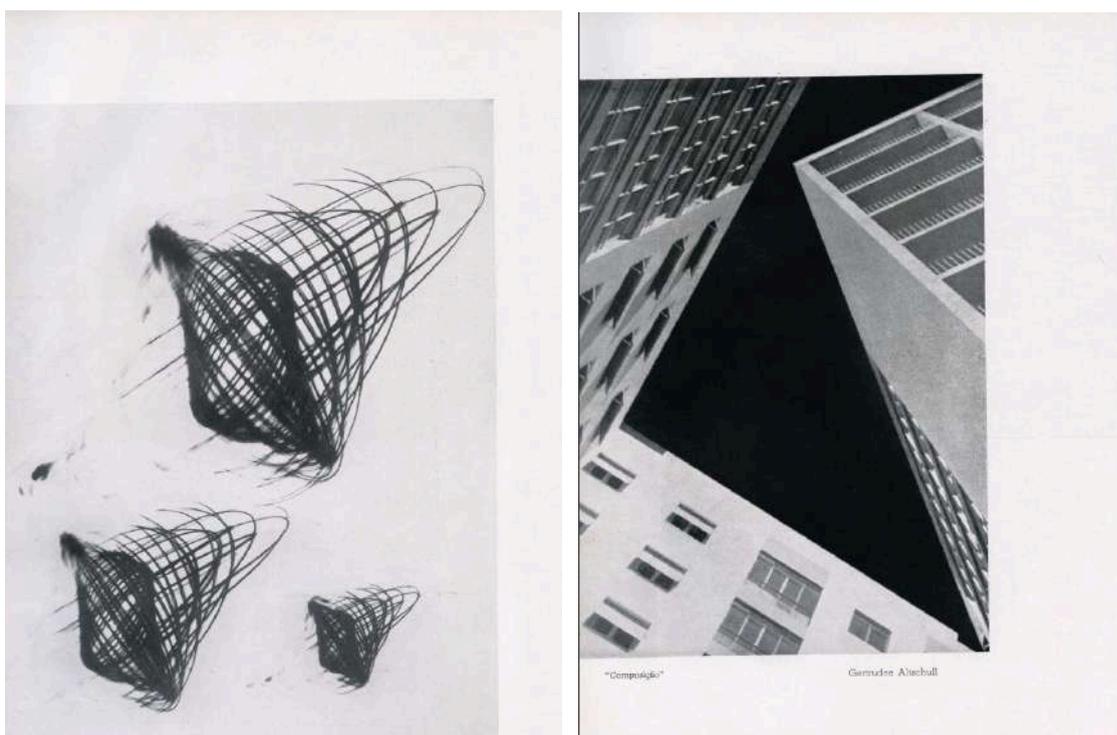


Figura 41. “Movimento” e “Composição”, respectivamente, publicadas no Anuário Brasileiro de Fotografia (1957).

Vemos, então, que Gertrudes²³ foi apresentada como parte da Escola Paulista ainda em vida, por seus contemporâneos, integrando esse “cartão de visita do Foto-Cine Clube Bandeirante, para o Brasil e para o mundo” (Scavone, 1957, p. 13). Dentre obras figurativas e abstratas (Figura 41), seus trabalhos contribuíram para a argumentação visual do FCCB, ressaltando “um sentido, uma personalidade, um rigorismo formal — apanágio da criação sem convenções ou cânones, procurando antes de mais nada fazer dêsse meio de expressão uma arte autônoma” (Scavone, 1957, p. 13).

É nesse tom que se encerra a fase de participação mais ativa de Gertrudes em meio ao FCCB, entre os anos de 1952 e 1958, quando foi diagnosticada com câncer e reduziu drasticamente sua produção e engajamento (Kupfer, 2016, p. 3). A partir dos recortes apresentados, em que as publicações do FCCB dão a ver a produção e circulação das imagens de Gertrudes, conseguimos observar seu caráter experimental e a variedade de temas e objetos de interesse trabalhados. Nas palavras de Rubens Teixeira Scavone (1957), “o *anuário* perpetua um instante da fotografia mundial e situa, dentre dêsse instante, a posição do Brasil e nele a de São Paulo” (Scavone, 1957, p. 13, grifo do autor). Acredito que as constelações buscam cumprir o mesmo papel com relação à produção de Gertrudes, possibilitando o aprofundamento nas particularidades de cada um de seus universos visuais. Assim, iremos explorar algumas das dimensões de sua prática, por meio de quatro constelações: (1) Filigrana: um novo olhar para a botânica; (2) São Paulo Delirante; (3) Jogos de luz em foco; (4) Inversão.

2.2 Constelação *Filigrana: um novo olhar para a botânica*

Dentre as obras mais icônicas de Gertrudes Altschul, figuram aquelas em que folhagens, flores e texturas assumem protagonismo (Figura 42). Seus *close-ups* nos aproximam das plantas em detalhes, revelando o que apenas um olhar experiente e treinado poderia facilmente perceber. É inevitável traçar uma relação entre suas fotografias botânicas e seu trabalho com a produção de arranjos florais, que desempenhou pela maior parte de sua vida, mesmo antes de fugir para o Brasil. Poderíamos pensar, então, que a prevalência dos motivos florais em sua prática reflete uma sensibilidade que vai além do interesse estético. Haveria uma genuína apreciação pelo tema, que a leva a explorá-lo de inúmeras maneiras,

²³ Cabe pontuar, aqui, que das mais de 130 fotografias publicadas na seção brasileira do Anuário, apenas 7 foram realizadas por mulheres, sendo 2 de Gertrudes Altschul, 2 de Dulce Carneiro, 2 de Palmira Puig e 1 de Maria Helena Valente da Cruz.

incansavelmente, como se seu olhar já tivesse esgotado as proposições comuns, mas ainda buscasse as novas possibilidades que o tema oferece, revirando-o.

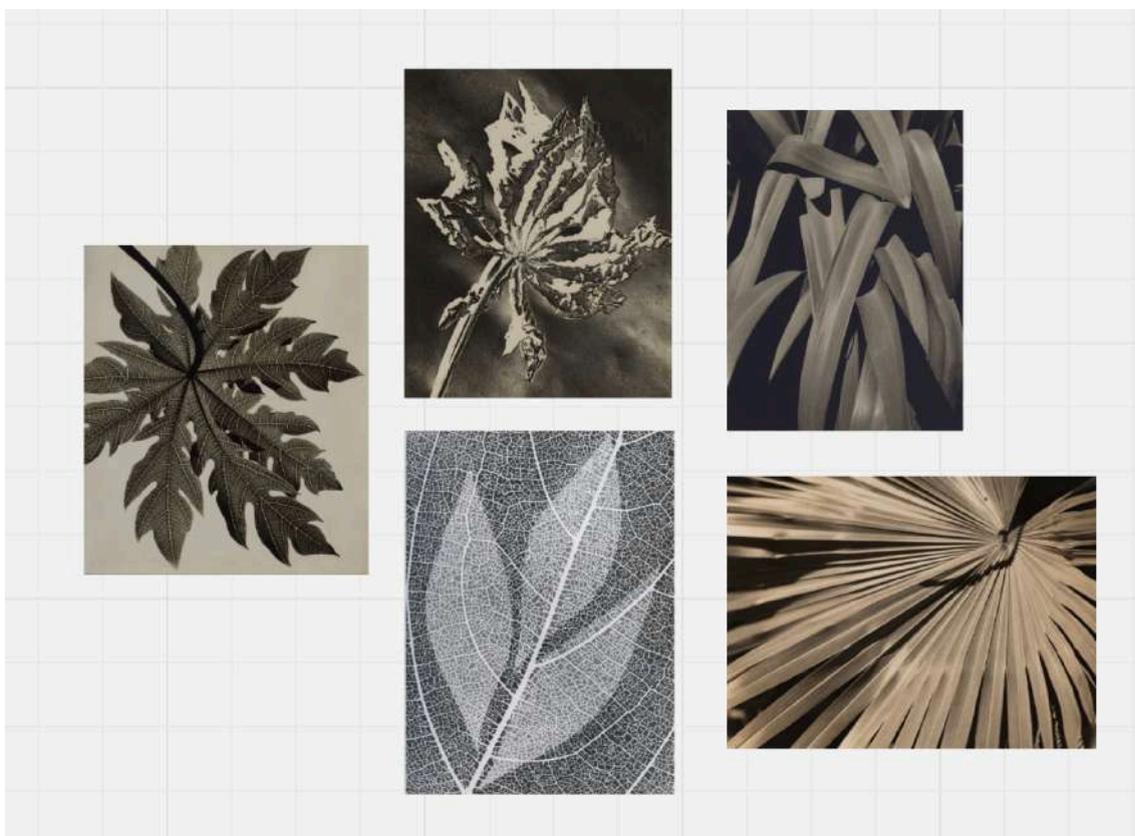


Figura 42. Constelação Filigrana: um novo olhar para a botânica.

Ao analisarmos as imagens apresentadas no catálogo do MASP “*Filigrana: Gertrudes Altschul*” (2021), especialmente por meio das reproduções dos álbuns pessoais da fotógrafa, conseguimos observar toda essa variação. Algumas fotografias seguem os princípios da fotografia direta, “pura”, sem intervenções significativas. Outras, por sua vez, remetem às regras de composição clássicas da pintura de paisagem, evidenciando a preocupação com a harmonia dos elementos, a profundidade espacial e a distribuição equilibrada das formas no enquadramento (Kupfer, 2021, p. 77, 83). No entanto, não são essas as fotografias que Gertrudes escolhe para submeter a salões ou concursos, mas sim aquelas de caráter experimental, que manipulam as formas botânicas e os princípios da fotografia para alcançar resultados visuais surpreendentes - como “*Filigrana*”, “*Atraz da Cortina*”, “*Vasos e Plantas*”, “*Estudo em Baixo Relevo*” “*Folha Morta*” e “*Jogo de Linhas*” - o que podemos ver na imagem abaixo (Figura 43), em que, lado a lado com suas obras, Gertrudes dá um sorriso orgulhoso, expondo suas criações.



Figura 43. Gertrudes Altschul posa com suas fotografias expostas ao fundo (“Sem título”, “Folha Morta” e “Vasos e Plantas”, respectivamente), c. 1953.

“Filigrana” é sua fotografia mais celebrada. Não por acaso, estampa a capa do catálogo da exposição homônima organizada pelo MASP, além do catálogo da exposição “Fotoclubismo: Brazilian Modernist Photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946-1964”, organizada pelo MoMA, ambas de 2021 (Figura 44). O título “Filigrana” remete à uma prática das artes decorativas, que Gertrudes brinca de replicar e adaptar ao meio fotográfico. Trata-se de “uma técnica de ourivesaria que consiste na aplicação de fios de metal, frequentemente entrelaçados, delicadamente soldados sobre uma superfície” (Pedrosa; Toledo, 2021, p. 26), que enfatiza a linha como elemento base para a ação criativa. A filigrana é uma celebração do delicado, uma técnica que transforma o frágil em eterno. Cada fio, por mais fino que seja, se soma a outros para compor um conjunto harmonioso e detalhado, que captura a essência do trabalho artesanal - cuidadoso e lento.

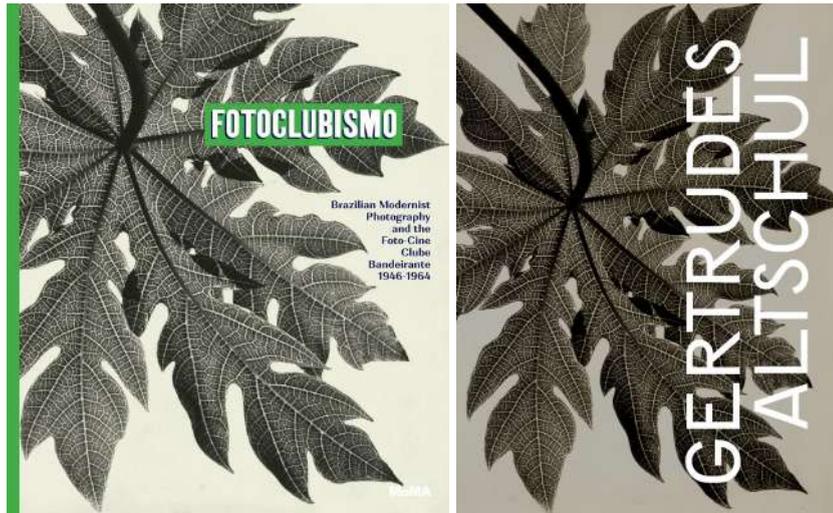


Figura 44. Capa de catálogos de exposições do MoMA e MASP, ambos de 2021.



Figura 45. Filigrana, Gertrudes Altschul.

No ato de compor com as linhas, Gertrudes enfatiza o que muitas vezes passa despercebido: o rico e complexo sistema de veios que garante a sobrevivência da planta. A imagem (Figura 45) é construída a partir de um *close* da folha de um mamoeiro, que surge do

canto superior esquerdo da composição, levemente assimétrica. A fotografia enfatiza o movimento de seu caule, bem demarcado, e os detalhes da face abaxial (verso) da folha, de modo a evidenciar sua estrutura. As nervuras principais se irradiam a partir do caule, delineando segmentos subdivididos por ramificações menores, criando uma teia orgânica. Cria-se, assim, um equilíbrio entre um traçado geométrico, linhas curvas e contornos irregulares. Toda essa estrutura ganha forma pelo jogo entre cheios e vazios, claros e escuros, à maneira de uma filigrana. Assim, o espaço que circunda e atravessa os fios não é ausência, mas parte constitutiva da imagem. O uso do preto e branco potencializa as texturas, transformando a folha em uma representação quase abstrata, onde formas e linhas ganham protagonismo. A luz é uniforme, permitindo que os detalhes sejam visíveis em toda a imagem, ressaltando a precisão visual e a qualidade gráfica da obra. Não há um interesse puramente botânico na planta, mas um desejo por explorar novas formas de representá-la.

A escolha do mamoeiro não é fruto do acaso ou baseado apenas em seu potencial formal. Nativo das Américas, ele pode ser encontrado crescendo espontaneamente em canteiros, mesmo nas grandes cidades, presença marcante para os olhares atentos na metrópole. Para Gertrudes Altschul, a fotografia também pode ser um gesto de aproximação com a flora local, para estabelecer um vínculo com a nova paisagem que agora abriga o seu lar. Assim, a conexão com o mamoeiro iria além de um interesse botânico - reflete uma sensibilidade que busca encontrar beleza e pertencimento no ambiente ao seu redor, abrindo um diálogo entre natureza e cultura, o simbólico e a identidade.

Em “Atraz da Cortina” (Figura 46), vemos um movimento semelhante. Gertrudes intensifica o *close* empregado em “Filigrana”, o que dificulta a identificação da planta a que a folha em questão pertence. As nervuras principais se apresentam como linhas grossas e brancas que atravessam a imagem em diferentes direções, formando uma rede que organiza a superfície de fundo, composta por padrões intrincados de pequenas formas quase geométricas. Podemos observar uma variação tonal, em que o meio tom cria novas formas inscritas no fundo escuro, quase como um elemento decorativo. A composição enfatiza o jogo entre texturas e contrastes, que se constrói a partir dos cheios e vazios.



Figura 46. Atraz da cortina, Gertrudes Altschul.

Pelo título, podemos pensar que a fotógrafa trabalha com uma ideia de transparência, da luz que atravessa as tramas da folha, adicionando uma dimensão sensorial à imagem. Há, também, um jogo de revelar o que se esconde atrás da face superior da folha - o intrincado sistema que garante sua vivacidade. “Atraz da cortina” implica que há algo a ser desvendado para além da camada superficial, alinhado à minuciosidade de um trabalho que explora os detalhes quase invisíveis da natureza. Nesse caso, a cortina não apenas encobre, mas revela, convidando o espectador a abordar a natureza e seu mundo ao redor de maneira mais íntima, atenta e, quem sabe, contemplativa.

Gertrudes não se restringe a um modelo pré-estabelecido ao abordar o universo botânico, explorando uma série de recursos fotográficos que alcançam resultados variados. Em “Jogo de Linhas” (Figura 47), por exemplo, podemos observar o *close-up* empregado com outros objetivos, produzindo novos efeitos. A imagem retrata um conjunto de folhas alongadas, de contorno preciso, que se assemelham a um traço grosso e gestual de uma pintura abstrata, conferindo sensação de movimento e uma dimensão gráfica. Formalmente, destaca-se o contraste pronunciado entre os tons claros da folha que reflete a luz e a sombra nela projetada, que se mistura, como um único tom, à escuridão profunda do fundo. Esse jogo

de luz e sombra modela as superfícies das folhas, de modo a revelar uma textura suave e sutis variações de tonalidades. As folhas se sobrepõem e se entrelaçam de maneira orgânica, formando um arranjo curvilíneo que enfatiza suas linhas fluidas e formas simples, porém expressivas. Tal sobreposição cria camadas de leitura, permitindo que o olhar percorra a composição em um fluxo rítmico e dinâmico.



Figura 47. Jogo de linhas, Gertrudes Altschul.

Como já nos indica Paula Kupfer (2021, p. 77) o olhar curioso da fotógrafa privilegia as partes frente ao todo. Assim, o enquadramento escolhido é cuidadoso - nenhum elemento supérfluo é incluído. A compreensão do entorno é dispensável, seu recorte exclui quaisquer elementos alheios ao motivo principal, concentrando a atenção do observador na dança entre formas e texturas do meio vegetal. A atenção às partes, aos detalhes, busca redefinir o olhar do observador, distanciando-o de uma narrativa de grandiosidade sublime, em favor do pitoresco, dos universos contidos nos fragmentos e sutilezas do espaço natural.

Na quarta fotografia desta constelação (Figura 48) - sem título - Gertrudes explora um novo tipo de folhagem, valorizando sua construção radial. De um único ponto, surge uma

infinidade de linhas, como dobras em um tecido plissado, que remetem à qualidade plástica da planta em questão. Suas folhas lisas refletem a luminosidade do sol, conferindo uma aura brilhante à composição. Os espaços de sombra aparecem em pequena quantidade, mas desempenham um papel importante na definição dos contornos da folha, de maneira precisa. Ao ocupar quase toda a composição em uma única dimensão, a folha ganha uma qualidade planar: não há ilusão de profundidade na imagem em questão, que se constrói em uma única camada. Assim, o objeto de interesse é posto em primeiro plano, sem espaço para distrações. Sua abordagem minimalista reforça o impacto visual da obra, ao atrair o olhar diretamente para o referente e suas nuances. O resultado é uma obra que joga com a simetria e a proporção presente na natureza, enquanto desafia convenções tradicionais de representação visual.

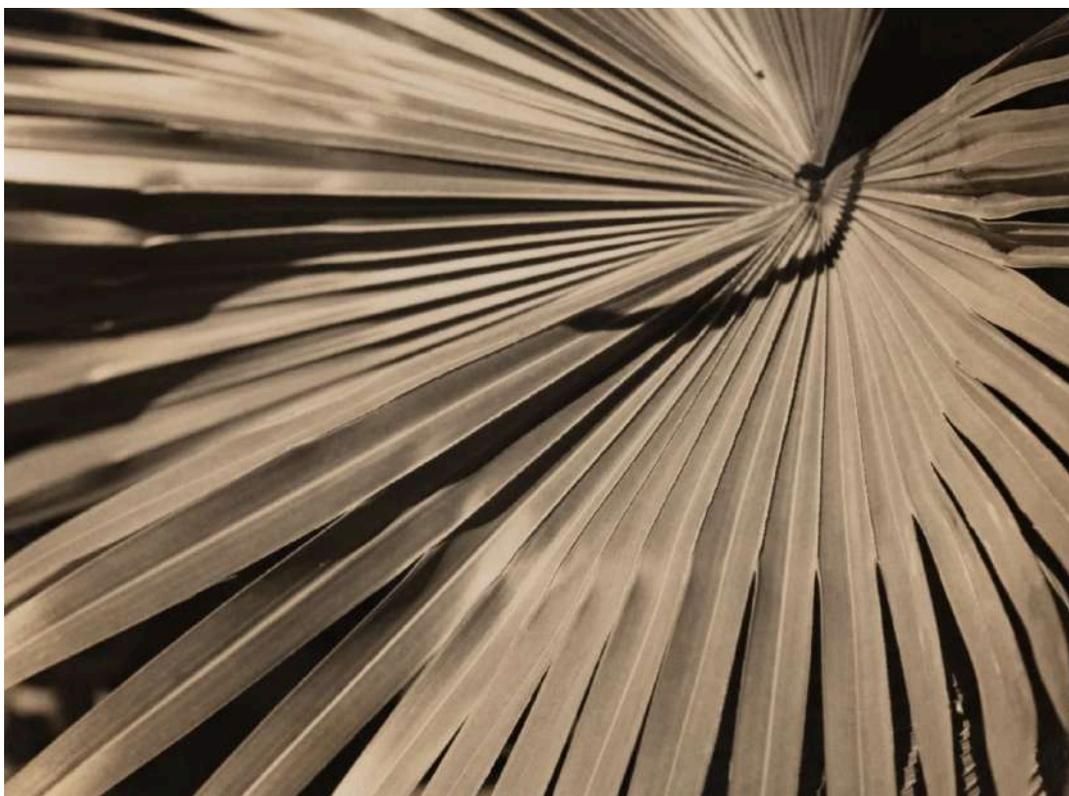


Figura 48. Sem título, Gertrudes Altschul.

Por fim, temos “Folha Morta” (Figura 49), a última fotografia desta constelação. Em um primeiro olhar, podemos pensar que se trata novamente da folha de um mamoeiro, como em “Filigrana”, mas ao observarmos a forma como ela se apresenta - seca - imaginamos que se trate de uma Embaúba, nativa da Mata Atlântica. Em diálogo direto com o título, a folha é registrada completamente seca, com destaque para suas extremidades enroladas e o intrincado desenho de suas nervuras, que se assemelha a mapas ou redes. O enquadramento escolhido, a partir de uma perspectiva frontal, elimina qualquer sugestão de profundidade, enfatizando sua

forma e estrutura, o que confere à imagem uma qualidade plástica, quase abstrata. Isolada de seu contexto natural, cria-se um campo visual limpo e ordenado. Para alcançar os efeitos pretendidos, Gertrudes parece se utilizar da técnica de solarização, processo popularizado por Man Ray²⁴, que “consiste em expor uma cópia fotográfica à luz durante a revelação, momento em que a imagem ainda não está fixada no papel fotográfico” (Menezes, 2010, p. 249). Desse modo, a solarização provoca a inversão parcial ou completa dos tons da imagem, gerando efeitos peculiares na composição, em que áreas claras e escuras se misturam e criam contornos luminosos, como halos ao redor do objeto. Como podemos observar, o resultado alcançado é uma imagem de alta plasticidade e contrastes que, nesse caso, confere dimensionalidade à textura rugosa e quebradiça da folha - em decomposição - de modo a enfatizar o potencial expressivo da imagem.



Figura 49. Folha morta, Gertrudes Altschul.

Para além de questões formais, a imagem em associação com o título nos direciona para uma reflexão sobre a passagem do tempo, inerente à condição orgânica. Em uma leitura simbólica, Gertrudes se mostra atenta à possibilidade de encontrarmos beleza na decadência,

²⁴ Artista de vanguarda associado ao Surrealismo, conhecido por seus experimentos com a fotografia.

na dimensão sublime da morte. Cria-se, assim, um jogo entre a inevitabilidade dos ciclos da vida e a característica fundamental da fotografia: congelar o tempo e interromper seus efeitos, eternizando o que, em outra dimensão, seria efêmero.

Apesar das fotografias aqui apresentadas serem econômicas em quantidade de elementos, focadas em um único referente, elas abrem espaço para uma série de interpretações possíveis. Paula Kupfer (2021), por exemplo, esboça uma aproximação entre a prática de Gertrudes e aquela desenvolvida por um colecionador botânico, atenta à dimensão tátil do processo e ao preparo da planta para ser fotografada. A pesquisadora indaga sobre os possíveis espaços em que Gertrudes encontraria as plantas que se transformam em seu objeto; sobre o modo como ela manipulou aquelas folhas e caules; o “cenário” - externo ou interno? - criado para fotografá-la, em um esforço para retomar a meticulosidade dos enquadramentos que desenvolve para elementos vegetais. Nas palavras de Kupfer (2021):

Ao colocar as imagens de Altschul em diálogo com espécimes de herbário e suas convenções particulares de coleta e estética, recorro ao alerta do historiador ambiental Paul Sutter para nos afastarmos de "histórias triunfalistas sobre o surgimento de uma sensibilidade ambientalista em direção à exploração das várias formas de conhecimento ambiental". Em outras palavras, esse diálogo intermídia levanta questões sobre os tipos de conhecimento acerca de plantas e lugares que Altschul adquiriu como parte de sua prática fotográfica e de seu trabalho na *Arteflor*. Isso suscita perguntas sobre como seu tratamento dos espécimes botânicos revela parte de seu pensamento sobre as paisagens mais amplas nas quais ela se movia e vivia (Kupfer, 2021, p. 85, tradução nossa).

Abigail Dardashti (2021), por sua vez, busca declaradamente se afastar de análises que remetam ao cotidiano de Gertrudes na *Arteflor*. Para a pesquisadora, haveria uma relação indissociável entre as fotografias botânicas e aquelas interessadas em temas arquitetônicos, de viés brutalista, unidas por uma preocupação ambiental: “argumento que ela proporcionou uma lente ambientalmente preocupada à visualização do crescimento arquitetônico de São Paulo, encontrando relações entre plantas e motivos arquitetônicos que lamentavam o desaparecimento da flora local” (Dardashti, 2021, p. 67, tradução nossa). Nessa perspectiva, as fotografias botânicas de Gertrudes trariam uma retórica crítica ao processo destrutivo que comanda a modernização urbana da capital paulista, sem tons celebratório, atenta ao “controle presente na nova arquitetura da cidade, assim como a interconexão e espontaneidade de suas plantas” (Dardashti, 2021, p. 67, tradução nossa).

Nesse sentido, mesmo as fotografias de Gertrudes interessadas em temas botânicos seriam um meio para dar conta do desenvolvimentismo paulista e da consequente experiência

vertiginosa das grandes cidades. Proponho pensarmos, também, sobre tais fotografias como um gesto de enraizamento. Enquanto imigrante exilada, Gertrudes pode encontrar nas plantas - elementos com os quais já tinha grande proximidade por conta de seu trabalho com arranjos florais - uma forma de se aproximar da realidade local. Atenta à paisagem que a envolve e os tipos vegetais tipicamente tropicais - como o mamoeiro, a embaúba, marantas e calatéias - a fotógrafa dá forma aos pequenos detalhes que reforçam que ela não está mais em sua terra natal. Com seu trabalho na *Arteflor*, descobre o gosto tropical pelas plantas, que pode explorar em cada caminhada que faz pela cidade - seja em seus grandes parques ou nos pequenos canteiros espontaneamente povoados por plantas nativas - e transforma em argumentos visuais instigantes, atentos às minúcias e sutilezas do universo vegetal.

No trabalho de Gertrudes Altschul, a ideia de filigrana se faz presente de forma quase literal. Suas fotografias se constróem com as linhas das natureza: as nervuras de uma folha, seus contornos e detalhes da textura. Assim como na técnica artesanal, cada linha que compõe a imagem é uma afirmação de minúcia, uma celebração da sensibilidade cotidiana transfigurada em sua dimensão visual, em fotografias que exploram os limites entre a representação e a abstração. Vemos, então, que Gertrudes explora o motivo botânico como matéria-prima para a criação de experiências visuais. Seu trabalho nos impele à observação atenta, a descobrir a beleza nos detalhes imperceptíveis e a nos abrir para o diálogo entre o natural, o cultural e o artístico - o plástico, o gráfico - entre a simplicidade de uma folha e a complexidade de sua representação.

Nesse sentido, para além da análise das imagens de maneira isolada, podemos compreendê-las como parte de um sistema de relações que as conecta a diferentes experimentações visuais e conceituais da modernidade fotográfica. A partir de nossa constelação, vemos como as fotografias botânicas de Altschul não operam apenas como estudos formais, mas dialogam com tendências geométricas, abstracionistas e gráficas, traçando conexões inesperadas dentro da produção modernista. A filigrana, então, não se limita a um refinamento técnico, mas se expande como um elemento articulador, criando pontes entre diferentes referências e momentos da fotografia. Sua obra nos convida a construir essas conexões, a enxergar cada detalhe como parte de uma composição mais ampla, em que cada imagem se ilumina na presença das outras, formando novas constelações interpretativas.

2.3 Constelação São Paulo Delirante²⁵

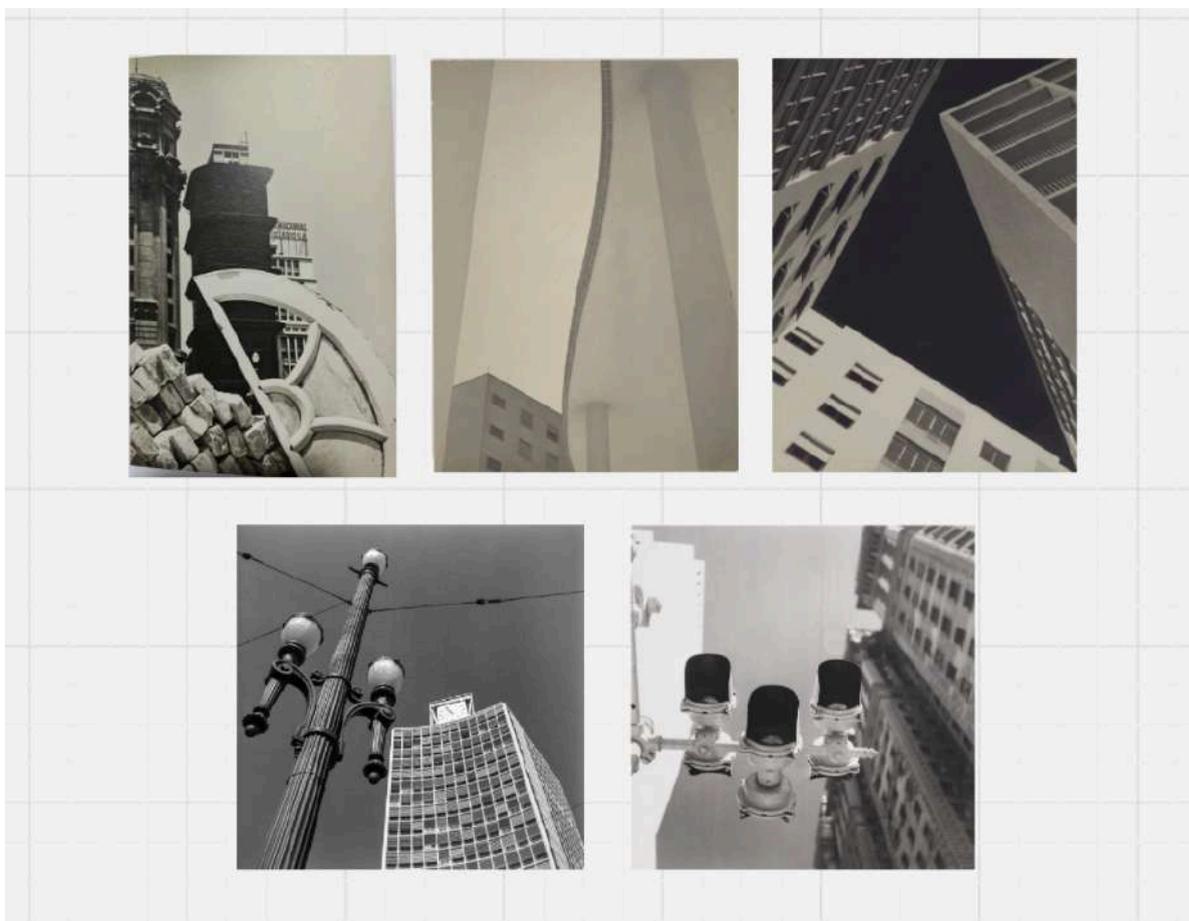


Figura 50. Constelação São Paulo Delirante.

Em meio à imensidão concreta de São Paulo, Gertrudes Altschul cria pausas, momentos de respiro em que concentra toda sua atenção em apenas um ponto. Como observaremos nesta constelação, sua prática fotográfica se torna uma ferramenta de desaceleração crítica frente ao desenvolvimento paulista - implacável - por meio do qual descobre nuances insuspeitas. Em suas imagens, a cidade não serve ao ideal funcionalista dos arquitetos modernos, mas se transforma em espaço de reflexão sobre a condição moderna. Cada enquadramento revela a coexistência de duas linhas temporais - passado e futuro - em luta pelo prometido progresso. Por meio de luz e sombras, cheios e vazios, ordem e caos, a fotógrafa propõe um olhar dinâmico para a metrópole, atento aos sentidos construídos por seus fragmentos.

Em algumas imagens, a coexistência de temporalidades é trabalhada de forma explícita e literal, como na primeira fotografia desta constelação (Figura 51), construída a

²⁵ O título faz uma referência direta ao livro “Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan”, do arquiteto Rem Koolhaas, publicado originalmente em 1978.

partir desses contrastes. Em primeiro plano, observamos paralelepípedos empilhados, em que se apoia um elemento arquitetônico danificado, de ar eclético, frutos de uma demolição em curso. Os tijolos de pedra apresentam textura áspera e grande variação tonal, que lhes confere um caráter rústico e evidencia a passagem do tempo. A estrutura curva - possivelmente uma luneta que decorava a fachada de uma antiga construção - contrasta por sua forma orgânica e traços suaves, ainda que seja testemunho de glórias passadas. Lado a lado, marcam uma lógica construtiva em decadência, ameaçada por constantes demolições que objetivam dar lugar ao novo: a lógica e estética moderna.



Figura 51. Sem título, Gertrudes Altschul.

O arco da luneta direciona o olhar do observador ao centro da imagem, onde o novo se materializa. Ele não está mais distante, é palpável e ganha forma ao fundo da fotografia, nas construções de formas retas e ordenadas que se erguem ao lado de um edifício eclético. O prédio mais distante, quase escondido por uma série de elementos à sua frente, sugere uma construção modernista, de linhas rígidas e livre de ornamentos, que se contrapõe às formas em

primeiro plano. A justaposição desses elementos cria uma tensão visual que evoca o momento de transição em que a fotógrafa vive, pautada na transformação da cidade. A modernização crescente triunfa sobre um passado em ruínas. A ausência de pessoas nos faz questionar sobre os agentes que empreendem esses processos. A quem ela beneficia? E quem irá carregar uma nostalgia melancólica por esse passado que se perde? A ruína não é apenas material, mas também simbólica, revelando a fragilidade das memórias diante do avanço implacável das transformações urbanas. Restam as formas desencaixadas, os vazios e os contrastes, indícios de um ritmo acelerado que implode os antigos marcos da paisagem, sem necessariamente considerar seus efeitos para aqueles em que nela existiram.



Figura 52. Linhas e tons, Gertrudes Altschul, c. 1953.

Gertrudes faz uso de um ângulo ascendente para dar conta da verticalidade que se impõem na cidade. Este recurso é empregado na maioria de suas fotografias dedicadas à arquitetura e pode ser observado em todas as imagens desta constelação, como em “Linhas em Tons”, única fotografia de Gertrudes selecionada para figurar na capa de um *Boletim* do FCCB (edição 084, de 1953). Na fotografia em questão (Figura 52), Gertrudes construiu novamente uma composição pautada em contrastes, nesse caso, formais, que se percebe na justaposição da linha sinuosa da marquise, à direita, contra a geometria simples e angular das construções à esquerda. Lado a lado, as linhas retas e curvas em primeiro plano parecem se

estender ao infinito, produzindo efeito de continuidade e movimento, que induz o olhar do observador a percorrer a composição de cima a baixo. Ao mesmo tempo em que a marquise nos alude à fluidez, sua proximidade a outros elementos angulares criam certa tensão visual. Apesar de antagônicos, esses elementos se retroalimentam, potencializando o efeito visual produzido pelo outro. Entre eles, um céu claro é confinado, ganhando forma em um jogo entre cheios e vazios. A luz desempenha um papel fundamental na imagem, delineando sombras bem definidas, que ampliam a percepção de tridimensionalidade e destacam a diferença entre materiais - como o concreto e o mosaico - e as superfícies. O título “Linhas e Tons” já nos indica o interesse de Gertrudes por explorar questões formais, em diálogo com os princípios da arquitetura moderna, a partir de um olhar sensível às geometrias da cidade, capturando as interações entre tipos e estilos arquitetônicos, luz e sombra e as novas formas que se manifestam na urbe moderna.

Se, por um lado, as curvas são parte essencial do vocabulário formal moderno da Escola Carioca, em especial na prática de Roberto Burle Marx e Oscar Niemeyer, elas não são tão frequentes quanto o uso da linha reta. Isto se deve tanto por questões práticas, ligadas à executabilidade, quanto ideológicas, em que as ideias de Le Corbusier ecoam. O arquiteto defendia que haveria uma diferença fundamental entre os animais e os homens: “o homem, diferentemente da mula, caminha em linha reta, tem um objetivo, sabe aonde vai” (Hirao, 2013). Assim, sua proposta urbanística se opunha ao que chamava de “caminho das mulas”, que poderia ser observado, por exemplo, nas ruas curvas e tortuosas das cidades coloniais, que seguiam o crescimento natural da vila e a topografia local. A rápida modernização de São Paulo resultou na perda gradual das formas orgânicas na paisagem, substituídas por uma racionalidade baseada na linha reta, associada ao progresso e a eficiência (Victorino, 2022, p. 43). Talvez por isso, as curvas chamassem atenção dos fotógrafos do FCCB que, não apenas trabalhavam o tema continuamente, como atribuíam lugar de destaque às fotografias que capturavam a sinuosidade das formas arquitetônicas, o que pode ser observado em diversas capas do *Boletim* FCCB (Figura 53) - sendo uma delas publicada na edição imediatamente posterior a que “Linhas e Tons” ocupa a capa.

É interessante perceber que em todas essas fotografias que estampam as capas do FCCB apresentam pelo menos três características em comum: a presença de linhas curvas em formas arquitetônicas como protagonistas da composição, o reforço dessas linhas pela relação entre cheios e vazios e a opção por um ângulo de cima para baixo. Conforme acompanhamos a progressão desta constelação, podemos perceber a intensificação do ângulo ascendente nas

fotografias de Gertrudes Altschul, que não pretendem dar conta apenas da verticalidade dos edifícios, mas também transmitir as sensações que ela provoca nos que vivenciam aqueles espaços.



Figura 53. Capas de três edições do Boletim Foto-Cine, n. 67 (1951), 84 e 85 (1953). Fotografias de Eduardo Ayrosa, Gertrudes Altschul e Roberto Godoy Moreira, respectivamente.

Chegamos assim em “O Relógio” (Figura 54), fotografia em que três ícones da modernidade convivem: o poste de luz elétrica, o relógio e o edifício. O poste figura em primeiro plano e traça uma diagonal no céu, por conta do ângulo escolhido pela fotógrafa. Feito em ferro fundido, ele é ricamente ornamentado com linhas retas e formas curvas, coroadas por três luminárias globulares. Seus detalhes decorativos podem ser associados à estética eclética, o que não reduz a modernidade do objeto. Esse tipo de poste, implementado de forma massiva em São Paulo apenas na década de 1920, marcou uma revolução que enfim alcançou a capital paulista: a da energia elétrica, que substituiu a já ultrapassada iluminação à óleo ou gás.

Os cabos elétricos que partem do poste fragmentam a composição enquanto desenham formas em um céu inundado por novos elementos. Ao fundo, vemos outro ícone da paisagem paulista: o edifício do Hotel Jaraguá. Antiga sede do jornal O Estado de São Paulo, o Jaraguá foi finalizado em 1954. Seu projeto inicial é atribuído a Jacques Pilon, mas foi refeito por Franz Heep, que incorporou um vocabulário decididamente moderno, a partir de recursos como modulação, estrutura independente, pilotis, brises móveis, volumetria arrojada, uso ostensivo de vidro e concreto, adaptação ao terreno e um grande relógio no topo de seus 21 andares. Observamos, também, uma construção pautada no ideal da síntese das artes, isto é, da integração entre arquitetura e artes plásticas, com a incorporação de painéis de Di

Cavalcanti e Clóvis Graciano (Alvarez; Campos, 2007, p. 2). Dentre esse conjunto de elementos, é o relógio que se destaca na composição de Gertrudes. Figura marcante na paisagem a partir da Revolução Industrial, o relógio público reordena as relações da sociedade com o tempo: “aos poucos, os tempos mais flexíveis (do ritual, da natureza, do artesanato) foram sendo substituídos pelo tempo da produção racionalizada, pelo tempo do relógio” (Melo, 2010, p. 11).



Figura 54. O relógio, Gertrudes Altschul.

Sob o signo do relógio, a curvatura côncava do edifício é ressaltada e intensificada pela perspectiva adotada por Gertrudes, que reforça a monumentalidade dos elementos capturados. Por conta do enquadramento de baixo para cima, poste e prédio parecem tombar sobre o observador, criando um efeito de instabilidade que sugere que, apesar da aparente imobilidade e solidez do cenário, há um movimento implícito e pressão constante. Independente de sua fundação, são os cabos do poste que parecem mantê-lo em pé, seguro em seu lugar. O relógio, em sua posição elevada no topo do edifício, serve não apenas como um marcador do tempo, mas como um ponto de referência simbólico, refletindo a força de controle que a arquitetura modernista e a industrialização impunham aos ritmos da vida

urbana. Em posição dominante sobre a cidade, o relógio rege uma relação assimétrica entre tempo, espaço e sujeito.

Já na quarta fotografia desta constelação (Figura 55) - sem título - Gertrudes intensifica ainda mais o ângulo ascendente: ela se encontra diretamente abaixo do objeto em primeiro plano e sua câmera é posicionada de modo a ficar paralela a linha principal do semáforo. O fundo aparece desfocado, composto por altos edifícios que têm sua verticalidade amplificada. As linhas das fachadas e esquadrias se cruzam, marcando um ritmo que é enfatizado pelas variações de luz e sombra. Em lados opostos da via, os prédios criam um vão, preenchido por um céu sem nuvens, livre de qualquer distração visual. Assim, entre as formas rígidas das construções, surge o semáforo, que assume protagonismo com suas formas cilíndricas e suportes metálicos, que se projetam para a frente da composição. Seu volume - mecânico, bem definido e repetitivo - adiciona um caráter plástico à imagem que é reforçada pelo enquadramento dramático.



Figura 55. Sem título, Gertrudes Altschul.

A partir de suas escolhas compositivas, Gertrudes transfigura este objeto banal e cotidiano em uma espécie de escultura urbana. Sem carros ou pedestres à vista, o semáforo perde aqui sua dimensão utilitária e ganha uma nova leitura estética, interessada em formas e

variações tonais. Enquanto os prédios se desfazem em linhas e planos que convergem para o alto, criando uma sensação de vertigem e dinamismo, o semáforo impõe uma quebra e se apresenta com aspecto flutuante. A imagem apela para a monumentalização, mas a subverte, isto é, a desloca da arquitetura para os pequenos detalhes que preenchem a dinâmica da cidade. Ao mesmo tempo, essa perspectiva coloca o espectador em uma posição de subordinação, regido pelas novas tecnologias que controlam e regulam o espaço urbano. A ausência de pessoas intensifica esse efeito, reforçando a sensação de uma metrópole automatizada, onde a presença humana é percebida apenas indiretamente, por meio dos dispositivos que a organizam. Vemos, assim, que Gertrudes utiliza da câmera como ferramenta de reconfiguração do real, encontrando novas camadas formais e conceituais no espaço cotidiano, que estimulam reflexões críticas ao observador.



Figura 56. Composição/Arquitetura, Gertrudes Altschul.

Por fim, temos a última fotografia desta constelação (Figura 56), ora nomeada “Composição”, ora “Arquitetura”. Seu enquadramento é estruturado a partir das linhas que

dão forma a três edifícios, linhas precisas e firmes, que traçam diagonais bem demarcadas e apontam para variadas direções. Com elas, Gertrudes dá formas, também, ao vazio, em um jogo entre figura e fundo. O céu, aqui, não funciona apenas como um fundo neutro, mas como um elemento ativo da composição, delimitado pelos vértices das edificações e pelas intersecções geométricas que surgem dos edifícios. Essa relação entre presença e ausência, cheio e vazio, cria um dinamismo visual, na qual os edifícios parecem recortar um espaço negativo cuidadosamente calculado. Apesar das formas simples, a imagem é carregada de elementos visuais variados, frutos dos detalhes arquitetônicos presentes na fachada. A luz, por sua vez, contribui para certa depuração visual, acentuando contrastes e tornando as superfícies ainda mais gráficas. Assim, enquanto parte das fachadas são iluminadas, destacando padrões rítmicos de janelas, guarda-corpos e persianas, outras são completamente escurecidas, reforçando a sensação de solidez dos volumes.

Os prédios, dispostos de maneira assimétrica, são capturados por um ângulo extremamente baixo, o que faz com que suas formas se sobreponham e se fragmentem no campo visual. Assim, “Arquitetura” pode ser vista como a culminação do uso do ângulo ascendente nas fotografias de Gertrudes, apesar de ser menos intenso do que o observado na fotografia anterior, em que investiga o semáforo. Na fotografia em questão, a fotógrafa parece insatisfeita com o resultado produzido pelo ângulo de baixo para cima, que já não dá mais conta de produzir os efeitos pretendidos. É necessário, então, recorrer a outros recursos, como a fotomontagem, técnica de manipulação da imagem. Nesse sentido, ela alcança um novo patamar de experimentação visual, intervindo diretamente na fotografia já revelada:

Se à primeira vista a cena montada nos parece totalmente verossímil, um olhar mais cuidadoso irá desvelar um nível de intervenção surpreendente. Utilizando a fotomontagem, Altschul projeta em uma mesma imagem vários edifícios fotografados a partir de diferentes ângulos de tomada (...) (Costa; Silva, 2004, p. 56).

Apesar do título “Composição” indicar um interesse na exploração formal do referente, a imagem vai além de uma investigação puramente estética. Embora Gertrudes esteja atenta à geometria dos volumes e aos ritmos visuais que se impõe, sua proposta não se encerra nesses pontos: a montagem adiciona uma camada sensorial à imagem. A justaposição das construções desorienta o olhar, enquanto suas linhas convergentes e o céu - reduzido a frestas - provocam uma sensação de clausura. Assim, a fotografia não apenas registra o processo de crescimento desordenado das cidades, mas nos transporta para essa São Paulo delirante, por meio de uma atmosfera incômoda, que evoca a experiência sensorial do processo. Nesse sentido, apesar da montagem romper, em sua essência, com a ideia de

representação do real, ela produz um efeito paradoxal, em que reforça o realismo da imagem ao apelar para os sentidos do observador (Costa; Silva, p. 56).

Não são apenas os elementos presentes e visíveis que constroem essa imagem. As ausências também são sentidas, em especial no que diz respeito à figuração. Sem qualquer vestígio de indivíduos, a fotografia apresenta um ambiente urbano mecanizado, onde as construções parecem existir por si mesmas, desvinculadas de qualquer interação social. A cidade se transforma em um emaranhado de volumes e planos rítmicos, um espaço ordenado, porém inóspito. Nesse sentido, a ausência de pessoas imprime uma perspectiva crítica, sugerindo um espaço onde a verticalização intensa e os ideais de progresso sobrepõem-se às necessidades comunitárias e reduzem as vivências humanas ao seu potencial útil e produtivo para a cidade. Percebe-se, então, que ao mesmo tempo em que as formas arquitetônicas modernas fascinam o olhar de fotógrafos da época, ela impõe uma lógica que subalterniza as vivências subjetivas e orgânicas.

Esse tom crítico pode ser observado em todas as fotografias que compõem esta constelação, o que não implica em assumir que Gertrudes não produziu registros figurativos e humanizados. No entanto, ao elencar um tema a ser explorado, a fotógrafa faz escolhas claras para privilegiar seu objeto de interesse e alcançar os efeitos pretendidos com clareza. Assim, quando seu foco está em motivos urbanos, são eles que dominam a composição. As figuras seriam dispensáveis, distrações, que reduziriam a eloquência de seu argumento visual. Sua ausência, mais do que presença, contribui para os objetivos da fotógrafa. Por outro lado, quando esta se volta para as pessoas, a arquitetura é eliminada ou reduzida a elemento secundário - cenário - de modo a concentrar seu olhar para a vivacidade e expressividade da experiência humana.

Nesse sentido, essa São Paulo Delirante de Gertrudes não é habitada, mas é sentida em cada detalhe, ao mesmo tempo fascinante e esmagadora. A aceleração do crescimento urbano de São Paulo nos anos do pós-guerra impôs uma transformação vertiginosa, em que edifícios e arranha-céus tomaram o espaço de forma abrupta e desordenada. O efeito sufocante dessa modernização emerge nas imagens de Gertrudes, onde os elementos arquitetônicos são capturados em enquadramentos fechados, refletindo uma cidade em que o avanço rápido não permitia espaço para respiro. Na contramão, a fotógrafa impõe pausas, que nos levam a observar as sutilezas sensoriais e plásticas da experiência urbana. Assim, se, para Koolhaas (2008), Nova York é um sonho alucinatório onde a verticalidade traduz a febre do

capitalismo, a São Paulo de Altschul é um delírio formalista, em que a cidade não é narrada pela esfera do cotidiano, mas por meio de uma dimensão estética e crítica. Sua geometria ganha expressividade e contornos desconcertantes, ao mesmo tempo em que um desconforto implícito é revelado.

2.4 Constelação *Jogos de luz em foco*

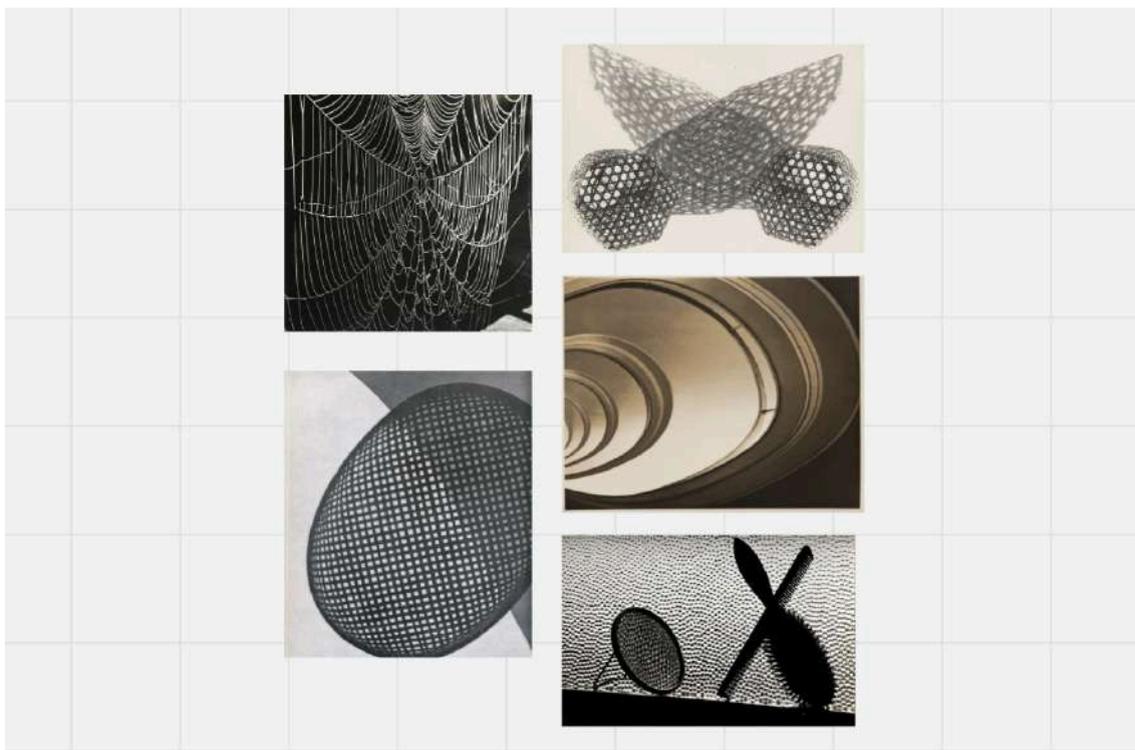


Figura 57. Constelação dos jogos de luz.

Na obra de Gertrudes Altschul, vemos a fotografia sendo explorada como ferramenta de investigação sensorial do cotidiano, para além do espaço urbano. Na esfera privada, seu olhar segue apurado, atento às relações entre luz e sombra, texturas, cheios e vazios que podem ser extraídas de objetos banais. Sua câmera se foca no detalhe, dispensando qualquer referência contextual ou narrativa explícita, de modo a construir imagens que potencializam a experiência visual. Trabalhando a partir do contraste, a fotógrafa nos conduz a um jogo perceptivo, onde formas familiares se tornam ambíguas. Entre a estrutura rígida do concreto e a leveza da teia, Gertrudes traduz em fotografia uma visão experimental e inventiva, desafiando a distinção entre o real e a abstração.

A primeira fotografia desta constelação, “Peneira” (Figura 58), foi publicada no *Boletim* do FCCB em 1956, sob o título “Composição”. Despida de sua função utilitária, a peneira ovalada é posta sobre um fundo liso, que destaca o intrincado entrelaçar de sua malha.

O padrão de suas pequenas aberturas, atingindo em partes pela incidência direta do sol, provoca uma vibração óptica sutil, acentuada pelo contraste entre a sombra projetada e os limites definidos do objeto. Cria-se certa confusão visual: estamos vendo o objeto em si, tridimensional, ou sua sombra projetada planificada? A escolha precisa de seu posicionamento dentro de um espaço parcialmente encoberto por sombras revela que o interesse de Gertrudes não reside na documentação objetiva ou no registro minucioso da peneira em si. Sua abordagem fotográfica buscaria explorar como o objeto se transforma sob diferentes condições de luz e sombra, capturados simultaneamente, lado a lado. O refinamento formal da composição destaca a atenção da fotógrafa para a relação entre forma, materialidade e percepção.

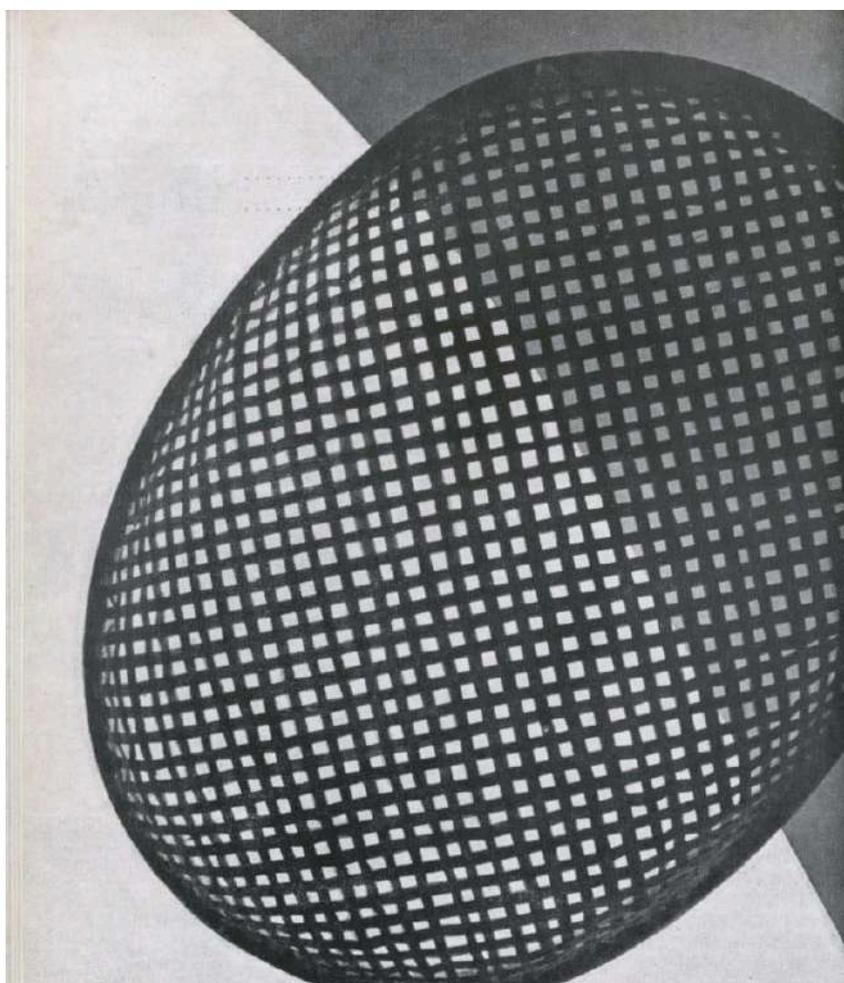


Figura 58. Peneira, Gertrudes Altschul.

A fotografia moderna desenvolvida em meio ao FCCB - como as obras apresentadas nesta constelação - foi construída a partir de pesquisas interessadas na autonomia formal da imagem, o que alargou consideravelmente o campo de possibilidades para a produção de imagens e levou muitos fotógrafos aos limites do abstracionismo (Costa; Silva, 2004, p. 80).

Imersa nesse processo, vemos que Gertrudes parte do referente para desmaterializá-lo, traduzindo em imagem a ideia de que “o objeto não é mais nada, o que valem são as linhas e as formas as quais têm expressão própria, nem sempre condicionadas aos objetos que encerram” (Yalenti, 1964, p. 13, apud Costa; Silva, 2004, p. 80).

Suas fotografias de viés mais geométrico e abstrato, que extrapolam o referente, sugerem uma aproximação ao Projeto Construtivo Brasileiro²⁶, em curso nos anos de 1950. Como nos mostra Helouise Costa e Renato da Silva (2004), tanto a fotografia moderna da Escola Paulista quanto o construtivismo emergiram em um contexto de acelerada modernização, refletindo e agindo sobre as transformações sociais e culturais do período. Enquanto o Projeto Construtivo se inseriu no circuito de vanguarda, com um aparato conceitual robusto e uma postura iconoclasta, a fotografia moderna, representada pela Escola Paulista, circulou em ambientes fotoclubistas, mais acessíveis à classe média. Essa diferença de circulação e recepção revela uma distinção fundamental: o concretismo, vanguardista, visava “ao lugar futuro da da utopia moderna. Caminhava pois em um espaço totalmente fragmentado, no qual a atividade de desconstrução (...) deveria afirmar novos horizontes para a prática artística” (Costa; Silva, 2004, p. 94). Por sua vez, “à fotografia bandeirante coube a tarefa de ganhar a sensibilidade burguesa imediata e possibilitar à classe média prosseguir na sua tarefa de transformação do meio urbano e social” (Costa; Silva, 2004, p. 94).

Apesar de caminharem paralelamente, ambos os movimentos responderam às mudanças urbanas e industriais de seu tempo, evidenciando diferentes estratégias para lidar com as transformações em curso na esfera cultural. Nesse sentido, Projeto Construtivo, com sua utopia modernista, e a fotografia bandeirante, com seu ecletismo e adaptação ao gosto burguês, representam duas faces de um mesmo processo: o “desenvolvimento do modernismo como estratégia de ressemantização e atualização da cultura burguesa aos novos desafios existenciais colocados pelo surto industrial e pelo impacto do crescimento urbano” (Costa;

²⁶ A ideia de “Projeto Construtivo Brasileiro” tende a reunir impulsos construtivistas que se desenvolveram no campo artístico no Brasil, entre as décadas de 1950 e 1960. Nesse contexto, Concretismo e Neoconcretismo assumiram uma posição de destaque, mas seria possível traçar influências desde a década de 1930, com a formação da arquitetura moderna no país (Bueno, 2018). Nesse sentido, o termo não se refere a um movimento formalizado, mas a uma série de iniciativas e debates interessadas em consolidar uma linguagem visual baseada em princípios da abstração geométrica, racionalização e sistematização. O projeto envolveu artistas e teóricos que viam na arte concreta um caminho para a modernização da cultura brasileira, conectando-a com tendências internacionais e reinterpretando-as no contexto local. Podemos traçar relações diretas entre FCCB e concretismo, mediadas pela Bienal Internacional de São Paulo. Ao convidar os membros do FCCB para organizar uma Sala de Fotografia na segunda edição do evento, em 1953, a Bienal abriu caminho para a inserção da fotografia no circuito formal das artes, contribuindo para a validação do discurso bandeirante em defesa da fotografia como linguagem artística (Costa, 2008, 136).

Silva, 2004, p. 94). A relação entre os dois evidencia como a arte e a fotografia atuaram como estratégias complementares na reformulação das práticas visuais no país, cada uma a seu modo, refletindo as tensões e aspirações de uma sociedade em transformação. Para além de questões históricas, a relação entre Concretismo e Escola Paulista pode ser pensada em termos formais, unidos pela investigação da geometria, abstração e a estruturação do espaço visual. Os ideais de precisão matemática, formas puras e organização racionalista da composição - fundamentais para a arte concreta - são sentidos em uma fotografia moderna que busca ir além da representação do real, priorizando a exploração de padrões, linhas e volumes em um sentido gráfico e plástico, quase escultórico. Essa aproximação formal pode ser sentida na prática de Gertrudes Altschul, que abraçou a abstração e encontrou na câmera uma ferramenta de decomposição da realidade. De volta à "Peneira", podemos perceber que a estrutura ortogonal da malha remete à lógica modular das composições concretistas, enquanto a interação entre luz e sombra, cheios e vazios cria uma tensão entre ordem e movimento. Ao capturar um objeto simples sob um olhar analítico, Gertrudes nos convida a repensar o cotidiano através de uma lente geométrica e minimalista, evidenciando que abstração não é apenas uma questão de estilo, mas uma maneira de redefinir nossa percepção.

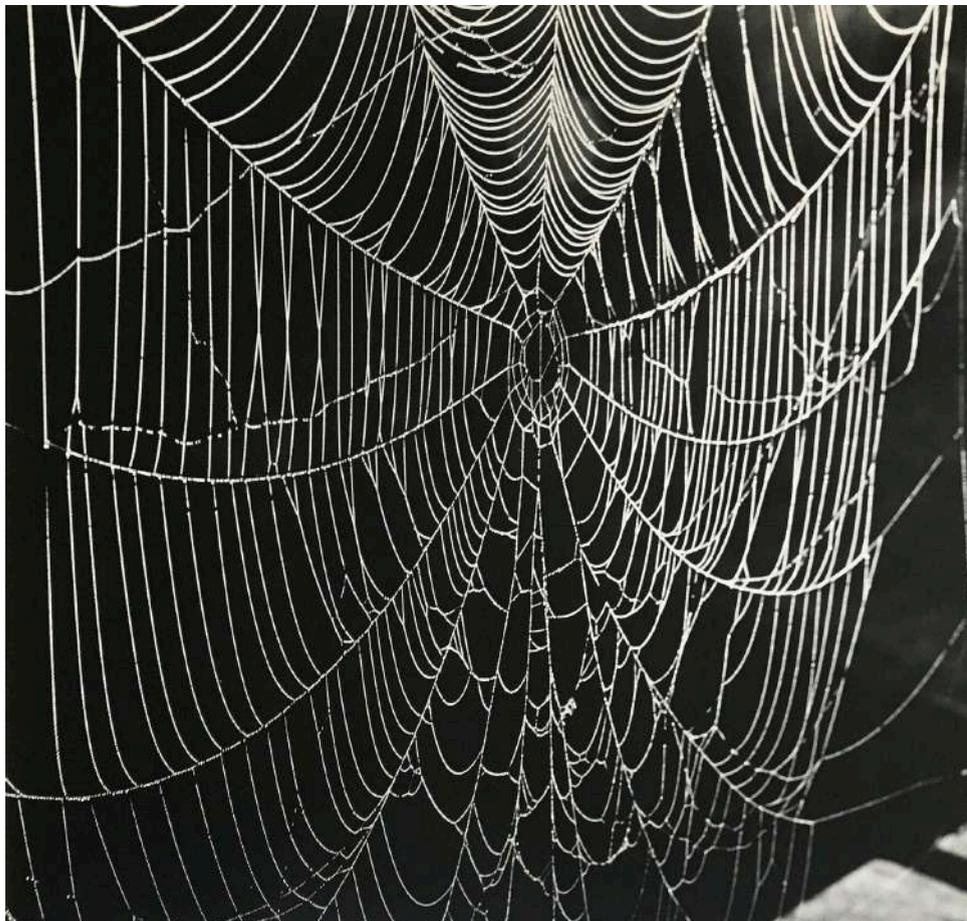


Figura 59. Teia, Gertrudes Altschul.

Em “Teia” (Figura 59), Gertrudes segue por um caminho similar, mas obtém um resultado com ares de inversão, negativo. Na fotografia em questão, vemos uma teia de aranha de grandes dimensões e trama complexa, que se impõe frente a um fundo escuro. Não sabemos localizá-la, mas conseguimos insinuar certa espacialidade e profundidade por meio de um feixe de luz. Este alcança o canto inferior direito da composição e nos informa que não se trata de um fundo liso, mas de uma sombra profunda. A complexidade da trama é revelada pela incidência da luz, que destaca interseções radiais e concêntricas, criando um efeito gráfico com precisão matemática, em que cada fio parece seguir uma lógica própria, quase algorítmica. Nesse sentido, os fios de seda se distribuem a partir de um ponto central e convidam o espectador a passear por diferentes direções e texturas. Alguns segmentos parecem mais tensionados e brilhantes, enquanto outros se desfazem na escuridão, criando um equilíbrio dinâmico, não-monótono.

O caráter brilhante da teia estabelece um diálogo visual com o efeito encontrado em uma imagem negativada, onde a inversão tonal entre luz e sombra redefine a percepção do objeto. Os fios iluminados, que se destacam como traços luminosos, quase brancos, remetem às áreas claras de um negativo, enquanto as partes menos iluminadas mergulham em uma escuridão densa. Ao transformar a teia em uma composição de contrastes radiantes, Gertrudes revela padrões e ritmos do ambiente natural, que ecoam nesse estudo acerca da própria natureza da percepção. Essa dinâmica não apenas acentua a estrutura geométrica da teia, mas também cria uma ambiguidade visual, desafiando a percepção do espectador. A teia, que em condições normais seria vista como uma estrutura delicada e quase imperceptível, ganha uma presença imponente, que se constrói entre sua fragilidade intrínseca e a solidez visual da composição, a natureza orgânica da teia e a rigidez geométrica de seu desenho.

Podemos pensar, também, sobre o modo como a dinâmica tonal obtida na imagem remete a um universo de possibilidades visuais amplo, onde luz e sombra não são apenas elementos descritivos, mas ferramentas de construção de novos significados. Assim, Gertrudes Altschul utiliza a fotografia não apenas para registrar, mas para transformar e reinterpretar a realidade, criando uma imagem que oscila entre o concreto e o abstrato, entre o positivo e o negativo.

Para além de objetos e elementos naturais, Gertrudes trabalha com detalhes arquitetônicos como protagonista, para além de seus possíveis contextos urbanos. Assim, na terceira fotografia desta constelação (Figura 60), vemos uma escada em espiral localizada em

um espaço interno. A perspectiva escolhida pela fotógrafa é desconcertante: ela aponta sua câmera para o vão da escada, seu miolo, mas temos dificuldade de definir se olhamos de cima para baixo ou de baixo para cima. Somos convidados, assim, a refletir sobre nossa percepção espacial. Essa ambiguidade desestabiliza nossas referências habituais, transformando a escada em um elemento quase surreal. Os contornos bem definidos das curvas concêntricas desenham linhas contínuas, que constroem um efeito de profundidade hipnótica. Esse efeito é potencializado pela iluminação - suave em alguns pontos, intensa em outros - criando um jogo de contrastes que guia o olhar pelo movimento sinuoso da composição.



Figura 60. Escada, Gertrudes Altschul

A luz que incide sobre as superfícies curvas destaca a textura lisa do material e revela sutis gradientes tonais, que acentuam a tridimensionalidade da imagem. As sombras, por sua vez, delineiam os contornos da escada e reforçam a sensação de volume, sugerindo uma espiral que se estende infinitamente, sem início nem fim. As curvas, suavemente delimitadas por sombras esfumadas, sugerem uma relação fluida entre cheios e vazios, enquanto o jogo de perspectiva desafia nossa noção tradicional de equilíbrio. O ângulo acentuado contribui para

uma sensação de imersão: as formas parecem envolver o espectador, transportando-o para um espaço que transcende a bidimensionalidade da fotografia.

A escada transforma-se, então, em um objeto de estudo visual e sensorial, em que a estrutura física, reduzida a seus elementos essenciais, dialoga com princípios fundamentais da composição, como luz/sombra, cheios/vazios e perspectiva. Essa síntese entre forma e técnica resulta em uma experiência visual que equilibra o concreto e onírico, revelando um olhar sensível não apenas para a materialidade da arquitetura, mas sua capacidade de evocar sensações e produzir visadas incomuns - geometrizar e abstracionistas - que desafiam a percepção e convida à contemplação.

A partir das imagens trabalhadas neste capítulo, exploramos alguns dos temas que se destacam na prática de Gertrudes, como as formas da cidade, a botânica e a geometrização/abstração do referente. No entanto, há outra categoria também prevalente em sua produção, as “table-tops”, tema proposto nos concursos internos do FCCB, em que se trabalha seguindo uma lógica próxima a do estúdio, a partir do arranjo de objetos. Esse procedimento pode ser observado em “Composição” (c. 1957) (Figura 61), quarta fotografia desta constelação, que lida com temas familiares ao universo doméstico e feminino.

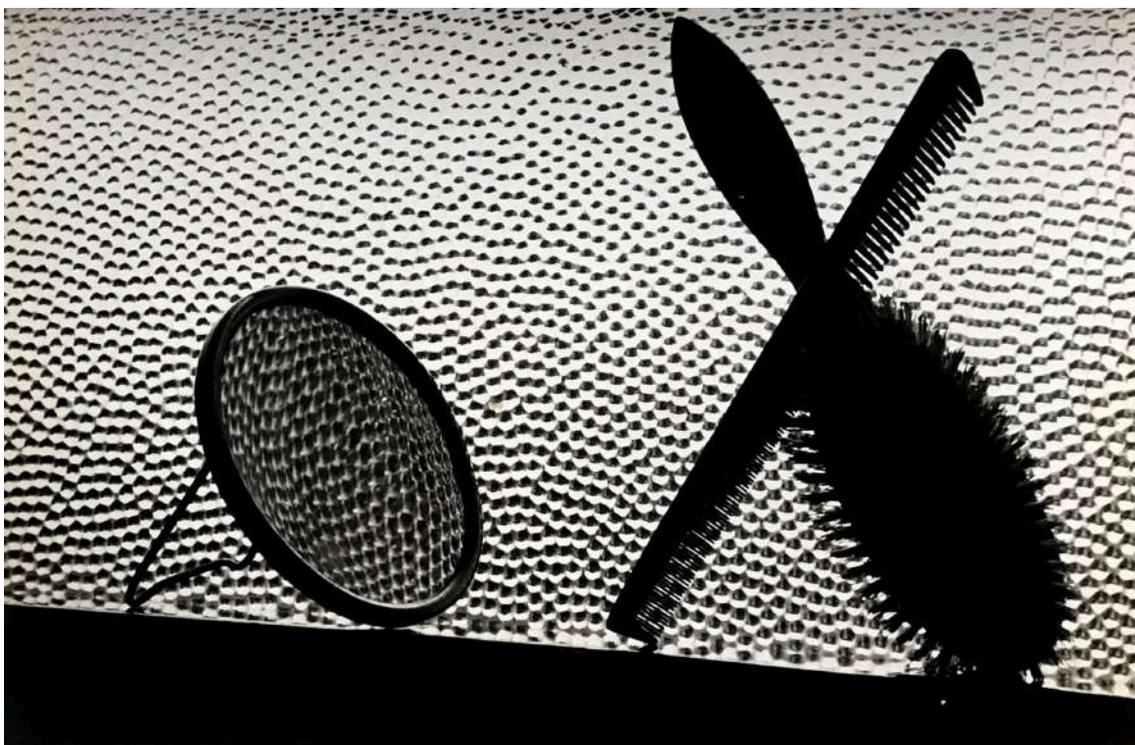


Figura 61. Composição, Gertrudes Altschul

Na fotografia em questão, adentramos um espaço privado: o banheiro, caracterizado tanto pelos objetos visíveis — pente, escova e espelho — quanto pelo tipo de vidro utilizado na janela, que, devido às suas qualidades materiais — estilo martelado e translúcido —, permite a entrada de luz sem comprometer a intimidade do ambiente. Os objetos não estão dispostos de modo usual, próximos à pia, mas arranjados em uma composição intencional no parapeito da janela, em que cada elemento desempenha um papel específico na construção visual. Assim, em primeiro plano, vemos um pequeno espelho circular, inclinado de modo a refletir o padrão visual do vidro e assumir uma forma ovalada. Ao lado, pente e espelho são posicionados em X, apoiando-se mutuamente. O fundo é dominado pelo padrão irregular que se desenha no vidro a partir dos pontos de sombra.

A luz difusa que atravessa a janela cria uma atmosfera suave, destacando texturas e reflexos que transformam o que poderia ser cotidiano em uma cena quase pictórica. À contraluz, os objetos são reduzidos a silhuetas, que destacam suas formas. O pente e a escova, cruzados em X, não deixam dúvidas quanto à manipulação dos objetos em uma composição cuidadosamente orquestrada. Já o espelho circular, ao refletir o desenho do vidro, cria uma camada adicional de complexidade, introduzindo uma textura que se repete e se distorce, como um eco visual. No entanto, por estar posicionado à frente do que se reflete, brinca também com a ideia de transparência, como se fosse apenas uma moldura para o que surge ao fundo. Assim, o espelho atua como uma metáfora para a própria fotografia: um meio que se utiliza da luz para capturar e reinterpretar a realidade, revelando camadas de significado que muitas vezes passam despercebidas. Nesse sentido, Gertrudes não busca o acaso, mas o que pode ser construído a partir de elementos simples, que assumem nova identidade.

Para além de seu olhar meticuloso sobre a composição, a fotógrafa sugere, também, uma reflexão sobre tempo e memória. Os objetos dispostos no parapeito da janela, embora comuns, carregam consigo vestígios de uso e histórias pessoais, como se fossem testemunhas silenciosas de gestos cotidianos repetidos ao longo do tempo. A luz difusa parece envolver esses objetos em uma aura de introspecção, como se congelasse um instante íntimo e fugaz. O espelho captura fragmentos da realidade, mas também os distorce e os transforma, como a memória, criando uma narrativa que oscila entre real e imaginário. A imagem evoca, assim, a maneira como objetos cotidianos podem carregar significados afetivos e simbólicos, ao mesmo tempo em que busca extrair o extraordinário do ordinário, transformando o ambiente doméstico em um campo potente de experimentação visual a partir de novas possibilidades de enquadramento, luz e sombra.

Por fim, chegamos em “Delicado” (Figura 62), imagem que parte da ideia dos “table-tops”, mas a radicaliza a partir de intervenções diretas na fotografia enquanto produto final. A fotografia em questão é produzida a partir de outra (Figura 63), também realizada por Gertrudes, em que vemos uma cesta feita em palha indiana e sua sombra projetada alongada sobre uma superfície totalmente lisa e branca. O vaso é fotografado de baixo para cima, de modo a observarmos sua base. Ele pode estar preso em uma parede por sua alça ou posicionado de lado sobre uma mesa ou chão. Independente de seu posicionamento exato, uma luz forte o atinge e atravessa sua trama vazada característica, de modo a produzir uma sombra projetada altamente detalhada.

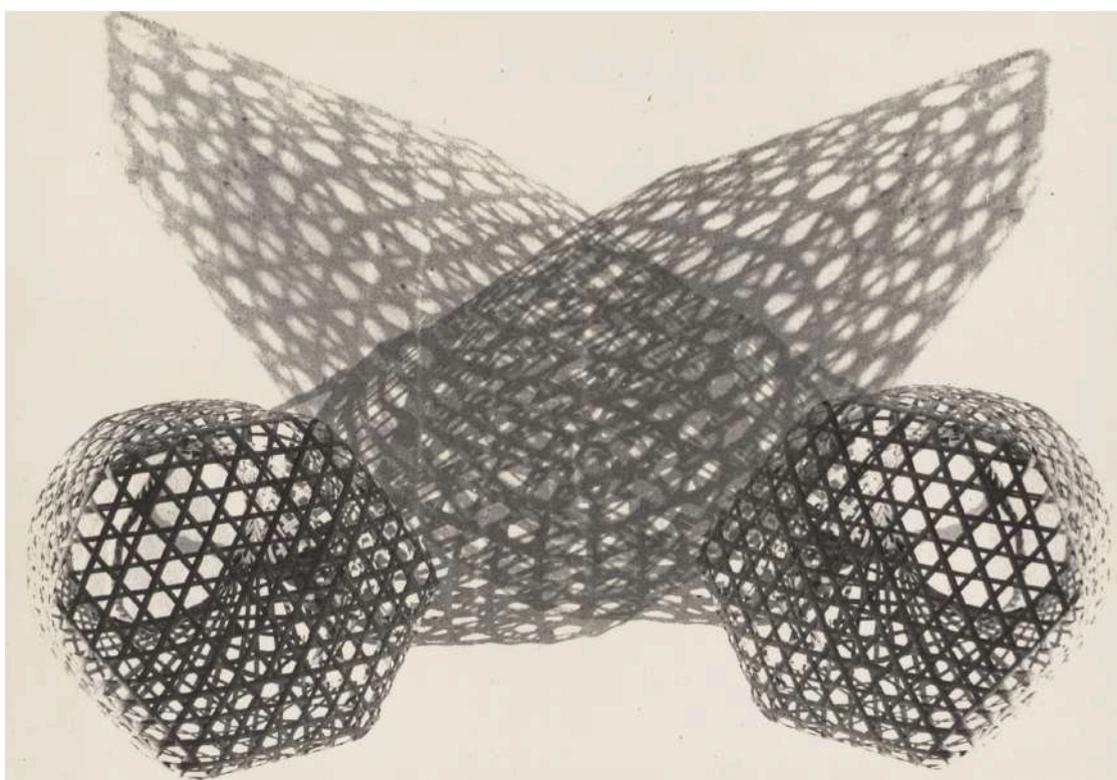


Figura 62. Delicado, Gertrudes Altschul.

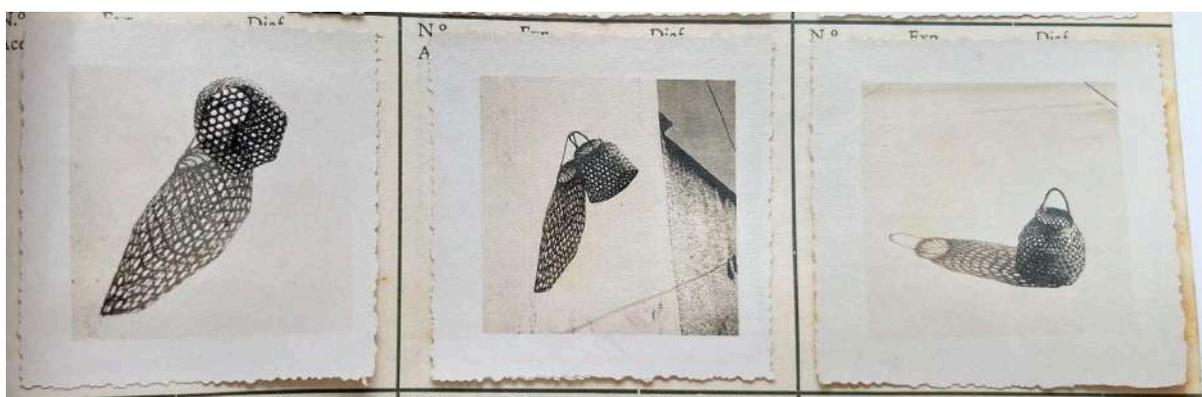


Figura 63. Três estudos realizados por Gertrudes a partir da cesta em palha indiana. “Delicado” surge a partir da manipulação da primeira imagem.

Essa fotografia inicial foi rotacionada, duplicada e rebatida, alcançando uma composição simétrica, “Delicado”. Nela os efeitos produzidos pela estrutura trançada são amplificados. Objeto e sombra se entrelaçam com sua contraparte e formam uma nova configuração visual, que opera como um experimento óptico em que o olhar do observador se perde entre as estruturas tridimensionais e suas projeções. O jogo de repetição e espelhamento reforça a complexidade da trama vazada, que projeta sombras ainda mais intrincadas contra uma superfície. O alto contraste entre as linhas escuras e os vazios claros acentua o efeito de fusão, destacando o contorno da trama e a delicadeza das formas vazadas. Qualquer referência espacial se perde e temos dificuldade de precisar o posicionamento desta superfície clara: seria o fundo ou a base? Assim, a simetria gerada pelo rebatimento e duplicação do objeto confere certo equilíbrio e ordem, ao mesmo tempo em que o posicionamento da sombra projetada - que é percebida acima do vaso - provoca uma sensação de irrealidade. Nesse sentido, a fotografia em questão celebra a materialidade do objeto ao mesmo tempo que a dissolve em um jogo de luz, sombra e simetria, criando uma experiência visual desconcertante.

Dessa forma, “Delicado”, vai além da representação de um objeto cotidiano interessada em alcançar verossimilhança. Em conjunto com as outras fotografias desta constelação, cria estudos exemplares acerca da manipulação da forma, luz e sombra, cheios e vazios por meio da mídia fotográfica, ferramenta de criação e transformação. Ao desconstruir e reconstruir a imagem, Gertrudes não apenas destaca a delicadeza e a complexidade da trama da cesta - ou da peneira, da teia, as curvas da escada ou os padrões gráficos do vidros - mas também reflete sobre a natureza da própria fotografia: um campo onde a realidade pode ser reinterpretada, distorcida e reinventada. O cotidiano é sua matéria-prima, meio para tornar objetos comuns por meio da expressividade de sua lente. Estruturas vazadas projetam sombras intrincadas, superfícies refletoras criam padrões dinâmicos, o positivo assume sua face negativa e elementos arquitetônicos se desdobram em ritmos sinuosos. Assim, a fotógrafa utiliza da fotografia para friccionar o estático e o dinâmico, o rigor geométrico e a fluidez da percepção. Em sintonia com o abstracionismo modernista, ela explora o equilíbrio delicado entre precisão formal e sensibilidade ao jogo da luz. Seus objetos deixam de ser meros elementos do mundo físico e assumem novas dimensões, ora escultórica, ora pictórica, gráfica ou ilusória. Nesse sentido, a constelação aqui apresentada se caracteriza pela reunião de imagens comprometidas com a fotografia enquanto meio para reinterpretação e criação, em que objetos cotidianos são ressignificados através de uma lente geométrica, minimalista e profundamente inventiva.

2.5 Constelação *Inversão*

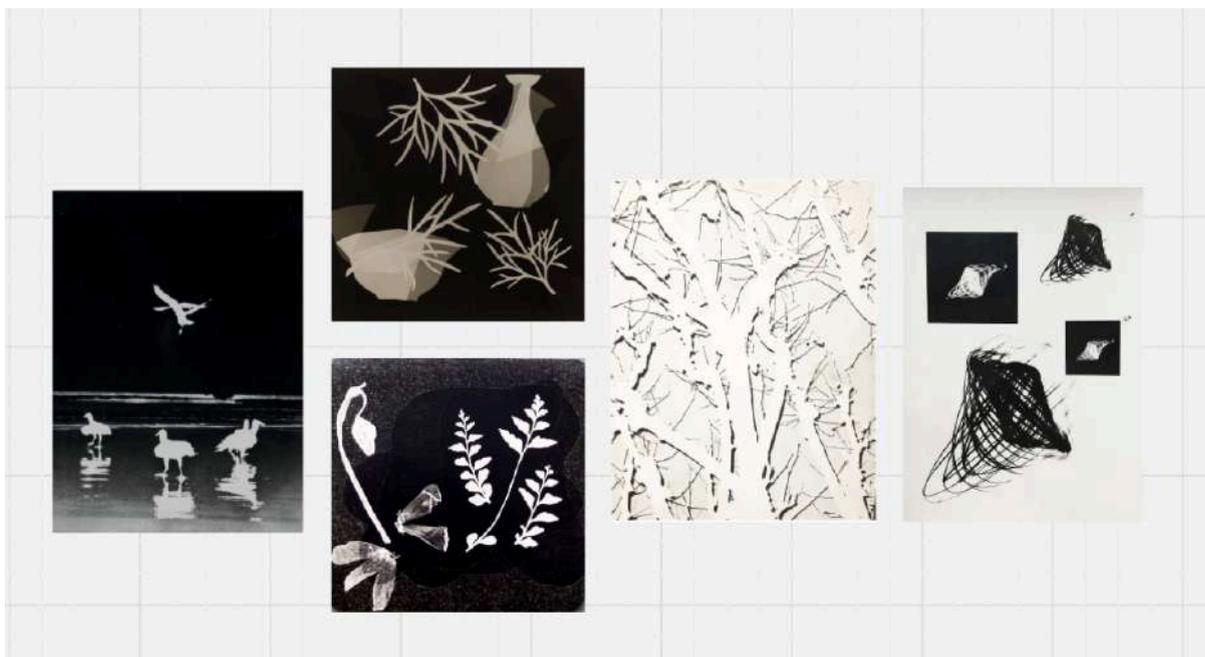


Figura 64. Constelação da Inversão.

Em contraste com as constelações anteriores, que exploraram as diversas maneiras pelas quais Gertrudes Altschul aborda uma mesma questão - seja em temas como arquitetura, objetos ou botânica, ou em investigações formais sobre claro e escuro - esta constelação se concentra em método: as experimentação com o negativo. Aqui, a fotógrafa utiliza técnicas como solarização, fotograma e inversão tonal como ferramentas para explorar assuntos variados, como a luz, as plantas e a figuração, neste caso, de animais. Podemos reforçar, assim, seu interesse em explorar todo o potencial da fotografia enquanto linguagem expressiva, encarando o negativo como um campo de experimentação e reinvenção.

As técnicas empregadas por Gertrudes, em especial o fotograma e a solarização, carregam um caráter profundamente moderno, vinculado às experimentações das vanguardas artísticas do início do século XX (Menezes, 2010, p. 249). Ambas as técnicas foram popularizadas por Man Ray, que as utilizou para desafiar as convenções de representação fotográfica, explorando seus efeitos visuais, potenciais afetivos e sensoriais. Enquanto o fotograma dispensa o uso da câmera, criando imagens a partir da exposição direta de objetos sobre papel fotossensível, a solarização introduz distorções tonais que subvertem a lógica tradicional do negativo, gerando efeitos inesperados (Menezes, 2010, p. 249). Assim, tais métodos dialogam com a busca por liberdade criativa e inovação características do moderno, em oposição às convenções acadêmicas.

No entanto, a lógica da intervenção sobre o negativo não é uma inovação moderna em si. Ela remonta às práticas pictorialistas do século XIX, interessadas na manipulação de negativos e impressões para fins de aproximação entre fotografia e belas artes, utilizando técnicas como bromóleo ou a goma bicromatada para criar imagens que remetam à estética pictórica (Siqueira *et al*, 2016, p. 9). É interessante observar como técnicas diversas circulavam e eram incentivadas no meio fotoclubista, apesar de suas filiações: foi publicado um artigo sobre a solarização na edição 006 do *Boletim* do FCCB, seguida por um texto sobre o bromóleo na edição 007, ambas de 1946. Lado a lado, técnicas tão diferentes eram utilizadas por um mesmo público que, em sua diversidade, alcançava resultados profundamente diferentes.

Nesse sentido, o que confere o caráter moderno não é a técnica, ela mesma, mas seu modo de utilização e objetivos. Enquanto pictorialistas usavam da intervenção em negativos para legitimar a fotografia como arte através da emulação de estilos clássicos da pintura, Gertrudes e seus colegas modernos se apropriam destas intervenções com interesse na pura experimentação formal, pautados no entendimento da fotografia enquanto linguagem visual autônoma. Assim, Gertrudes se insere em um movimento de ruptura e reinvenção, em que técnica não é um fator limitante, mas uma ferramenta para redefinir os próprios limites da fotografia.

Dentre suas obras mais reproduzidas, temos “Vasos e Plantas” (Figura65), uma atualização moderna do gênero da natureza-morta. Nela, vemos uma série de elementos que parecem flutuar, apresentados em diferentes gradações tonais e sobreposições. A composição é organizada em quatro quadrantes, quase independentes: no canto inferior esquerdo, um vaso pequeno de boca larga, sobreposto pelo ramo de uma planta não identificada; um ramo da mesma espécie é posicionado no canto inferior direito e, acima dele, um vaso longo, de boca fina que parece esconder parcialmente outro vaso semelhante. Por fim, no canto superior esquerdo, temos novamente um único ramo da mesma planta já utilizada. O ramo toca levemente no vaso longo e traça uma diagonal com o posicionado em oposição a ele, movimento que se repete com os dois vasos. Para além da composição não-naturalista, o contraste entre o fundo, completamente preto, e as silhuetas nítidas e claras dos elementos capturados nos indica que se trata de um fotograma.



Figura 65. Vasos e plantas, Gertrudes Altschul.

Por meio da técnica do fotograma a profundidade foi eliminada, em favor de um estudo sobre forma, composição e luz. Apesar de podermos perder a nuance e os detalhes dos objetos, o fotograma torna explícito sua materialidade, por meio da gradação tonal apresentada. Ao observarmos os ramos, vemos uma silhueta completamente lisa, de um branco puro, indicando a impossibilidade de passagem de luz ao papel fotossensível e conseqüente opacidade. Por outro lado, os vasos são translúcidos, permitem a passagem de luz e a observação de outros elementos através deles, o que nos indica que são feitos de vidro ou outro material transparente. Assim, o fotograma reduz os elementos representados aos aspectos mais fundamentais - materialidade e forma - destacando o que há de essencial em sua visualidade, em detrimento de excessos que poderiam distrair o olhar.



Figura 66. Fotograma sem título, Gertrudes Altschul.

Gertrudes realizou uma série de outros fotogramas, em que privilegia a investigação botânica. Na segunda obra desta constelação (Figura 66), vemos formas vegetais mais delicadas, entre folhas, ramos e flores, equilibradas em uma composição harmônica. Com relação à “Vasos e Plantas”, observamos maior variedade de formas e texturas: à esquerda, um ramo alongado e sinuoso, arrematado pelo botão de uma flor que ainda não desabrochou; à direita, três ramos menores, com folhas recortadas, cujas bordas irregulares reforçam a organicidade da imagem. Por fim, no canto inferior esquerdo, vemos flores, ou partes delas, representadas por pétalas translúcidas que traduzem sensação de leveza e remetem às asas de uma borboleta. A disposição das plantas foi cuidadosamente equilibrada, algumas formas ocupam o centro da imagem, enquanto outras se espalham pelas bordas, preenchendo o campo visual de forma orgânica. O fundo não é completamente liso, construído por uma forma central escura, envolta por uma borda que parece ter recebido pequena quantidade de luz, indicando uma sobreposição de difícil decodificação.

Por meio da técnica do fotograma, as qualidades plásticas das formas botânicas são intensificadas, revelando uma riqueza de detalhes que muitas vezes passa despercebida a olho nu. A imagem adquire um aspecto etéreo, produzido por formas vegetais que parecem flutuar em um espaço indefinido, desvinculadas de qualquer fundo reconhecível. Essa ausência de profundidade e de referências espaciais concretas cria uma composição em que os elementos se apresentam em sua essência, destacando desde o intrincado traçado das nervuras até a delicadeza do contorno das folhas. Dessa forma, o fotograma não apenas captura, mas também eterniza as minúcias dessas estruturas orgânicas, interrompendo simbolicamente seu ciclo natural de transformação e desaparecimento. Ao congelar esses momentos fugazes, a fotógrafa pereniza o efêmero, oferecendo ao espectador a oportunidade de contemplar a beleza e complexidade da natureza em um estado puro e atemporal.

Para além de revelar a forma pura, o fotograma escancara o processo fotográfico em sua essência: as relações entre luz e matéria. Ao dispensar o uso da câmera e trabalhar diretamente com a exposição de objetos sobre o papel sensível, Gertrudes Altschul expõe o cerne da fotografia — a interação da luz com superfícies e volumes. Essa técnica não apenas desnuda o mecanismo fotográfico, mas também ressalta sua materialidade, transformando o ato de fotografar em uma experiência háptica. A luz, ao atravessar ou ser bloqueada pelos objetos, deixa marcas que vão além da representação, criando uma imagem que é, ao mesmo tempo, registro e intervenção. Dessa forma, o fotograma se torna uma metáfora para a própria técnica fotográfica, revelando sua capacidade de capturar não apenas o visível, mas também as dinâmicas invisíveis que se definem na interação entre luz, sombra e forma.

Saindo dos fotogramas e temas botânicos, chegamos na solarização e na representação ao ambiente natural. Na terceira fotografia desta constelação - sem título, c. 1958 (Figura 67) - somos transportados para um mundo invertido, em que dia se torna noite e urubus se transformam em gaviotas. Vemos uma composição equilibrada, estruturada por linhas horizontais marcantes, que segmentam o espaço em diferentes planos - céu, mar e areia. O primeiro plano é dominado pela presença de aves distribuídas ao longo da areia, capturadas em diferentes posições e movimentos, conferindo um ritmo visual dinâmico. São representados como silhuetas bem definidas, que contrastam com a luminosidade difusa do cenário e se complementam com seu duplo, sua sombra, igualmente intensificada. O horizonte se posiciona próximo ao terço superior, no oceano, separando a faixa da areia e o vasto céu ao fundo, interrompido apenas pela silhueta de um pássaro que alça voo, centralizada. As linhas

do mar sugerem ondas suaves que, aliadas à ausência de elementos humanos, contribuem para uma atmosfera serena, pautada na intemporalidade e contemplação.



Figura 67. Solarização sem título, Gertrudes Altschul.

Podemos observar que a imagem foi construída de modo semelhante a “Conclave” (Figura 68), submetida e exposta no 14º Salão do FCCB, em 1955. No entanto, por meio de aplicação da técnica de solarização no processo da fixação da imagem, o resultado alcançado é completamente diferente. Seus tons originais foram invertidos, o que é mais sentido nos pássaros do que ao fundo - transformado em uma paisagem noturna de aspecto naturalista, em que as sombras capturadas nas ondas se comportam como espuma. Os urubus, por sua vez, perdem sua coloração negra características, adquirindo um tom branco brilhante e uniforme, que apaga suas nuances e detalhes. O contraste entre o fundo, de aspecto naturalista, e as figuras à frente, planificadas, cria um efeito de que não observamos simplesmente uma fotografia, mas uma colagem.



Figura 68. Conclave, c. 1958. Gertrudes Altschul.

A inversão tonal, típica da solarização, não apenas subverte a lógica da representação fotográfica, mas também introduz uma camada de irrealidade à cena, que distorce o real. As aves ganham uma aura fantasmagórica, como se fossem aparições flutuando em um limbo entre o dia e a noite, visível e invisível. Assim, a imagem convida o espectador a questionar as fronteiras entre imaginação e realidade, o que vemos e não vemos, equilibradas pela técnica fotográfica, que perde seu estatuto de verdade.

A inversão tonal pode ser obtida por meio de outros procedimentos laboratoriais, para além da solarização, que podem ser observadas em “Estudo em baixo-relevo” (Figura 69) e “Movimento” (Figura 71). A primeira - publicada em 1954 no catálogo do 13º Salão de Arte Fotográfica do FCCB - nos devolve ao mundo botânico para além das minúcias dos motivos florais. “Estudo em baixo-relevo” nos apresenta uma árvore imponente que estrutura uma composição minimalista e gráfica por meio da sua complexa rede de galhos. Estes se espalham na imagem de maneira orgânica, traçando linhas irregulares de espessuras variadas que se cruzam e se estendem em diferentes direções. Pequenas ramificações emergem dos troncos principais, adicionando camadas à composição e criando um efeito de densidade e intrincamento. O fundo liso e uniforme, alcançado por uma visada ascendente, elimina qualquer distração e garante o destaque ao referente.



Figura 69. Estudo em baixo-relevo, Gertrudes Altschul.

A composição não apresenta um ponto focal central; ao contrário, ela é rizomática. Os ramos se distribuem de maneira aleatória, competindo pela atenção do observador. O enquadramento parece capturar apenas um fragmento deste emaranhado vegetal, que sangra para além das margens, sugerindo uma continuidade infinita. A espessura das linhas varia ligeiramente, com alguns galhos mais grossos e marcantes, enquanto outros são extremamente finos, quase filiformes, reforçando a dualidade contida na sublime fragilidade da natureza. Apesar da complexidade da trama, a simplicidade dos elementos registrados, suaviza seu efeito, impedindo que a composição se torne sufocante.

A inversão obtida com manipulações laboratoriais garante a simplificação dos elementos, que são reduzidos a linhas sem variação tonal ou textura. Aplicada sobre uma imagem original (Figura 70) em que se vê galhos escuros sobre fundo claro, a inversão apenas

dos tons presentes na árvore - excluindo o fundo, como observamos no Estudo - resultaria em branco sobre branco, uma imagem ilegível. Assim, Gertrudes vai além e opta, também, pela duplicação e leve deslocamento do referente. Por meio desse processo, o preto original é sobreposto por uma forma idêntica, totalmente branca que, levemente deslocada, transforma-o em sombra. Nesse sentido, o contraste artificial entre claros e escuros é o único responsável por dar contorno às formas, legibilidade à imagem e tridimensionalidade aos volumes, em referência ao próprio título da fotografia. Esse efeito de contraste enfatiza, também, a relação entre positivo e negativo, transformando a rede de galhos em um desenho gráfico de natureza quase caligráfica, gestual, como uma gravura ou desenho em nanquim.



Figura 70. Fotografia que dá origem à “Estudo em baixo-relevo”.

Por fim, temos “Movimento” (Figura 71), um estudo sobre a luz em seu aspecto positivo e negativo, obtido através de inversão tonal e fotomontagem. Ao observarmos as reproduções dos álbuns de Gertrudes, publicados no catálogo da exposição Filigrana, vemos uma série de fotografias (Figura 72) interessadas exclusivamente na captura da luz, em um sentido gráfico e abstrato: formas e linhas desenhadas pelo rápido movimento de um corpo luminoso, não identificado. Os resultados são variados: ora as linhas são mais grossas, ora mais fina, ora aparecem em maior quantidade, ora menor, ocupando espaços diferentes da imagem. Para obter o efeito observado, a fotógrafa recorreu a recursos analógicos simples, como a escolha de um suporte estável para a câmera, a ampliação do tempo de exposição e

alteração na abertura do diafragma. Dentre as imagens produzidas, duas foram selecionadas para integrar uma nova composição, “Movimento”.

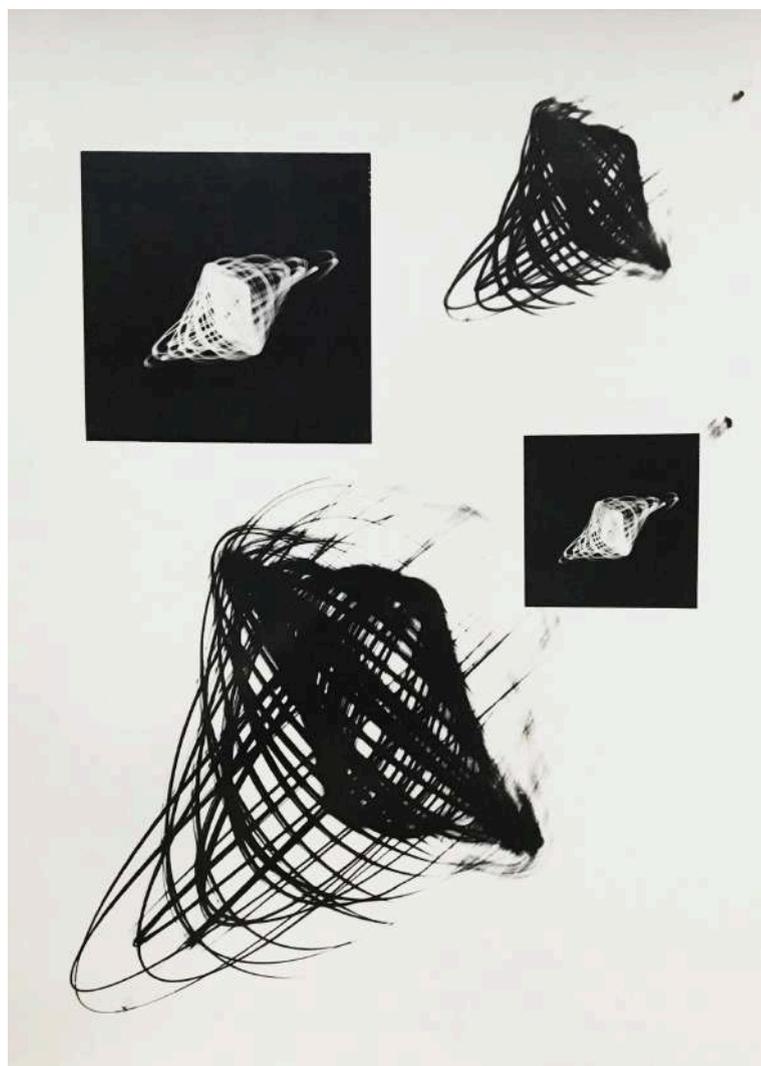


Figura 71. Movimento, Gertrudes Altschul.

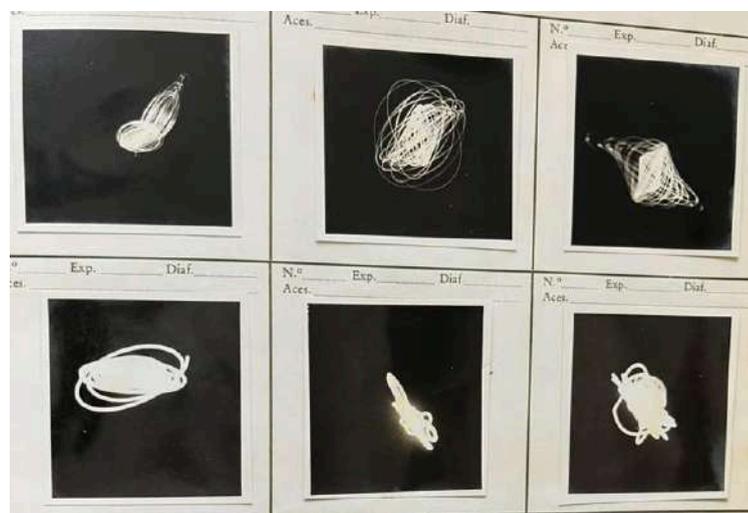


Figura 72. Estudos de luz em movimento, realizados por Gertrudes Altschul.

Assim, a fotógrafa escolheu duas fotografias que foram duplicadas, produzindo uma nova imagem a partir da manipulação de outras quatro. Duas foram mantidas em seus tons originais - fundo preto, luz branca - enquanto as outras foram invertidas - fundo branco, luz preta - perdendo seu caráter luminoso e se aproximando de algo concreto, matéria. O fundo branco ocupa a maior parte da composição, integrando de maneira fluida as duas imagens invertidas. As imagens originais são diretamente sobrepostas ao branco, o que reforça seu aspecto quadrado, nada sutil ou natural, e estabelece um equilíbrio estrutural rigoroso. Assim, a justaposição dessas quatro imagens cria um jogo dinâmico entre positivo e negativo, luz e sombra, forma e contraforma. Em “Movimento”, não há intenções ilusórias, mas a pura experimentação dos potenciais da câmera e da luz. Em alguns pontos, as linhas se cruzam e se entrelaçam, formando padrões complexos que evocam a escrita automática ou o desenho gestual. Em outros, seguem trajetórias mais suaves e fluidas, como traços espontâneos deixados no espaço.

De maneira conjunta, esta constelação buscou se aprofundar nos trabalhos mais experimentais de Gertrudes Altschul, focando-se nas manipulações do negativo, inversões tonais e sobreposições. A luz, elemento essencial da fotografia, é aqui tratada como um corpo maleável, que pode ser moldado pelo tempo de exposição, pela composição da imagem e, sobretudo, pelas manipulações da fotógrafa. A escolha de dividir, duplicar e reconfigurar suas fotografias reforça uma abordagem construtiva, na qual a imagem final não é apenas resultado do instante fotográfico, mas de um processo contínuo de transformação e reinvenção. A partir desses recursos, vemos como a fotógrafa questiona a própria natureza da imagem fotográfica, explorando os limites entre positivo e negativo, luz e sombra, presença e ausência, que podem ser observados em sua obra como um todo. Seus trabalhos dialogam com a prática modernista, mas alcançam um resultado “mais íntimo, responsivo e desorientador” (Kupfer, 2021, p. 7), que revelam uma dimensão subjetiva e intuitiva de sua prática. Em sua obra, a realidade não é apenas capturada, mas constantemente reorganizada, decomposta e reinventada, em diálogo com os ideais defendidos no Anuário do FCCB, de 1957:

Genericamente, poderíamos dizer que a fotografia de hoje não é apenas a devolução mecânica de uma realidade visual. É muito mais do que isso. É visão particular através da sensibilidade escoimada e, principalmente, é criação em sentido amplo onde a realidade não raro se torna mero pretexto, veículo comunicativo, passaporte de tudo onde exista parcela enclausurada de beleza (Scavone, 1957, p. 9).

Nesse sentido, Gertrudes pode desenvolver sua visão artística em meio ao Foto Cine Clube Bandeirantes, explorando seu interesse em formas botânicas e no processo de

modernização da cidade de São Paulo, em uma dialética que tensiona “a decadência do ambiente natural desenraizado pelo rápido desenvolvimento industrial da metrópole” (Kupper, 2021, p. 77). Construiu imagens experimentais que abriram o caminho para o desenvolvimento de uma nova linguagem, o que a colocava em pé de igualdade com os principais fotógrafos da década de 1950, interessados na exploração dos efeitos da luz, na quebra das regras clássicas da composição, na geometrização dos motivos e na criação de formas abstratas (Costa; Silva, 2004, p. 49–50). Múltipla e experimental, a produção de Gertrudes Altschul estava em consonância com o que havia de mais moderno no cenário nacional. No entanto, seu gênero se colocava como fator incontornável para a recepção de sua obra, que a demarcava sob o signo do “outro”, a única mulher diretamente associada à Escola Paulista do FCCB por seus contemporâneos.

2.6 Quão moderna pode ser uma mulher?

Ao longo das diversas edições do *Boletim*, conseguimos traçar uma atitude ambivalente do Fotoclube frente às mulheres, que varia da condescendência ao incentivo. Sabemos que o Clube era organizado em três departamentos, sendo um deles voltado exclusivamente para as mulheres sócias, a “Seção Feminina”, que acompanhava os departamentos “Fotográfico” e “Cinematográfico”. Tal *Seção Feminina* foi criada em 1946 sob a direção de Elza Benedict, reunindo nomes como “Leda Leme Salvatore, Cesiria Yalenti e Elvira Brescia Palmério, cujos sobrenomes não deixam dúvidas quanto aos vínculos matrimoniais que tinham com conhecidos associados²⁷ (Costa, 2020, p. 15). Apesar de a seção feminina ser um departamento próprio em meio à organização do FCCB,

(...) as sócias participavam dos mesmos concursos mensais, se aventuravam nas mesmas excursões e competiam para ter seus trabalhos pendurados ao lado dos colegas homens no Salão paulista realizado pelo clube, em outros locais nacionais e em salões no exterior. As mulheres constituíam uma pequena, mas ativa subseção do clube, incentivadas por um desconto de 50% nas quotas, e sua participação era frequentemente recompensada com uma presença generosa no *Boletim* (...) Previsivelmente, o incentivo do *Boletim* não deixou de ter um tom paternalista (Meister, 2021, p. 20, tradução nossa).

Ao observarmos as menções às atividades da *Seção Feminina* ao longo do *Boletim*, percebemos que as integrantes do grupo - comumente chamadas de “as senhorinhas” - atuavam majoritariamente em atividades de organização do Clube, enquanto os homens desenvolviam pesquisas fotográficas próprias e ocupavam postos de liderança.

²⁷A saber, Eduardo Salvatore, José Yalenti e Fernando Palmério, respectivamente.



Figura 73. As mãos femininas em ação, retocando molduras e servindo *cocktails* (Boletins 009 e 013, respectivamente).

No *Boletim* 009, por exemplo, vemos “as mão femininas” em ação (Figura 21), encarregadas de retocar o verniz das molduras onde seriam enquadradas as fotografias a serem expostas no Salão; vemos, também, no *Boletim* 013, que as senhorinhas gentilmente serviram o *cocktail* oferecido pela Diretoria no evento de 8 anos do Clube, enquanto a sala era preparada para receber a exibição dos últimos *kodachromes* de Farkas, Siqueira, Munglioli e Malfatti; já no *Boletim* 020, encontramos menção ao desfile de moda organizado por “distintas senhoras de nossos colegas e amigos”, como parte da programação do VI Salão Internacional de Arte Fotográfica. Por fim, no *Boletim* 076, vemos que as “senhoras discutiam sobre *tricot* e outras coisinhas” durante a excursão de barco até Itapema, enquanto os homens “caçadores de imagens” sacam suas câmeras para fotografar.

Essa situação não era específica do FCCB, mas reflexo de um contexto mais amplo. Vemos, por exemplo, que dos 900 verbetes integrantes do Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910), de Boris Kossoy (2002), apenas 8 dizem respeito a mulheres, “sendo sete como proprietárias de ateliês e uma como colaboradora de seu marido nas funções de laboratorista” (Ibrahim, 2005, p. 28), a italiana Elvira Leopardi Pastore (1876-1972). Já no período posterior, entre 1910 e 1950, eram 9 as mulheres fotógrafas com registros profissionais na cidade de São Paulo (Rangel, 2019, p. 151). Eram raras as proprietárias de estúdios comerciais e, em geral, estas eram viúvas de fotógrafos que assumiram suas tarefas após atuaram como assistentes, ou “mulheres

imigrantes que contavam com experiência pregressa e recursos para manter estabelecimentos próprios” (Costa, 2018, p. 119). Muitas das que optaram por se profissionalizar enquanto fotógrafas encontravam-se limitadas ao espaço privado, em especial aos estúdios, dedicados à “produção de retratos, registros de formaturas, imagens de família e em fotoacabamento” (Dines, 2017, p. 96).

Ao analisarmos esses dados, precisamos ter em mente discussões acerca dos “silêncios da história”, como posto por Michelle Perrot (1998), que destaca a falta de fontes documentais convencionais disponíveis para a realização de pesquisas acerca da história das mulheres, especialmente aquelas que viveram anteriormente ao século XX. Dessa forma, os números apresentados dizem respeito apenas a um grupo seletivo de que foi possível, efetivamente, recuperar documentos, sem dar conta do universo potencial mais amplo de mulheres que atuavam nos bastidores dos ateliês. Além disso, Carla Ibrahim (2005) aponta para a possibilidade de que essas próprias mulheres não consideravam suas tarefas “como um prolongamento de seus afazeres domésticos, uma vez que o ateliê era extensão da residência, pois em muitas ocasiões coexistiam num mesmo espaço físico” (Ibrahim, 2005, p. 29). Apesar dessas questões, “ninguém haveria de contradizer a evidência de que mais homens que mulheres praticaram a fotografia como modo de expressão artística, contudo, é incontestável também que essa desproporção nada tem a ver com puro talento e simples vocação” (Rangel, 2019, p. 145), mas com a maneira como a moralidade social determinava os papéis e espaços dos homens e das mulheres em esferas separadas (Rago, 1997, p. 585).

No entanto, encontramos também menções de incentivo à participação feminina nas publicações do FCCB. No *Boletim* 031, em nota denominada *O Dept. Feminino age*, vemos fotografias de Menha Polacow e Elza Benedict empunhando câmeras, anunciando que estas haviam voltado a fotografar e prometiam expor no próximo Salão. Já no *Boletim* 115, duas páginas são inteiramente dedicadas à participação feminina no 18º Salão Internacional de São Paulo, a partir da reprodução de algumas fotografias expostas no evento, produzidas por autores do chamado “sexo fraco”, como Annemarie Heinrich, Alice Kanji, Palmira Giró e Dulce Carneiro (Figura 74).



Figura 74. Nota "A mulher no 18º Salão Internacional de São Paulo", na edição 115 do Boletim FCCB, publicado em 1960. Apresenta fotografias de Alice Kanji, Palmira Giró, Dulce Carneiro - amadoras, integrantes do FCCB - e Annemarie Heinrich, fotógrafa argentina profissional.

Acompanhando as imagens, vemos um texto em que o autor - não identificado - traça relações entre a fotografia e o feminino, baseando-se em noções essencialistas do que seria uma mulher:

O que queremos ressaltar é que, talvez, não haja arte mais apropriada para o elemento feminino do que a fotografia. A delicadeza de sentimentos, a paciência, a meticulosidade e o senso de observação *inatos* da mulher, encontram na fotografia o meio mais adequado para se expandir (Boletim 115, 1960, p. 14-15, grifo nosso).

Ainda nesta nota, o autor afirma que as fotografias apresentadas dispensariam comentários, dada sua potente eloquência. E destaca:

Não é de admirar, portanto, que dia a dia, nos salões de arte fotográfica, cada vez maior seja o número de concorrentes femininos competindo em igualdade de condições e muitas vezes vantajosamente com os autores masculinos. E muito maior será quando elas vencerem o *injustificável acanhamento e inibição que ainda as detém em publicamente usarem a sua máquina fotográfica*. Que se acautelem os homens... (Boletim 115, 1960, p. 15, grifo nosso).

É interessante perceber que, nesta citação, esboça-se um reconhecimento das dificuldades enfrentadas pelas mulheres no que diz respeito à prática da fotografia naquele contexto histórico, ainda que esse "acanhamento e inibição" seja minimizado, tratado como

"injustificável", talvez por ser incompreensível do ponto de vista masculino. Os termos usados pelo autor nos levam a refletir sobre a dimensão pública da experiência fotográfica, que tanto pode se desenrolar na esfera pública - no sentido do espaço não privado, chegando à rua como *locus* incontornável da poética moderna - quanto no sentido das possibilidades de tornar públicas as obras produzidas por estas mulheres.

De volta a Gertrudes, vemos que a recepção de sua obra não se desvincula de um olhar voltado para o gênero, mesmo entre seus contemporâneos. No tributo "Uma Foto... Uma saudade"²⁸, publicado no *Boletim* 141, dois anos após o seu falecimento precoce em 1962, conseguimos observar com maior clareza o lugar que ocupava no Clube e a forma como era vista e estimada por seus colegas (Figura 75).

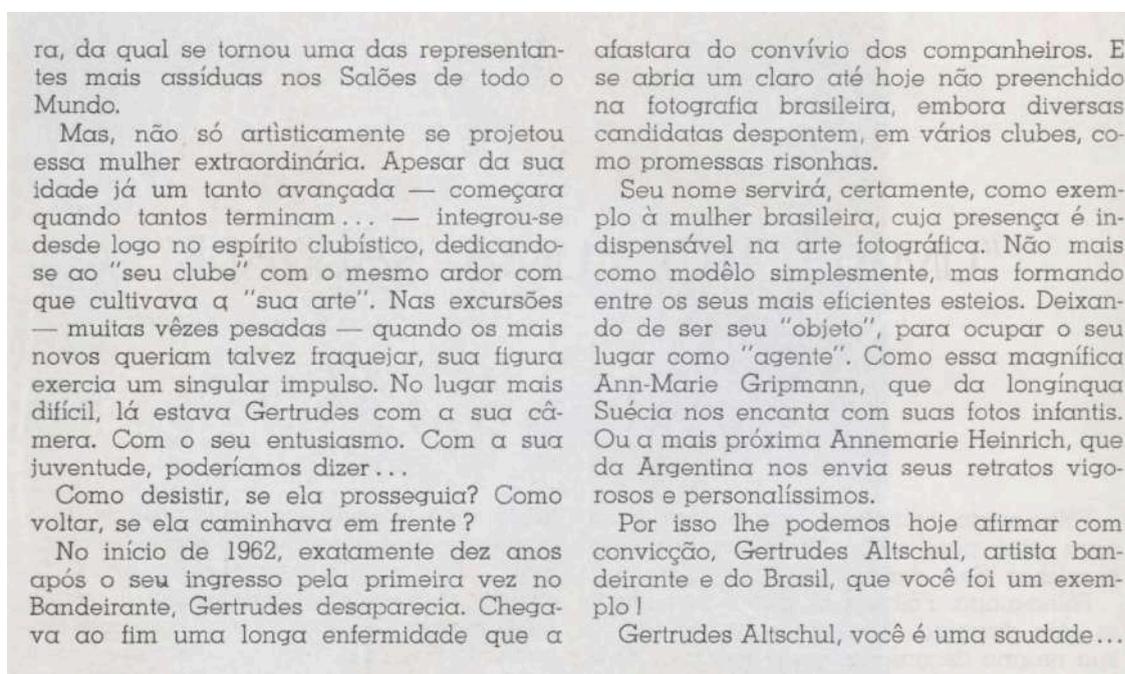


Figura 75. Trecho da nota "Uma Foto... Uma saudade", tributo à Gertrudes Altschul (Boletim 141, 1964).

Após rememorar os momentos iniciais de Gertrudes no Clube, com destaque para sua sensibilidade - seu "carinho de mulher" e sua "alma de artista" - que conduziam sua poética, o autor - Corrêa Ribeiro - reflete sobre seu legado. Nesse sentido, define Gertrudes como uma "mulher extraordinária", singular, em oposição às "promessas risonhas", isto é, às diversas outras mulheres que construíram uma carreira artística dentro e fora dos fotoclubes brasileiros e, quase inevitavelmente, falharam. Com sua ausência, criava-se um vácuo que parecia impossível de ser preenchido. Percebe-se que, em uma tentativa de homenagear e engrandecer uma mulher, constrói-se em torno dela uma aura de excepcionalidade, que a tornaria única,

²⁸ O tributo foi originalmente publicado em 1963 no jornal carioca "Microfilmando", acompanhado da fotografia "Folha Morta" (Meister, 2021, p. 37).

enquanto, em um movimento oposto, rebaixa-se todas as outras mulheres. Altschul seria única, justamente pois poderia competir no mesmo nível de seus companheiros do sexo masculino. No entanto, como nos mostra Ana Paula Simioni (2022), a ideia de excepcionalidade atribuída às mulheres artistas que conseguiram obter reconhecimento no meio artístico fortemente masculinista seria uma “armadilha a ser evitada”, visto que as extraordinárias “reforçam seu oposto complementar, as ordinárias (...). Com isso, reafirma-se e naturaliza-se a ideia de que as mulheres de talento são uma exceção, ou mesmo uma corrupção da verdadeira natureza feminina, determinada pela ausência de dotes intelectuais notáveis” (Simioni, 2022, p. 29). É curioso perceber que em nenhum momento as ações e conquistas de Gertrudes Altschul são associadas à *Seção Feminina* em textos do *Boletim* do clube, demonstrando que os limites do que se esperava daquele departamento não dariam conta de sua prática.



Figura 76. Nota publicada no Boletim de número 141, datado de 1964.

Poucas páginas após o tributo publicado em homenagem à Gertrudes, na mesma edição do *Boletim*, encontramos outra passagem em que a ausência de capacidades artísticas e intelectuais das mulheres seriam reforçadas, a nota publicitária: *Uma câmera feita especialmente para a mulher*, sobre a *Ricoh Auto Half*. Uma câmera de manejo tão simples - “altamente automatizada, eliminando a necessidade de cálculos ou a possibilidade de erros de exposição ou de foco e reduzindo toda operação manual à simples colocação do filme e apertar do disparador” (Boletim 141, 1964, p. 12) - que até mesmo uma mulher conseguiria usá-la sem maiores problemas. Em tom condescendente, a nota é iniciada reafirmando que haveriam grandes nomes femininos na fotografia mundial e busca explicar as razões para tal

fenômeno, a partir de ideias acerca da dita natureza feminina. Assim, a associação entre a fotografia e as habilidades das mulheres, frutos de uma suposta delicada sensibilidade feminina inata, é novamente evocada:

A fotografia é, sem dúvida, uma das artes mais indicadas para a mulher. *Sob muitos aspectos mais fácil que as demais artes*, ela encontra na alta e *delicada sensibilidade feminina* milhares de assuntos que geralmente escapam à atenção dos homens, como p. ex., *no lar*; nas reuniões sociais, nas traquinagens e expressões dos *filhinhos*, nos passeios etc., etc. (...) Como se vê, fotografar com RICOH AUTO HALF é *tão fácil* como contar 1, 2, 3. Todos os membros de sua família, até mesmo seus *filhinhos*, poderão deleitar-se com ela, fazendo fotografias perfeitas, em branco-e-prêto ou em côres, desde o primeiro rôlo! (Boletim 141, 1964, p. 12, grifo nosso).

É interessante perceber que, ao mesmo tempo em que se constrói um elogio, há a necessidade de se rebaixar a mulher, ao afirmar que essa arte, tão indicada para suas habilidades, seria muito mais fácil que as demais. Além disso, toda essa sensibilidade feminina não seria suficiente para que ela pudesse - ou conseguisse - explorar a enorme variedade de temas que a poética moderna potencializou. Pelo contrário, o autor reafirma a domesticidade e o lugar da mulher na esfera privada, atenta às questões da casa, da família e da maternidade.

A peça publicitária em questão não seria o primeiro exemplo do uso da figura feminina como discurso e recurso para a venda de câmeras, integrando uma tradição ampla e diversificada, que remonta ao final do século XIX. Ao investigarmos a figura da *Kodak Girl*²⁹, por exemplo, observamos uma postura ambivalente e que se transforma no tempo, entre impulsos modernizantes e conservadores, em um percurso que demonstra “tanto a ruptura de modelos cristalizados por meio da valorização da autonomia da mulher, quanto a reprodução de estereótipos que reitera desigualdades de gênero” (Pereira; Filho; Leite, 2023, p. 35). Por meio da análise de uma série de peças publicitárias construídas sob o signo da *Kodak Girl*, pesquisadores nos mostram como a percepção sobre a mulher oscila entre uma “postura vibrante, influente e otimista até uma abordagem que poderia ser considerada ‘tradicional’, objetificada e voltada para um ponto de vista que pode ser identificado como predominantemente masculino” (Pereira; Filho; Leite, 2023, p. 35). Nesse sentido, nas

²⁹ Como nos mostra Cláudia Ríos (2017), no “final do século XIX, nos Estados Unidos, popularizou-se a imagem da *Gibson Girl*, criada pelo ilustrador Charles Dana Gibson. Representando um ideal feminino, ela era caracterizada por quadris largos, cintura estreita devido ao uso do espartilho e um penteado volumoso. Essa figura se tornou um símbolo nos anúncios de revistas e serviu de inspiração para a Kodak criar um modelo semelhante para a promoção de seus produtos fotográficos, que foi denominado *Kodak Girl*” (Ríos, 2017, p. 72).

primeiras propagandas, ainda no século XIX, a mulher não é posta como objeto de desejo, mas como agente independente que desempenha as mais variadas ações no espaço público, incorporando “a juventude e seu gosto pela novidade e aventura” (Pereira; Filho; Leite, 2023, p. 26). Nesse momento, a *Kodak Girl* incorpora o arquétipo da mulher moderna, contribuindo para a criação e legitimação de novos papéis femininos, além de incentivar o uso das novas tecnologias:

Os cartazes da primeira década do Século XX exploram uma série de circunstâncias onde a mulher é protagonista de sua vida. A *Kodak Girl* pertencia a diferentes classes, transitava por vários lugares. Podia ser uma mulher que ia às grandes feiras internacionais, a mulher que dirigia um carro, apreciava passeios ao ar livre, praticava esportes, viajava para lugares exóticos ou simplesmente registrava momentos do cotidiano. Ou ainda a mulher que era mãe, que acompanhava o crescimento de seus filhos (Pereira; Filho; Leite, 2023, p. 29).

No entanto, com o passar das décadas e as transformações no campo político e social, especialmente no segundo pós-guerra, o discurso da *Kodak* se transforma, de modo a incentivar a volta da mulher para a esfera doméstica. Já na década de 1960, o corpo da mulher se torna protagonista, não mais como agente, mas como objeto de consumo e desejo (Pereira; Filho; Leite, 2023, p. 31). Nesse sentido, o discurso presente na propaganda da *Ricoh Auto Half* publicada no *Boletim* da FCCB em 1962 reforça as transformações observadas: o apelo para a figura feminina como recurso publicitário, a partir do reforço de estereótipos negativos de gênero e desumanização da mulher.

Ao contrapormos os discursos acerca das práticas de Thomaz Farkas e Gertrudes Altschul publicados nos *Boletim* do Fotoclube, algumas diferenças podem ser percebidas. Enquanto pioneiro, Farkas abriu caminho para a revisão do cânone fotográfico em meio ao FCCB, esbarrando em inúmeras críticas nos momentos em que tensionava demasiadamente os limites da fotografia, a partir de inovações de cunho estético-formais. Enquanto muitas de suas obras eram recebidas com entusiasmo e elogios, outras encontravam resistência, visto que o moderno na fotografia ainda se encontrava em franca disputa.

Já no caso de Altschul, suas fotografias mais radicais enfrentavam menos barreiras para serem aceitas, dado que sua prática emerge mais de uma década depois da fundação do FCCB. No entanto, se suas inovações já não causam mais tanto desconforto, seu gênero se manifestou como um fator incontornável frente à recepção de sua produção no Clube, visto que nenhuma mulher havia conseguido, até aquele momento e mesmo depois de seu falecimento, alcançar o mesmo nível de prestígio que ela naquele círculo. Se Altschul não

chocava simplesmente por fotografar a seu modo, chocava por fotografar a seu modo - e com tanta qualidade - enquanto mulher. Assim, sua presença no FCCB e a forma como sua obra foi recebida revelam nuances sobre as dinâmicas de gênero no campo artístico. Embora tenha conquistado reconhecimento entre seus pares, a representatividade feminina na fotografia modernista ainda era limitada, o que se reflete na sub-representação das mulheres nos boletins, anuários e exposições do período. Ainda assim, Gertrudes se destacou entre os membros do clube, demonstrando como fotógrafas puderam, mesmo diante de desafios estruturais, ocupar espaços de criação e inovação. Em comparação, o fato de Farkas - ou qualquer outro dos expoentes da fotografia no Clube - ser homem nunca poderia ser uma questão. Não era tema de nota ou digno de aparelhos especiais, era apenas um fato dado, que se ampara por uma visão essencialista acerca da natureza dos sexos.

CAPÍTULO 3 - Hildegard Rosenthal, Alice Brill e a *flanêuse* na urbe moderna brasileira

Neste capítulo, nos propomos a analisar outra faceta da experiência moderna brasileira - para além do fotoclubismo - em que fotodocumentação humanista e o novo fotojornalismo se encontram, tendo como fio condutor a trajetória de duas fotógrafas, Hildegard Rosenthal e Alice Brill. Desse modo, buscamos ter uma visão mais completa, ainda longe de ser total, acerca da experiência daqueles primeiros olhos modernos que fotografaram o Brasil - o olhar dos imigrantes - como posto por Maurício Lissovsky (2013) em seu artigo “*Brasil, Refúgio do Olhar: Trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940*”, sobre Kurt Klagsbrunn.

Além de trabalhar de maneira conjunta a fotografia humanista e o fotojornalismo, nos questionamos sobre a situação das mulheres imigrantes que recorreram à fotografia como meio de prover o sustento de suas famílias, em exílio, a partir das figuras de Hildegard e Alice. Como eram as vivências de mulheres como Alice Brill e Hildegard Rosenthal, que passaram seus anos formativos na República de Weimar? O que havia de específico na experiência das artistas e fotógrafas mulheres na Alemanha do entreguerras? E como essa experiência se transforma com o imperativo do deslocamento que sofrem essas mulheres de origem judaica frente à ascensão do Regime Nazistas? Como constroem uma nova vida enquanto mulheres e fotógrafas em exílio? Como suas fotografias nos ajudam a dar sentido a essa trajetória? Em que medidas elas incorporam o paradigma da “Nova Mulher” ao optarem pelo trabalho com a fotografia na rua? E da *flanêuse*? Nossas constelações fotográficas buscam construir recortes para nos debruçarmos sobre estas questões, dentre outras que surgem no contato com a imagem. No entanto, para melhor compreendermos os impulsos que guiam a prática de Rosenthal e Brill, precisamos, primeiro, retomar suas histórias.

3.1 Hildegard Rosenthal, uma trajetória

Hildegard Baum³⁰ nasceu em Zurique, na Suíça, no ano de 1913. Filha de pais alemães, passou sua infância em Frankfurt, na Alemanha, onde estudou em uma escola protestante para moças, a *Katharinenschule* (Dines, 2020, p. 27). Desde a juventude, Hildegard já cultivava seu interesse pela fotografia, tendo participado de cursos de fotografia com Paul Wolff³¹, com quem se aproximou da prática com câmeras de pequeno formato,

³⁰ A fotógrafa só adota o sobrenome Rosenthal em 1937, já no Brasil, quando se casa com Walter Rosenthal (Dines, 2017, p. 92).

³¹ Paul Wolff foi “um dos primeiros fotógrafos a utilizar profissionalmente uma câmera de pequeno formato” (Lima, 2024, p. 48), a Leica. Inicialmente médico, “tornou-se um dos profissionais mais relevantes da cena da fotografia alemã no início do século. Ele disseminou o uso da câmera de pequeno formato por meio de diversos

como a Leica, e no Instituto *Gaendel*, onde por três anos estudou química e práticas laboratoriais para revelação de negativos (Dines, 2017, p. 92). Nesse momento, ganhou o 1º prêmio no Concurso Internacional de Fotografia promovido pelo prestigioso jornal vienense *Neue Freie Presse* (atual *Die Presse*), com *Retrato de um menino* (Lima, 2024, p. 48). Aos 20 anos, mudou-se para a França, onde trabalhou como *au pair* em casas de família enquanto estudava Pedagogia, com o apoio de uma bolsa de estudos. Em Paris, conheceu seu futuro marido, Walter Rosenthal, um empresário de origem judaica.

Em 1935, um ano depois de se conhecerem, o casal optou por retornar para Alemanha, onde Hildegard foi contratada para atuar como fotógrafa pela empresa *Rhein Mainischer Bildverlag* (Dines, 2017, p. 92). No entanto, com a intensificação da perseguição nazista, o casal retornou rapidamente a Paris, visto que sua união era marcada pela ilegalidade: “a jovem teria fugido com seu namorado para Paris, pois seu irmão teria denunciado ele à Gestapo” (Dines, 2020, p. 31). Apesar de não ser judia, sua relação com um homem judeu infringia as Leis de Nuremberg³² (1935), tornando-a passível as mesmas atrocidades cometidas contra aqueles enquadrados como etnicamente judeus: pena de prisão, trabalhos forçados e até mesmo de morte.

Naquele momento, poucas informações circulavam na Alemanha sobre o Brasil, considerado um destino arriscado e pouco atrativo para o imigrante judeu. Assim, a vinda de muitos dos refugiados do nazismo para o Brasil foi fruto do acaso, marcada por um movimento de desespero que via nesse deslocamento uma das poucas oportunidades de preservação da própria vida, na falta de uma oportunidade melhor. A situação não foi diferente no caso de Hildegard e seu marido, que optaram por seguir os passos de Hans Rosenthal, irmão de Walter, que havia se interessado por uma oferta de terras em Rolândia, no Paraná, e decidiu imigrar com seus pais. Em 1936, Walter imigra sozinho para o Brasil, reunindo-se com Hildegard apenas em 1937, quando esta chega ao país pelo porto de Santos, vinda de Marselha (Dines, 2017, p. 93). Em cartas para Hildegard, seu marido incentivava

manuais e livros como *Meine Erfahrungen Mit Der Leica* (1934), assim como através de mentorias e aulas” livres (Lima, 2024, p. 49).

³²As Leis de Nuremberg, promulgadas em 15 de setembro de 1935, consistiram em duas legislações principais: a Lei de Cidadania do Reich e a Lei para a Proteção do Sangue Alemão e da Honra Alemã. Essas leis incorporaram muitas das teorias raciais que embasavam a ideologia nazista e constituíram a estrutura legal para a perseguição sistemática dos judeus na Alemanha. A Lei de Cidadania do Reich declarava que apenas aqueles de sangue alemão ou com ele relacionado eram elegíveis para serem cidadãos do Reich, enquanto a Lei para a Proteção do Sangue Alemão e da Honra Alemã proibiu casamentos e relações extraconjugais entre judeus e cidadãos alemães, além de restringir o emprego de mulheres alemãs com menos de 45 anos em lares judeus. Essas medidas legalizaram a discriminação racial e pavimentaram o caminho para a marginalização e perseguição dos judeus na sociedade alemã (United States Holocaust Memorial Museum, 2025a).

seus estudos de fotografia, pois acreditava que poderia ser uma fonte de sustento ao chegar ao Brasil.

Durante sua estadia na França, Hildegard seguiu trabalhando como *au pair* para Eugenia (Guina) Markowa e seu marido Marek Szwarz (Dines, 2020, p. 31), escultor judeu-polonês formado pela Escola de Belas Artes de Paris e criador do grupo impressionista *Yung-Yidish*³³ (Gadowska, 2015, p. 347). Por intermédio do casal, Hildegard se aproximou de círculos artísticos e intelectuais da capital francesa, cultivando relações com o pintor Jankel Adler (judeu-polonês) - conhecido do pintor Lasar Segall, judeu-lituano radicado no Brasil desde 1923 - poucos meses antes de imigrar para o Brasil. A partir desses contatos e com uma carta de recomendação destinada a Segall (Lima, 2021, p. 349), foi apresentada a figuras importantes do modernismo brasileiro, como Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet e Mário de Andrade (Dines, 2017, p. 92).

Hildegard chega ao Brasil em posse de um visto de turista, válido por apenas três meses, que impedia qualquer possibilidade de emprego remunerado e “impunha obrigatoriedade de retorno ao seu país de origem” (Carneiro, 2018a, p. 26). Apesar de não serem ideais, os vistos de turista, “em trânsito”, documentos falsos e vistos de católicos acompanhados de atestados falsos de batismos eram os meios mais recorrentes usados pelos refugiados do nazismo para fugirem da Europa em direção ao Brasil (Carneiro; Siuda-Ambroziak, 2017, p. 174), dado que estes eram, em sua maioria, judeus e, conseqüentemente, tidos como “indesejáveis” pelo Conselho Nacional de Imigração (CNI), que impunha uma série de restrições à sua entrada ao país:

Nesse momento, a política doméstica cristalizou-se em torno da questão do antissemitismo pautada nas antíteses das raças superiores/inferiores, urbanismo/ruralismo, capitalismo/comunismo. Conforme podemos verificar, a classificação dos refugiados em arianos (puros) e *semitas (impuros)* prestava-se como indicador do grau de malignidade atribuído aos judeus e aos poloneses, ambos estigmatizados pelas autoridades brasileiras. Na prática, *esses conceitos fizeram vítimas, centenas delas*. Ao mesmo tempo, demonstram como a linguagem adotada pelos nazistas foi assimilada pelos diplomatas em missão no exterior e pelas autoridades brasileiras (Carneiro, 2018a, p. 27, grifos da autora).

Uma vez no Brasil, distantes do perigo iminente dos campos de concentração, os refugiados podiam regularizar sua situação frente ao Itamaraty, mediante, por exemplo,

³³Em 1912, Marek lançou a *Makhmadim*, tida como a primeira revista de arte judaica e, em 1919, fundou o grupo *Yung-Yidish*, “o primeiro grupo judaico de vanguarda artística da Polônia (...), que tinha como ponto comum para todos os artistas a busca por um ‘estilo nacional’” (Gadowska, 2015, p. 350).

pagamento para a transferência de um visto provisório para o permanente, o que não vinha sem obstáculos, visto a condição financeira precária desses imigrantes (Carneiro, 2018a, p. 27). Por meio de pesquisas em jornais da época, datados de fevereiro de 1940, vemos que o então Ministro da Justiça Francisco Campos, por meio da publicação de portarias e reconsideração de despachos, autorizou a permanência de diversos estrangeiros que residiam em solo nacional, dentre eles Hildegard Rosenthal (Figura 77).



Figura 77. Recortes de notícias publicadas nos periódicos “O Jornal” (15 de fevereiro) e “Correio da Manhã” (20 de fevereiro), respectivamente.

Em meio a uma extensa lista de nomes, não vemos maiores explicações sobre tais estrangeiros. Nos questionamos, assim, se teriam todos a mesma origem, em qual contexto imigraram para o Brasil, se todos vieram em fuga do regime nazista ou, ainda, o que levou o governo a regularizá-los no país naquele momento específico. No entanto, o título da nota “Despacho reconsiderado” indica que já havia alguma movimentação relativa ao *status* migratório de Hildegard anteriormente, possivelmente negativa com relação à sua possibilidade de permanência, que foi revertida.

Apesar das questões burocráticas relativas à imigração, Hildegard se instala em São Paulo com um repertório artístico já consolidado, que foi rapidamente aplicado na busca por emprego e sustento. Assim, tornou-se uma das primeiras mulheres a atuar como fotojornalista no país, ainda na década de 30. Com a ajuda de seus contatos, ela inicia seus trabalhos no estúdio fotográfico *Kosmos Foto* — como orientadora de laboratório — onde era a única mulher em meio a 23 homens (Lima, 2024, p. 54). Posteriormente, assumiu o cargo de

diretora da recém-lançada agência *Press Information*, que tinha por objetivo enviar fotorreportagens para veículos de imprensa internacionais e nacionais. Nesse momento, publicou fotografias nos jornais *Folha de S. Paulo*, *Estado de S. Paulo*, *La Prensa* (Buenos Aires) e nas revistas *Geography Magazine* (Londres), *Observador*, *A Cigarra*, *Sombra e Rio*, entre outros (Dines, 2017, p. 95; Lima, 2021, p. 349). Por alguns meses, assumiu “a coluna feminina, fotografando moda, decoração, salões de beleza e academias de ginástica” (Oliveira, Bracher, 2009, p. 20) no *Suplemento em Rotogravura*, do jornal *O Estado de São Paulo*.

Embora tenha atuado nos principais jornais e revistas do Brasil, além de ter mantido relações com a imprensa internacional e com a comunidade artística da época, Hildegard afirma que trabalhava em condições precárias e era mal remunerada, dependendo do apoio do marido para sobreviver. Em suas palavras: "A fotografia não era o que é hoje, os fotógrafos viviam na miséria" (Oliveira, Bracher, 2009, p. 22). É possível que tais dificuldades financeiras fossem decorrentes, em partes, de sua opção por não praticar a fotografia em estúdios, atuando apenas na rua (Oliveira, Bracher, 2009, p. 22). No entanto, se naquele momento a fotografia de rua era uma escolha arriscada - ainda incipiente e com retornos financeiros insuficientes - foi esta opção que a legou maior reconhecimento posteriormente, por meio de uma historiografia que a constrói como pioneira do fotojornalismo no Brasil.

A partir da década de 1930 e, especialmente, ao longo da década de 1940, a imprensa se diversificou em todo o Brasil, movida pela popularização e crescimento das revistas ilustradas nos moldes modernos, inspiradas pelas inovações do fotojornalismo alemão (Costa, 2013). Nessas publicações, a importância da fotografia crescia continuamente, “as páginas eram dominadas pelas imagens, haviam poucos textos, e a maioria das imagens eram fotos - havia a compreensão de que a vida urbana, recriada pelas técnicas cinematográficas e fotográficas, tornara-se espetáculo para seus leitores" (Oliveira, Bracher, 2009, p. 21). O olhar de Hildegard, intensamente interessado pelos motivos urbanos, foi sendo moldado em meio a esse processo de transformação dos periódicos, sofrendo, também, muitas influências das aulas que teve ainda na Alemanha e do cenário artístico e cultural do país onde cresceu. Assim, trilhava uma prática peculiar, diferente do corrente no Brasil daqueles anos. Percebemos, por exemplo, que ela optou por fotografar o cotidiano da cidade, seus personagens comuns e espaços vividos, em oposição a registrar incessantemente monumentos grandiosos e os marcos da paisagem da capital paulista. Com relação à construção estética de suas imagens, é possível entrever “o gosto pelas estruturas, pela composição formal, pelo

desenho geométrico, pelos grafismos, pelo tão importante diálogo de sombra e luz: (...). Ela nunca quis fotografar com cores” (Oliveira, Bracher, 2009, p. 8). Outro aspecto marcante de sua prática foi a criação de fotomontagens, em especial a obra *Menino jornalista* (1940), produzida sob encomenda para o setor de publicidade do jornal *Folha da Manhã* (Dines, 2020, p. 54).

O conjunto fotográfico produzido por Hildegard Rosenthal foi deixado às margens da historiografia da arte e da fotografia brasileira por algumas décadas, até ser recuperado por Walter Zanini, então diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em meados dos anos 1970. Tido como um ponto de virada para a circulação e recepção de sua obra, foi nesse momento que sua primeira mostra individual foi realizada, acompanhada da incorporação de seu conjunto fotográfico ao acervo do museu: “Essa exposição foi um marco no reconhecimento de sua obra e, depois dela, Rosenthal iria integrar inúmeras mostras, inclusive as edições da Bienal de São Paulo de 1977 e 1979” (Costa, 2018, p. 117). Vale destacar que Hildegard conquistou o prêmio de melhor fotógrafa na 14ª Bienal, em 1977, a partir de apresentação de um conjunto de 82 de suas antigas fotografias, datadas, em sua maioria, do período entre 1938 e 1940. Posteriormente, em 1996, uma coleção com cerca de 3400 de seus negativos foi adquirida pelo Instituto Moreira Salles (Costa, 2018, p. 117), desencadeando um novo momento de revisão de sua obra, que passa a integrar mostras individuais e coletivas na instituição, além de se tornar tema de pesquisa de uma série de acadêmicos, no Brasil e no exterior.

3.2 Alice Brill, uma trajetória

A alemã Alice Brill nasceu em Colônia, em 1920. Filha de mãe e pai judeus — Marte e Erich Brill — cresceu em Hamburgo em meio a um ambiente familiar intelectual e artístico. Com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, sua mãe perdeu o emprego e optou por partir para exílio com Alice, a princípio para a ilha de Maiorca, na Espanha, seguindo posteriormente para Florença, na Itália. Empobrecidas, Marte passou a trabalhar como professora particular, enquanto “Alice foi viver em um orfanato para meninas judias. Ainda que Marte titubeasse em se separar da filha, não tinha condições materiais de criá-la” (Alarcon, 2008, p. 59). Em um momento tão sombrio, Marte recebeu uma carta do editor-chefe da revista *Hamburg-Süd*, em que trabalhara na Alemanha, lhe oferecendo passagens de navio para a América do Sul. Marte veio na frente, em 1933, enquanto Alice ficou com seu pai na Holanda. No ano seguinte, quando Alice tinha apenas 14 anos, os dois vieram ao encontro de Marte no Brasil. Chegaram pelo Rio de Janeiro e passaram uma

temporada na bucólica Ilha de Paquetá, onde Alice pode construir uma relação mais próxima com o pai, mediada pela pintura (Alarcon, 2008, p. 64). Nas palavras de Alice: “Como o paraíso de Taiti para Gauguin, Paquetá é para nós um oásis de paz, envolvendo-nos com seu encanto tropical (...) Saíamos com caixa de tintas e telas debaixo do braço, explorando a ilha em longos passeios. Só parávamos para pintar” (Brill, 1934, apud Alarcon, 2008, p. 64).

Naquele momento - entre a ascensão de Hitler ao poder (1933) e o início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) - ainda não era possível vislumbrar a “fúria dos campos de concentração e das câmaras de extermínio” (Pinkus, 1974, p. 601). Assim, em 1936, Erich Brill optou por retornar para a Alemanha, por se sentir insatisfeito com a vida no Brasil. Poucos meses depois, em 1937, foi preso por se relacionar com uma moça alemã, dita ariana. Em meio a prisões e libertações, Erich Brill acabou morto nas mãos dos nazistas, informação que só foi confirmada no ano de 1946. Em carta, Alice relata “Estive com minha avó hoje. Me contou que meu pai não foi executado. Não desperdiçaram nem um tiro. Expulsaram-nos na floresta e os deixaram morrer por aí. Não conte para mamãe” (Alarcon, 2008, p. 110).

Foi em seu período de exílio, ainda na Europa, que Alice produziu suas primeiras fotografias, com uma pequena *Bela Box* que ganhou de seu pai. Um ano após sua chegada ao Brasil, sua família optou por residir em São Paulo, onde Alice pode continuar seus estudos, tendo frequentado a escola estadunidense *Graded School* entre 1936 e 1937. Nesse momento, Alice esboça uma maior aproximação com o mundo das artes ao começar a trabalhar na livraria Guatapará, frequentada por uma série de artistas e intelectuais por conta de seu acervo especializado em arte, história, filosofia, política e literatura. Lá, conheceu Paulo Rossi Osir, que se tornou seu professor de pintura e a apresentou ao coletivo moderno “Grupo Santa Helena³⁴”, formado por figuras como Alfredo Volpi, Aldo Bonadei e Mário Zanini. Assim, “entrou em contato com o Modernismo, (...). Firmou-se então sua opção pela arte” (Alarcon, 2008, p.22). Após o fim da Segunda Guerra, Alice pode realizar um intercâmbio para os Estados Unidos, com ajuda de alguns parentes paternos que haviam se refugiado naquele país. Graças a uma bolsa de estudos financiada pela *Hillel Foundation for Jewish Campus Life*, frequentou a Escola de Artes da Universidade do Novo México, entre 1946 e 1947, até se transferir para Nova York, onde estudou na *Art Student's League* (Moreira, 2012, p.8). Em seu intercâmbio, Alice começou a pensar mais seriamente sobre sua carreira e visões de mundo, enquanto estudava artes plásticas e aprendia a fotografia enquanto ofício.

³⁴ Composto majoritariamente por imigrantes, especialmente de ascendência italiana.

Ao retornar de seu intercâmbio, Alice teve a oportunidade de aplicar seus novos conhecimentos e buscou se profissionalizar, iniciando sua carreira como fotógrafa em 1948. Dessa forma, começou a colaborar com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e com a revista *Habitat*, para a qual fazia registros documentais de arquitetura e obras de artes, além de fotorreportagens variadas, entre 1948 e 1960. Em 1952, foi convidada por Pietro Maria Bardi - um dos fundadores do MASP e da revista *Habitat* - a realizar uma série fotográfica específica, para a qual registrou pelo menos 2 mil fotografias. Para tal, foi incentivada a registrar “a cidade livremente, segundo seu interesse e olhar. O intuito seria a edição de um livro, ainda sem um projeto claramente definido, por ocasião das comemorações do IV Centenário” (Moreira, 2012, p. 3). Acredita-se que a escolha de Bardi por Alice tenha sido motivada pela admiração que tinha de sua visão da cidade enquanto pintora³⁵ (Hurd, 2011, p. 5). No entanto, por falta de financiamento, tal livro nunca chegou a ser publicado e a maioria das fotografias para ele produzidas se mantiveram inéditas por algumas décadas, até serem resgatadas por Walter Zanini, então diretor do MAC-USP, na década de 1970.

Paralelamente a esta produção, Alice mantinha-se em contato com o circuito artístico de São Paulo realizando “retratos de artistas, reproduções de obras de arte e documentação de exposições” (Costa, 2018, p. 121), além de se envolver com a produção de retratos de crianças e famílias abastadas da região (Aларcon, 2008, p. 199), ambos sob encomenda. Vale pontuar que os retratos de crianças produzidos por Alice, em que a espontaneidade e os movimentos infantis eram valorizados, são reconhecidos como uma inovação no campo, em um momento em que a fotografia posada em estúdios ainda prevalecia (Ogawa, 2008, p. 22).

Como nos mostra a pesquisadora Danielle Hurd (2011), é possível que Alice tenha entrado em contato com o trabalho de fotógrafos modernos pioneiros como André Kertész (1894-1985), Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e Edward Steichen (1879-1973) durante sua viagem de estudos nos Estados Unidos, o que teria tido grande impacto na construção de sua poética visual. Em seu artigo *A função da fotografia na arte contemporânea* (1988), por exemplo, a artista exalta sua admiração por um fotógrafo em específico:

Cartier-Bresson, também pintor, considera a máquina fotográfica uma extensão do olho. Sua intenção de surpreender e fixar os momentos cruciais da vida humana caracteriza uma obra poética e emocionante,

³⁵ É interessante pontuar que Alice “sempre se viu como pintora e não como fotógrafa. Ela dedicou uma parte relativamente pequena de sua carreira à fotografia, vista como um empreendimento lucrativo (...). Brill usou fotografia para sustentar a família enquanto o marido se formava em medicina, voltando depois para a pintura” (Hurd, 2011, p. 18, tradução nossa).

revelando a potencialidade artística inerente à fotografia, na mão de um grande artista (Brill, 1988, apud Moreira, 2016).

Ao analisarmos suas fotografias, podemos perceber que Alice sofreu influência de diversas tendências fotográficas modernas, como a Escola Paulista (FCCB), a fotografia humanista e a fotografia de rua, especialmente aquela movida pelo conceito de “instante decisivo” de Cartier-Bresson. Em termos formais, percebemos em suas fotografias a valorização de elementos como a sombra, os reflexos e as linhas da paisagem, fossem elas retas ou curvas, alternando entre registros em que fazia uso de ângulos inusitados ou de uma perspectiva mais tradicional. Dessa forma, sua produção assumiu um caráter plural, em que se construiu “um *corpus* documental sem pretensões de neutralidade, que não faz uma distinção *a priori* entre documental e estético formal” (Victorino, 2022, p. 76), guiado por impulsos variados, em um “campo ampliado de trocas modernistas” (Cardoso, 2022, p. 17).

Por conta de sua produção fotográfica para a revista *Habitat*, Alice é considerada a segunda fotojornalista mulher a atuar no Brasil, após Hildegard Rosenthal, atuante na década de 1940 (Rangel, 2019, p. 153). É importante pontuar que ela não encarava a fotografia como uma paixão ou ambição artística, mas como um empreendimento profissional que objetivava o sustento de sua família durante os anos que seu marido, Juljan Czapski, se dedicava à faculdade de medicina. Por isso, seu período de atuação profissional como fotógrafa foi curto e se encerra logo no início da década de 1960, momento de melhora financeira de sua família devido à estabilização profissional de Juljan (Moreira, 2012, p. 12). Após o fim de sua carreira profissional como fotógrafa, Alice ainda realizou algumas fotografias, especialmente em viagens e reuniões familiares, de maneira esporádica.

Ao optar por encerrar suas atividades profissionais no campo da fotografia, Alice pode se dedicar às artes plásticas e à carreira acadêmica, tendo concluído graduação (PUC-SP), mestrado (USP) e doutorado (USP) em Filosofia, em 1976, 1982 e 1994, respectivamente. Ainda na década de 1970, Alice atuou também como colunista do “Suplemento de Cultura” do jornal O Estado de S. Paulo, como crítica de arte, chegando a publicar parte dos seus textos no livro “Da arte e da linguagem”, em 1988 (Alarcon, 2008, p. 237). Atualmente, é possível encontrar arquivos fotográficos de Alice em duas instituições: uma coleção de 14 mil negativos salvaguardada no Instituto Moreira Salles (IMS) desde 2000, e outra, menor, com apenas 107 fotografias, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), doadas à coleção do Museu ainda em 1974. A partir da incorporação das fotografias de Alice ao acervo do MAC/USP e, posteriormente, ao IMS, sua obra começou a

circular pelo cenário artístico nacional, sendo exposta em diversas mostras coletivas e individuais de ambas as instituições, a partir de 1989. Em um movimento muito similar ao ocorrido com a obra de Hildegard Rosenthal, a recuperação de seu acervo fotográfico - liderado por Walter Zanini - contribuiu para seu reposicionamento na historiografia da arte e fotografia modernas brasileiras, de maneira “a situar suas contribuições para além da reportagem e da documentação” (Costa, 2018, p. 117), dando ênfase ao caráter autoral e pioneiro de sua prática.

3.3 Entre a fotografia humanista e fotojornalismo moderno

Ao pesquisarmos sobre a fotografia humanista e o fotojornalismo moderno, encontramos alguns nomes que se cruzam, importantes representantes de ambas as práticas fotográficas, como Henri Cartier Bresson e Robert Capa, que apresentam uma produção “humanista e fotojornalística ao mesmo tempo, e integralmente” (Tagé; Renó; Guimarães-Guedes, 2022, p. 67). Acredito que o mesmo poderia ser dito sobre Hildegard Rosenthal e Alice Brill, dentro das especificidades da produção de cada uma, incontornavelmente marcada pelo gênero, como veremos à frente, por meio das constelações.

A fotografia humanista surge em meio à imprensa ilustrada francesa, na década de 1930, e alcança um momento de maior fôlego na década seguinte, com o fim da Segunda Guerra Mundial. Vista ora como estética, temática, estilo ou movimento, esta carece de uma definição uniforme, que a apresente por meio de uma categoria única, o que pode ser atribuído ao modo como se espalhou por diversos espaços e assumiu características locais. Nesse sentido, “uma definição específica poderia ser redutora tanto de obras, quanto de estilos dos profissionais da fotografia e excluiria a diversidade e individualidade do fotógrafo” (Tagé; Renó; Guimarães-Guedes, 2022, p. 63) humanista. Apesar disso, vemos que alguns pontos são essenciais para o seu entendimento, em especial uma preocupação com a “dignidade humana”, reflexo direto da destruição física e simbólica legada pela guerra e do imperativo de reconstrução social e política no pós-guerra (Zewers, 2016, p. 315). Nas palavras de Erika Zerwes (2016), outras características comuns podem ser percebidas nas fotografias humanistas, como “uma estética voltada para a fotografia documental, em preto e branco, geralmente feita com câmeras 35 mm, e também enquanto uma ética no que se refere às temáticas universais” (Zewers, 2016, p. 318)

O enfoque em questões ditas universais leva o fotógrafo humanista a registrar o cotidiano do cidadão comum, especialmente em centros urbanos, de modo a construir uma

linguagem “compreensível universalmente, e praticada com essa finalidade” (Zewers, 2016, p. 316). A rápida compreensão e legibilidade das fotografias humanistas eram essenciais para o meio em que estas circulavam, entre agências fotográficas e revistas ilustradas. Percebemos, assim, que há uma associação direta entre a estética humanista e a prática fotojornalística, que se encontram na herança legada pela fotografia documental, pouco afeita à artificios e manipulações (Tagé; Renó; Guimarães-Guedes, 2022, p. 64).

Por sua vez, o fotojornalismo moderno surge na Alemanha, em meio à República de Weimar. Em seu livro “La fotografia como documento social”, Gisèle Freund (2006) nos mostra que a utilização da imagem fotográfica pela imprensa já era uma realidade desde o século XIX, a partir de 1876, ano em que a primeira fotografia foi reproduzida por meios mecânicos em um periódico (Freund, 2006, p. 95). No entanto, algumas décadas foram necessárias até que os efeitos concretos e profundamente transformadores desse avanço tecnológico fossem sentidos de maneira recorrente na lógica produtiva da mídia impressa, começando pelo *Daily Mirror* (Inglaterra), em 1904, seguido pelo *Illustrated Daily News* (Estados Unidos), 15 anos depois. Nesse contexto, a introdução da fotografia na mídia impressa teve um impacto revolucionário, alterando profundamente a forma como as massas enxergavam o mundo. Até então, as pessoas comuns podiam visualizar apenas os acontecimentos de seu entorno imediato, mas a fotografia abriu uma janela para o mundo, permitindo que rostos de figuras públicas e eventos nacionais e internacionais se tornassem familiares. Dessa maneira, ao ampliar o alcance do olhar, o mundo parecia cada vez menor. Enquanto a palavra escrita permanece abstrata, a imagem apresenta-se como um reflexo concreto da realidade vivida por cada indivíduo (Freund, 2006, p. 96)

Gisèle Freund (2006) inicia sua análise acerca das origens do fotojornalismo afirmando: “a tarefa dos primeiros repórteres fotográficos consistia em capturar fotos isoladas para ilustrar uma história” (Freund, 2006, p. 9, tradução nossa). A concepção da fotografia como ilustração é fundamental para compreendermos os primórdios do fotojornalismo e da imprensa ilustrada, pois, à época, a imagem fotográfica não era vista como produtora de sentidos por si só, mas como um elemento secundário e auxiliar, subordinado ao texto jornalístico. Seu valor documental, baseado na “força comprobatória da verdade fotográfica” (Mauad, 2013, p. 15), estava ancorado na ideia de que a fotografia funcionava como uma janela para o real — uma prova incontestável de verdade e presença do que havia sido capturado. Essa perspectiva orientava seus usos e funções naquele período.

No entanto, o fotojornalismo moderno redimensiona o lugar e a importância atribuída à imagem fotográfica na mídia impressa. De origem alemã, o fotojornalismo surge com o impulso liberal da República de Weimar, após longos anos de censura durante a Primeira Guerra. A novidade foi rapidamente aceita e popularizada pelo país, que contava com revistas ilustradas em todas as grandes cidades. As publicações de maior alcance, como *Berliner Illustrierte* e *Münchener Illustrierte Presse*, chegam a atingir “uma tiragem de quase dois milhões de exemplares cada uma, sendo acessíveis a todos, pois cada edição custa apenas 25 pfennig” (Freund, 2006, 102, tradução nossa). Progressivamente, desenhos desaparecem e dão lugar a fotografias, iniciando, assim, “a era de ouro do fotojornalismo e de sua fórmula moderna” (Freund, 2006, 102, tradução nossa).

Tal fórmula moderna deve seu sucesso, em partes, aos avanços tecnológicos que a possibilitaram, em especial as câmeras alemãs de pequeno formato e grande agilidade, como a Ermanox e a Leica, de 1924 e 1925, respectivamente. Equipadas com lentes de grande abertura, que demandam menor tempo de exposição e permitem a supressão do flash, tais câmeras ampliaram o universo de possibilidades para os fotógrafos, que conseguem obter bons resultados em condições anteriormente improváveis, como ao ar livre, à noite e em ambientes fechados (Freund, 2006, 103). A Leica oferecia a vantagem adicional de utilizar filmes de 35 mm, que permitem avanço rápido e a captura de várias exposições consecutivas de um mesmo tema, dentre as 36 poses disponíveis (Britannica, s.d).

Nesse sentido, Helouise Costa (1998, p. 51) enfatiza o papel da Leica como um marco central na redefinição da concepção do fotojornalismo, que ganha contornos modernos. Isso ocorreu, em primeiro lugar, por estabelecer um novo tipo de relação entre o fotógrafo e seu equipamento, o que resultou em uma interação mais ágil e direta com seu objeto, permitindo capturar fotografias espontâneas sem que os sujeitos retratados percebessem. Visto que o fotógrafo não precisava mais ser acompanhado pelo grande e lento aparato de outrora, ele assumiu certa invisibilidade, que contribuiu para que realizasse seu trabalho sem grandes interferências sobre a ação que se desenrola frente à câmera. Além disso, a possibilidade de realizar sequências rápidas de fotos permitiu registrar o desdobramento temporal de ações com maior espontaneidade. É nesse contexto que o fotógrafo sai dos estúdios em direção à rua da metrópole, equipado para exercer sua função de “caçador de imagens”, em uma batalha contínua por alcançar a foto única. Os novos espaços e eventos acessíveis às câmeras de pequeno formato possibilitaram o registro de novos temas, mais alinhados à realidade do trabalhador urbano e das massas populares (Freund, 2006, 105-107).

Como consequência, “as fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, mudam: aparecem a fotografia cândida, os foto-ensaios e as foto-reportagens [sic] de várias fotos” (Sousa, 2002, p. 17). As fotorreportagens, antes estruturadas no formato de histórias, passaram a ganhar continuidade narrativa através das imagens e não mais apenas pelo texto. Dessa forma, por volta da década de 1920, o papel social do fotógrafo de imprensa sofreu uma transformação significativa (Costa, 1998, p. 57), o fotojornalismo se consolidou e o lugar da fotografia na imprensa foi redefinida a partir de uma guinada iconográfica. A fotografia deixou de ser meramente uma ilustração para o texto, tornando-se a própria narrativa, devido à sua potência retórica e à capacidade de provocar reações imediatas. Assim, pela primeira vez, a imagem passou a ser privilegiada em relação ao texto, que se transformou em um mero complemento, muitas vezes reduzido a pequenas legendas (Sousa, 2002, p. 18), em uma tentativa de dar conta da demanda crescente por maior imediatismo e precisão, ancorada na ideia de credibilidade das imagens fotográficas (Romão, 2016, p. 3).

Observamos, então, que a tríade técnica, estética e ética havia se desenvolvido de maneira notável durante a República de Weimar, momento em que a Alemanha assumiu uma posição central de modernidade (Romão, 2016, p. 9). No entanto, essa “nova mentalidade democrática que se manifestou na imprensa ilustrada alemã, se encerrou brutalmente com a chegada de Hitler” (Freund, 2006, 111, tradução nossa) ao poder, em 1933. Artistas de vanguarda, professores universitários, curadores, entre outros trabalhadores do campo da cultura, eram censurados e atacados, especialmente por sua relação com a produção da dita “arte degenerada” - aquela indecifrável, depravada e oposta aos ideais classicizantes - que estaria “contaminada com o elemento judaizante” (Brumer; Corrêa, 2014, p. 25). Instituições estatais, como a *Reichskulturkammer* (Câmara de Cultura do Reich), de 1933, e a *Reichskammer der Bildenden Künste* (Câmara de Artes Visuais do Reich), de 1937, foram organizadas a fim de controlar, fiscalizar e confiscar a produção artística que fosse de encontro às doutrinas do partido nazista (Brumer; Corrêa, 2014, p. 25).

O fotojornalismo alemão também foi profundamente afetado, devido às perseguições sofridas por “profissionais ligados à produção de revistas ilustradas, como técnicos do setor gráfico, fotógrafos, designers, editores e diretores de empresas do ramo” (Costa, 1998, p. 61). Estes optaram por fugir e se exilar em outros países, exportando suas novas concepções acerca do fotojornalismo pelo mundo, de maneira frutífera. Fossem eles profissionais experientes ou jovens, a vivência de seus anos formativos em meio a um cenário cultural tão profícuo como o de Weimar consolidou um repertório cultural que os acompanhou em exílio.

No caso específico da fotografia, a experiência dos imigrantes evidenciou a capacidade deste *medium* artístico cruzar fronteiras com maior facilidade, quando comparados a outros gêneros expressivos (Harvey; Umbach, 2015, p. 11), o que possibilitou a rápida assimilação dos fotojornalistas alemães em diversos mercados, tornando-os “vetores importantíssimos para a modernização dos periódicos europeus e americanos” (Costa, 1998, p 61).

Não há dúvidas que os efeitos nefastos do Regime Nazista foram sentidos em todas as esferas da vida na Alemanha, extrapolando o campo cultural e afetando as conquistas de direitos das mulheres, dentre tantas outras questões. Abigail Solomon-Godeau (2015) argumenta que a Primeira Guerra Mundial, apesar de seus horrores - ou justamente por conta deles - transformou profundamente o *status* real, material e imaginário acerca das mulheres. Assim, o período entre guerras favoreceu o surgimento de mulheres profissionalmente ativas, dentre elas várias engajadas no trabalho com a fotografia. Contudo, a ascensão do fascismo e o início da Segunda Guerra Mundial teria revertido essa dinâmica, forçando muitas dessas mulheres a se tornarem refugiadas ou imigrantes e interrompendo as forças mutuamente estimulantes do modernismo, dos novos meios de comunicação e da ideia da “Nova Mulher”.

Propomos, aqui, encarar o exílio não como uma completa ruptura, uma reversão dos direitos e conquistas das mulheres ao longo das décadas de 1930 e meados de 1940, mas como um deslocamento desse processo, que toma novas formas na terra que acolhe essas imigrantes. Mulheres como Hildegard Rosenthal e Alice Brill não abandonam os valores que trazem com elas em sua travessia atlântica, mas tentam lidar com as dualidades apresentadas, nesse caso, por São Paulo, essa terra de “verdade e promessa, [entre] província e metrópole” (Feldman; Gomes, 2022, p. 19). Acreditamos que a tentativa de conciliar dois mundos ganha forma nas próprias fotografias de Rosenthal e Brill. Esta seria uma de nossas chaves de análise frente às constelações deste capítulo, a começar pela constelação 1: “Entre Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro: mulheres que trabalham, protestam e dançam”, com uma série de fotografias de Alice Brill.

3.4 Constelação *Entre Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro: mulheres que trabalham, protestam e dançam*



Figura 78. “Entre Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro: mulheres que trabalham, protestam e dançam”, Constelação 1, Alice Brill.

Por meio desta constelação (Figura 78), reunimos fotografias variadas de Alice Brill, registradas em diversas cidades do Brasil. Este conjunto não foi pensado pela fotógrafa como uma série, mas construído como tal a partir da metodologia das constelações. Por meio das imagens selecionadas, temos acesso a outras dimensões da vida das mulheres entre as décadas de 1950 e 1960, para além da domesticidade, a partir de pequenos *flashes* do cotidiano destas que já ocupavam o espaço público das mais diversas formas.



Figura 79. Mulher na sacada, Salvador, 1953, por Alice Brill.

Começamos na Salvador de 1953, em um espaço limiar: a sacada (Figura 79), que evidencia a tensão entre o espaço interno e o externo, o público e o privado, ou mesmo entre o que é e o que poderia ser. Apesar do enquadramento lateral - característico de fotografias de rua que exigem rapidez para capturar o momento e, frequentemente, preservam o anonimato do fotógrafo - não há dúvidas de que a mulher fotografada esteja consciente da presença de Alice. Marca-se, assim, outra dualidade, entre a fotógrafa que fita seu referente, e a mulher fotografada, que parece olhar diretamente para a câmera. Não sabemos se a interação entre elas ultrapassou a troca de olhares, nem se a pose da mulher é um gesto espontâneo ou intencional. Sabemos apenas que ela observa a rua sem contato direto, mediada pela sacada, espaço carregado por simbolismos de contemplação, espera e exibição. A mulher fotografada assume a posição da boneca “namoradeira”, ícone do artesanato popular brasileiro, comumente exibida em janelas. Sempre maquiada e com semblante sereno, a namoradeira evoca um ideal de mulher que espera, contemplativa e imóvel, pela chegada de um marido ou pela atenção de um pretendente – um ideal que reflete uma visão tradicional e limitada dos papéis femininos. Como observa Silveira et al. (2018, p. 60), trata-se de uma figura que

incorpora um modelo de mulher para quem não há “outras opções, a não ser a de dona de casa”.

No entanto, não podemos transpor esse ideal para a mulher fotografada, desconsiderando o contexto que a envolve. Longe de ser uma boneca, esta mulher é real, viva e agente ativa de sua trajetória. Está inserida em uma Salvador historicamente situada, marcada por complexa intersecção entre classe, raça e gênero. Ela pode estar em um momento de descanso em sua própria casa, possivelmente localizada em um bairro popular da cidade - como nos indicam a parede desgastada e os detalhes arquitetônicos simples da construção, que contrastam com a grade em ferro ricamente trabalhado. Sua touca de cabelo sugere que ela poderia estar, também, em um espaço de trabalho, onde desempenha atividades domésticas. Não podemos reduzi-la a uma posição de espera passiva, seu semblante e postura são carregados de dignidade e presença, o que rompe qualquer leitura simplista. Mais do que esperar, esta mulher parece desejar estar na rua, refletindo sobre o que é e o que poderia, ou gostaria, de ser.



Figura 80. Centro de São Paulo, c. 1950, Alice Brill.

Por meio das próximas fotografias desta constelação, podemos nos aproximar desse “poder ser”, o devir da mulher que, aos poucos, conquista o espaço público. Na segunda fotografia (Figura 80), nos deslocamos de Salvador para São Paulo e adentramos o Centro Histórico da cidade. Apesar de todas as transformações empreendidas nesta região, algumas das construções resistiram à passagem das décadas, como o Edifício Caio Prado, de esquina, e o Edifício Lutécia, ao lado, ambos construídos na década de 1920. A partir deles, conseguimos nos localizar com precisão no movimentado cruzamento entre o Viaduto do Chá e a rua Líbero Badaró, margeado pela Praça do Patriarca. As construções nos ancoram geograficamente, mas não são a questão central da fotografia. Pelo contrário, o olhar de Alice se volta para o grupo de pessoas que, em primeiro plano, caminham apressadas, com destaque para uma mulher que surge como figura central.

Apesar de todo o dinamismo ao seu redor e a variedade de elementos que compõem a imagem, a mulher atrai nossa atenção pela força de sua postura e seu passo firme. Levemente desfocada, assim como o homem à sua frente, ela é capturada em pleno movimento por uma fotógrafa atenta à poética do “instante decisivo”. Seu vestido e sapatos remetem à moda da época, mas sua expressão corporal ultrapassa qualquer referência temporal. A fotografia de Alice congela o fluxo frenético da vida moderna na urbe, sem que a fotógrafa precisasse interrompê-lo. Ao contrário, ela nos transmite a intensidade de um espaço decisivo para a mobilidade de São Paulo e o cotidiano do paulistano. A mulher que caminha, apressada e determinada, torna-se símbolo de uma nova fase da cidade: marcada pela progressiva ocupação feminina do espaço público, que tensiona as limitações sócio-culturais da época. Nesse sentido, a fotografia em questão não apenas retrata o cotidiano urbano, mas também um momento histórico de transformações na cidade e nas dinâmicas de gênero que ali ganham vida. Enquanto as construções no fundo carregam a memória de um tempo passado, a figura da mulher em movimento nos projeta para o futuro, guiada por aquela que caminha, não apenas por um cruzamento, mas em direção a novos horizontes de liberdade e autonomia.

Por outro lado, na fotografia seguinte (Figura 81) somos transportados para outra realidade, ainda na cidade de São Paulo em meados da década de 1950. Apesar das transformações na capital, que se urbaniza, se industrializa e se abre para novas possibilidades de ocupação feminina, essa promessa de modernidade não era sentida de maneira uniforme por todos. Por meio da imagem abaixo, temos acesso a um pequeno recorte do cotidiano daquelas que nunca tiveram como opção viável a reclusão no espaço privado: mulheres empobrecidas e, em sua maioria, racializadas, para quem o trabalho extra-doméstico era um

imperativo de sobrevivência, não escolha libertária. No entanto, essa maior liberdade de circulação não vinha sem obstáculos, dentre eles a hostilidade, a variação salarial, a intimidação física, a desqualificação intelectual e o assédio sexual, postos em prática em um campo tido como essencialmente masculino.



Figura 81. Feira livre em São Paulo, c. 1950, Alice Brill.

A cena se desenrola em uma feira - espaço profundamente marcado pela dinâmica da subsistência e da sociabilidade popular - mas não sabemos precisar qual³⁶. Observamos a interação entre duas mulheres, uma sentada e outra em pé, separadas por uma mesa com hortaliças variadas, possivelmente ervas. As duas estão vestidas de maneira parecida, com vestidos simples e um pano amarrado na cabeça, o que nos leva a pensar que desempenham funções similares. No entanto, são registradas em posições antagônicas, protagonistas de um ato de troca de alimentos e serviços, sem dúvidas, mas possivelmente, também, de histórias e experiências partilhadas. Alice escolhe registrar essa interação no momento exato em que as

³⁶ Alice Brill realizou algumas séries fotográficas em feiras-livres, tanto na Bahia como em São Paulo, onde realizou registros da Feira da Oscar Freire e do Largo do Arouche. No entanto, a fotografia em questão não foi catalogada como pertencente a nenhuma destas séries, sendo nomeada apenas "Feira 3" pelo Instituto Moreira Salles.

mãos das mulheres se tocam, reforçando a ideia de conexão entre elas, que parecem compartilhar de posição social parecida. Assim, a fotógrafa cria uma composição pautada em um jogo de aproximações e atenção aos detalhes em que não apenas as roupas das mulheres, suas funções e o modo como se relacionam evocam o lugar que ocupam na história, mas, especialmente, o produto comercializado, que costura essa narrativa.

A venda de ervas e produtos naturais revela uma cadeia de saberes ancestrais, muitas vezes associados à cultura afro-brasileira e transmitidos de geração em geração. Esse gesto simples revela uma dimensão política do cotidiano, marcado pelo papel essencial das mulheres negras na preservação e contínua valorização de práticas e conhecimentos ameaçados pelas violências coloniais, continuamente perpetuadas nos grandes centros. Nesse sentido, a fotografia em questão vai de encontro a uma ideia romantizada acerca da conquista feminina da esfera pública. Ela evidencia que o espaço que muitas mulheres ocupam parte, antes de tudo, de uma necessidade. Não há, aqui, o privilégio da escolha, mas uma resposta à imposição de um lugar social moldado por exclusões históricas. Entretanto, a cena também evidencia a dignidade dessas mulheres, que ressignificam o espaço público e as relações econômicas a partir da potência transformadora de suas pequenas práticas cotidianas.

As três próximas fotografias desta constelação não retratam cenas na rua, mas ainda assim apresentam mulheres distantes da esfera privada e da domesticidade. Mesmo em um ambiente interno, estas mulheres se encontram longe do lar e desempenham atividades possíveis apenas pela nova posição da que assumiram no mercado de trabalho formal. Vemos, por exemplo, um momento de trabalho em meio a uma fábrica de tecido em São Paulo, em que a presença feminina se destaca.

Na fotografia em questão (Figura 82), Alice constrói a composição a partir de um enquadramento lateralizado, em que o alinhamento de mulheres operando grandes máquinas cria uma forte diagonal, que conduz o olhar. Máquina após máquina, vemos apenas mulheres neste recorte³⁷, o que reforça o lugar de destaque ocupado pela mão de obra feminina na indústria têxtil brasileira (Rago, 1997, p. 578). Ao observarmos os detalhes da imagem, podemos refletir, também, sobre as condições desse trabalho. O ambiente é organizado e limpo, porém um pouco escuro, sem muita iluminação natural, o que amplifica os contrastes

³⁷ No conjunto de fotografias realizadas por Alice nesta fábrica, vemos homens e mulheres trabalhando. No entanto, a presença feminina é destacada, tendo em vista que as mulheres figuram em todas as imagens, tanto por meio de fotografias individuais, quanto em grupos só de mulheres, enquanto os homens aparecem em apenas algumas, lado a lado de suas colegas.

de claro e escuro, especialmente entre as blusas brancas vestidas por todas as mulheres e as máquinas pretas. A perspectiva reforçada pelas linhas convergentes cria uma sensação de ritmo, quase mecânico, simbólica da rotina repetitiva e extenuante característica do trabalho fabril. Novamente, o olhar de Alice transforma uma cena cotidiana em uma narrativa poderosa, em que o alinhamento de figuras humanas e máquinas sugere tanto a exploração da força de trabalho, quanto a possibilidade de emancipação. Nesse sentido, cada mulher registrada pode ser vista como parte essencial da engrenagem capitalista, ao mesmo tempo em que se configuram como símbolo das mudanças sociais e econômicas que marcaram o Brasil do século XX.

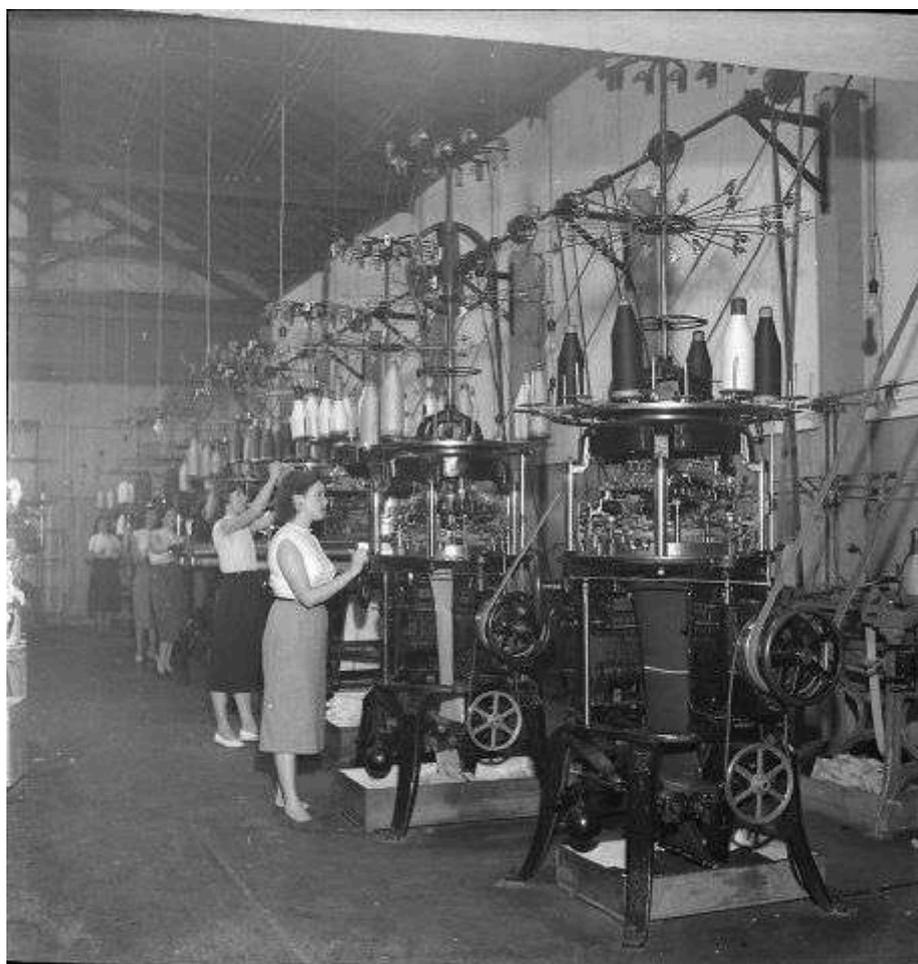


Figura 82. Tecelagem, c. 1950. Alice Brill.

Mulheres foram essenciais para a indústria têxtil, mas ocuparam os mais variados postos de trabalho no século XX. Vemos, em seguida, outro registro de trabalhadoras - neste caso, desempenhando atividades no Instituto Butantan, centro de pesquisa científica dedicado à produção de imunobiológicos. Na imagem (Figura 83), Alice se aproxima das mulheres fotografadas, colocando-as no centro da imagem, sem rivalizar com outros elementos que

poderiam ganhar destaque. Elas são registradas em um ambiente estéril, uniformizadas com aventais, toucas e máscaras brancas, enquanto manuseiam equipamentos especializados. Suas roupas e a composição ordenada da fotografia não deixam dúvida quanto à seriedade das ações realizadas, que seguem rigorosos protocolos de biossegurança. A cena evidencia as exigências técnicas deste trabalho e destaca que mulheres podiam ser devidamente qualificadas para realizá-las, ocupando cargos indispensáveis para à saúde pública e ao avanço científico no Brasil. Assim, ao lançar seu olhar para o trabalho feminino em um espaço como o Instituto Butantan, Alice contribui para romper com uma visão ainda predominante na época, que limitava as mulheres a atividades menos especializadas e mal remuneradas, especialmente distantes das práticas científicas de ponta.



Figura 83. Trabalhadoras no Instituto Butantã, São Paulo, c. 1950. Alice Brill.

No coração desta constelação, ainda em um ambiente interno, vemos pela primeira vez uma fotografia em que a figura de homens predomina na composição. Intitulada “Cafezinho” (Figura 83), registrada em um bar no Largo da Paissandu, em São Paulo, é uma das fotografias de Alice que ganhou mais notoriedade, tendo extrapolado os limites dos arquivos

institucionais e dos museus, despertando o interesse de amantes de fotografias antigas em diversas comunidades da internet.



Figura 84. "Cafezinho", Largo da Paissandu, São Paulo, c. 1954. Alice Brill.

A imagem já foi tema de reflexão em uma série de artigos científicos, como em “*Hildegard Rosenthal e Alice Brill, fotógrafas imigrantes modernas em São Paulo - uma reflexão em antropologia da imagem e urbana*”, de Yara Dines (2019). Ao construir uma análise formal e temática acerca da imagem em questão, a pesquisadora afirma:

A fotografia é tomada em giro de eixo descendente, abrangendo o movimento intenso no café, no centro da cidade. A imagem expõe a heterogeneidade social dos trabalhadores, sendo também um signo de brasilidade por expor o hábito do café e pela presença de negros na foto. Além disso, o costume tão brasileiro de tomar café indica o local como ponto de encontro e de sociabilidade urbana, nos intervalos do ritual do trabalho, como foi explicado anteriormente (FRUGOLI, 2007,18) – sendo que, nessa época, vemos este espaço ocupado privilegiadamente pelas figuras masculinas. A fotógrafa capta a cena dos trabalhadores de escritórios e serviços em uma linha diagonal, que atravessa o campo da imagem. Por outro lado, a pequena banca de revista, no fundo da imagem, exibindo várias publicações e vendendo cigarros, também é indício da modernidade e dos estilos de

vida existentes nesta metrópole. Nota-se que a única mulher presente na foto aparece ao fundo, na frente da banca de revista (Dines, 2019, p. 33).

Percebemos, então, como “cafezinho” possibilita uma enorme variedade de questões-problema, ao nos aproximar do ritmo acelerado da urbanização, dos espaços de sociabilidade nas grandes cidades, dos hábitos cotidianos da classe trabalhadora ou mesmo dos novos elementos introduzidos pela modernidade na capital paulistana. No entanto, aqui iremos partir do ponto em que Dines parou, para refletir sobre o lugar da única mulher que figura nesta imagem.

Apesar de estar ao fundo, a mulher se encontra bem no centro da imagem, na ponta de uma triangulação formada, à esquerda, pela sequência de quatro homens vestidos de terno preto e, à direita, pelo atendente do balcão e seu braço estendido para servir o café. O fundo encontra-se completamente escurecido, vemos apenas o pequeno estande de jornais e a mulher à sua frente. Essa escuridão, aliada à grande quantidade de elementos que compõem a imagem, nos impede de observar quaisquer detalhes do espaço exterior, que parece se confundir com a área interna. Assim, a mulher está na rua, ao mesmo tempo em que se apresenta visualmente no ambiente interno do bar, evocando a ideia de que transita entre dois espaços. Ela passa despercebida - ninguém a olha - e a aparente indiferença dos homens ao redor reforça um pacto silencioso de exclusão. No entanto, sorrateiramente, ela nos faz pensar sobre a “invasão” da mulher em espaços historicamente masculinos, além da tensão entre tradição e transformação, devir. Ela ocupa ou não aquele lugar? Sua presença seria bem recebida? Essa ocupação iria além de uma presença física? Tal posicionamento visual e social evidencia o contraste entre uma cidade simbolicamente protagonizada por homens e a inserção cada vez mais presente das mulheres nesse ambiente, ainda que em um processo lento e invisibilizado.

Nas últimas três fotografias desta constelação, as mulheres reassumem o protagonismo enquanto desempenham as mais variadas atividades, extrapolando as esferas do lar e do trabalho. De volta a Salvador, somos transportados para uma festa, quem sabe uma roda de samba nos anos de 1953 (Figura 85). Vemos pelo menos seis pessoas - três homens e três mulheres - que dançam e cantam em frente a uma casa, enquanto são observados de perto por algumas pessoas na janela. Uma mulher se coloca no meio da roda e dança animadamente. Ela olha diretamente para a câmera, seus braços são colocados para cima e suas mãos rodeiam sua cabeça. Seu cabelo é curto e ela é a única mulher a usar calças em todas as fotografias

deste capítulo. Conforme aponta a pesquisadora Juscelina Matos (2010), a calça era uma peça tradicionalmente associada ao vestuário masculino e raramente era usada por mulheres de forma indiscriminada, em um período tão marcado pelo culto à feminilidade (Matos, 2010, p. 9). No entanto, as mudanças na posição social da mulher causaram efeitos nas mais variadas esferas da vida, de modo que as novas tendências da moda foram, lentamente, incorporadas no guarda-roupa da brasileira, especialmente entre as mais jovens e em momentos de lazer (Matos, 2010, p. 10), como vemos na fotografia. Nossa jovem dançarina sorri, parece se sentir livre, tanto para romper com convenções sociais quanto para se expressar por meio de seu corpo e ser vista. Ela não é apenas posta no centro da composição por Alice, mas se coloca, ela mesma, no centro da dinâmica, assumindo um compromisso de não se esconder da vida, não se apequenar e ir em busca de sua felicidade, independente de possíveis limitações.



Figura 85. Festa em Salvador, 1953. Alice Brill.

Ao mesmo tempo em que se colocar à vista é uma escolha, a opção pelo contrário também pode ser feita, não somente por imposição, mas por desejo. Vemos, então, uma

fotografia em que Alice registra uma cena pouco comum e de grande interesse visual: cinco freiras, trajando o hábito religioso completo - dos pés à cabeça -, caminham pela praia.



Figura 86. “Contrastes”, freiras na praia das pitangueiras, Guarujá (SP), c. 1954, Alice Brill.

Uma segunda fotografia, realizada por Alice momentos depois, nos permite localizá-las na praia das pitangueiras, na cidade do Guarujá (SP), caminhando em direção ao edifício modernista “Sobre ondas”, de 1951. No entanto, por conta da diferença no enquadramento, na fotografia acima qualquer certeza é suspensa: Alice cria uma composição com ares surrealistas. Com a câmera apontada para o mar, a cidade desaparece e a praia se torna paradisíaca e etérea, podendo ocupar qualquer espaço do litoral brasileiro, ou mesmo para além dele. A mala na mão de uma das freiras cria a sensação de que realizam um deslocamento significativo, no entanto não sabemos onde elas estão, para onde elas vão e muito menos os motivos dessa peregrinação, o que abre ainda mais espaço para a imaginação do observador. O contraste³⁸ das roupas, acentuado pelo fundo em que céu, mar e areia se

³⁸ Em seu livro “Da arte e da linguagem” (1988), Alice nomeia tal fotografia como “Contrastes I”. Ela ocupa as duas primeiras páginas do livro, enquanto sua dupla “Contrastes II” ocupa as duas últimas. Tais fotografias são uma das poucas que tivemos acesso ao título atribuído pela própria fotógrafa, em contraposição às fotografias

revelam em um mesmo tom, se torna um recurso estético importante, para além de ser um marcador do insólito. Assim, o contraste não é apenas formal, por meio de claros e escuros, mas na oposição entre o que espera dessas mulheres - freiras - e o que se vê na imagem. A praia, espaço associado à descontração e à pouca roupa, surge como um cenário inesperado frente à rigidez e a sobriedade das freiras, criando uma tensão estética e simbólica. Seus rostos estão cobertos, o que contribui para a atmosfera de mistério (Victorino, 2022, p. 63).

Nas palavras de Helouise Costa e Renato da Silva (2004), “através da fotografia o surrealismo abandona o terreno ideal da pintura e adquire novos contornos, materializando-se surpreendentemente em nosso cotidiano” (Costa; Silva, p. 46). Ao fotografar as freiras na praia, Alice captura um momento que, embora real, adquire contornos oníricos graças à sua composição cuidadosa, pautada nos contrastes visuais, na ausência de pontos de referência claros e nas dúvidas que surgem acerca das figuras. Neste sentido, a fotografia emerge de uma cena aparentemente comum, mas possibilita novos significados e interpretações, evocando o poder das imagens de ressignificar o real, que extrapola sua materialidade para além do visível.

Para além dos atributos da fotografia em questão, podemos retomar nossas reflexões acerca da posição social da mulher, a partir da vivência específica de mulheres que optam pelo recolhimento da vida religiosa. A partir da fotografia de Alice, não podemos afirmar se este caminho foi traçado por imposições ou desejos, mas podemos observar que novas possibilidades surgem desta vida, desconhecidas para o olhar do leigo. Assim, é interessante pensar sobre como o convento, espaço associado a renúncias dos prazeres terrenos, pode ser também um espaço de liberdade, ao possibilitar que estas mulheres rompam com as convenções e expectativas tradicionais da feminilidade, em especial, o casamento e a maternidade. Optar por uma vida em devoção as posiciona em um lugar social único, situado à margem dos papéis impostos às mulheres ao longo da história. Assim, a escolha de tornar-se freira carrega, paradoxalmente, tanto uma renúncia quanto uma afirmação de identidade distinta, em que o recolhimento não significa passividade, mas sim um posicionamento em relação às normas sociais e uma ruptura com as imposições do gênero.

Neste ponto, alcançamos a última fotografia desta constelação, que retrata uma situação bastante distinta das demais. Nela, Alice registra o desenrolar de um protesto no centro do Rio de Janeiro, em 1965, isto é, alguns anos após a cidade perder a posição de

nomeadas pelo Instituto Moreira Salles, como parte do processo de catalogação do arquivo de Alice na instituição

capital federal. Vemos um grande número de pessoas, entre homens, mulheres e crianças, que ocupam a escadaria da Câmara dos Vereadores, localizada na Cinelândia. A partir de outras fotografias realizadas por Alice no mesmo protesto, conseguimos ler diversos cartazes, como: “União dos Trabalhadores”, “Queremos proteção para os nossos lares”, “Nós temos o direito de viver socegados [sic] em nossos lares, nossos barracos”, “Exigimos a demissão do Coronel Melquiades, o Nero das Favelas”, “A constituição garante a inviolabilidade do lar, o barracão é a casa do trabalhador explorado”, “Se não acabam com a favela, derrubam barracos e espancam favelados”. Assim, tais cartazes nos indicam o motivo da comoção: eles lutam contra as remoções de favelas, empreendidas por Carlos Lacerda, enquanto governador do antigo Estado da Guanabara.



Figura 87. Protesto contra remoção de favelas, Cinelândia, Rio de Janeiro, c. 1965. Alice Brill.

As remoções eram defendidas como meio essencial para solucionar os problemas da cidade e, para tal, milhares de famílias foram expulsas de seus lares em regiões mais próximas do centro, como no Morro do Pasmado (Botafogo), Maria Angu (Leopoldina), Esqueleto

(Maracanã), entre outras comunidades na Zona Sul (Leblon e Lagoa) e na Zona Norte. Por meio do Plano de Habitação popular, foram deslocados para regiões mais afastadas do centro e nada atrativas, tendo em vista a precariedade dos transportes e infraestrutura geral nesses espaços, além do grande afastamento com relação aos locais de trabalho daquelas pessoas (da Cunha, 2018, p. 137).

Ao observarmos as fotografias de Alice, nos aproximamos dessas famílias, que ganham individualidade, expressividade e agência. Seus rostos nos mostram que não são apenas números, parte das estatísticas acerca dos diversos processos de remoções já realizados no Rio de Janeiro. Longe de se manter anônima, a fotógrafa é observada por alguns integrantes do grupo, composto exclusivamente por pessoas negras. Em primeiro plano, vemos duas mulheres acompanhadas por crianças, que se multiplicam ao redor, símbolos do modo como as violências da remoção afetam diversas gerações. Seus corpos ocupam o espaço com autoridade, mostrando que estão lá para serem vistas e ouvidas. Uma das mulheres, com a mão apoiada no colo, encara diretamente a câmera, rompendo com qualquer ideia de submissão e vulnerabilidade por meio de uma expressão que mistura força, desafio e cansaço. Logo atrás, a segunda se apresenta com a cabeça levemente elevada e olhar determinado. Ela amamenta seu filho, transformando esse ato de cuidado, comumente associado ao espaço privado, em um ato público e político. No entanto, como as atividades da maternidade poderiam ser relegadas ao espaço privado por pessoas que passam pelo processo violento de perda de suas casas? Elas não se escondem ou se retraem. Pelo contrário, sua posição pública destaca sua importância como agentes de luta e transformação, além do papel central dessas mulheres, negras e mães, em suas comunidades, em um ato de dignidade irredutível. Ao registrar sua fotografia, Alice não romantiza a situação, mas escancara as disputas e tensões que se desenrolam nas grandes cidades modernas.

Nosso interesse, aqui, vai além do conteúdo das imagens, a forma e a temática trabalhada nesta série, mas na própria prática da fotógrafa. Alice fez uma escolha arriscada ao optar pela rua como espaço privilegiado para a sua atuação, em um momento em que a fotografia de estúdio ainda era a norma. Fossem elas fotógrafas ou não, a livre circulação de mulheres desacompanhadas na rua não vinha sem críticas e conflitos. Assim, eram poucas as mulheres que desbravaram as ruas com suas câmeras, tal como fizeram Alice Brill, além de Hildegard Rosenthal. A postura adotada por elas remete à figura do *flâneur*, ícone da modernidade conceituado por Charles Baudelaire (1997) em seu livro “O pintor da vida

moderna”, originalmente publicado em 1863. Descrito como um “observador apaixonado” (p. 857), a dinâmica urbana se mostrava como a questão central de seu fazer artístico:

Baudelaire o fez a quintessência da metrópole moderna ao retratá-lo como um observador itinerante que contempla, sem muito participar, da efervescência urbana. Ele é o herdeiro do homem das multidões de Edgar Allan Poe, uma figura anônima, perdido na multidão, que observa sem ser observado, um espectador que goza de todo o seu anonimato (Monnet, 2013, p. 219).

Relações entre o flâneur e o fotógrafo de rua já foram traçadas, anteriormente, por pensadoras como Susan Sontag (2022), que argumenta: “de fato, a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma extensão do olho de flâneur de classe média” (Sontag, 2022, p. 70). Para Sontag, o fotógrafo de rua seria o flâneur equipado para capturar os instantes do acontecimento urbano. Poderíamos, então, trabalhar a produção fotográfica e a trajetória de Rosenthal e Brill a partir do conceito de *flâneur/flânerie*? Ao refletirmos sobre a concepção da figura em questão, podemos melhor compreender o porquê da quase impossibilidade de existência de sua contraparte feminina, a flâneuse:

Eis então o flâneur: um homem do prazer, que toma posse visual da cidade; que surgiu no discurso feminista pós-moderno como personificação do “olhar masculino”. Ele representa o domínio visual e voyeurístico dos homens sobre as mulheres. De acordo com essa visão, a liberdade de flâneur para vagar à vontade através da cidade é exclusivamente uma liberdade masculina; isso significa que o conceito de flâneur se pauta, essencial e inescapavelmente, no gênero (Wilson, 2005, p. 144).

Nesse sentido, autoras como Janet Wolff (1985) e Griselda Pollock (1988) defendem ser impossível a existência da flâneuse, por conta do caráter masculino da modernidade, do espaço urbano, do domínio público e, conseqüentemente, da própria figura do flâneur. No entanto, uma série de outras pesquisadoras (Wilson, 2005; Nunes, 2018; Clemente-Fernández; Febrer-Fernández; Martínez-Oña, 2018; Brandellero, 2019; Mello; Ribeiro, 2021; Elkin, 2022; Çimen, 2023) defendem a possibilidade de existência da flâneuse como conceito específico, pautado na singularidade da experiência das mulheres na urbe moderna e na ideia de transgressão. Logo, a flâneuse não seria mero equivalente feminino do flâneur, mas definida em seus próprios termos, uma proposição que busca questionar e não naturalizar “a divisão ideológica do século XIX entre as esferas pública e privada” (Wilson, 2005, p. 144).

Vemos que a possibilidade de circulação no espaço público estaria no cerne desta discussão, dado o caráter de errante anônimo como questão essencial de constituição do *flâneur*, o que se relaciona diretamente com o contexto histórico-político de seu surgimento,

na Europa do século XIX, especialmente na cidade de Paris, em franco processo de urbanização e modernização.

As críticas à intensificação da urbanização passavam por diversas questões, como a de gênero, preocupadas com a manutenção da autoridade patriarcal, que se encontraria ameaçada e enfraquecida: "Não só a doença e a pobreza ameaçavam as cidades; mais ameaçadores ainda eram os espectros da sensualidade, da democracia e da revolução. (...) Nesse ambiente promíscuo, foi especialmente difícil preservar a virtude e a respeitabilidade femininas" (Wilson, 2005, p. 139). Intensificava-se, assim, a necessidade de controle dos corpos das mulheres e, nesse sentido, ganha força a ideologia das esferas separadas, que teve como condição uma nova divisão do trabalho pautada na separação entre o espaço de casa e o espaço do trabalho, durante a revolução industrial (Scott, 1995, p. 400), de maneira a construir uma clara oposição entre o público e o privado³⁹. Nesse processo, as divisões entre público e privado foram generificadas, sendo "cada vez mais claramente associadas às esferas consideradas 'naturais' de cada um dos sexos, construídas sobre a base da ideia da superioridade, da dominação masculina e da responsabilidade feminina para a esfera doméstica" (Monnet, 2013, p. 221).

É importante se atentar para o fato de que esse processo não aconteceu de forma homogênea, tendo fortes marcas de diferenciação entre as classes. Assim, "a restrição ao movimento das mulheres de classe média foi mais bem-sucedida" (Wilson, 2005, p. 140), no entanto, foi impossível restringir completamente as mulheres ao âmbito doméstico, especialmente no que diz respeito às mulheres empobrecidas, para quem não havia outra opção além de sair de casa em busca de sustento. Essa liberdade de circulação pela cidade não vinha sem prejuízos potenciais à sua imagem e honra, resultando em sua rotulagem pelo olhar moralizante da comunidade como uma "mulher pública" - acessível a todos - com conotações negativas muito distintas daquelas associadas ao que seria seu equivalente masculino, incorporado, também, pela figura do *flâneur* (Monnet, 2013, p. 222).

Apesar dos fenômenos descritos acima e seus impactos na sociabilidade feminina terem se iniciado na Europa, intensificando-se no século XIX, seus efeitos são sentidos também no Brasil, a partir do entre séculos. As disputas e tensões urbanas "emergem

³⁹ Susan Okin (2008) nos aponta para as possíveis ambiguidades carregadas pela oposição entre as terminologia "público" e "privado", que ora se referem a distinção entre o Estado e a sociedade, ora marcam a distinção entre vida não-doméstica e vida doméstica (Okin, 2008, p. 306). A reflexão deste artigo se concentra na segunda relação.

vivenciadas de forma fragmentada e diversificada por seus habitantes” (Matos, 1995, p. 100) e, no que diz respeito às mulheres - fossem elas imigrantes ou nacionais, casadas ou solteiras, brancas ou negras, com filhos ou não - estas desempenhavam atividades em diversos espaços, primordialmente como lavadeiras, engomadeiras, mensalistas, diaristas, amas de leite e amas criadeiras (Matos, 1995, p. 102). Conforme novas mudanças no âmbito social e demandas de trabalho surgiam, mulheres passaram a ocupar, também, vagas no terceiro setor e em fábricas, especialmente na indústria têxtil, além de residências (Bassanezi, 1997, p. 626; Hallal, 2022, p. 143). De maneira geral, desempenhavam serviços considerados como a extensão da atividade doméstica - como cozinhar, lavar, costurar - ou aqueles em que atributos femininos eram julgados necessários, como trabalhos de cuidado, tais quais os de professora e enfermeira (Scott, 1995, p. 415; Kosminsky, 2004). Dessa forma, o espaço público na modernidade se conformou como essencialmente masculino, em que "as mulheres participavam apenas como coadjuvantes, (...) As autoridades e os homens de ciência do período consideravam a participação das mulheres na vida pública incompatível com a sua constituição biológica" (Rago, 1997, p. 603).

Seria importante reforçar a diversidade existente entre o que se encara, genericamente, como “mulher” (Rotta, 2019, p. 178) Assim, observamos variados modelos para o que seria a mulher ideal ao longo do século XX que, de maneira paralela e/ou consecutiva, variavam de acordo com classe e raça, além de se transformarem entre a prática e a abstração teórica. Ao falar sobre as mulheres de elite, por exemplo, Maria Ângela D’Incao (1997) discorre sobre a importação europeia do modelo de família burguesa, guiado por ideais civilizadores em que a oposição entre a segurança do espaço privado da casa e a degeneração da rua era um fator determinante. Assim, reforçava-se a ideia de que a mulher deveria ser “quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família ‘burguesa e higienizada’” (D’Incao, 1997, p. 229).

Em oposição à realidade das famílias de elite, Margareth Rago (1997) nos mostra que considerável parcela do proletariado brasileiro, entre os séculos XIX e XX, foi constituído por mulheres e crianças. Nesse momento, o contingente de operárias brasileiras era composto, primordialmente, por jovens mulheres brancas empobrecidas, em sua maioria imigrantes europeias, que atuavam no ramo têxtil (Rago, 1997, p. 578), atraentes para os industriais enquanto mão de obra barata, tendo em vista a suposta inferioridade de seu trabalho (Scott, 1995, p. 408). No caso daquelas de classes mais favorecidas, “muitas se tornavam professoras, engenheiras, médicas, advogadas, pianistas, jornalistas, escritoras e diretoras de

instituições culturais” (Rago, 1997, p. 603), como resultado de um processo de maior acesso à educação básica e superior para as mulheres no Brasil. Enquanto as mulheres brancas, imigrantes ou não, ocupavam postos fabris ou se deslocavam para o setor de serviços, a situação das mulheres negras pouco mudou após a abolição. Estas seguiram “trabalhando nos setores os mais desqualificados recebendo salários baixíssimos e péssimo tratamento” (Rago, 1997, p. 582), ocupando, em sua maioria, cargos de empregadas domésticas, lavadeiras, cozinheiras, doceiras, vendedoras de rua e prostitutas.

É interessante pontuar que, ao longo dos anos 1950, nos chamados "Anos Dourados", o trabalho feminino extra doméstico tornou-se cada vez mais comum, em partes por conta das novas demandas para o desenvolvimento econômico causadas pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que ampliaram a participação da mulher no mercado de trabalho nacional e internacional, de maneira a propiciar sua maior emancipação. No entanto, ao fim da guerra, campanhas estrangeiras rapidamente se empenharam em incentivar “a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade” (Bassanezi, 1997, p. 608), reforçando as distinções entre os papéis de gênero, a partir de uma moral sexual que relegava a mulher unicamente a função de “rainha do lar”, submissa à autoridade patriarcal, “sem história e sem possibilidade de contestação” (Bassanezi, 1997, p. 626). Nesse sentido, pode-se argumentar que, apesar do deslocamento de seu papel econômico, “qualquer sensação de aumento do poder das mulheres na ocasião não tem grande lastro no real, pois (...) sua presença concreta na esfera pública não sofreu nenhuma mudança drástica” (Zerwes, 2017, p. 10).

Podemos observar como as fotografias de Alice Brill, apresentadas na primeira constelação deste capítulo, conferem visualidade para os processos históricos aqui narrados. Por meio de suas fotografias, conseguimos observar as transformações que se desenrolam nas grandes cidades acerca da posição social da mulher e, a partir das mais variadas experiências, vemos como essas mulheres extrapolam os modelos e estereótipos de feminilidade da época de maneira múltipla e complexa. Mulheres brancas e negras, empobrecidas ou não, aparecem em cenas que evocam trabalho, maternidade, luta, lazer e religiosidade, revelando como a experiência feminina é diversa e multifacetada, mesmo quando confrontada pelas forças da desigualdade e opressão. Assim, Alice Brill não apenas documenta essas mudanças sociais, mas também nos convida a refletir sobre as inúmeras camadas de significados que envolvem as vivências femininas no contexto urbano brasileiro, criando narrativas visuais que dão corpo e rosto a processos históricos, tão comumente trabalhados de maneira impessoal

Nesse sentido, apesar dos ideais hegemônicos, devemos manter no horizonte a ideia de que cada experiência é única e, à sua maneira, indivíduos constroem saídas e rupturas, empreendem as suas próprias micro-transformações cotidianas, em meio às possibilidades culturais de seu tempo e espaço. Assim, nas palavras de Carla Bassanezi (1997), “não devem ser esquecidas as pessoas concretas que, vivendo os Anos Dourados com ideias diferenciadas, ousadia, coragem e vontade de renovação, fizeram com que estes anos tivessem também outras tonalidades e cores” (Bassanezi, 1997, p. 637). Acredito que podemos pensar as trajetórias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill por essa perspectiva, tendo em mente os caminhos que traçaram em um Brasil ainda profundamente patriarcal e marcado pelas influências da ideologia das esferas divididas, marcado menos pela modernidade do que pelas “dificuldades do moderno” (Martins, 2011, p. 28).

Nascidas em 1913 e 1920, respectivamente, Hildegard e Alice passaram a maior parte de seus anos formativos na República de Weimar (1918-1933) - que desde sua constituição já apresentava uma cláusula de igualdade entre os sexos - sob o signo da *neue Frau*, a nova mulher, ou ainda, a mulher moderna. Essa Nova Mulher, enquanto conceito e fenômeno histórico, é a questão que guia nossa segunda constelação, composta por fotografias de um único ensaio realizado por Hildegard Rosenthal em 1942, em São Paulo.

3.5 Constelação *A Nova Mulher*

Em um primeiro olhar e em meio à vasta produção fotográfica de Hildegard, podemos pensar que a série abaixo (Figura 88) se trata de um conjunto de fotografias aleatórias, registros espontâneos da vivacidade urbana, proporcionados pelo acaso, tão prevalente nas fotografias de rua. No entanto, ao observarmos com maior atenção, vemos que Hildegard insistentemente registra a mesma mulher, talvez em dias diferentes, tendo em vista a diferença em suas roupas. Quem seria ela, que sozinha desbrava a cidade? O que leva Hildegard Rosenthal a fotografá-la? Percebemos que tais fotografias não são obra do acaso, mas um esforço consciente da fotógrafa, que se empenha em registrar aquela que já há algumas décadas vinha sendo chamada de "A Nova Mulher".



Figura 88. Constelação “A Nova Mulher”, Hildegard Rosenthal.

Entre a *flapper*, *trampky*, a *new woman*, a *garçonne* e tantas outras imagens e estereótipos do novo *topos* feminino, “é tão difícil definir o que queremos dizer com a ‘Nova Mulher’, quanto é fácil encontrar exemplos de sua imagem onipresente, não só na Europa Ocidental, mas em todo o mundo na era que se estende desde o fin de siècle” (Otto; Rocco, 2011, apud Zerwes, 2017, p.7) até meados do século XX, momento em que uma nova onda do feminismo começa a ser gestada. Em toda sua diversidade, encontra-se uma unidade nos desejos da nova mulher, que rejeitava o papel tradicional a ela atribuído e os ideias de feminilidade, em busca da mesma liberdade de movimento e os mesmos direitos econômicos e políticos dos homens, de maneira a torná-las, efetivamente, “uma pessoa e não apenas outra mulher” (Freedman, 1974, p. 376), combatendo a visão de que mulheres seriam seres de segunda classe, o “lado feminino de uma civilização masculina” (Freedman, 1974, p. 380).

A nova mulher de Rosenthal passeia pelo centro de São Paulo. Ela lê o jornal na Praça da Sé, segue para o Viaduto do Chá, adentra o Vale do Anhangabaú, visita o Theatro Municipal, talvez se informe sobre a programação dos espetáculos. Ela continua passeando - flanando? - pega um ônibus até a Praça da República, caminha até o Arouche para comprar frutas e flores, olha vitrines, escolhe tecidos... Cada imagem parece capturar um fragmento de um roteiro urbano em que ela é a protagonista, de modo a trabalhar as relações possíveis - ou desejadas - entre mulher e cidade na década de 1940. Assim, emerge uma narrativa cuidadosamente (Figura 88) construída por Hildegard Rosenthal.



Figura 89. A “Nova Mulher” e o ônibus. Hildegard Rosenthal, 1942.

Embora o foco da série seja o registro da mulher moderna na cidade, na primeira imagem, é o ônibus que assume protagonismo. Ocupando cerca de dois terços da composição, suas linhas desenham uma diagonal bem demarcada, que não só dinamiza a perspectiva, mas também direciona o olhar do espectador em direção à ação central: a mulher que sobe no veículo. Não vemos o seu corpo por completo, mas uma série de elementos atuam como marcadores sociais e nos revelam seu gênero, como o cabelo que toca os ombros, o vestido bem ajustado e na altura dos joelhos, os sapatos de salto médio e a bolsa que ela carrega. Seu rosto fica escondido, o que a desindividualiza. Assim, a fotografia não trata dessa mulher de maneira subjetiva, interessada nela própria, mas como um ícone, uma metáfora que poderia ser assumida por qualquer outra mulher moderna. Nesse sentido, sua ação é bastante significativa, assim como a escolha da fotógrafa de registrá-la em pleno movimento. Ao embarcar no ônibus, ela assume uma posição para além da domesticidade, inserida na rotina urbana dos trabalhadores e trabalhadoras, como aqueles que vemos aguardando na fila para embarcar no mesmo veículo. Em trânsito, faz alusão às transformações empreendidas pela Nova Mulher que, aos poucos, busca conquistar o espaço público. O protagonismo inesperado do ônibus não diminui o papel da figura feminina, ao contrário, amplia sua relação com o espaço público, a cidade e a modernidade em transformação.



Figura 90. A Nova Mulher e os jornais na Praça da Sé. Hildegard Rosenthal, 1942.

Não sabemos para onde o ônibus a levou, com exatidão, mas sabemos que seu passeio se concentrou na região do Centro Histórico de São Paulo, como podemos observar pela segunda fotografia dessa constelação, na Praça da Sé. Agora com rosto visível, a mulher segue desindividualizada, uma dentre tantas outras. No entanto, mesmo que anônima em meio à multidão, seu gênero não desaparece. Ao fundo, vemos a Catedral da Sé, um dos cartões postais da cidade, relegado a uma posição secundária: é apenas o cenário para a ação que se desenrola. Assim, Hildegard deixa claro que seu interesse, naquele momento, não estava em trabalhar as grandes obras arquitetônicas paulistanas, suas formas e ideais de progresso a ela associados. Ela está interessada nas pessoas, nas minúcias do cotidiano urbano do cidadão comum, como o fotógrafo humanista. No entanto, nesta série, há algo de específico em sua busca: dar a ver a experiência da cidadã que também deseja ocupar a cidade.

Hildegard escolheu realizar duas partes do ensaio fotográfico em espaços diferentes, porém trabalhando a mesma questão: os jornais. Ambas as composições são ricas em detalhes, integrando variados personagens, elementos arquitetônicos e detalhes da vivência cotidiana na cidade. Na fotografia da Sé, percebemos que a composição se ordena a partir de uma linha diagonal implícita, que confere dinamismo e profundidade à fotografia. Tal diagonal surge de maneira sutil, a partir das linhas do chão, ordenando os elementos principais da imagem: o quiosque com jornais e revistas à esquerda, onde o homem parece tentar vender seus produtos; a mulher ao centro, que lê o jornal; e o plano de fundo, onde as figuras de pedestres e a arquitetura urbana criam continuidade. Assim, ela atua não apenas como um recurso de equilíbrio visual, mas também um eixo narrativo, conduzindo o espectador a explorar todos os níveis da cena, do detalhe individual ao contexto coletivo. Esse traço oblíquo organiza a imagem sem tornar o enquadramento rígido, deixando espaço para os detalhes que emergem na fotografia.

A obliquidade na composição não tem efeito apenas de guiar o olhar do observador, mas reflete, também, o olhar subjetivo da fotógrafa sobre a cena e a sensação que ela busca alcançar. Ao evitar um alinhamento frontal, a fotografia sugere uma espontaneidade típica da fotografia de rua que se desenvolve à luz da ideia do “instante decisivo” de Cartier-Bresson. Neste tipo de registro, frutos do acaso, há uma harmonia na maneira como os elementos se dispõem, uma harmonia intrinsecamente orgânica, como a própria rua que é retratada: desordenada, imprevisível e cheia de vida.



Figura 91. A Nova Mulher e os jornais no centro de São Paulo. Hildegard Rosenthal, 1942.

Na fotografia seguinte (Figura 91), ainda interessada nos jornais, a estratégia compositiva muda. Hildegard opta pela frontalidade e por uma composição mais geométrica, dividida em duas partes por um poste. Este não se encontra perfeitamente ao centro, mas ligeiramente deslocado, de modo a conferir maior naturalidade. Assim, a fotografia se equilibra a partir de terços: à esquerda, a cena principal se desenrola em primeiro plano, ocupando dois terços da imagem; à direita, uma cena secundária - parte do plano de fundo - ocupa o terço restante. Tal divisão não se sustenta apenas pela geometria da imagem, mas também pelos contrastes de luz e sombra. A luz incide diretamente sobre o primeiro plano e é refletida pelo pavimento claro da rua, enquanto o fundo se encontra sombreado, alcançando tons profundos de preto em certos pontos, como no interior do comércio. Criam-se, assim, dois planos horizontais a partir do contraste de tons. No entanto, a banca de jornal quebra essa homogeneidade, invadindo o plano escurecido com a luz refletida pelo papel branco e criando certa verticalidade. Dessa forma, a cena principal da imagem, à esquerda, ganha destaque, que é reforçado pelo contraste entre as roupas escuras da mulher e a luminosidade dos jornais.

Nas duas fotografias, a mulher parece imersa na leitura, sem dar atenção à movimentação em seu entorno. A escolha do jornal como objeto de interesse pela fotógrafa não é banal, especialmente quando percebemos o tipo de periódicos que estampam a banca

logo atrás dela: revistas femininas. Ao optar pelo jornal, a Nova Mulher não necessariamente rejeita os assuntos ditos femininos - como a moda, preocupações do lar, receitas, etc - mas rejeita ser limitada a eles. Ela mostra que não aceitará mais ser feita refém por uma visão de mundo paternalista, que defende que mulheres devam ser blindadas das questões da esfera pública ou, em outros termos, do mundo dos homens, marcado por conflitos políticos, crises econômicas e problemas sociais. Assim, ela marca seu posicionamento, mostrando que integra este mundo, participa dele ativamente e não aceitará mais ser relegada à esfera privada e seus afazeres domésticos.



Figura 92. A Nova Mulher no Theatro Municipal de São Paulo. Hildegard Rosenthal, 1942

Após tanta leitura, nossa Nova Mulher sai da Sé em direção ao Vale do Anhangabaú, onde faz algumas paradas, dentre elas, no Theatro Municipal (Figura 92). Novamente, um edifício ícone da paisagem paulistana dá o tom da imagem, remetendo às movimentações e atividades do centro, mas não assume protagonismo. O grande poster informativo é o principal elemento de identificação daquele edifício como um espaço cultural, tendo em vista que os detalhes mais marcantes do Theatro são deixados de fora da composição. Vemos, então, que o enquadramento escolhido por Hildegard, em um ângulo de baixo para cima, privilegia a figura feminina, que se destaca frente ao Theatro, submetido a ela. A estratégia de enquadramento escolhida pela fotógrafa, que opta por certa proximidade frente a seu referente, quebra com a sensação de monumentalidade causada por marcos arquitetônicos como este. Assim, ela rompe com uma estética que apequena os indivíduos frente ao mar de edifícios das grandes cidades, reforçando seu interesse pela experiência humana em seus detalhes, que se sobrepõem a questões formais.

Podemos imaginar que a escolha de todas as localidades fotografadas na série foi cuidadosamente planejada pela fotógrafa. Na fotografia em questão, vemos a mulher no topo da escadaria do Theatro, segurando um papel, possivelmente um panfleto informativo sobre a sua programação. Por meio do poster ao fundo, podemos observar que o principal evento daquele momento era um concerto sinfônico, organizado em homenagem ao cinquentenário de morte de Alexandre Levy⁴⁰ e regido pelo maestro Souza Lima⁴¹. Percebemos, então, que essa Nova Mulher estaria engajada na cena cultural moderna de São Paulo em diversas frentes, atenta a eventos que evocam nomes marcantes da renovação da música clássica brasileira.

Ao sair do Theatro, a Nova Mulher segue caminhando (Figura 93). Vemos, ao fundo, o Edifício Martinelli - por algum tempo o edifício mais alto da América Latina - que ancora a composição no espaço urbano. Localizada na esplanada da Praça Ramos de Azevedo, esta é a única fotografia em que a mulher apenas caminha, sem desempenhar nenhuma outra função. Ela se encontra completamente sozinha e seu rosto transmite uma expressão alegre. Despreocupada, ela nos mostra que estar presente no espaço público não precisa ser um

⁴⁰Alexandre Levy - filho de imigrantes, mãe suíça e pai judeu da região da Alsácia (França) - foi compositor, pianista, maestro e crítico musical brasileiro. Nascido em 1864, faleceu repentinamente aos 27 anos, em 1892. Sua curta trajetória legou obras de cunho nacionalista e interessadas na música popular, sendo associado a um projeto de modernidade pioneiro, anterior às renovações construídas a partir da Semana de 22, por figuras como Heitor Villa-Lobos (Tuma, 2008; Da Silva, 2012; Vilela, 2016; Modolo, 2022)

⁴¹João de Souza Lima foi maestro, pianista e compositor, nascido em São Paulo (1898 – 1982). Traçou contatos com figuras centrais do modernismo brasileiro, como Tarsila do Amaral e Heitor Villa-Lobos. É atribuída ao maestro a introdução da obra de Villa-Lobos na cena musical parisiense (Marcondes, 2025).

desafio, mas pode ser um ato comum, recorrente no cotidiano de qualquer mulher moderna. Ela parece satisfeita com o rumo que trilha para sua vida, que a direciona sempre em frente, ideia reforçada pela linha contínua do guarda-corpo, como uma projeção de futuro.



Figura 93. A Nova Mulher caminha no Vale do Anhangabaú. Hildegard Rosenthal, 1942.

Alcançamos a metade de nossa constelação e, neste ponto, podemos observar uma mudança na aparência da mulher: ela troca de roupa, substituindo seu o vestido e salto preto por um conjunto de blusa branca, saia preta e saltos brancos (Figura 94, 95 e 96). Além da aparência, sua localização também muda, tendo em vista que agora ela se encontra no Mercado de Flores da República, no Largo do Arouche - ainda no Centro, mas um pouco distante do Vale do Anhangabaú. Nas duas imagens a seguir (Figura 94 e 95), a fotógrafa

constrói composições parecidas, em ângulo oblíquo e ordenadas por uma linha diagonal bem demarcada.



Figura 94. A Nova Mulher compra flores no Largo do Arouche. Hildegard Rosenthal, 1942.



Figura 95. A Nova Mulher compra flores no Largo do Arouche. Hildegard Rosenthal, 1942.

Tal diagonal separa o espaço da calçada, onde se encontram as flores, e o espaço da rua, onde as interações sociais se desenrolam. Vemos, na primeira imagem, mais destaque para as flores e suas variações de textura do que para a mulher em si, que se torna mais uma em meio à clientela, formada quase integralmente por mulheres. Os tons claros das ruas, muros e roupas prevalecem, em um espaço marcado por alta luminosidade, resultando em uma fotografia com poucos contrastes. Já na segunda fotografia, a mulher retoma seu protagonismo, mas se encontra acompanhada. Ela interage com um vendedor e, em primeiro plano, vemos outra mulher, com um vestido floral e uma criança de colo, elementos que reforçam a relação daquela atividade com o lar e a esfera privada. Nesta imagem, as sombras ficam mais evidentes e o contraste é amplificado, o que contribui para a sensação de uma cena mais vivaz e agitada.



Figura 96. A Nova Mulher compra frutas no centro de São Paulo. Hildegard Rosenthal, 1942.

Na imagem seguinte (Figura 96), vemos a mulher segurando o buquê que havia acabado de comprar, enquanto observa abacaxis em uma barraca de frutas. A mesma temática é representada, sem grande transformação na maneira de trabalhar o conteúdo. No entanto, com relação à composição, observamos grande diferença. O enquadramento torna-se mais intimista, aproximando o espectador da figura central e da situação cotidiana capturada. Pela primeira vez, o chão não aparece na composição, eliminando quaisquer referências espaciais

mais amplas e concentrando toda a atenção nos elementos do primeiro plano. Esse recorte, que apresenta certa frontalidade, divide a composição em dois planos horizontais. O plano inferior é mais uniforme, composto exclusivamente por abacaxis que criam uma superfície contínua e de grande interesse visual, por conta da textura da fruta. Tal plano atua como uma moldura para a cena que se desenrola, as expressões e interações entre os indivíduos.

Para a pesquisadora Amélia Corrêa (2021), em seu artigo “*A Nova Mulher sob as lentes de Hildegard Rosenthal*”, a variação na vestimenta da mulher neste ponto de seu passeio não seria um elemento banal, mas outro aspecto cuidadosamente pensado pela fotógrafa. Assim, a autora argumenta que, nas fotografias em que a mulher está de branco, ela estaria desempenhando unicamente atividades de consumo ligadas ao lar - como compras de frutas e flores - que se desenrolam em um “espaço público ‘autorizado para as mulheres’” (Corrêa, 2021, p. 256), em que há simpatia e afetividade. No entanto, ao usar seu vestido preto a situação se inverte: “agora a protagonista circula por espaços mais masculinos” (Corrêa, 2021, p. 256), marcados pela impessoalidade dos grandes centros urbanos. Assim, Hildegard marcaria, de forma simbólica, duas esferas diversas do espaço público e, consequentemente, dois tipos de experiências femininas que coexistiriam na mesma cidade, a depender do nível de abertura da mulher e seu entorno às novas possibilidades da vida moderna.



Figura 97. A Nova Mulher compra tecidos e olha vitrines. Hildegard Rosenthal, 1942.

O argumento de Amélia Corrêa (2021) nos traz uma chave de leitura criativa, atenta aos detalhes da composição fotográfica, e evidencia as múltiplas interpretações possíveis do encontro entre a imagem e seu observador. No entanto, ao observarmos as fotografias em que a nossa Nova Mulher aparece realizando compras e observando vitrines em lojas de tecidos (Figura 97), percebemos que há certa fragilidade nesta proposição, tendo em vista que a mulher segue usando seu vestido preto enquanto desempenha uma atividade de consumo tradicionalmente associada à esfera feminina, ligada à costura e à confecção de roupas. Pela perspectiva da pesquisadora, os mundos femininos e masculinos se cruzariam, pelo menos de forma simbólica, nestas duas fotografias.

No entanto, como nos mostra a pesquisadora Danielle Stewart (2021), em seu artigo “‘A Nova Mulher’: Hildegard Rosenthal and early paulista photojournalism”, “o principal marcador da modernidade da nova mulher não são as atividades em que ela participa, mas sua capacidade de manusear seu ambiente urbano sozinha, sem apreensão, frustração ou necessidade de companhia” (Stewart, 2021, p. 281, tradução nossa). Nesse sentido, são muitas as atividades desempenhadas pela Nova Mulher moderna, que dificilmente abandonava totalmente suas responsabilidades na esfera doméstica enquanto vislumbrava a ocupação do espaço público e da força de trabalho formal. Pelo contrário, ao tensionar as fronteiras entre as esferas públicas e privadas, masculinas e femininas, ela incorporava para si os atributos de ambas. Assim, na maioria dos casos, a mulher moderna precisa dar conta desses dois mundos, aumentando sua (sobre)carga de demandas e responsabilidades, que parecem se equilibrar por um fio. Isto é, a Nova Mulher não deixa de ser moderna ao desempenhar atividades do lar, no entanto, ela precisa transformar a maneira como lida com essas demandas, ao mesmo tempo em que não mais permite ser excluída do espaço público e das atividades próprias da cidade em tempos de modernidade.

Nesse sentido, vemos na série “A Nova Mulher” a construção de uma narrativa visual ancorada em seu momento histórico e no espaço social representado. Hildegard constrói um ensaio atento aos ritmos cotidianos, suas transformações e, especialmente, às novas formas de apropriação da cidade pela mulher, que se torna uma personagem ativa e engajada. A partir de uma trajetória individual, ainda que despersonalizada, ela confere visualidade aos grandes processos históricos coletivos que tomam forma na cidade moderna. Para tal, se apropria de uma estética documental, próxima da fotografia de rua e do fotojornalismo moderno, interessado no registro dos instantes fugazes que se desenrolam na urbe. Se aproxima, também, da fotografia humanista ao demonstrar interesse pela questão da dignidade humana.

No entanto, Hildegard foge do *topos* universalista acerca de um ser humano - homem branco - universal e suas questões, direcionando seu olhar, também, para a luta por dignidade de um ser genericado: a mulher que se expõe em busca de espaço e direitos, extrapolando os ideais universalizantes acerca da experiência moderna. Ainda assim, Hildegard não escapa completamente das limitações de seu próprio contexto social. Embora seu olhar se afaste do universalismo masculino, sua abordagem ainda prioriza a experiência da mulher branca, de classe média e urbana. Ao fotografar mulheres negras na feira de flores, a hierarquia racial e de classe parece permanecer, muitas vezes reforçando a subalternidade dessas figuras. Assim, a desuniversalização do sujeito moderno, proposta pela fotógrafa, acontece de maneira relativa, ainda dentro de certas estruturas de poder que determinam quem tem voz e protagonismo na cidade moderna.

Nos lançamos a indagar sobre as motivações de Hildegard para realizar este ensaio fotográfico. No artigo supracitado, Danielle Stewart (2021) desenvolveu uma hipótese, em que o ensaio de Hildegard Rosenthal assumiria uma função pedagógica:

O ensaio visual de Rosenthal ensinou às mulheres brasileiras a adotar novos comportamentos urbanos e encorajou o público a aceitar a nova mulher moderna, assim moldando as estruturas físicas e sociais que se transformaram na cidade. O arquivo de Rosenthal de maneira geral e a série de fotografias “A Nova Mulher”, em particular, demonstram um papel duplo do fotojornalismo em seu estágio inicial: publicizar o crescimento urbano enquanto ensinava aos paulistanos os hábitos modernos necessários para se adaptar a sua metrópole em crescimento (Stewart, 2021, p. 282, tradução nossa).

Podemos apenas imaginar as motivações e desejos que levaram Hildegard a realizar sua série sobre a Nova Mulher e, nesse sentido, a função pedagógica atribuída ao ensaio, encarregado de apresentar novos hábitos modernizantes ao paulistano, não poderia ser descartada. No entanto, para tal função ser alcançada, não bastava o empenho da fotógrafa em realizar o ensaio, ele precisaria também ser publicado, publicizado e circulado amplamente na mídia impressa ainda na década de 1940. Apenas em contato com o público seu potencial pedagógico poderia se concretizar⁴².

Um aspecto específico das fotografias aqui trabalhadas contribui para nossa reflexão acerca dos impulsos que levaram Hildegard a produzi-la: a escolha feita pela fotógrafa por realizar um ensaio com ares de espontaneidade, como se a modelo não tivesse consciência de

⁴² Até o momento, pesquisadores não encontraram registros que indiquem a publicação desta série em periódicos da época. Sabemos, apenas, que algumas poucas fotos foram publicadas 40 anos após sua realização, nos anos de 1980, na revista *Nosso Século*, edição de número 19, alguns anos após o acervo de Hildegard ter sido recuperado por Walter Zanini.

que estava sendo registrada, alheia à câmera. Assim, Hildegard chega a um resultado muito distante daquele alcançado pelos estúdios - ainda em voga na época - porém também distante da essência que conduz a prática pautada na poética do "instante decisivo", que já revigorava a fotografia de rua. Isto é, as fotografias não parecem ser posadas - em nenhum momento a modelo cruza seu olhar com a câmera - mas são inegavelmente calculadas, de modo a forjar certa espontaneidade. Tantos cálculos seriam importantes quando se pretende transmitir uma mensagem específica, que se torna mais evidente no título atribuído posteriormente ao ensaio, "A Nova Mulher", publicado 40 anos depois na revista "Nosso Século" (número 19) (Lima, 2024). Hildegard parece buscar dar visualidade às mudanças sociais que se desenrolam na urbe moderna brasileira.

No entanto, sua escolha por realizar um ensaio tão calculado, que foge das práticas comuns presentes mesmo em outras de suas fotografias - que dão vazão ao inesperado e o insólito na rua - pode nos indicar alguns caminhos. Será que Hildegard sente a necessidade de "forjar" essa *nova mulher* nas ruas de São Paulo, pois esta ainda não é uma figura tão prevalente no cenário urbano brasileiro quanto ela mesma gostaria? Pelo menos não tão prevalente quanto como ela já estava acostumada em sua terra natal, na Alemanha? Nesse sentido, além de registrar as mudanças sociais que se desenrolavam naquele momento presente, o ensaio seria uma forma de projetar um futuro no horizonte de expectativas (Koselleck, 2006, p. 305) e forjar o desejo da própria fotógrafa já como uma realidade, ou pelo menos um *devoir*.

Na República de Weimar, as mulheres eram participantes ativas das mais variadas esferas sociais, dentre elas o campo artístico, engajadas na cultura moderna e atuando como profissionais com o objetivo de obter renda por meio de suas produções. Apesar de invisibilizadas e subvalorizadas, esmagadas sob as construções e disputas do cânone modernista⁴³ que as reduzia ao rótulo de “não suficientemente modernas”, eram produtoras de sentido, “escreviam livros e artigos, editavam revistas, produziam arte, imagens para a mídia de massa e moda” (Meskimmon, 1999, p. 3, tradução nossa), ao mesmo tempo em que consumiam produtos e ideias feitas por, para e sobre elas:

Mulheres assistiam mulheres, falavam com mulheres, liam e escreviam para mulheres; mulheres trabalhavam e mulheres

⁴³ Como nos mostra Marsha Meskimmon (1999), “[d]urante os anos entre guerras, na Europa e na América, não houve um consenso definitivo sobre o ‘moderno’ ou o ‘modernismo’; muitas facções diferentes disputaram o privilégio de afirmar a sua ‘modernidade e, através disso, o seu domínio cultural’. Ler as décadas de 1920 e 1930 através do véu higienizado das definições pós-Segunda Guerra Mundial do moderno e do modernismo é reduzir os complexos e múltiplos discursos e debates da época num todo falsamente unificado (Meskimmon, 1999, p. 3).

encontravam, por mais trêmulas e efêmeras que fossem, uma voz para as suas próprias posições particulares na sociedade do seu tempo. *Isto não significa negar a marginalização das mulheres nas principais instituições da época, nem sobrestimar o seu poder econômico ou político. Se tivessem alcançado o domínio material no período, não estaríamos reconstruindo esta história agora.* No entanto, as mulheres articularam as suas situações únicas em muitas vozes diversas que não podem ser ignoradas nem explicadas com referência apenas às histórias normativas masculinas (Meskimmon, 1999, p. 3-4, grifo nosso, tradução nossa).

Além de alemães, Alice era judia e Hildegard se incorporou à cultura judaica por conta de seu marido. Imigrou para o Brasil em fuga da perseguição nazista, deixando a sua família para trás e tendo como única rede de apoio os membros da família Rosenthal que também haviam imigrado. A postura da comunidade judaica frente às mulheres parece também ter reverberações em suas trajetórias. Longe de se configurar como um grupo estático monolítico, a comunidade judaica na Europa Ocidental passou por diversas transformações, como o Haskalá (Iluminismo Judaico), a emancipação - ambos no século XVIII - e a conquista dos direitos civis, que se inicia em 1791 na França e se estende ao longo do século XIX. Além de alterar a relação entre a comunidade judaica e o mundo gentio, tais processos transformaram a visão acerca da mulher no seio da própria comunidade, que se abria para novas possibilidades de sociabilidade feminina. Ao pensarmos especificamente na mulher judia na Alemanha, ainda no início do século XIX, nos deparamos com o modelo das *salonnières*, mulheres de alto poder aquisitivo que organizavam salões para entreter a elite intelectual e cultural de seu meio, além de atuarem como mecenas das artes visuais. Em muitos casos, estas eram judias seculares que, se por um lado eram exaltadas como a vanguarda da emancipação feminina, por outro eram condenadas como exemplo do modo como os movimentos do reformismo judaico resultaram em assimilação e conversão (Green, 1995, p. 216). Com relação às oportunidades de acesso à educação pelas meninas judias, a estas eram negados os estudos da Torá, visto que o campo da lei religiosa era um domínio masculino. No entanto, a educação secular era uma possibilidade crescente e, via de regra, “quanto mais abastada fosse a família, fosse em Berlim, São Petersburgo ou Nova York, maior eram as chances de acesso igualitário à educação entre homens e mulheres” (Green, 1995, p. 227).

De maneira geral, as mulheres enfrentavam uma situação ambígua e contraditória na comunidade judaica que, tradicionalmente, baseia-se em uma modelo familiar conservador, no qual a mulher encontra-se subordinada à autoridade religiosa patriarcal, desempenhando a manutenção cotidiana da religião no lar, isto é, fora dos templos, domínio masculino. Por outro lado, “o casamento trazia a expectativa de que a mulher iria dividir com o homem a

responsabilidade de sustentar a família e, até mesmo, sustentar o marido, no caso daquelas que tinham se casado com um estudioso” (Kosminsky, 2002, p. 54). Assim, o papel do homem no mundo sagrado era possibilitado pela maior abertura da mulher ao mundo público secular: “enquanto homens iam para a sinagoga durante a semana, mulheres iam para o mercado de trabalho” (Green, 1995, p. 215), em uma clara inversão dos papéis de gênero tradicionais no campo socioeconômico, o que “ajudou a modificar o domínio patriarcal e obscureceu as linhas entre os papéis de gênero” (Kosminsky, 2002, p. 54). Nesse sentido, a mulher judia ainda tinha a maternidade e a criação de seus filhos como uma de seus papéis mais importantes, no entanto, “não se negava todo um conjunto de experiências que se encontravam fora do âmbito privado e que tornavam estas mulheres agentes sociais muito mais participativas do que se havia formulado no Brasil da época” (Rotta, 2017, p. 101).

Os reflexos dessa situação podem ser observados nas trajetórias de Hildegard e Alice. Como nos mostra Stavros Stavrides (2016), o exílio é marcado pela construção de uma nova identidade, mediante a assimilação de experiências novas, descobrimento de novos critérios e valores e pela fixação de novos objetivos (Stavrides, 2016, p. 21). Assim, enquanto imigrantes, elas trouxeram consigo uma forte bagagem sociocultural que guiava suas escolhas dentro de um campo de possibilidades e, em boa medida, entrava em conflito com os valores vigentes em um Brasil da década de 1930 - ainda profundamente influenciado pela ideologia das esferas separadas e por um modelo de família patriarcal com raízes no passado colonial, para qual o trabalho feminino extra-doméstico não era bem visto (Kosminsky, 2004, p. 290). Esse choque entre culturas causava estranhamentos pelas duas partes e, se por um lado, as mulheres imigrantes que habitavam em São Paulo se depararam com uma cidade conservadora, “bastante limitada para o exercício de atividades como o trabalho, ou o simples ir e vir pelas ruas da cidade” (Kosminsky, 2004, p. 313), haveria certa resistência por parte da população local frente à essa postura ativa das mulheres imigrantes, que superaram - ou ignoravam - as limitações à sua mobilidade espacial. Vemos, por exemplo, no artigo *Questões de gênero em estudos comparativos de imigração: mulheres judias em São Paulo e em Nova York*, de Ethel Kosminsky (2004), alguns depoimentos que ilustram esse choque de culturas. Com relação ao estranhamento do brasileiro frente à participação da mulher no mercado de trabalho, Helena, imigrante de segunda geração, conta:

Na década de 1930, eles tinham uma fábrica de roupas para crianças e ela (a mãe) trabalhava muito, ela saía de mala e vinha com o mostruário de bonde, para ir nos bairros da Penha, da Lapa, como vendedora das roupas da fábrica, para vender para as lojas. (...) Minha

mãe então era assim uma zorra, de pegar bonde com mala, ela conta que uma vez perguntaram para ela:

– Seu marido está doente?

– Não, por quê?

– Porque a senhora está trabalhando.

– Precisa meu marido estar morrendo para eu trabalhar?

[Helena ri] Você imagina a mentalidade da época, que seu marido está morrendo ou doente para a mulher trabalhar (Kosminsky, 2004, p. 313).

Temos, também, o depoimento de Amélia, sobre as possibilidades de circulação das mulheres pela cidade, a partir da história de sua mãe, imigrante polonesa:

Ela veio para cá em 1926 e, acostumada que uma mulher saia sozinha na rua, (...) então quando ela veio para cá isso era muito normal para ela, ela sair sozinha. Depois que eu nasci, ela me contava (...) [que] e ela era mal falada pelos *goim* (não-judeus), como que uma mulher toma um bonde sozinha, e vai para a cidade sozinha. (...) A minha mãe naquela época também se arrumava, já não com chapéu, tudo, mas ela tomava o bonde, ela vinha para o Bom Retiro encontrar as amigas, *olhavam para ela como se fosse uma prostituta. Como uma mulher sai sozinha de casa?* (...) Na Europa, a mulher se porta de uma maneira diferente como, de sair sozinha, de uma mulher ler, escrever, saber as coisas, mas o pessoal que não era assim, de uma classe alta mesmo, era muito provinciano, era uma província mesmo São Paulo (Kosminsky, 2004, p. 314).

A partir do depoimento de Amélia, conseguimos ver, claramente, a associação feita entre a dita “mulher pública” e a figura da prostituta, em completa oposição à forma como viam e tratavam o *flâneur* da cidade moderna. Mesmo assim, mulheres como Hildegard Rosenthal e Alice Brill “ousaram desafiar os conservadores pela sua prática inovadora” (Kosminsky, 2004, p. 328), marcando uma opção não apenas pelo trabalho fora do lar, mas pela profissionalização enquanto fotojornalistas, tendo a rua como o *locus* por excelência de sua prática. No caso de Rosenthal, vemos que antes mesmo de esta ter chegado ao Brasil, seu marido já a incentivava, por meio de cartas, a dar prosseguimento aos seus estudos de fotografia, por acreditar que tal prática poderia ser um importante meio de sustento para o casal. Vemos, então, que a ideia de que o marido deveria ser o único provedor responsável pela família já havia sido rechaçada pelo casal. Já no caso específico de Brill, sua profissionalização enquanto fotógrafa foi o meio pelo qual sua família encontrou o sustento, em um momento em que seu marido, o judeu-polonês Juljan Czapski⁴⁴, completava seus estudos em medicina e ainda não trabalhava (Alarcon, 2016, p. 176). Assim, por pelo menos uma década Alice foi a única provedora de sua família, sustentando seus filhos e seu marido

⁴⁴ Diferente de Hildegard e Walter Rosenthal, Alice e Juljan Czapski se conheceram já no Brasil.

com um trabalho que desempenhava sozinha, na rua, o que era impensável para a maioria das famílias brasileiras da época, especialmente as de classe média.

Podemos traçar, então, muitos paralelos entre as trajetórias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, apesar de suas carreiras serem temporalmente separadas por uma década e não haver registros de que elas haviam se conhecido na época. Hildegard e Alice integraram uma “geração de mulheres que encontraram na fotografia uma possibilidade de, ao mesmo tempo, ter independência financeira, [e] fazer um trabalho criativo e artístico” (Zerwes, 2017, p. 1). Assim, além de trazerem para o Brasil inovações para a prática da fotografia, baseadas em suas experiências internacionais — que se materializam em uma produção fotojornalística de caráter moderno, espontânea, interessada em investigar a cidade e colocar em primeiro plano a dimensão cotidiana da vida — elas desbravaram o espaço público brasileiro, “tido essencialmente como lugar de circulação do homem” (Rotta, 2017, p. 93), por meio da profissionalização.

Adotando uma postura de *flâneuse*, nunca de *flâneur*, elas passeiam pelas ruas e demonstram interesse em registrar outras mulheres na mesma situação - seja de forma espontânea ou calculada, como nas constelações apresentadas neste capítulo. Por meio de suas produções fotográficas, nos deparamos com uma infinidade de assuntos, que permitem variadas abordagens de análise. Neste capítulo, buscamos analisar como elas dão visualidade à experiência feminina que, por sua multiplicidade, não poderia ser reduzida a alguns estereótipos. Hildegard Rosenthal e Alice Brill encontraram no fotojornalismo um meio não apenas para o sustento e para o exercício do trabalho criativo, mas também para a conquista do espaço público, desempenhando uma função que as obrigavam a adotar uma postura ativa, se posicionando por meio de seus enquadramentos e das escolhas dos instantes e narrativas que gostariam de eternizar e projetar para o futuro. Como fotojornalistas e engajadas em questões que tocam à dignidade humana, caras à fotografia humanista, deram passos importantes para a conquista coletiva do direito à cidade por meio da efetiva presença e ação feminina no espaço público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, buscamos discutir as contribuições de Thomaz Farkas, Gertrudes Altschul, Hildegard Rosenthal e Alice Brill para a construção da fotografia moderna no Brasil entre as décadas de 1930 e 1960. Esses fotógrafos/as, unidos pela condição de imigrantes e pelo enraizamento na cidade de São Paulo, desempenharam papéis fundamentais na renovação estética e técnica da fotografia brasileira. Ao analisarmos suas trajetórias e produções, percebemos que, apesar das circunstâncias desfavoráveis que os trouxeram ao país e da falta de experiência no campo da fotografia, o grupo conseguiu construir um legado cultural de considerável importância. Apesar dos pontos que os unem, cada um construiu uma trajetória singular em que se pode observar inovações estético-formais — associadas à linguagem da fotografia modernista e do fotojornalismo —, tecnológicas — relacionadas ao uso de câmeras de pequeno formato, como a Leica, e à produção de kodachromes (fotografia colorida) — e comportamentais — como a profissionalização da mulher e sua consequente ocupação do espaço público.

Em tempo de crises humanitárias que se espalham por todo o mundo, revisitar o trânsito de imigrantes forçados para o Brasil e trabalhar seu legado seria uma tentativa de contrariar a ideia de que refugiados são inúteis, um peso morto para a sociedade que os abriga. Se a citação do cônsul Mário Moreira da Silva - apresentada na introdução - foi expressada mais de 80 anos atrás, ela segue reverberando nos dias atuais, carregando similaridades significativas com um discurso ainda prevalente em círculos conservadores, que tratam refugiados como um “grupo de risco”, indesejável, perigo iminente para a saúde da economia e desenvolvimento nacional (CARNEIRO, 2018a, p. 8).

Ao lançarmos uma perspectiva histórica a esta questão, podemos observar a riqueza cultural possibilitada pela imigração - seja ela voluntária ou forçada, pautada na liberdade ou na violência - riqueza esta que não deixa de ser notada pelas principais instituições museais do país. Dentre os fotógrafos aqui trabalhados, Brill, Farkas e Rosenthal têm seus acervos fotográficos salvaguardados pelo Instituto Moreira Salles, que já realizou mostras individuais e coletivas com obras de todos eles. Já Gertrudes Altschul tem obras em comodato no acervo do MASP, que realizou uma mostra retrospectiva inteiramente dedicada à fotógrafa, entre 2021 e 2022, junto com a publicação de um catálogo de extrema relevância para a divulgação de sua obra. Obras de Altschul e Farkas figuraram, também, na mostra “Fotoclubismo:

Brazilian modernist photography and the Foto-Cine Clube Bandeira, 1946-1964”, realizada pelo MoMA, em 2021.

No entanto, é notória a disparidade nesse processo de preservação e reconhecimento historiográfico e museal. Enquanto Thomaz Farkas construiu uma longa carreira, que atravessou décadas acompanhada de amplo reconhecimento por seus pares, Altschul, Brill e Rosenthal enfrentaram barreiras estruturais que restringiram sua inserção institucional. Seu reconhecimento ocorreu de forma fragmentada e tardia, muitas vezes dependente da atuação de pesquisadores e curadores comprometidos com a revisão historiográfica, um esforço que ainda se mantém em curso.

Podemos observar, por exemplo, como Farkas se beneficiou de sua posição social e de uma trajetória consolidada desde cedo no FCCB, um fotoclube que mantinha uma relação estreita com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e, por extensão, com a Bienal de São Paulo. Sua exposição individual no MAM-SP, “Estudos Fotográficos – Thomaz Farkas”, realizada em 1949, foi um marco que pavimentou o caminho para a inserção da fotografia nos espaços museais brasileiros. Dois anos depois, em 1951, integrou a mostra “Abstração em fotografia”, realizada no MoMA, em Nova York. Nesse contexto, outras cinco exposições de fotografia foram realizadas no MAM-SP, sendo quatro dedicadas a fotógrafos associados direta ou indiretamente ao FCCB⁴⁵. Esse conjunto de exposições contribuiu para a legitimação de um tipo específico de fotografia, de herança vanguardista, desenvolvida em meio e sob a influência do FCCB (Costa, 2008, p. 136) e realizada por homens. Nome e obra de Farkas estiveram na base desse processo.

Apesar do reconhecimento da qualidade artística das obras de Gertrudes Altschul por seus colegas fotoclubistas, como vimos no segundo capítulo desta dissertação, sua trajetória não seguiu o mesmo percurso de consagração institucional. Diferentemente de Farkas e de outros fotógrafos homens do FCCB, Altschul não teve exposições individuais em grandes museus brasileiros, durante sua vida ou próximo de seu período de atuação, e sua obra permaneceu restrita ao circuito do fotoclubismo por décadas. Sua trajetória foi abruptamente interrompida com seu falecimento em 1962, apenas dez anos após ingressar no FCCB. Com sua morte, sua produção praticamente desapareceu do cenário artístico e historiográfico,

⁴⁵ A saber, “35 fotografias: German Lorca”, em 1952; “Fotografias Manarini”, em 1954; “Otto Steinert e seus discípulos”, em 1955; e “Fulvio Roiter”, em 1957. Em 1953, foi realizada a exposição “Fernando Lemos: fotografias” de um fotógrafo português recém chegado ao Brasil (Costa, 2008, p. 135).

expondo a fragilidade dos mecanismos institucionais de preservação voltados para artistas que não estavam inseridos em um circuito já consolidado. Sem um acervo institucionalizado nem mediadores ativos que dessem continuidade à sua memória, sua obra permaneceu marginalizada, restrita ao universo do fotoclubismo e desconsiderada nos discursos hegemônicos sobre a fotografia moderna no Brasil. Apenas no século XXI sua produção começou a ser revisitada por pesquisadores e instituições, culminando na retrospectiva *Filigrana*, organizada pelo MASP em 2021. Esse reconhecimento tardio evidencia que a consagração artística não depende exclusivamente da qualidade da produção, mas da permanência do artista em redes de sociabilidade e, sobretudo, do interesse de instituições em legitimar sua obra e manter viva sua memória.

As outras duas mulheres aqui trabalhadas, Hildegard Rosenthal e Alice Brill, também tiveram trajetórias mais curtas na atividade fotográfica, de aproximadamente uma década. No entanto, diferentemente de Altschul, cuja carreira foi interrompida por sua morte prematura, Rosenthal e Brill fizeram uma escolha consciente de encerrar suas atividades como fotojornalistas para se dedicar a outros projetos e interesses. Para elas, a fotografia era, antes de tudo, uma profissão, um meio para sustento da família, não uma paixão como para os amadores fotoclubistas. Assim, quando julgaram apropriado, seguiram novos caminhos, para dedicarem-se a outros projetos e interesses. No entanto, quando elas escolhem se afastar, desaparecem do cenário artístico por algumas décadas.

É interessante notar como ambas passaram por processos muito semelhantes de “resgate”, a partir da década de 1970, conduzidos inicialmente por Walter Zanini, então diretor do MAC/USP. Em 1974, ele organizou a primeira exposição individual de Hildegard Rosenthal e incorporou fotografias de ambas ao acervo do museu, promovendo a revalorização de suas obras. Posteriormente, Boris Kossoy também desempenhou um papel crucial nesse processo, ao produzir textos histórico-críticos sobre Rosenthal e incluí-la no Programa de História Oral do Museu da Imagem e do Som (MIS). Nos anos 1990 e 2000, o Instituto Moreira Salles (IMS) impulsionou esse movimento ao adquirir e preservar seus acervos, promovendo a catalogação, a realização de exposições individuais e a publicação de estudos sobre suas trajetórias (Costa, 2018, p. 117). O processo de reconhecimento, no entanto, foi lento, atravessando décadas até alcançar maior projeção nos anos 2010 e 2020, quando um número crescente de pesquisadores passou a se dedicar ao estudo de suas obras - que ainda carece de amplos esforços de exame crítico.

A análise desses processos díspares de consagração artística e valorização historiográfica nos leva a refletir sobre o papel dos arquivos e a própria escrita da história. Rosalind Krauss (1982, 1993) argumenta que os arquivos não são meros repositórios neutros, mas estruturas de poder que classificam, selecionam e excluem certos discursos e sujeitos. Para Krauss, a monumentalização de certos arquivos, como o de Farkas, não se justifica apenas por sua relevância artística, mas reflete a forma como as instituições culturais legitimam e consolidam narrativas hegemônicas, privilegiando determinadas figuras enquanto outras são marginalizadas ou silenciadas. Nesse sentido, a menor valorização das obras de Altschul, Rosenthal e Brill não decorre apenas de uma suposta “falta de impacto” de suas produções, mas de mecanismos institucionais que historicamente relegaram artistas mulheres a um segundo plano, tanto na documentação quanto na exposição de suas obras.

Abigail Solomon-Godeau (1991, 1994) complementa essa discussão ao demonstrar como os arquivos não registram, mas ativamente constroem a história da fotografia dentro de um viés ideológico. Ela critica a forma como a historiografia da fotografia moderna foi moldada por uma perspectiva masculina, eurocêntrica e institucionalizada, que tende a marginalizar as contribuições de mulheres e outros sujeitos dissidentes. Esse apagamento não ocorre de maneira acidental, mas está relacionado a redes de poder que determinam quem é lembrado, quem é esquecido e sob quais condições uma obra pode ser resgatada e inserida no cânone artístico.

No contexto brasileiro, essa reflexão nos leva a questionar por que certos fotógrafos foram amplamente documentados e promovidos, enquanto outras trajetórias permanecem em um limbo historiográfico, necessitando de contínuas revisões e “resgates” institucionais. A questão central, portanto, não se restringe às qualidades intrínsecas da obra, mas às condições estruturais que possibilitam ou impedem sua legitimação no circuito artístico e historiográfico. Se a construção da memória fotográfica depende de agentes como críticos, curadores, museus e instituições de preservação, é fundamental problematizar quais são os critérios que regem essas escolhas e como elas impactam o acesso e a permanência de certos artistas no imaginário cultural. A trajetória de Thomaz Farkas, amplamente celebrada e institucionalizada, contrasta com o “resgate” tardio de Gertrudes Altschul, Hildegard Rosenthal e Alice Brill, evidenciando que a consagração artística não depende apenas de critérios estéticos, mas na inserção em redes de sociabilidade e nos mecanismos de legitimação institucional. A disputa por espaço, reconhecimento e poder define não apenas

quem é lembrado, mas também o que é reconhecido como patrimônio cultural, revelando as dinâmicas excludentes que historicamente moldam a construção da memória artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALARCON, Daniela. **Diário Íntimo: a fotografia de Alice Brill**. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso em Jornalismo) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 294. 2008.

BASSANEZI, Carla Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 607-639.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. São Paulo: Paz & Terra, 1997.

BOLETIM 001. **Um pouco de história**, 1946. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/001_boletim_maior_1946_vol_01.pdf>.

Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 003. **A nota do mês**, 1946. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/003_boletim_julho_1946_vol_01.pdf>.

Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 005. **Nossos concursos internos**, 1946. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/005_boletim_setembro_1946_vol_01.pdf

>. Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 007. **O Concurso de setembro**, 1946. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/007_boletim_novembro_1946_vol_01.pdf

f>. Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 009. **“Retoque”**, 1947. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/009_boletim_janeiro_1947_vol_01.pdf>.

Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 013. **O 8º aniversário do clube**, 1947. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/013_boletim_maior_1947_vol_02.pdf>.

Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 020. **Pílulas Cianidricas**, 1947. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/020_boletim_dezembro_1947_vol_02.pdf

f>. Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 031. **O dept. feminino age**, 1948. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/031_boletim_novembro_1948_vol_03.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 076. **Excursão a Itapema**, 1952. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/076_boletim_agosto_1952_vol_07.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 115. **A mulher no 18º Salão Internacional de São Paulo**, 1960. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/115_boletim_janeiro-fevereiro_1960_vol_10.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2024.

BOLETIM 141. **Uma câmera feita especialmente para a mulher**, 1964. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/141_boletim_janeiro-marco_1964_vol_12.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2024.

BRANDELLERO, Sara. A flâneuse na literatura brasileira: espaços e temporalidades contestados. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 59, 2020.

BUENO, Guilherme. Houve um projeto construtivo brasileiro? In: ROSADO, Alessandra; FAZZOLARI, Cláudia; FRONER, YacyAra (Orgs.). **Arte concreta e vertentes construtivas: teoria, crítica e história da arte técnica (Jornada ABCA) – Comunicadores**. Belo Horizonte: ABCA, 2018, p. 161-181.

CARDOSO, Rafael. Modernidades ambíguas e modernismo alternativos. In: _____. **Modernidade em preto e branco: Arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022, p. 13-39.

CARIGNANO, Maria Laura Moneta. **As formas do humor. Copi: um caso argentino**. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Universidade Estadual Paulista, 2007.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Travessia sem volta. Judeus poloneses refugiados no Brasil, 1939-1945. *Revista del CESLA*, n. 22, p. 7-52, 2018a.

_____. Imigrantes indesejáveis. A ideologia do etiquetamento durante a Era Vargas. **Revista USP**, n. 119, p. 115-130, 2018b.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; SIUDA-AMBROZIAK, Renata. Da Polônia ao Brasil (1933-1945): memórias dos refugiados do nazismo e sobreviventes do Holocausto. **Revista del CESLA**, n. 20, p. 165-190, 2017.

CAVALCANTI, Lauro. **As preocupações do Belo**. Rio de Janeiro: Taurus Editora, 1995.

CERBINO, Beatriz. "Os programas do Ballet da Juventude: imagens impressas da dança". Anais do XIII Encontro de História ANPUH-Rio. 2008.

_____. Ballet da Juventude: suas articulações entre tradição e moderno. *In*: XAVIER, Jussara; MEYER, Sandra; TORRES, Vera (org.). **Histórias da Dança, v.2**. Florianópolis: Ed. da UDESC, 2010, p. 15-39.

CHIARELLI, Tadeu. A fotomontagem como "introdução à arte moderna": visões modernistas sobre a fotografia e o surrealismo. **ARS (São Paulo)**, v. 1, p. 67-81, 2003.

CHIODETTO, Eder. Farkas expõem brincadeira que virou história. Acontece, Folha de São Paulo, 2003. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac2008200301.htm>.

CLEMENTE-FERNÁNDEZ, Maria Dolores. FEBRER-FERNÁNDEZ, Nieves; MARTÍNEZ OÑA, Maria del Mar. La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: De la "flâneuse" a la cronista de realidades inventadas. Área Abierta. **Revista de comunicación audiovisual y publicitaria**, v. 18, n. 1, 2018, p. 75-96.

CORRÊA, Dianaluz da Costa Leme; BRUMER, Anita. A contribuição dos refugiados alemães no Brasil no campo das artes plásticas. **WebMosaica**, v. 6, n. 1, 2014.

CORRÊA, Amélia Siegel. *A Nova Mulher* sob as lentes de Hildegard Rosenthal. *In*: ZEWERS, Erika; COSTA, Helouise. **Mulheres fotógrafas/mulheres fotografadas. Fotografia e Gênero na América Latina**. Intermeios: São Paulo, 2021, p. 249-260.

COSTA, Helouise. **Um olho que pensa: estética moderna e fotojornalismo**. 1998. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do Museu de Arte Contemporânea da USP na década de 1970. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 16, p. 131-173, 2008.

_____. Farkas. In: DERENTHAL, Ludger; TITAN JR. Samuel (org.). **Modernidades fotográficas: 1940-1964 no acervo do Instituto Moreira Salles**. São Paulo: IMS, 2013, 120p.

_____. "Sistema de arte e relações de gênero". **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.71, p. 115-131, Dez. 2018.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Helouise; BURGI, Sérgio. **As origens do fotojornalismo no Brasil: um olhar sobre O Cruzeiro, 1940/1960**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

CYTRYNOWICZ, Roney. Além do Estado e da ideologia: imigração judaica, Estado-Novo e Segunda Guerra Mundial. **Revista Brasileira de História**, v. 22, p. 393-423, 2002.

DA CUNHA, Thársyla Glessa Lacerda. "Remoção de favelas durante o governo Carlos Lacerda (1960-1965): Propriedade para os pobres ou favorecimento aos ricos?". **Revista Convergência Crítica**, n. 12, 2017, p. 130-147.

DA SILVA, Cleida Lourenço. Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno: Um olhar nacionalista. **A Tempo - Revista de Pesquisa em Música**, v. 3, n. 3, p. 73-95, 2012.

DARDASHTI, Abigail Lapin. The architecture of plants: Gertrudes Altschul, ecology, and the rise of the paulista skyscraper. In: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. **Gertrudes Altschul: Filigree**. São Paulo: MASP, 2021, p. 66-75.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 223-240.

DINES, Yara Schreiber. "São Paulo na Imagética de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, fotógrafas imigrantes modernas". **Revista de Antropologia e arte**. Campinas: Unicamp, v. 1, n. 7, 2017.

_____. "Hildegard Rosenthal e Alice Brill, fotógrafas imigrantes modernas em São Paulo - uma reflexão em antropologia da imagem e urbana". **Antropologias do sul: anais da XIII Reunião de Antropologia do Mercosul**. Porto Alegre: Reunião de Antropologia do Mercosul, n. 13, 2019, p. 1-50.

_____. **Hildegard Rosenthal e Alice Brill, fotógrafas de além-mar: cosmopolitismo e modernidade nos olhares sobre São Paulo**. São Paulo: Intermeios, 2020.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse**. Fósforo: São Paulo, 2022.

FABRIS, Annateresa. "Uma modernidade tardia". **Jornal de Resenhas**, São Paulo, 1994. Disponível em: <https://jornalderesenas.com.br/resenha/uma-modernidade-tardia/>.

_____. Surrealismo e fotografia: uma proposta de leitura. **PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais**, v. 13, n. 22, 2005.

_____. O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas. Volume 1. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

FARKAS, Thomaz. **Uso e abuso do fotômetro**. In: Boletim 002, São Paulo, 1946. Disponível em:

<https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/002_boletim_junho_1946_vol_01.pdf>.

Acesso em 12 jan. 2024.

FARKAS, Thomaz. **Aparelhos “miniatura”, comentários sobre seu uso, discussões relativas ao seu mérito**. In: Boletim 010, São Paulo, 1947. Disponível em:

<https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/010_boletim_fevereiro_1947_vol_01.pdf

>. Acesso em 12 jan. 2024.

FATH, Telma Cristina Damasceno Silva. **O processo de legitimação da fotografia no campo da arte e sua repercussão na Bahia**. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

FELDMAN, Ilana; GOMES, Priscyla (org.). **Modernas! São Paulo vista por elas**. São Paulo: MUJ, 2022.

FREEDMAN, Estelle B. The new woman: Changing views of women in the 1920s. **The Journal of American History**, v. 61, n. 2, p. 372-393, 1974.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

FRIAS, Joana Matos. A beleza convulsiva das imagens: surrealismo e perversões ópticas. **Cadernos de Literatura Comparada**, n. 20, p. 107-120, 2009.

GADOWSKA, Irmina. In search of spirituality. Religious reorientation or radical assimilation? The case of Marek Szwarc. **Art Inquiry**, n. 17, p. 347-369, 2015.

GAY, Peter. **Weimar culture: the outsider as insider**. Nova York: W.W. Norton & Company, 2001.

GIUFRIDA, Guilherme. Biographical Note. *In*: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. **Gertrudes Altschul: Filigree**. São Paulo: MASP, 2021, p. 207-215.

GRANADO, Helena Ragusa; DE OLIVEIRA, Carolina Oliva Rodrigues. “Modernas! São Paulo vista por elas”: a presença judaica na formação do modernismo brasileiro sob à luz da História Pública. **Revista Ágora**, v. 35, 2024.

GREEN, Nancy. The making of the modern jewish woman. *In*: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **A History of Women in the West - IV. Emerging Feminism from Revolution to World War**. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 213-127.

GRÜN, Roberto. Construindo um lugar ao sol: os judeus no Brasil. *In*: FAUSTO, Boris (Org.). **Fazer a América: A Imigração em Massa para a América Latina**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 353-381.

HALLAL, Maria Clara Lysakowski. Narrativas visuais de trabalhadoras de São Paulo (1940): perspectivas fotográficas de Hildegard Rosenthal. **Veredas da História**, v. 15, n. 2, 2022.

HARVEY, Elizabeth; UMBACH, Maiken. Introduction: Photography and twentieth-century German history. **Central European History**, v. 48, n. 3, p. 287-299, 2015.

HIRAO, Flávio Higuchi. Rígido caos. *Vitruvius*, ano 14, out. 2013. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/14.073/4904>. Acesso em: 28 Jan. 2024.

HURD, Danielle Jean. **Alice Brill's Sao Paulo Photographs: A Cross-Cultural Reading**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Brigham Young University, 2011.

IBRAHIM, Carla. **As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX**. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

KLEIMAN, Jorge. Automatismo & Imago: Aportes a la investigación de la imagen inconsciente en las Artes Plásticas. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos**, n. 41, p. 109-135, 2012

KOIFMAN, Fábio. O Estado Novo e as restrições à entrada de refugiados: história e construção de memória. **Acervo - Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 71-88, 2017.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOOLHAAS, Rem. **Nova York delirante: um manifesto retroativo para Manhattan**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

KOSMINSKY, Ethel Volfzon. Os judeus no bairro do Bom Retiro (São Paulo: 1925-1955). **Cadernos CERU**, v. 13, p. 47-71, 2002.

_____. Questões de gênero em estudos comparativos de imigração: mulheres judias em São Paulo e em Nova York. **Cadernos Pagu**, p. 279-328, 2004.

KRAUSS, Rosalind. The photographic conditions of surrealism. **The MIT Press**, v. 19, p. 3-34, 1981.

_____. Photography's Discursive Spaces: Landscape/View. **Art Journal**, v. 42, n. 4, p. 311-319, Winter 1982.

_____. **The Optical Unconscious**. Cambridge: MIT Press, 1993.

KUPFER, Paula V. **Gertrudes Altschul and the Foto Cine Clube Bandeirante: Modern Photography and Femininity in 1950s São Paulo**. Dissertação (Mestrado em História da Arte) - Hunter College, The City University of New York, Nova York, 2016.

_____. Elements of a (brazilian) landscape: Gertrudes Altschul. *In*: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. **Gertrudes Altschul: Filigree**. São Paulo: MASP, 2021, p. 76-88.

LEITE, Marcelo Eduardo; SILVA, Carla Adelina Craveiro. Diálogo em preto e branco: a experiência moderna na fotografia brasileira. **Revista Mediação**, v. 14, n. 15, 2012.

LENZINI, Vanessa Sobrino. **Noções de moderno no Foto-Cine Clube Bandeirante: fotografia em São Paulo:(1948-1951)**. DISSERTAÇÃO (Mestrado em História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2008.

LESSER, Jeffrey. Bem-vindo aos indesejáveis: a dupla imagem de judeus no Brasil nos anos 30. **Estudos Ibero-Americanos**, v. 19, n. 1, p. 05-12, 1993

LIMA, Lúcia de Souza Alves de. Hildegard Rosenthal e a experiência de modernidade para mulheres fotógrafas na São Paulo da década de 1940. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. Atas do XV Encontro de História da Arte. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

_____. **Hildegard Rosenthal e as experiências de modernidade para mulheres fotógrafas na década de 1940**. São Paulo, USP, 225 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2024.

LISSOVSKY, Maurício. Brasil, refúgio do olhar: Trajetória de um fotógrafo exilado no Rio de Janeiro dos anos 1940. **Revista brasileira de história da mídia**, v. 2, n. 2, 2013.

MASNATTA, Clara."Gisèle Freund: The Life of a Story-Teller with Camera, Retold". **Transatlantic Cultural History**, Digital Platform, 2022. Disponível em: <https://transatlantic-cultures.org/en/catalog/gisele-freund-the-life-of-a-story-teller-with-camera-retold>.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Do público para o privado: Redefinindo espaços e atividades femininas (1890-1930). **Cadernos Pagu**, n. 4, p. 97-115, 1995.

MATOS, Juscelina Bárbara Anjos. Papéis de mulher: moda, identidade e gênero. **ENECULT–Encontro De Estudos Multidisciplinares em Cultura**, v. 6, 2010.

MAUAD, Ana Maria. Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica. **Revista Brasileira de História da Mídia**, v. 2, n. 2, 2013.

MEISTER, Sarah Hermanson. **Fotoclubismo: Brazilian modernist photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946-1964**. Nova Iorque: The Museum of Modern Art [MoMA], 2021. 184p.

_____. Circulating imagens and ideas: Gertrudes Altschul in print. *In*: PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. **Gertrudes Altschul: Filigree**. São Paulo: MASP, 2021b, p. 34-43.

MELLO, Luísa Antonitsch Mansilha; RIBEIRO, Ana Paula Pereira da Gama Alves. Circulação e vivência nas cidades: ser mulher, ser flâneuse. **Revista Estudos Feministas**, v. 29, 2021.

MELLO, Maria Teresa Bandeira de. **Arte e Fotografia: o Movimento Pictorialista no Brasil**. Rio de Janeiro, Funarte, 1998.

MESKIMMON, Marsha. **We weren't modern enough: women artists and the limits of german modernism**. Los Angeles: University of California Press, 1999.

MODOLO, Parcival. **Alguma música brasileira muitas Semanas antes de 22. Nacionalismo e Modernidade em Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno**. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História Cultural). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2022.

MONNET, Nadja. Flanâncias femininas e etnografia. **Revista Redobra**, n. 11, p. 218-235, 2013.

MENEZES, Lucas Mendes. Do pictorial ao moderno sem fronteiras: práticas fotográficas de vanguarda a serviço da fotografia amadora. **Encontro de História da Arte - UNICAMP**, n. 6, p. 247-254, 2010.

MOREIRA, Marina Rago. "Alice Brill, retratos de uma metrópole". **Primeiros Escritos**, Niterói, n. 18, jun. 2012.

NEVES, Pedro Pinheiro. A beleza convulsiva do manequim: o corpo inorgânico da moda no Surrealismo. **dObra [s]: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 13, n. 28, p. 233-254, 2020.

NORTON, Jennifer A. **The Kindertransport: History And Memory**. Dissertação (Mestrado em História) - California State University, Sacramento, 2010.

NUNES, Thiane. Em busca da flâneuse: mulheres que perambulam a cidade. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 13, p. 870-878, 2018.

OKIN, Susan Moller. Gênero, o público e o privado. **Revista estudos feministas**, v. 16, p. 305-332, 2008.

OLIVEIRA, Julia Souza. Construindo uma vida comunitária: imigrantes judeus no Rio de Janeiro em princípios do século XX. **Revista Maracanan**, n. 29, p. 145-165, 2022.

OLIVEIRA, Maria Luiza Ferreira de; BRACHER, Beatriz. **Metrópole - Hildegard Rosenthal**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. **Gertrudes Altschul: Filigree**. São Paulo: MASP, 2021.

PEREIRA, Cláudio Calovi. Os irmãos Roberto e o edifício da ABI: uma história da modernidade arquitetônica brasileira. **Arqtexto**. Porto Alegre. N. 2 (2002), p. 138-151, 2002.

PEREIRA, Margareth da Silva. Pensar por nebulosas. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar**. Salvador: Edufba, 2018, p. 236-261.

PEREIRA, Sandra Maia Rodrigues; FILHO, Eduardo Romeu; LEITE, Adriana Sampaio. A Garota Kodak: imagens publicitárias da mulher no apogeu da fotografia analógica. **ModaPalavra e-periódico**, v. 16, n. 38, p. 14-64.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Editora EDUSC. 1ª Edição, 2005.

PINKUSS, Fritz. Um ensaio acerca da imigração judaica no Brasil após o cataclisma de 1933 e da Segunda Guerra Mundial. **Revista de História**, v. 50, n. 100, p. 599-607, 1974.

POIVERT, Michel. Le surréalisme et la photographie une avant-garde antimoderne?. **LITTERA**, v. 2, p. 61-66, 2017.

POLACOW, Jacob. Pictorialismo em Arte Fotográfica. In: Boletim 015, São Paulo, 1947. Disponível em: <https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/015_boletim_julho_1947_vol_02.pdf>. Acesso em: 25 Jul. 2024.

POLLOCK, G. **Vision and difference: femininity and the histories of art**. London: Routledge, 1988.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade In: DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 578-606.

RANGEL, Livia. "Hildegard Rosenthal e Alice Brill: esboços de uma leitura de gênero na fotografia". **REVISTA RUMOS DA HISTÓRIA**, v. 2, p. 141-159, 2019.

RÍOS, Claudia Pretelin. Kodak Girls: Espacios de movilidad femenina en la práctica fotográfica amateur. **Artediseño**, n. 2, p. 68-81, 2016.

ROMÃO, Douglas Feitosa. Estética da Transparência: A origem do fotojornalismo moderno na República de Weimar. **Entre.Meios - Revista discente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da PUC-Rio**, v. 12, p. 1-14, 2016.

_____. **Estética da transparência: as origens do fotojornalismo moderno na república de Weimar: 1925-1933**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

ROTTA, Helen Rocha. Protagonismo feminino na sociedade brasileira: o ativismo comunitário das mulheres judias após a II Guerra Mundial (1945-1950). **WebMosaica**, v. 9, 2017.

_____. Entre a "mãe cívica" e a Degenerada: construção das mulheres no espaço público brasileiro. In: LAPUENTE, Rafael Saraivva, ANDRADE, Guilherme Ignácio de, PIMENTA, Everton Fernando. (Org.). **As Direitas no Brasil: discursos, práticas, representações**. 1ed.Porto Alegre: Editora Fi, 2019, v. , p. 177-200.

SCAVONE, Rubens Teixeira. **Anuário Brasileiro de Fotografia - 1957**. São Paulo: Foto-Cine Clube Bandeirantes, 1957.

SCOTT, Joan. The Woman Worker. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **A History of Women in the West - IV. Emerging Feminism from Revolution to World War**. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 399-426.

SILVA, Ricardo Toledo. Águas e saneamento da metrópole: a atualidade dos desafios passados. **Revista DAE - Edição Especial**, 2014.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. **Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira**. São Paulo: EDUSP, 2022. 358p .

SIQUEIRA, Camila et al. Fotografia pictorialista: a importância do pictorialismo na construção da fotografia como obra de arte. **Revista Educação-UNG-Ser**, v. 11, n. 2 ESP, p. 6-18, 2016.

SOIHET, Rachel. A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz. **Revista Brasileira de Educação**, p. 97-117, 2000.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style. In: WALLIS, Brian (Org.). **Art After Modernism: Rethinking Representation**. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

_____. Who is Speaking Thus? Some Questions about Documentary Photography. In: BOLTON, Richard (Org.). **The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography**. Cambridge: MIT Press, 1991. p. 169-183.

_____. **New Women and New Vision: Photography in the Crucible of Modernity**. Le Magazine du Jeu de Paume, 2015.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Companhia das Letras: São Paulo, 2022.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**. Porto, 2002.

STEWART, Danielle. “A Nova Mulher”: Hildegard Rosenthal and early paulista photojournalism”. In: ZEWERS, Erika; COSTA, Helouise. **Mulheres fotógrafas/mulheres fotografadas. Fotografia e Gênero na América Latina**. Intermeios: São Paulo, 2021, p. 273-282.

TAGÉ, Matheus; RENÓ, Denis Porto; GUIMARÃES-GUEDES, Denise. A construção do real: paralelos entre a fotografia humanista francesa e o fotojornalismo. **Leopoldianum**, v. 48, n. 135, 2022, p. 61-68.

TRACHTENBERG, Alan. The claim of a Jewish eye. **Pakn Treger: The Magazine of the National Yiddish Book Center**, v. 41, 2003.

TUMA, Said. **O nacional e o popular na música de Alexandre Levy: bases de um projeto de modernidade**. 2008. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. As Leis de Nuremberg.. Enciclopédia do Holocausto, 2025a. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/examples-of-antisemitic-legislation-19331939>. Acesso em: 22 fev. 2025.

UNITED STATES HOLOCAUST MEMORIAL MUSEUM. Exemplos de Legislação Anti-Semita, 1933-1939. Enciclopédia do Holocausto, 2025. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/examples-of-antisemitic-legislation-19331939>. Acesso em: 22 fev. 2025b.

VELOSO, Rita. Pensar por constelações. In: JACQUES, Paola Berenstein; PEREIRA, Margareth da Silva (org.). **Nebulosas do pensamento urbanístico: tomo I – modos de pensar**. Salvador: Edufba, 2018, p. 98-121.

VICTORINO, Luiza Apolinário Rangel. **Entre linhas, reflexos e contrastes: Alice Brill, e a fotografia moderna brasileira**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História da Arte) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

VILLELA, Henrique Segala. O nacionalismo de Alexandre Levy em suas *variations sur un thème populaire brésilien*. **Revista Orfeu**, v. 1, n. 1, 2016.

WILLETTE, Jeanne. **New Vision Photography: Playing the Angles**. 2019. Disponível em: <https://arthistoryunstuffed.com/new-vision-photography-playing-the-angles>. Acesso em: 15 jan. 2024.

WILSON, Elizabeth. O flâneur invisível. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 15, n. 27, p. 43-64, 2013.

WOLFF, Janet. The invisible flâneuse. Women and the literature of modernity. **Theory, culture & society**, v. 2, n. 3, p. 37-46, 1985.

ZERWES, Erika. A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana. **Revista História: Debates e Tendências**, v. 16, n. 2, p. 314-327, 2016.

_____. A mulher moderna como fotógrafa na guerra: Margaret Michaelis e Kati Horna. Cadernos Pagu, n. 51, 2017.

ÇİMEN, Mine. Practical Possibilities of Flâneuse: Can Women Walk and Look Around?. **Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi**, v. 8, n. 16, p. 49-63, 2023.