

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE LETRAS E ARTES  
ESCOLA DE BELAS ARTES

LUIZA APOLINÁRIO RANGEL VICTORINO

**ENTRE LINHAS, REFLEXOS E CONTRASTES:**

Alice Brill e a fotografia moderna brasileira

Rio de Janeiro  
2022

LUIZA APOLINÁRIO RANGEL VICTORINO

**ENTRE LINHAS, REFLEXOS E CONTRASTES:**

*Alice Brill e a fotografia moderna brasileira*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Ivair Reinaldim

Rio de Janeiro  
2022

À minha avó, que eu possa  
conquistar tudo que te foi  
proibido.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Ivair Reinaldim, pela leitura cuidadosa e trocas tão significativas. Sua aula de Historiografia da Arte foi um dos grandes motivadores para minha mudança de curso, sou muito grata por poder encerrar esse ciclo com o apoio de alguém que tanto admiro.

Aos professores Cezar Bartholomeu e Ana Mannarino, por aceitarem compor minha banca e por tantas falas generosas ao longo da graduação.

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

A minha orientadora de Iniciação Científica, Priscilla Peixoto, por ter me guiado pelo mundo da pesquisa. Sou grata por tanto aprendizado e tantas oportunidades. Agradeço, também, às colegas do projeto *História da Crítica da Arquitetura*, em especial Bruna Levi, Natália Abdala e Karolyna Koppke, que tanto contribuem para minha trajetória.

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

Aos grandes amigos que fiz pela UFRJ, Renata Pimentel, João Pedro Pina, Rafael Hosana, Djuanne Esmael, Giovana Paape, Wilson Lopes, Julia Villeroy, Amanda Ribeiro, Bruno Lima, Alexandre Ribeiro, Pedro Alberto Machado, Luísa Vieira, Fabianna Vieira e Vitor Boechat, por todos os momentos juntos dentro e fora do Fundão.

As queridas amigas que me acompanham desde o ensino fundamental, Ana Clara Campanelli, Gabriela Dantas, Karen Rodrigues e Larissa Lopes. É um prazer compartilhar a vida com vocês, com tanto apoio e livre de julgamentos.

A Aline Souza e a Fernanda Gueiros, por tanto.

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

## RESUMO

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

O presente trabalho se dedica a investigar as possíveis relações entre a produção fotográfica de Alice Brill (1920-2013) e a linguagem da fotografia moderna brasileira, especialmente aquela desenvolvida em meio e sob influência do Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB). A partir de pesquisas no arquivo de Alice no Instituto Moreira Salles, de uma revisão bibliográfica e de análises de exposições que apresentam a obra da fotógrafa ao público geral, pude observar que os registros de Alice da modernização urbana na década de 50, especialmente a experiência da cidade de São Paulo, foram privilegiados enquanto objeto de pesquisa, com ênfase em seu caráter documental e uma aproximação à linguagem do fotojornalismo. Por meio da identificação de lacunas, define-se como objetivo desta pesquisa olhar para a produção fotográfica de Alice através de uma perspectiva que ainda não tem sido explorada: desfocar do seu caráter documental para aproximá-la da estética e linguagem da fotografia moderna brasileira. Para tal, busco (1) selecionar um conjunto de fotografias que dialogue temática e formalmente com a linguagem da fotografia moderna brasileira; (2) criar diálogos entre este conjunto de fotografias de Alice e registros de fotógrafos modernos já consagrados pela historiografia; (3) analisar individualmente as fotografias de Alice previamente selecionadas, a partir de critérios históricos, teórico-estéticos e formais; (4) problematizar a invisibilidade de Alice na historiografia já consolidada sobre fotografia moderna brasileira, a partir de uma perspectiva de gênero.

**Palavras-chave:** Alice Brill; fotografia moderna; historiografia; arquivos fotográficos.

## LISTA DE FIGURAS

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 1.</b> Luiza Apolinário. Pensar por e com imagens: <i>Miro</i> como ferramenta de seleção e análise, 2022.....  | 17 |
| <b>Figura 2.</b> Anúncio de novos sócios, com destaque para os nomes de Alice Brill e seu Marido, Juljan Czapski, 1949. Boletim Foto-Cine 34.....   | 21 |
| <b>Figura 3.</b> Alice Brill. Vale do Anhangabaú, c. 1953. Instituto Moreira Salles.....  | 22 |
| <b>Figura 4.</b> Marcel Giró. Vale do Anhangabaú, c. 1950. Marcel Giró Estate.....  | 22 |
| <b>Figura 5.</b> Alice Brill. Fachadas de Paraty, década de 1950. Instituto Moreira Salles.....   | 24 |
| <b>Figura 6.</b> Alice Brill. Fachadas de Paraty, década de 1950. Instituto Moreira Salles.....   | 24 |
| <b>Figura 7.</b> Alice Brill. “Rua dos Mercadores”, 1965. Instituto Moreira Salles.....   | 26 |
| <b>Figura 8.</b> Alice Brill. “Linhas da São Paulo Railway”, c. 1953. Instituto Moreira Salles.....   | 28 |
| <b>Figura 9.</b> Eduardo Salvatore. Composição, 1954. Boletim Foto-Cine 87.....   | 28 |
| <b>Figura 10.</b> Alice Brill. Fundação, década de 1950. Instituto Moreira Salles.....  | 31 |
| <b>Figura 11.</b> Palmira Puig. “Sem título (Marcel Giró)”, 1953. Palmira Puig Estate.....  | 31 |
| <b>Figura 12.</b> “As mão femininas”, nota na 9ª edição do <i>Boletim</i> do Clube, em contraposição à capa da mesma edição do <i>Boletim</i> , em que se vê uma fotografia de José Yalenti, 1947. Boletim Foto-Cine 9..... | 33 |
| <b>Figura 13.</b> Alice Brill. “Travessa do Comércio”, 1965. Instituto Moreira Salles.....  | 35 |
| <b>Figura 14.</b> Marcel Giró. “Linhas e Prédios”, c. 1950. Marcel Giró Estate.....   | 35 |
| <b>Figura 15.</b> Alice Brill. “Rua Santa Efigênia, antiga Vira-Saia, Ouro Branco”, 1959. Instituto Moreira Salles.....   | 37 |
| <b>Figura 16.</b> Alice Brill. “Vista da igreja de São Francisco de Paula, Ouro Preto”, 1949. Instituto Moreira Salles.....   | 37 |
| <b>Figura 17.</b> M. Laert Dias, Marcel Giró e Kazuo Kawahara. “Balcões”, 1951; “Balcões em Moldura”, 1951; “Ascensão”, 1951. Boletim Foto-Cine 67.....   | 38 |

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 18.</b> Alice Brill. Santuário de Bom Jesus do Matosinhos, 1964. Instituto Moreira Salles.....  | 40 |
| <b>Figura 19.</b> Palmira Puig. “Prosa”, c. 1950. Palmira Puig Estate.....  | 40 |
| <b>Figura 20.</b> Alice Brill. Marquise do Ibirapuera, 1954. Instituto Moreira Salles.....  | 42 |
| <b>Figura 21.</b> Gertrudes Altschul. “Linhas e tons”, 1955. Museum of Modern Art (MoMa)....  | 42 |
| <b>Figura 22.</b> Eduardo Ayrosa, Gertrudes Altschul e Roberto Godoy Moreira. Capas de três edições do Boletim Foto-Cine, 1951 e 1953. Boletim Foto-Cine 67, 84 e 85..... | 44 |
| <b>Figura 23.</b> Alice Brill. Escada do Edifício “Sobre as Ondas”, 1954. Instituto Moreira Salles. ....  | 47 |
| <b>Figura 24.</b> Alice Brill. Escada do Edifício “Sobre as Ondas” por outro ângulo, 1954. Instituto Moreira Salles.....  | 47 |
| <b>Figura 25.</b> Gertrudes Altschul. Sem título, c. 1955. Museum of Modern Art (MoMA).....   | 49 |
| <b>Figura 26.</b> José Yalenti. “Paralelas e Diagonais”, 1950. Enciclopédia Itaú Cultural.....  | 49 |
| <b>Figura 27.</b> Alice Brill. Largo de São Francisco, década de 1950. Instituto Moreira Salles...  | 52 |
| <b>Figura 28.</b> German Lorca. “Largo de São Francisco”, 1954. Galeria Utópica.....  | 52 |
| <b>Figura 29.</b> Alice Brill. Avenida Dr. Arnaldo, Faculdade de Medicina ao fundo, c.1953. Instituto Moreira Salles.....   | 54 |
| <b>Figura 30.</b> Alice Brill. Skyline de São Paulo visto através de estrutura abandonada, década de 1950. Instituto Moreira Salles.....                                  | 54 |
| <b>Figura 31.</b> Alice Brill. Praça da Sé, com cúpula da Catedral em construção (Páscoa Militares), década de 1950. Instituto Moreira Salles.....                        | 56 |
| <b>Figura 32.</b> Peter Scheier. “Montagem da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, 1951. Instituto Moreira Salles.....  | 56 |
| <b>Figura 33.</b> Alice Brill. Viaduto de Santa Efigênia, década de 50, por Alice Brill. Instituto Moreira Salles.....  | 60 |

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 34.</b> Rubens Teixeira Scavone. “Paisagem urbana”, c. 1955. A Fotografia Moderna no Brasil (COSTA; SILVA, 2004).....                               | 60 |
| <b>Figura 35.</b> Alice Brill. Freiras na Praia das Pitangueiras, c. 1954. Instituto Moreira Salles..   | 62 |
| <b>Figura 36.</b> Alice Brill. Freiras na Praia das Pitangueiras por outro ângulo, c. 1954. Instituto Moreira Salles.....                                     | 62 |
| <b>Figura 37.</b> Alice Brill. “Puxada de Xaréu”, 1953. Instituto Moreira Salles.....   | 65 |
| <b>Figura 38.</b> Pierre Verger. “A pesca de Xaréu”, c. 1947. Fundação Pierre Verger. ....  | 65 |
| <b>Figura 39.</b> Pierre Verger e Odorico Tavares. “A pesca de Xaréu”, 1947. O Cruzeiro.....  | 66 |
| <b>Figura 40.</b> Alice Brill. Ainda da série “Puxada de Xaréu”, 1953. Instituto Moreira Salles...  | 68 |
| <b>Figura 41.</b> Palmira Puig. Sem título, c. 1950. Palmira Puig Estate.....   | 68 |
| <b>Figura 42.</b> Alice Brill. Profeta Daniel, 1964. Instituto Moreira Salles.....  | 70 |
| <b>Figura 43.</b> Marcel Gautherot. Profeta Joel, c. 1947. Instituto Moreira Salles.....  | 70 |
| <b>Figura 44.</b> Alice Brill.. Conjunto de obras de Felícia Leirner, no jardim de sua residência em Campos do Jordão, c. 1956. Instituto Moreira Salles..... | 72 |
| <b>Figura 45.</b> Marcel Gautherot. Profeta Jonas, c. 1947. História escrita com imagens (MANNARINO, 2020), salvaguardada no Instituto Moreira Salles.....    | 72 |



## SUMÁRIO

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO.....</b>                         | <b>10</b> |
| <b>1. REFLEXOS E SOMBRAS.....</b>              | <b>19</b> |
| <b>2. ARQUITETURA E MONUMENTOS.....</b>        | <b>38</b> |
| <b>3. RETRATOS E FIGURAS AO AR LIVRE .....</b> | <b>58</b> |
| <b>CONCLUSÃO.....</b>                          | <b>75</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA.....</b>                       | <b>78</b> |

## INTRODUÇÃO

Alice Brill Czapski (Colônia, Alemanha, 1920 - Itu, SP, 2013) foi fotógrafa, artista plástica e acadêmica. De origem judia, em plena ascensão do fascismo na Alemanha, sua família se viu forçada a sair do país em direção à Espanha, passando também pela Itália, até se estabelecer definitivamente em exílio no Brasil. De acordo com a pesquisadora Daniela Alarcon, foi nessa época que Alice produziu suas primeiras fotografias, com uma câmera Bela Box que ganhou do pai. Já no Brasil, sua família optou por residir em São Paulo, onde “continuou os estudos e entrou em contato com o Modernismo, principalmente junto aos artistas do Grupo Santa Helena. Firmou-se então sua opção pela arte” (ALARCON, 2008, p. 22).

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, Alice pode realizar um intercâmbio nos 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, Alice frequentou a Escola de Artes da University of New Mexico, entre 1946 e 1947 (MOREIRA, 2012, p. 8), momento em que estudou artes e aprendeu a fotografia enquanto ofício. Ao retornar de seu intercâmbio, Alice teve a oportunidade de aplicar seus novos conhecimentos e se profissionalizar, de maneira que em 1948 “iniciou seu trabalho como fotógrafa, produzindo suas primeiras foto-reportagens” (ALARCON, 2008, p. 22), publicadas na revista *Habitat*.

Por conta de sua produção para a *Habitat* neste período, Alice é considerada a segunda fotojornalista mulher a atuar no Brasil, após Hildegard Rosenthal, atuante na década de 40 (RANGEL, 2019, p. 153). Seu período de atuação profissional enquanto fotógrafa foi curto e se encerra logo no início da década de 60, momento de melhora financeira de sua família devido à estabilização profissional de seu marido, Juljan Czapski, como médico (MOREIRA, 2012, p. 12). No entanto, após o fim de sua carreira profissional, Alice ainda realizou algumas fotografias — de maneira mais esporádica — especialmente em reuniões familiares e viagens. Ao optar por encerrar suas atividades profissionais no campo da fotografia, Alice pode se dedicar às artes plásticas e, eventualmente, à carreira acadêmica.

Atualmente, é possível encontrar arquivos fotográficos de Alice em duas instituições: no Instituto Moreira Salles (IMS) e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP). A coleção do IMS foi doada pela própria fotógrafa por volta dos anos 2000 e contém 14 mil negativos. Já o arquivo do MAC-USP foi adquirido em 1974 e contém

107 fotografias organizadas em 3 séries: “Flagrantes de São Paulo”, “Hospital do Juqueri” e “Salvador”. No entanto,

não foi possível levantar até o momento detalhes sobre como essas fotos entraram na coleção. (...) Sobre o processo de incorporação da fotografia ao acervo do MAC-USP na década de 1970, devemos assinalar que ele se materializou por meio das exposições realizadas no Museu. A única exceção parece ter sido o conjunto de fotografias de Alice Brill, adquirido em 1974 (COSTA, 2008, p. 161).

A partir da consulta de acervos, esta pesquisa se concentra na investigação acerca da relação entre a produção fotográfica de Alice Brill e a linguagem da fotografia moderna que se consolidava em meio ao Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB). Com as informações expostas sobre sua trajetória, podemos perceber que, ao contrário da realidade dos fotoclubistas na capital paulista, a relação de Alice com a fotografia era profissional. Apesar disso, é possível encontrar seu formulário de registro nos arquivos do Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB), datado de 1949 (COSTA, 2021, p. 52). Dessa forma, podemos inferir que Alice tinha certo conhecimento das práticas modernas que se desenvolviam naquela época, mesmo que não haja registros de sua atividade prática no âmbito do clube.

A partir dessa ideia, foi desenvolvido o **objetivo geral** desta pesquisa: desfocar a produção fotográfica de Alice de seu caráter documental para aproximá-la da estética e linguagem da fotografia moderna brasileira. Como **objetivos específicos**, busquei (1) selecionar um conjunto de fotografias que dialogue temática e formalmente com a linguagem da fotografia moderna brasileira; (2) criar diálogos entre este conjunto de fotografias de Alice e registros de fotógrafos modernos já consagrados pela historiografia; (3) analisar individualmente as fotografias de Alice previamente selecionadas, a partir de critérios históricos, teórico-estéticos e formais; (4) problematizar a invisibilidade de Alice na historiografia já consolidada sobre fotografia moderna brasileira, a partir de uma perspectiva de gênero.

Para formular meu objetivo, realizei uma pesquisa bibliográfica sobre Alice Brill e sua produção fotográfica, em que pude constatar uma perspectiva comum na maioria dos trabalhos: a quase totalidade dos escritos sobre Alice se dedicam às suas fotografias urbanas, que registram a modernização de São Paulo, em maior ou menor medida, guiados pelo conceito de fotografia documental e de fotojornalismo, como podemos atestar em BOSI (2003), ALARCON (2008), HURD (2011), MOREIRA (2012), DINES (2016, 2017) e HALLAL (2020). Suponho que este recorte tenha se sobressaído, em partes, pela maneira

como a obra de Alice tem sido apresentada ao público desde o início dos anos 90<sup>1</sup>. Em meio ao conjunto bibliográfico trabalhado, temos como exceção a tese de Tatiana Gonçalves (2010) e a dissertação de Nayara Coelho (2018), que se dedicam à análise das fotografias tiradas por Alice no Hospital Psiquiátrico do Juquery, em São Paulo, além dos artigos de Helouise Costa (2018)<sup>2</sup> e Livia Rangel (2019), que constroem uma reflexão acerca da obra da fotógrafa através da perspectiva de gênero.

Em *Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill*, Helouise Costa (2018) se afasta das abordagens mais comuns acerca da produção fotográfica de Alice — focadas nas fotografias sobre São Paulo —, e mostra a importância de que se continue problematizando o arquivo de Alice por diferentes perspectivas, de maneira a manter as questões de gênero sempre no horizonte, visto que “[elas] tencionaram necessariamente as diferentes práticas no âmbito da fotografia e determinaram os lugares sociais que as fotógrafas tiveram condições de ocupar” (COSTA, 2018, p. 116).

Considero importante destacar que uma perspectiva de pesquisa comprometida com as questões de gênero não implica em uma abordagem essencialista frente às imagens, visto que “não existem aprioristicamente estatutos formais e técnicos de diferenciação entre imagens fotográficas produzidas por mulheres e por homens” (RANGEL, 2019, p. 146). Dessa forma, as particularidades do gênero não se manifestam em características temáticas ou formais da imagem, elas “somente se dão a ver em contextos específicos, a partir de análises contextuais das relações de poder e das práticas de representação que (...) ditavam as normativas do que era ser mulher e artista numa sociedade conservadora e patriarcal como a sociedade brasileira naquele momento” (COSTA, 2018, p. 128).

Nesse mesmo sentido, no artigo *Alice Brill, retratos de uma metrópole*, Marina Moreira (2012) reafirma que:

A defesa destes trabalhos [sobre mulheres fotógrafas] se faz importante mais pelo silenciamento perpetuado há tempos, até a década de 1970 especialmente, que por entender-se algo de essencial nas imagens produzidas por mulheres. Contudo, é necessário, antes de qualquer discussão, que se conheçam as imagens femininas para que se possa compará-las à produção masculina. (...) Reconhecer o valor de sua produção [de Alice] é importante para ampliar a história da fotografia no Brasil que conta, cada vez mais, com mulheres igualmente reconhecidas ao lado dos homens (MOREIRA, 2012, p. 5).

<sup>1</sup> Sobre as exposições que apresentaram a obra de Alice para o público geral, ver capítulo 2.

<sup>2</sup> COSTA (2018) constrói sua reflexão a partir de dois conjuntos de retratos de artistas, de autoria de Alice Brill e Hildegard Rosenthal.

Tendo em mente questões acerca da invisibilidade feminina na história da arte, reflito sobre a maneira como Alice é vista — ou não — pelos próprios livros que tratam da história da fotografia brasileira. Em *A fotografia moderna no Brasil* (2004), de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, Alice não é mencionada. É interessante pontuar que Gertrudes Altschul é a única mulher citada no livro, em meio a pelo menos 23 homens. O livro *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo* (2004), escrito por Ângela Magalhães e Nadja Fonseca Peregrino, reforça a mesma ideia: Gertrudes é a única mulher incluída no capítulo sobre fotografia moderna. Por outro lado, Alice é apresentada, junto a Hildegard Rosenthal, no capítulo intitulado “Uma breve história da publicidade no Brasil”. Nele, a produção de Alice é exposta através da lente do fotojornalismo, por conta de seu trabalho para a revista *Habitat* e suas fotografias documentais que retratam o cotidiano de uma São Paulo que se moderniza.

No livro de Yara Schreiber Dines, *Fotógrafas brasileiras - imagem substantiva* (2021), Alice Brill, Hildegard Rosenthal e Gertrudes Altschul são todas mencionadas. Altschul é apresentada como “expoente da fotografia modernista brasileira”<sup>3</sup> (DINES, 2021 p. 34), enquanto Rosenthal é definida como “pioneira no fotojornalismo e na fotografia documental” (DINES, 2021 p. 30). No caso de Alice, a análise caminha na mesma direção de Rosenthal: ela é definida como “pioneira na área no Brasil” (DINES, 2021 p. 26), após seus registros críticos do cotidiano na cidade de São Paulo serem mencionados. Concluímos, então, que a visão acerca da produção fotográfica de Alice exposta nos trabalhos acadêmicos sobre a própria fotógrafa é reforçada em alguns dos principais livros sobre a história da fotografia brasileira.

No entanto, o livro *A fotografia moderna no Brasil* (2004), de Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, foi uma leitura chave para o desenvolvimento da minha compreensão acerca do modernismo fotográfico brasileiro, com ênfase para a experiência fotoclubista em São Paulo, liderado pelo Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB). A partir dessa leitura pude compreender o contexto histórico do surgimento dessa nova linguagem na arte brasileira, em meio ao surto de modernização da capital paulista ainda na década de 40, encabeçado por uma classe média urbana em ascensão. Os autores apontam, também, para o objetivo dos

---

<sup>3</sup> DINES (2021) apresenta, também, as fotógrafas Alice Kanji, Dulce Carneiro e Madalena Schwartz em seu livro. Apesar de evidenciar suas relação com o Foto Cine Clube Bandeirantes, elas não são definidas categoricamente como “fotógrafas modernas”. Dentre as 11 fotógrafas que figuram nos capítulos dedicados ao período entre a década de 10 e a década de 70, tal “título” fica restrito à Gertrudes Altschul.

fotoclubistas em “fazer da fotografia uma atividade artística” (COSTA; SILVA, 2004, p. 22), além de sua significativa relação com o Projeto Construtivo Brasileiro<sup>4</sup>:

Ambos marcaram a maturidade do nosso meio artístico diante dos horizontes culturais da Europa e dos Estados Unidos, adaptando a produção de arte local às solicitações mais amplas e genéricas de uma sociedade em processo de modernização acelerado e redefinindo o ato estético no campo prático e conceitual. (...) Projeto Construtivo Brasileiro e fotografia bandeirante, verso e reverso de uma mesma moeda: desenvolvimento do modernismo como estratégia de ressemantização e atualização da cultura burguesa aos novos desafios existenciais colocados pelo surto industrial e pelo impacto do desenvolvimento urbano (COSTA; SILVA, 2004, pp. 93-94).

Os autores argumentam que a “construção de uma estética moderna na fotografia brasileira se fez pelo somatório de inúmeras pesquisas individuais não explicitamente direcionadas” (COSTA; SILVA, 2004, p. 35). No entanto, apesar desse caráter quase eclético, é possível apreender uma unidade formal e temática sólida no movimento, que teria como características definidoras gerais:

quebrar as regras clássicas de composição; uso corrente do claro-escuro radical; ênfase nas linhas de força constitutivas do referente, ressaltando o potencial abstrato dos temas; forte tendência à geometria dos motivos e, por fim, a quebra da integridade do processo fotográfico tradicional (COSTA; SILVA, 2004, pp. 49-50).

Além disso, percebemos na produção moderna uma predominância pela temática urbana. No entanto, nesse momento este interesse não é guiado por um impulso documental, mas por um interesse pela cidade enquanto objeto de investigação plástica. Nas palavras dos autores, “os pioneiros [José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e German Lorca] renunciaram ao caráter exclusivamente documental da fotografia e abriram diversas frentes de pesquisa, desencadeando uma grande mudança na produção fotoclubista” (COSTA; SILVA, 2004, p. 47).

Tais características formais e temáticas da fotografia moderna brasileira se configuram como os principais pontos para minha argumentação em favor da aproximação entre a produção fotográfica de Alice e a produção moderna brasileira, especialmente aquela realizada em meio ao e sob influência do Foto Cine Clube Bandeirantes. Dessa forma, busco por em questão a ideia repetida em COSTA; SILVA (2004), MAGALHÃES; PEREGRINO, (2004) e DINES (2020): Seria Gertrudes Altschul realmente a única mulher que poderia ser vista como fotógrafa moderna atuante no Brasil? Nesta monografia vou contra esta ideia ao tentar provar

---

<sup>4</sup> No entanto, os autores não deixam de explicitar as importantes diferenças entre ambos os movimentos, com destaque para o caráter vanguardista e erudito da arte construtiva, em contraste com o caráter diletante do fotoclubismo.

que a produção fotográfica de Alice Brill também poderia ser enquadrada a partir dessa lente de análise. Para tal, me guio pela noção de “modernismos alternativos”, trabalhada por Rafael Cardoso em seu livro *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (2022).

Ao trazer uma questão de gênero para esta reflexão sobre o lugar de Alice Brill na história da fotografia brasileira, mobilizo quatro autoras como parte do meu quadro teórico: Joan Scott, em *Gênero: uma categoria útil de análise histórica* (1995); Linda Nochlin, em *Por que não houve grandes mulheres artistas?* (2016) e Ana Paula Simioni e Maria de Lourdes Eleutério, na apresentação do dossiê *Mulheres, arquivos e memórias* (2018)<sup>5</sup>, publicado pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP). Nele, as autoras ressaltam a invisibilidade da memória feminina, dado que mulheres seriam:

[seres] ausentes daquilo que certa tradição historiográfica considerava digno de ser percebido, e por conseguinte narrado. (...) Em sociedades hierarquizadas por meio de clivagens entre atividades masculinas e femininas, em que o grande ‘teatro da memória’ torna-se um privilégio dos homens, as mulheres são relegadas ao papel de coadjuvantes, ‘leves sombras’ (SIMIONI; ELUTÉRIO, 2018, p. 21).

Já Joan Scott (1995) defende que o uso de “gênero” enquanto categoria analítica nas ciências humanas traz uma considerável contribuição para que façamos novas perguntas às nossas fontes:

A exploração dessas questões fará emergir uma história que oferecerá novas perspectivas sobre velhas questões (...), redefinirá velhas questões em novos termos (...), tornará as mulheres visíveis como participantes ativas e criará uma distância analítica entre a linguagem aparentemente fixa do passado e nossa própria terminologia (SCOTT, 1995, p. 93).

Assim, não se trata de construir uma história paralela das fotógrafas mulheres, mas identificar lacunas nas narrativas já construídas e contribuir para os estudos do campo com novas perguntas. Em diálogo com Scott, Linda Nochlin (2016) reafirma a importância de formularmos as perguntas “certas” frente a nossas fontes, em uma tentativa de escapar aos condicionamentos da historiografia hegemônica. Além disso, reforça a importância de não cairmos em armadilhas essencialistas sobre o que seria uma *artista mulher*, em busca de definir um “estilo feminino quintessencial” (NOCHLIN, 2016, p. 7).

Com relação à invisibilidade e apagamento de artistas mulheres, afirma que

Na verdade, o milagre é, dadas as esmagadoras chances contra as mulheres ou negros, que muitos destes ainda tenham conseguido alcançar absoluta

---

<sup>5</sup> O artigo de Helouise Costa (2018) sobre Alice Brill e Hildegard Rosenthal faz parte de tal dossiê.

excelência em territórios de prerrogativa masculina e branca como a ciência, a política e as artes (NOCHLIN, 2016, p. 9).

Quanto à abordagem metodológica desta pesquisa, me apoio em três ações: (1) selecionar, (2) dialogar e (3) analisar.

**(1) Selecionar.** A seleção das fotografias abordadas nesta pesquisa foi meu ponto de partida, essencial para a delimitação do recorte. Em um primeiro momento, me aproximei do arquivo de Alice Brill salvaguardado no Instituto Moreira Salles, composto por 14 mil negativos, dos quais pelo menos 6 mil estão digitalizados e disponibilizados na plataforma interna da instituição, *Cumulus*. Em uma visita à instituição pude explorar o arquivo de Alice nesta plataforma e, dado o volume de imagens, fui navegando por algumas pastas específicas que me despertavam mais interesse, especialmente aquelas em que a temática urbana era o ponto de destaque. Assim, pude ver aproximadamente 3 mil imagens e cheguei a uma seleção de 361 de maior interesse. Estas foram salvas em um link que possibilita acesso às fotografias fora da instituição e, conseqüentemente, uma pesquisa mais atenciosa e detalhada. Dado o volume de imagens a ser visto em pouco tempo, esta primeira etapa da seleção foi bastante intuitiva, guiada por um interesse imagético e/ou temático que algumas fotografias me despertaram.

Em um segundo momento, me aprofundi nas 361 fotografias inicialmente selecionadas com o objetivo de reduzir progressivamente o número de imagens de interesse, chegando a um conjunto de 90 fotografias e, posteriormente, 40 selecionadas por relevância temática e formal. Este critério por relevância foi guiado por três propósitos: (1) abordar fotografias ainda pouco ou nada exploradas nos trabalhos sobre Alice; (2) incluir registros de outras cidades além de São Paulo; (3) desfocar do caráter documental para se aproximar da estética e linguagem da fotografia moderna brasileira.

Para chegar à seleção final de 25 imagens, criei relações entre as imagens a partir de critérios formais e temáticos, de maneira a desenvolver a narrativa deste trabalho, tendo em mente sua organização em 3 capítulos. Esta última etapa foi realizada com auxílio da plataforma *Miro* (Figura 1), uma lousa interativa digital que se configura como um quadro branco infinito. Com ela, pude pensar por e com imagens, dada a possibilidade de visualizá-las todas em um mesmo plano ao mesmo tempo, de maneira a perceber e criar relações potenciais entre elas.





**Figura 1.** Pensar por e com imagens: *Miro* como ferramenta de seleção e análise. Link disponível em:  
<https://miro.com/app/board/uXjVOxVHR88=/>

**(2) Dialogar.** O conjunto final de imagens analisadas nesta pesquisa foi definido em relação às principais características da linguagem moderna na fotografia brasileira, como a geometrização dos motivos, a investigação das potencialidades da luz, o privilégio pelo elemento arquitetônico como gerador de composições, o interesse por explorar ritmos, planos, texturas e ângulos inusitados (COSTA e SILVA, 2004). Para reforçar esta ideia, busquei, ao longo dos três capítulos, criar diálogos diretos entre fotografias de Alice Brill e registros de fotógrafos modernos já consagrados pela historiografia, como Marcel Giró, Eduardo Salvatore, German Lorca, Gertrudes Altschul, José Yalenti, Peter Scheier e Pierre Verger, entre outros. A plataforma *Miro* também foi essencial para a realização desta ação, usada de maneira complementar ao ato de *selecionar*. Faz-se importante destacar que selecionei primordialmente fotógrafos que atuaram no FCCB, mas não me restringi a eles por perceber relações significativas com alguns outros fotógrafos modernos atuantes no Brasil, que optei por incluir neste trabalho.

**(3) Analisar.** Para além de construir diálogos entre as fotografias de Alice e de fotógrafos modernos já consagrados, considero tais fotografias enquanto objetos de análise autônomos. Para isso, me baseei nas características históricas e formais acerca da fotografia moderna. Como meio de reunir essas diferentes frentes de análise - histórica, teórica e estético-formal -, me guiei pela metodologia de “pensar por imagens” de Junia Mortimer (2018). Nas palavras da autora, “procurar por esses lampejos visuais em arquivos que se façam disponíveis é uma proposta de pensar por imagens a fim de chegar a outras possibilidades historiográficas”

(MORTIMER, 2018, p. 172). É importante esclarecer que a autora desenvolve esta metodologia com o objetivo de contribuir para as discussões acerca da história da cidade e do urbanismo; no entanto, ela afirma que a ideia de “pensar por imagens” traz “valiosas implicações também para o campo da fotografia, das artes visuais e do imaginário” (MORTIMER, 2018, p. 159).

Por fim, optei por estruturar este trabalho em 3 capítulos, nomeados a partir de 4 concursos internos do FCCB que aconteceram no período de atuação profissional de Alice (1948-1961), — “Retratos e figuras ao ar livre” (maio, 1949), “Reflexos (abril, 1951), “Sombras” (junho, 1951) e “Arquitetura, Monumentos” (outubro, 1951). A partir deles, proponho um exercício imaginativo de seleção das fotografias de Alice, uma extrapolação que busca aproximar a sua produção às práticas internas do Clube, a partir de uma provocação: quais de suas fotografias Alice poderia ter enviado aos concursos internos do FCCB?

Dessa forma, no primeiro capítulo — Reflexos e Sombras — reuni fotografias que se utilizam de certos recursos formais em comum, além de apresentar o Foto Cine Clube Bandeirantes, trazer indícios da relação entre Alice e o FCCB e apresentar a *Seção Feminina* do Clube. Já no segundo capítulo — Arquitetura e Monumentos —, reuni fotografias dedicadas especialmente à temática urbana e/ou arquitetônica, destacando as linhas curvas e retas como elemento gerador de composições. Construí, também, uma discussão acerca da noção de “excepcionalidade” atribuída a mulheres artistas que alcançaram reconhecimento em seu campo. Em conclusão, no terceiro capítulo — Retratos e Figuras ao ar livre — abordei o lado humanista da fotografia de Alice e busquei tensionar a oposição categórica entre documental e estético-formal, latente na história da fotografia. Ao longo de todos os capítulos, busquei apresentar informações sobre a trajetória profissional de Alice.

Destaco que o movimento de tornar os concursos do FCCB como elemento organizador dos capítulos não se trata de um exercício meramente especulativo, mas de uma de minhas estratégias para aproximar a produção fotográfica de Alice da linguagem e estética da fotografia modernista brasileira, especialmente aquela realizada em meio e sob influência do Foto Cine Clube Bandeirantes. Em outras palavras, busco enquadrar a produção de Alice a partir das próprias questões trabalhadas pelo Clube. Além disso, tal exercício se configura também como uma prática metodológica que guiou a organização das fotografias expostas neste trabalho e se tornou fio condutor de sua narrativa.

## 1. REFLEXOS E SOMBRAS

Ao entrar em contato com a produção fotográfica de Alice a partir de seu acervo salvaguardado no Instituto Moreira Salles, me deparei com um grande volume de imagens e temas variados. Frente a esse conjunto, acredito que muitas abordagens sejam possíveis, sendo uma delas a aproximação que articulo neste trabalho entre sua poética do olhar e a linguagem da fotografia moderna brasileira. Para a pesquisadora Vanessa Lenzini (2006),

O debate em torno de uma definição do “moderno”, constante na historiografia sobre a fotografia e presente nos artigos do *FCCB-Boletim*, mostra-se polissêmico. Em comum apresentam o “moderno” como ruptura que porta o novo, contraponto de uma tradição. O termo “moderno” na fotografia não possui uma definição unívoca, esteve em constante disputa. Seu uso e sua repercussão, muitas vezes, implicaram em diferenciações, afirmações e contestações de uma cultura frente à outra (LENZINI, 2006, p. 323).

Dessa forma, em meio às diversas experiências que se enquadram no amplo conceito do que seria a “fotografia moderna” — como a fotografia de rua, o fotojornalismo, a fotografia direta (*straight photography*) e a fotografia humanista —, construo minha reflexão a partir de um movimento específico que tomou forma em meio ao Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB): a fotografia modernista da Escola Paulista, caracterizada pela problematização do potencial e das limitações da fotografia enquanto linguagem (COSTA; SILVA, 2004, p. 12).

O Foto Cine Clube Bandeirantes integrava uma rede ampla de fotoclubes dispersos pelo Brasil e pelo mundo, dedicados a criar um espaço no qual fotógrafos amadores pudessem explorar sua paixão pela fotografia sem um comprometimento profissional, mas como diletantes engajados em “fazer da fotografia uma atividade artística” (COSTA; SILVA, 2004, p. 22). Fundado em São Paulo no ano de 1939, o FCCB ganhou espaço no cenário artístico do país, em um momento em que São Paulo passava a compartilhar o centro cultural brasileiro com o Rio de Janeiro. Fotógrafos que integravam o Clube, como Thomaz Farkas, Geraldo de Barros e Ademar Manarini, chegaram a expor sua produção em mostras individuais no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949, 1951 e 1954, respectivamente) e na II Bienal de São Paulo (1953), contribuindo para a construção de uma “legitimação da fotografia pelo sistema de arte no Brasil” (COSTA, 2008, p. 132). Nesse processo — em que “o museu passou a valorizar a fotografia não enquanto imagem reproduzível e versátil, mas enquanto objeto de coleção, pautado por valores como raridade, autenticidade, expressão pessoal e virtuosismo técnico” (COSTA, 2008, p. 133) —, o FCCB exerceu um papel de destaque, que pode ser percebido pela “forte coerência na legitimação artística de um certo tipo de fotografia, de herança vanguardista, que vinha sendo desenvolvida” (COSTA, 2008, p. 136) em seu âmbito.

No entanto, é importante se atentar para o fato de que “Foto Cine Clube Bandeirante” e “Escola Paulista” não são sinônimos, mas sim movimentos que se sobrepõem:

O FCCB era igualmente incomum em sua capacidade de unir impulsos díspares sob uma única e orgulhosa bandeira, e se envolver seriamente com a arte de membros que estavam satisfeitos com clichês pictóricos tecnicamente proficientes, enquanto encorajava o diálogo crítico entre aqueles para quem a desorientação de sua experiência urbana contemporânea foi uma fonte de inspiração (MEISTER, 2021, p. 22, tradução nossa).

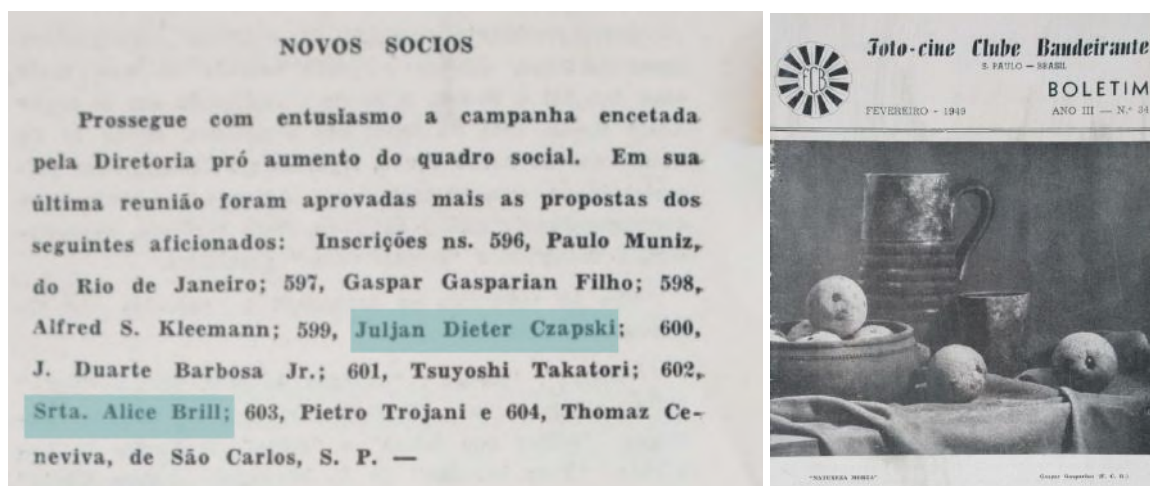
Dessa forma, pode-se observar certa ambivalência em meio à prática que se desenvolvia no FCCB, visto que nele conviviam fotógrafos engajados em projetos quase opostos. Se por um lado é nesse fotoclube que encontramos aqueles que lideraram o movimento de renovação da fotografia brasileira, a partir de um impulso experimental guiado pela herança vanguardista — que caracteriza a Escola Paulista<sup>6</sup> —, havia também um grande grupo de fotógrafos que ainda se dedicavam a desenvolver pesquisas pictorialistas, que dialogavam com a tradição da pintura acadêmica.

Com as informações expostas sobre a trajetória de Alice na introdução, podemos perceber que em seu caso, — ao contrário da realidade dos fotoclubistas — a fotografia não era simplesmente um hobby, mas uma atividade profissional baseada na documentação visual e na realização de foto-reportagens. Apesar disso, é possível encontrar um formulário de registro em seu nome nos arquivos do Foto Cine Clube Bandeirantes, datado de 1949 (COSTA, 2021, p. 52), além de uma menção ao nome de Alice e de seu marido, Juljan Czapski, em um anúncio de novos sócios no *boletim* interno do FCCB de número 34, do mesmo ano (Figura 2). No entanto, sua passagem pelo clube foi curta<sup>7</sup> e não há registros de sua atuação prática nele, como o envio de fotografias para concursos internos, por exemplo. Apesar disso, esta pista nos indica que Alice tinha conhecimento do circuito da fotografia moderna paulista e, em certa medida, transitava por ele, o que me levou a inferir que ela teria alguma proximidade com as práticas modernas que se desenvolviam no campo da fotografia naquela época.

---

<sup>6</sup> Helouise Costa e Renato da Silva (2004) chamam atenção para o grupo dos “pioneiros” do FCCB, composto por José Yalenti, Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, German Lorca e para o grupo dos principais representantes da Escola Paulista, composto por Eduardo Salvatore, Marcel Giró, Roberto Yoshida, Gertrudes Altschul, Ademar Manarini, Gaspar Gasparian, Ivo Ferreira da Silva e João Bizarro Nave Filho. Dentre esses nomes, Thomaz Farkas seria uma exceção, pois, assim como Alice Brill, construiu uma carreira como fotógrafo profissional.

<sup>7</sup> Sua filiação ao FCCB foi revogada em 1950, por falta do pagamento da taxa mensal após seis meses (COSTA, 2021, p. 52).



**Figura 2:** Anúncio de novos sócios, com destaque para os nomes de Alice Brill e seu Marido, Juljan Czapski.

Fonte: Boletim Foto-Cine 34, disponível em:

<<https://fotoclub.art.br/documento/boletim-foto-cine-clube-bandeirante-no-034/>>.

Ao pensar nesses diálogos entre Alice e a fotografia modernista que se desenvolvia no FCCB, realizei um exercício imaginativo a partir de uma provocação: caso ela não tivesse se desligado do Clube, quais de suas fotografias ela poderia ter enviado aos seus concursos internos? Como ponto de partida para a análise das fotografias que abordo neste capítulo, optei pelos concursos "Reflexos" e "Sombras", que aconteceram em abril e junho de 1951, respectivamente. A escolha por estes temas foi motivada pela possibilidade que eles abrem para a exploração das potencialidades da luz e de ângulos inusitados, sem se restringir a estes pontos. Para reforçar os diálogos entre a produção de Alice e o FCCB, trouxe fotografias de três de seus membros notórios: Marcel Giró, Eduardo Salvatore e Palmira Puig.

Na fotografia abaixo, "Vale do Anhangabaú<sup>8</sup>" (Figura 3), Alice registra a vida cotidiana na metrópole com um olhar apurado para as formas que se manifestam na paisagem, brincando também com as formas em potencial, isto é, aquelas que podem ser manipuladas através do enquadramento fotográfico. Assim, Alice cria uma composição fortemente geométrica, em que a curva do espelho d'água traça uma linha de força que delimita os dois campos da imagem: a paisagem e seu inverso, seu rebatimento na água. Ao ser duplicada pelo reflexo, a linha de palmeiras cria uma espécie de moldura que direciona o olhar, como um segundo enquadramento que põe em evidência os indivíduos presentes, característica recorrente em seus registros da cidade de São Paulo, marcados por um olhar humanista interessado na vida cotidiana dos mais diversos sujeitos que circulam pelo espaço urbano.

<sup>8</sup> No acervo fotográfico de Alice salvaguardado no IMS, os títulos das fotografias foram atribuídos pela própria instituição como recurso para identificação, não pela fotógrafa.



**Figura 3.** Vale do Anhangabaú (Praça Ramos de Azevedo) registrado por Alice Brill, c. 1953.



**Figura 4.** O mesmo espelho d'água, no Vale do Anhangabaú, registrado por Marcel Giró, c. 1950.

Apesar de quase metade da fotografia ser tomada por água, não há prevalência de um vazio. O reflexo atua como elemento constitutivo da imagem que, ao duplicar a cena, cria uma sensação de completude, por torná-la geometricamente mais coesa. O quadrado que se forma com as palmeiras reforça o próprio formato original da fotografia, fruto da utilização de uma câmera Rolleiflex, que realiza fotografias em formato 6 x 6cm. A opção por registros quadrados é prevalente em quase toda a produção de Alice, com poucas exceções (Figura 18 e 42).

Podemos perceber que o foco desta fotografia não está no edifício em construção ao fundo ou no Viaduto do Chá movimentado, mas nas formas e linhas que se manifestam na paisagem. Se em muitas das fotografias de Alice é a própria paisagem de São Paulo em plena modernização o objeto de interesse, nesse caso ela parece se configurar como um plano de fundo para experimentações estéticas similares àquelas desenvolvidas pelos membros do FCCB, como Marcel Giró (1912-2011). Catalão, Giró ingressou no Clube em 1950, um ano após o curto período em que Alice foi sócia. Por sua vez, este se manteve como membro ativo do FCCB por quase vinte anos, momento em que levou a fotografia primordialmente como um “exercício de visão” (COSTA; SILVA, 2004, p. 52). Assim, Giró abriu “o campo da sensibilidade moderna para uma minuciosa pesquisa da natureza e para as possibilidades de evidenciar a abstração que emana das cenas mais comuns. (...) Referenciando o campo do figurativismo, suas fotos nos remetem ao mesmo tempo ao abstracionismo” (COSTA; SILVA, 2004, p. 52)

Com relação à fotografia de Marcel Giró (Figura 4), percebemos um movimento similar àquele realizado por Alice Brill. Giró registra pessoas sentadas na borda do mesmo espelho d’água e também cria uma linha de força a partir desse elemento. No entanto, a fotografia é tirada em outro ângulo — de cima para baixo —, desconsiderando a linha de horizonte, de maneira a transformar o espelho d’água em um elemento dominante. Assim, seu resultado é mais diretamente associado a um impulso experimental moderno, dado que a única forma de ver a paisagem é a partir de seu reflexo. No entanto, me questiono se a opção por um registro com menos elementos ou a desconstrução da noção tradicional de horizonte seria suficiente para separar duas fotografias entre estritamente documental, no caso de Alice Brill, e experimental, guiada por um olhar estético, por parte de Marcel Giró.



**Figura 5.** Fachadas de Paraty, década de 1950, por Alice Brill.



**Figura 6.** Fachadas de Paraty, década de 1950, por Alice Brill.



Para além de São Paulo, Alice registrou diversas cidades brasileiras, como Paraty, no estado do Rio de Janeiro. Em suas fotografias desta cidade (Figura 5 e 6), percebemos que o interesse de Alice por fotografar arquitetura não se restringe às construções modernas de seu tempo. Este tipo de fotografia foi um dos pontos de partida de sua trajetória profissional, marcada pela colaboração regular com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e com a revista *Habitat*, para os quais fazia registros documentais de construções arquitetônicas e obras de artes, além de fotorreportagens variadas, entre 1948 e 1960. É interessante pontuar que Alice se envolveu diretamente com as atividades do MAM desde sua criação: “seu nome integra a lista dos sócios fundadores do MAM, registrado em cartório em 1948 e aberto oficialmente no ano seguinte” (ALARCON, 2008, p. 195).

Nas fotografias de Paraty (Figura 5 e 6), os reflexos não dominam as composições como nos exemplos anteriores (Figura 3 e 4) e a duplicação das cenas se dá de maneira muito mais sutil. Assim, imagino que os reflexos não foram usados apenas como recurso formal, mas por uma questão de conteúdo, em uma tentativa de construir um retrato de Paraty a partir de uma de suas características primordiais: as ruas que se alagam e desalagam de acordo com as mudanças constantes da maré. As poças contribuem para a formação de uma aura insólita para a cidade, que se complementa com a arquitetura colonial bem preservada e o calçamento irregular do tipo pé-de-moleque, especialmente peculiares para olhar de uma estrangeira. A presença de pessoas é mais tímida e tem pouco peso frente às fachadas e poças das cenas, dando à Paraty ares de uma cidade (quase) fantasma, parada no tempo.

Apesar das semelhanças entre as duas fotografias, elas se diferem especialmente pelo ângulo adotado. A primeira composição apresenta uma perspectiva frontal clássica, reforçada pela convergência dos planos compostos pelas fachadas das casas e do calçamento, que constroem certa profundidade. Já a segunda fotografia é tirada de cima para baixo, de maneira a dar ainda mais destaque ao chão e, conseqüentemente, às poças e os reflexos que delas surgem.

Em outra viagem pelo estado do Rio de Janeiro, já na década seguinte, Alice registra a arquitetura colonial que ainda sobrevive na região central da capital. Na fotografia “Rua dos Mercadores” (Figura 7), podemos observar a utilização do reflexo como um recurso para driblar o carácter restritivo das ruelas estreitas do centro antigo do Rio de Janeiro. Ao fotografar a Igreja de N. Sra. da Lapa dos Mercadores a partir de seu reflexo em uma poça d’água, Alice pode isolá-la de seu contexto, impedindo que as fachadas dos casarios coloniais

da rua interferissem em sua composição. Além disso, a nitidez com que a igreja é capturada demonstra o domínio técnico de Alice perante a câmera.



**Figura 7.** “Rua dos Mercadores”, Rio de Janeiro, 1965, por Alice Brill. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Ao isolar a igreja e capturá-la invertida, Alice cria a ilusão de uma fenda, um rasgo temporal que abriga a cidade do passado em vias de desaparecer, mas que ainda resiste, especialmente na região central. Esse espectro do passado se mantém conservado em pedra, no antigo calçamento da cidade, uma importante marca de historicidade de um Rio de Janeiro que ainda não foi inteiramente tomado por asfalto. A opção por esse ângulo — de cima para baixo — dialoga com as variadas experimentações de fotógrafos modernos para registrar a arquitetura de maneira inventiva e inusitada, além de remeter à fotografia de Marcel Giró (Figura 4), em que só se vê a paisagem pelo seu reflexo. “Rua dos Mercadores” seria, então, uma radicalização mais tardia da proposta de Alice em suas fotografias de Paraty (Figura 5 e 6), realizadas na década anterior.

É interessante observar que seus registros do centro do Rio são realizados em 1965, após o fim de sua carreira profissional enquanto fotógrafa, que se encerra por volta do ano de 1961. Ao optar por encerrar suas atividades profissionais no campo da fotografia, Alice pode se

dedicar às artes plásticas e, eventualmente, à carreira acadêmica, tendo concluído graduação (PUC-SP), mestrado (USP) e doutorado (USP) em Filosofia, em 1976, 1982 e 1994, respectivamente. Alice atuou também como colunista do “Suplemento de Cultura” do jornal O Estado de S. Paulo, “produzindo uma série de críticas de arte com temática bastante abrangente” (ALARCON, 2008, p. 237).

Considero uma questão interessante esse pragmatismo de Alice em deixar sua carreira como fotógrafa para trás tão decididamente. Ao virar essa página de sua história, ela pode se dedicar às expressões artísticas que eram verdadeiramente sua paixão, como a pintura à óleo e o *Batik*<sup>9</sup>, “sem preocupações com a venda imediata de obras” (ALARCON, 2008, p. 231). Assim, ela reafirma a fotografia como uma mera fonte de renda, se distanciando ainda mais da experiência dos fotoclubistas de sua época, sejam eles do FCCB ou outros grupos, marcados pelo amadorismo, pela fotografia como uma ocupação paralela, motivada puramente por interesses artísticos e não monetários.

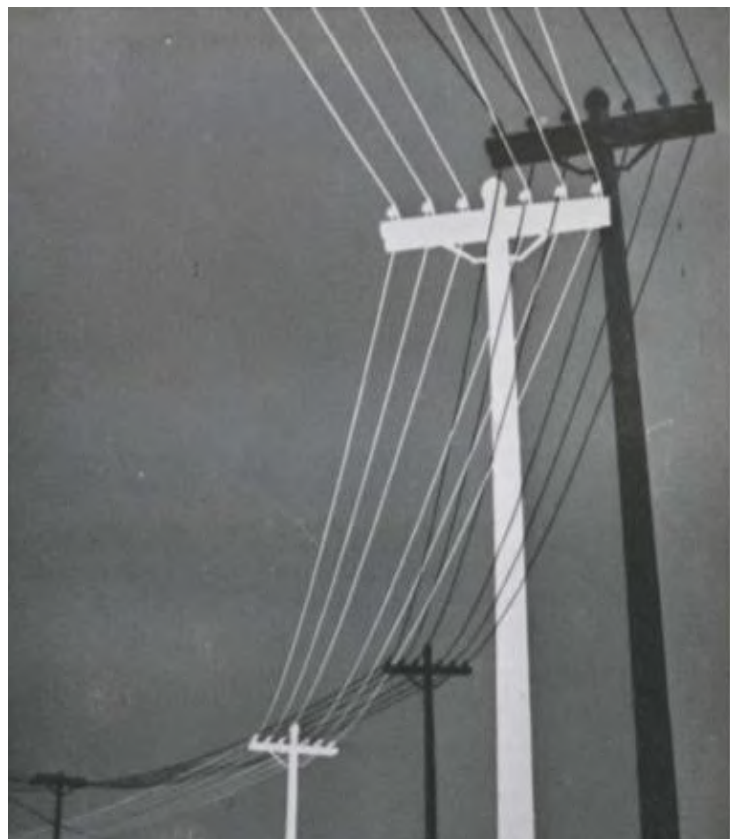
De volta a São Paulo, Alice não se prende a registros das reminiscências do passado colonial na capital paulista, mas enfoca nos processos que preparam a cidade para uma nova era, pautada na modernização, modernidade e modernismos. Na origem desses processos, que remonta à Revolução Industrial (século XVIII), estava a ferrovia, sinônimo de progresso e eficiência. No entanto, não é necessariamente essa imagem que Alice constrói em sua fotografia (Figura 8), que transmite uma ambiência até mesmo um pouco pacata, em que o trem aparece timidamente em um canto, sem muito destaque. Apesar disso, a dialética entre o trem e o fundo evoca a narrativa da modernização: ao fundo, vemos o esboço da silhueta de São Paulo no horizonte, uma cidade que substitui os casarios antigos por prédios e arranha-céus, que se reconstrói e se moderniza, conduzida ao progresso pelos trens da São Paulo Railway, além de outros artificios. Percebemos que mesmo em uma fotografia com pouco movimento, em que o foco não está nessa reconstrução da cidade em si, Alice registra essa modernização que se desenrola.

---

<sup>9</sup> Nas palavras de Daniela Alarcon, “Trata-se de uma técnica artesanal indonésia de tintura de tecido. Utilizando um pequeno instrumento chamado *tjanting*, aplica-se cera de abelha líquida sobre a superfície de um tecido, de maneira a formar desenhos ou padrões; (...). O aparecimento da imagem criada através do *batik* guarda uma semelhança com a gênese da imagem fotográfica: a cera de abelha, que atua como isolante no processo de tintura, cria um desenho “em negativo”, que só é “revelado” após a aplicação da tinta. Também na fotografia a imagem só se deixa ver após um banho de produtos químicos – no ato de revelação, reside a ideia de imanência, de significado que se deixa conhecer, em um tempo certo, seguindo etapas determinadas, rituais”(ALARCON, 2008, p. 233). Alice teve contato com o *batik* a partir de sua amiga, Eva Lieblich, que frequentou um curso sobre essa técnica em uma viagem à Viena. Em 1994, Alice defende sua tese de doutorado intitulada “Viagens imaginárias: transformação de uma técnica milenar em linguagem contemporânea”, uma reflexão acerca do batik e seus diálogos com a fotografia.



**Figura 8.** “Linhas da São Paulo Railway”, c. 1953, por Alice Brill.



**Figura 9.** “Composição”, 1954, por Eduardo Salvatore, respectivamente.

A partir do conjunto de fotografias acima, abandono a categoria de “reflexos” para dar lugar às “sombras”. Destaco que ao abordar a fotografia de Alice (Figura 8) a partir dessa ideia, penso em sombra como oposição à claridade, logo, penso em escuridão. Escuridão esta que confere um peso à imagem ao tomar pelo menos um terço de sua composição e, assim, cria um forte contraste com a claridade e leveza de um céu aparentemente nublado. Dessa forma, a escuridão seria o principal elemento de separação entre o plano do chão — tomado pelos trilhos do trem —, e do céu — ocupado pelos seus cabos de energia. Cria-se um rebatimento de linhas em um mesmo sentido, como planos horizontais que se refletem, o que demarca e dá destaque à perspectiva da imagem. Tal perspectiva é reforçada pela sequência de planos verticais construída pelos pórticos, que seguem *ad infinitum*, assim como os trilhos e os cabos, o trem e o suposto progresso da modernidade capitalista, que sangram para além do recorte da imagem, extrapolando-a.

Esse registro da ferrovia de São Paulo poderia ser visto como um exercício acerca das potencialidades da luz, da geometrização dos motivos e da manipulação de planos e ritmos, em forte diálogo com as práticas modernas em voga no FCCB. Para refletir sobre esse diálogo, trago “Composição” (Figura 9) de Eduardo Salvatore (1914-2006), publicada em um dos *boletins* do Clube.

Nas palavras de Helouise Costa e Renato da Silva (2004), “Eduardo Salvatore foi uma personalidade determinante no contexto da Escola Paulista. Sua trajetória pessoal confunde-se com a própria do Foto Cine Clube Bandeirante” (COSTA; SILVA, 2004, p. 50). Muito atuante em diversas frentes do Clube — como os júris, as excursões externas e seminários — foi seu presidente por quase 5 décadas (1943-1990) e um dos principais responsáveis por sua “sólida estruturação” (COSTA; SILVA, 2004, p. 50) no cenário artístico brasileiro. Com relação a sua prática artística, Salvatore iniciou sua trajetória ainda no pictorialismo, o que resultou em fotografias que incorporam características de dois universos antagônicos: “de um lado, a aceitação de regras de composição e da estruturação formal como base da prática artística; de outro, a proposta de ressemantização conceitual do mundo, através de novas formas de organização espacial” (COSTA; SILVA, 2008, p. 51).

Na fotografia em questão (Figura 9), Salvatore direciona seu foco diretamente para os postes e cabos elétricos da rua, isto é, para as linhas que se manifestam na paisagem e extrapolam os limites da imagem devido ao seu caráter de plena continuidade. Ao experimentar com a intervenção sobre o negativo, Salvatore se engaja especialmente na manipulação de claros e

escuros e cria a ilusão da coexistência em um espaço de um mesmo elemento que se afeta pela luz de maneiras opostas ou, em outras palavras, cria a sensação de uma sobreposição de temporalidades. Entendo que com a manipulação do negativo, aliada à construção de uma composição em que se isola o objeto de seu contexto, Salvatore reafirma seu interesse na fotografia como recurso expressivo e instrumento para experimentação artística, se afastando do caráter mais abertamente documental atribuído a algumas das fotografias de Alice. Podemos perceber que, novamente, somos confrontados com a ideia de que a desconstrução da noção tradicional de linha de horizonte seria um elemento que confere modernidade a uma imagem, em oposição a uma composição que segue as noções clássicas de perspectiva.

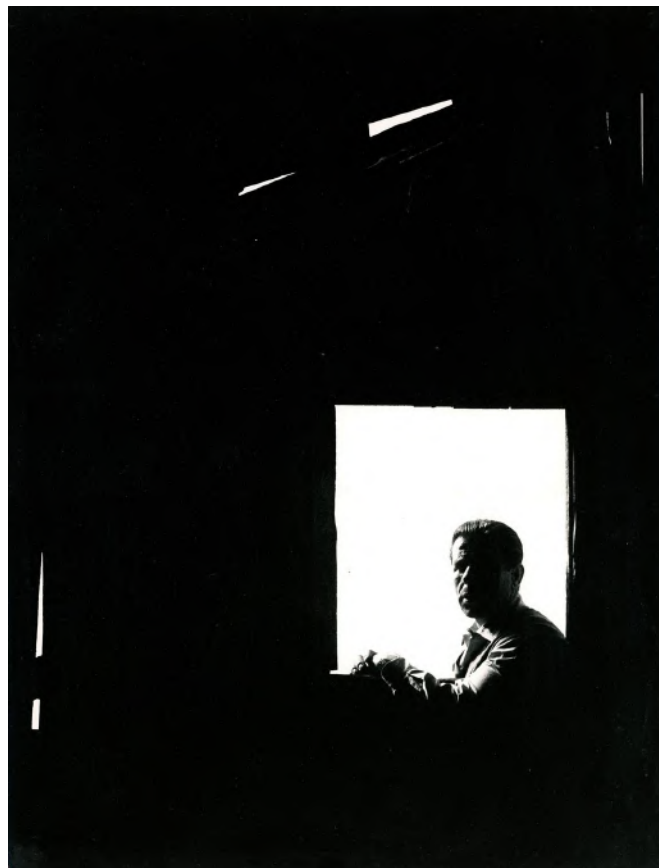
Seguindo pela ideia de “sombras” como escuridão, trago a fotografia “Fundição” (Figura 10), registrada por Alice em uma indústria do estado de São Paulo. Enquanto registro da modernização de São Paulo, Alice nos traz mais um elemento essencial nesse processo de se forjar uma nova cidade. No entanto, frente ao desafio de documentar um espaço industrial, Alice cria uma imagem relativamente abstrata, em que o foco principal é o jogo de luz e não a cena em si, aquilo que se registra, visto a dificuldade de precisar os elementos que a compõem.

A composição da fotografia em questão é margeada por dois corpos, trabalhadores anônimos que emolduram a cena e direcionam a visão do observador para o centro, onde vemos metal derretido ser despejado. O momento da fundição cria um efeito estético, em que o metal em altíssima temperatura parece brilhar, tornando-se o ponto focal da imagem. Esse brilho é realçado pelo contraste com a escuridão do local e se completa pela luminosidade que adentra o espaço através das janelas no alto. Com a relação entre o brilho do metal, o contraste de claros e escuros e o registro levemente desfocado, cria-se uma atmosfera etérea que só poderíamos encontrar em uma indústria a partir do mundo das imagens.

A manipulação de claros e escuros enquanto elemento de destaque também está presente no retrato de Marcel Giró, realizado por Palmira Puig (Figura 11). Palmira cria uma composição simples, coordenada por princípios geométricos, em que podemos decifrar o espaço não pelo sua forma em si, mas a partir dos indícios deixados pela luz. Frestas no telhado e parede delineiam a construção, enquanto a luz forte que adentra pela janela desenha o retrato de Giró que, por estar quase de perfil, favorece o contraste da iluminação.



**Figura 10.** Fundição, década de 1950, por Alice Brill



**Figura 11.** “Sem título (Marcel Giró)”, por Palmira Puig, 1953.

Por sua vez, Palmira Puig (1912-1979) foi uma fotógrafa catalã, que se destaca por sua atuação no FCCB e no estúdio de fotografia publicitária que mantinha com seu marido, Marcel Giró, a partir de 1953. É interessante pontuar que, ainda na Espanha, Palmira e sua mãe participaram “ativamente da criação de um grupo feminista de esquerda em sua cidade natal” (PALMIRA, 2022) e sua família sofreu perseguição política durante a Guerra Civil Espanhola (1936-1939). No Brasil, Palmira ingressou no FCCB em 1956 e integrou à *Seção Feminina* do Clube, onde desenvolveu trabalho fotográfico autoral de caráter humanista, em que podemos observar um “equilíbrio entre a observação livre e preocupação com composição, contraste e texturas. Palmira está interessada nas formas que ela abstrai dos objetos e paisagens, mas também no aspecto mais humano e social da realidade” (FOTOGRAFIAS, 2022).

Sua produção fotográfica “só começou a ser identificada recentemente como resultado, não previsto, do tratamento e identificação do arquivo de Marcel Giró” (COSTA, 2020, p. 16), por Toni Ricart Giró, que constatou “rapidamente que a obra de Palmira Puig é mais extensa e mais expressiva do que se supõe até então” (PALMIRA, 2022). Em 2019, é realizada uma exposição individual de sua obra em Barcelona, “que trouxe a público, pela primeira vez, sua história de vida e parte significativa de suas imagens” (COSTA, 2020, p. 16), momento em que “a contribuição artística de Palmira Puig é redimensionada e passa a ter o devido reconhecimento, mais de 30 anos após sua morte” (PALMIRA, 2022).

A *Seção Feminina* do FCCB 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 associados<sup>10</sup> (COSTA, 2020, p. 15). Apesar de a seção feminina ser um departamento próprio em meio a organização do FCCB<sup>11</sup>:

(...) 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).

<sup>10</sup> A saber, Eduardo Salvatore, José Yalenti e Fernando Palmério, respectivamente.

<sup>11</sup> O Clube era composto por três departamentos: “Fotográfico” e “Cinematográfico” e “Seção Feminina”.



No entanto, as integrantes do grupo atuavam majoritariamente em atividades de organização do Clube (figura 8), enquanto os homens desenvolviam suas pesquisas fotográficas próprias e ocupavam postos de liderança.



**Figura 12.** “As mão femininas”, nota na 9ª edição do *Boletim* do Clube, em contraposição à capa da mesma edição do *Boletim*, em que se vê uma fotografia de José Yalenti (janeiro de 1947). Fonte: Boletim Foto-Cine 9, disponível em: <<https://fotoclub.art.br/documento/boletim-foto-cine-clube-bandeirante-no-009/>>

Dentre as mulheres que “passaram a atuar sistematicamente como fotógrafas no Bandeirante” (COSTA, 2020, p. 15), pode-se destacar Gertrudes Altschul, Palmira Puig, Bárbara Mors, Alice Kanji e Dulce Carneiro<sup>12</sup>. Embora estivessem em número reduzido, havia sim “mulheres atuantes no Clube com expectativas diversas em relação à prática da fotografia. As trajetórias femininas que acompanhamos mostram que as mulheres buscaram criar táticas para romper com as barreiras impostas à sua participação no ambiente fotoclubista” (COSTA, 2020, p. 18), como, por exemplo, a opção por atuar como assistente de seus maridos, caso de Palmira Puig e Alice Kanji:

[que] possibilitava o aprendizado da fotografia na prática, bem como o acesso a equipamentos, materiais e ao espaço dos estúdios fotográficos. Como assistentes, as mulheres podiam, ainda, contar com a companhia masculina para circular no espaço público munidas de equipamentos, algo

<sup>12</sup> Dentre essas fotógrafas, Gertrudes Altschul é a única que já recebe alguma atenção considerável dos pesquisadores, comparável à atenção dedicada a alguns dos homens membros do FCCB. Em 2021, o Museu de Arte de São Paulo (MASP) realizou uma mostra individual dedicada a sua produção fotográfica, intitulada “Filigrama”.

não totalmente naturalizado no Brasil na década de 1950 (COSTA, 2020, p. 18).

De acordo com a pesquisadora Helouise Costa (2020), a postura do FCCB frente às mulheres era ambivalente, ora condescendente, ora garantindo certo espaço e incentivo. Em uma ocasião, Eduardo Salvatore atribuiu a baixa adesão feminina ao Clube às próprias mulheres, “alegando a falta de disponibilidade delas em sair às ruas para fotografar” (COSTA, 2020, p. 19). No entanto, esta visão reducionista não leva em consideração as condições necessárias para que “as mulheres pudessem superar as barreiras vigentes à sua atuação como fotógrafas” (COSTA, 2020, p. 19), como “a falta de recursos financeiros próprios para compra de equipamentos, as restrições à livre circulação em logradouros públicos e a impossibilidade de frequentar cursos e reuniões, realizados geralmente à noite” (COSTA, 2020, p. 19).

De volta à Alice, podemos ver outra fotografia de sua viagem para o Rio de Janeiro (Figura 13). Para analisá-la a partir da ideia de “sombras”, já não penso mais simplesmente em escuridão, mas na sombra literal, aquela que se projeta no chão a partir da interação entre a luz do sol e as construções da cidade.

Ao registrar uma ruela no centro do Rio de Janeiro, Alice se utiliza da sombra projetada para criar uma espécie de moldura que enquadra seu objeto — um gato em repouso sob o sol — no momento em que o espaço que ele ocupa está claramente delimitado pelo contraste entre sombra e luz. Ao apontar sua câmera para o chão, desfocando-se do complexo arquitetônico colonial que a rodeava, Alice se concentra no instante, na coincidência que se manifesta — ou que ela forja — em diálogo com a ideia de “instante decisivo” conceituada por Henri Cartier Bresson (1908-2004), fotógrafo francês por ela admirado:

O olhar do fotógrafo está constantemente avaliando. Um fotógrafo pode captar a coincidência de linhas simplesmente ao mover a cabeça uma fração de milímetro. Pode modificar a perspectiva com um leve dobrar de joelhos. Ao colocar a câmara próximo ou distante do objeto, o fotógrafo pode desenhar um detalhe - ao qual toda a imagem pode ficar subordinada ou ainda que tire quem faz a foto. De qualquer modo, o fotógrafo compõe a foto praticamente na mesma duração de tempo que leva para apertar o disparador, na velocidade de um ato reflexo (CARTIER-BRESSON, 1971).

Esse processo de demarcação de formas a partir da manipulação de claros e escuros também pode ser percebido na fotografia “Linhas e Prédios” (Figura 14), de Marcel Giró. As sombras profundas constroem uma composição com forte apelo geométrico, em que as linhas manifestas na paisagem se sobrepõem às construções.



**Figura 13.** “Travessa do Comércio”, Centro do Rio, c. 1965, por Alice Brill



**Figura 14.** “Linhas e Prédios”, c. 1950, por Marcel Giró.

Percebemos que o interesse pelo registro de instante se mantém, mas se encerra na própria experimentação formal, em oposição à investigação de Alice, que parece mais interessada no conteúdo da fotografia, da cena que se manifesta em seu aspecto mais humano. A criação de uma composição totalmente livre de pessoas, em que se valoriza as formas, luzes e o elemento arquitetônico, seria outro recurso comumente associado ao vocabulário moderno do FCCB, como a desconstrução da linha do horizonte. No entanto, a mera subtração do elemento humano na fotografia seria o que separa um registro documental de um olhar estético? Seria realmente produtivo pensar uma produção artística a partir de categorias tão fechadas?

A sombra projetada se mantém como fio condutor da análise das próximas fotografias (Figura 15 e 16), em que vemos registros de outras das viagens de Alice. Em ambas, a sombra domina boa parte da composição, preenchendo um espaço que, sem ela, haveria uma uniformidade monótona. No entanto, acredito que ela não seja utilizada como mero elemento preenchedor, mas como um recurso que permite o contraste e, conseqüentemente, o destaque de certos elementos. Em meio ao chão de pedra quase completamente tomado por sombras, Alice registra pessoas exatamente no momento em que ocupam espaços tomados pela luz, destacando o elemento humano que se manifesta na paisagem. Ao contrário da atmosfera que se cria nas fotografias de Paraty (Figura 5 e 6), as cidades de Ouro Branco e Ouro Preto não parecem desocupadas, apesar de também conservarem seu aspecto histórico. Esse olhar atento para os sujeitos que ocupam o espaço, muito característico de uma fotografia do tipo humanista, é uma marca importante da poética de Alice e será aprofundada no último capítulo.

Além da manipulação de claros e escuros, Alice se vale também das curvas dessas cidades para construir o direcionamento do olhar. Em boa medida, o registro de cidades coloniais requer outro tipo de abordagem, que se difere daquela empregada na metrópole que se moderniza, em que a linha reta se torna um elemento predominante que induz a uma geometrização do olhar pautada em quadrados e retângulos. Apesar disso, Alice não deixa de perceber as formas geométricas que se manifestam nesses espaços, especialmente em seus elementos arquitetônicos, como pode ser visto no próximo capítulo.



**Figura 15.** “Rua Santa Efigênia, antiga Vira-Saia, Ouro Branco”, 1959 , por Alice Brill.

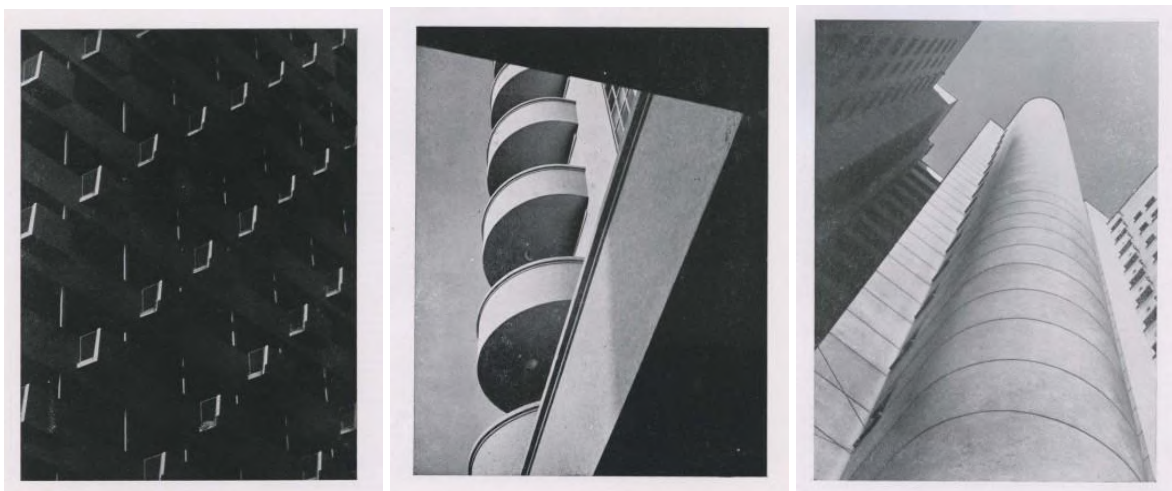


**Figura 16.** “Vista da igreja de São Francisco de Paula, Ouro Preto”, 1949, por Alice Brill.

## 2. ARQUITETURA E MONUMENTOS

Dentre os variados objetos de interesse dos fotógrafos modernos, a cidade se destacava. Especialmente em uma São Paulo em plena expansão e modernização, os olhares estavam atentos à dinâmica urbana e os elementos arquitetônicos que a compõem. A arquitetura e os monumentos, sejam eles antigos ou modernos, possibilitavam a investigação de formas variadas — nesse momento, sem um compromisso documental. Tais elementos não configuraram um novo tema dentro do repertório da fotografia, mas passaram a ser explorados de uma maneira inovadora, atenta a novos ângulos e enfoques, que “conseguiram torná-los mais objetivos e por isso mesmo mais vívidos (...), arrancando muitas vezes dos asfaltos da metrópole, quadros palpitantes da atualidade” (POLACOW, 1948, apud COSTA; SILVA, 2004, p. 38). Percebemos esse interesse pela investigação formal a partir do próprio subtítulo do concurso interno de outubro de 1951: “Arquitetura, Monumento (*ângulos, detalhes*)”.

Em meios às práticas do Foto Cine Clube Bandeirantes, era comum que a fotografia vencedora do concurso do mês estampasse a capa do *Boletim*<sup>13</sup>, assim como que algumas fotografias que se destacaram na competição fossem publicadas ao longo da edição (Figura 17), em conjunto com fotografias enviadas para Salões variados. A partir delas podemos perceber as características mais valorizadas pelo Clube no momento, como a abstração das formas, adoção de ângulos inusitados, rompimento com a frontalidade, destaque para formas curvas, composição a partir do jogo de linhas e intensificação do contraste de claros e escuros.



**Figura 17.** “Balcões”, por M. Laert Dias, “Balcões em Moldura”, por Marcel Giró e “Ascensão”, por Kazuo Kawahara. Fonte: Boletim Foto-Cine 67.

<sup>13</sup> A fotografia vencedora do concurso em questão foi publicada na capa da edição 67 do *Boletim* (Figura 22), de autoria de Eduardo Ayrosa.

O registro documental por excelência — frontal e relativamente afastado do objeto — teria por objetivo capturar o todo do elemento em questão, sem enfatizar nenhum aspecto específico, de maneira a criar uma imagem que pareça ser a mais verossímil possível. Por outro lado, a fotografia moderna quebra com essa prerrogativa de objetividade e adota uma série de recursos para produzir efeitos inusitados, que instiguem o olhar e possibilitem a transformação da realidade e do universo das representações através da câmera fotográfica. A partir das fotografias abaixo (Figura 18 e 19), podemos observar duas possibilidades de manipulação do vocabulário moderno para capturar reminiscências do passado colonial brasileiro.

Ao fotografar o Santuário de Bom Jesus de Matosinho (Figura 18), em Congonhas (MG), Alice Brill não se preocupou em capturar a totalidade da basílica, mas elegeu um espaço específico que pudesse produzir um efeito visualmente interessante. Posicionada em uma das laterais do complexo arquitetônico, a fotógrafa enfatiza o movimento de suas linhas, mesclando curvas e retas de maneira a criar a ilusão que tudo que aparece na fotografia faz parte de um mesmo volume. No entanto, Alice realizou a fotografia aos pés do muro que rodeia o santuário, capturando tanto o adro ornado pelas estátuas de Aleijadinho, à frente, quanto as torres e o frontão que coroam a igreja, ao fundo. Entre o muro e a igreja há um espaço considerável, que desaparece na fotografia.

A opção por esse ângulo possibilitou, também, que se destacasse uma das grandes curvas do complexo, localizada em uma das quinas do muro do adro. A manipulação da curva justaposta ao topo da igreja acaba por criar uma imagem que remete a outra importante igreja colonial de Minas Gerais, a Igreja Nossa Senhora do Rosário, em Ouro Preto, caracterizada justamente por suas curvas e ornamentação. No entanto, com a inclusão da escultura de Aleijadinho na composição, não resta dúvidas de que se trata do Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, singularizado justamente por seu complexo escultural.

Nota-se que a escultura de um dos profetas foi enquadrada de maneira a ocupar exatamente o espaço de uma das torres. Além disso, a aproximação frente ao objeto fez com que a construção sangrasse para além dos limites da imagem, de maneira a criar a ideia de que a linha do muro se estende indeterminadamente, enfatizando uma perspectiva descendente. Esse cuidado para com o enquadramento e as linhas — seja elas curvas ou retas — demonstra que o olhar de Alice estava sempre atento à geometria que se manifesta na paisagem, investigando possibilidades de manipulação das formas.



**Figura 18.** Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, 1964, por Alice Brill.



**Figura 19.** “Prosa”, c. 1950, por Palmira Puig.



É interessante pontuar que Alice parece compartilhar com seus contemporâneos o interesse modernista pela produção artística e arquitetônica colonial brasileira. Enquanto colaboradora para a revista *Habitat* — e mesmo depois desse período —, Alice viaja e registra cidades como Paraty, Ouro Preto, Ouro Branco, Congonhas, Salvador e Rio de Janeiro<sup>14</sup>, onde podemos encontrar importantes exemplares da cultura material do período colonial. A partir da década de 30, figuras como o arquiteto Lúcio Costa buscaram criar e evidenciar uma relação especialmente significativa entre arte colonial e arquitetura moderna brasileira, em uma tentativa de fundar “o presente em uma tradição” (MANNARINO, 2020, p. 5). Nesse sentido, o período colonial foi eleito como o momento em que “o caráter supostamente autêntico da cultura nacional teria sido forjado, época em que os elementos constituidores da identidade nacional teriam se combinado para produzir uma cultura entendida como original e singular” (MANNARINO, 2020, p. 2).

De volta a sua fotografia, percebemos que Alice rompeu com a perspectiva frontal totalizadora e elegeu um recorte específico do complexo, o que evidencia seu engajamento em um projeto interessado na fotografia enquanto meio de investigação plástica, que não se resume ao seu potencial documental. Na fotografia de Palmira Puig (Figura 19), observamos um movimento similar. Apesar de a fotógrafa adotar a perspectiva frontal, ela também se aproxima da construção de maneira a capturar apenas um fragmento do todo. A escolha desse enquadramento específico valorizou as formas geométricas do edifício, destacando a escada lateral e seu guarda-corpo, que traça uma diagonal bem marcada e divide a imagem em dois espaços: o superior, em que se vê duas janelas, e o inferior, onde dois homens conversam. Cria-se uma oposição entre a monumentalidade dos elementos arquitetônicos da igreja — que remetem a sua sacralidade — e a pequenez do homem e da experiência terrena. Vemos que Palmira conjuga seu interesse pela manipulação de formas geométricas com seu olhar humanista. Ao restringir sua fotografia a um recorte tão delimitado, a fotógrafa torna desafiadora a identificação do edifício em questão, o que evidencia seu desinteresse pelo aspecto exclusivamente documental da fotografia, sem deixar de lado um olhar atento para as dinâmicas do cotidiano na cidade.

Seguindo pela questão da geometria dos objetos arquitetônicos enquanto ponto de interesse dos fotógrafos modernos, nos deslocamos da representação das formas coloniais para a

---

<sup>14</sup> Dentre as outras cidades que podemos identificar em suas fotografias, temos São Paulo, Guarujá, Belo Horizonte, Foz do Iguaçu, Brasília, Buenos Aires e Montevideú.

representação da arquitetura modernista, a partir de duas fotografias da cidade de São Paulo (Figura 20 e 21).



**Figura 20.** Marquise do Ibirapuera, 1954, por Alice Brill.



**Figura 21.** “Linhas e tons”, 1955, por Gertrudes Altschul.

A arquitetura modernista é marcada por um vocabulário formal bem definido, em que se preza pela racionalidade funcionalista e pelo rigor geométrico, em oposição à prática barroca ou eclética, por exemplo, em que predomina uma forte e variada ornamentação. Em meio aos diversos representantes do brutalismo paulista, como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, e da escola carioca, como Lúcio Costa e Affonso Reidy, um nome se destaca no cenário da fotografia moderna: o carioca Oscar Niemeyer. A inventividade e as curvas de suas obras — especialmente aquelas que compõem o centro cívico de Brasília<sup>15</sup> — criaram paisagens repletas de formas instigantes, atraentes para a investigação plástica dos fotógrafos modernistas.

Quanto à Alice, ela esteve em Brasília na década de 50<sup>16</sup> e realizou algumas fotografias da cidade/canteiro de obras em sua viagem. No entanto, são seus registros da Marquise José Ermírio de Moraes, localizada no Parque Ibirapuera, que mais chamam atenção no que diz respeito a suas representações de obras de Niemeyer. Em sua fotografia (Figura 20), Alice captura o movimento sinuoso da marquise, que parece se estender *ad infinitum*, invadindo o espaço ao fundo. Esse efeito de continuidade é reforçado pelo contraste entre o tom dos elementos e por espelhamentos, seja entre a cobertura de concreto e o piso, seja entre o céu e a água do lago. As curvas do espaço conferem dinamicidade à composição, por contribuírem para a construção de uma perspectiva mais complexa, em que se chega ao ponto de fuga a partir de um vai e vem do olhar. Para além das questões formais, as curvas evidenciam a versatilidade do concreto e as inovações que se tornaram possíveis na modernidade.

Se por um lado as curvas são parte essencial do vocabulário formal de Niemeyer, elas não eram uma regra na prática da modernista. Para Le Corbusier, um dos principais mestres da arquitetura e do urbanismo modernos — profundamente influente para o modernismo brasileiro —, havia 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). Ele opunha sua proposta urbanística àquilo que chamava de “caminho das mulas”, marcado pela aleatoriedade desorganizada, característica das ruas curvas e tortuosas das cidades coloniais. Assim, com o rápido processo de modernização de São Paulo, as formas orgânicas da natureza perderam progressivamente espaço, dando lugar a uma racionalidade pautada na linha reta, ligada ao progresso, à rapidez e eficiência. Talvez por isso as formas curvas dos elementos arquitetônicos chamassem tanta atenção dos fotógrafos modernos, como

---

<sup>15</sup> Fotógrafos como Mário Fontenelle, Marcel Gautherot, Peter Scheier e Thomas Farkas — membro do FCCB — realizaram séries fotográficas importantes de Brasília ainda em construção.

<sup>16</sup> Não foi possível precisar a data, a partir do acervo fotográfico do IMS.

podemos observar em algumas capas do *Boletim* do FCCB (Figura 22). Ao escolher tais fotografias para estampar a capa do *Boletim*, o Clube legitimava a produção de um fotógrafo específico e, com ele, a temática escolhida, suas técnicas e abordagens formais, chamando atenção para a construção de uma poética do olhar específica.



**Figura 22.** 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. Fonte: Boletim Foto-Cine 67, 84 e 85.

Analisemos mais detalhadamente a fotografia “Linhas e Tons” (Figura 21) de Gertrudes Altschul, que estampa a capa da edição de número 84 do *Boletim*. Gertrudes aponta sua câmera para o céu, criando uma composição em que três simples elementos arquitetônicos confinam um céu nublado. A mesma continuidade que percebemos na fotografia de Alice pode ser observada no registro de Gertrudes, em que “se pode imaginar a colunata sinuosa encontrando a laje fora da moldura, fechando completamente a forma. O arranha-céu de concreto rompe as linhas sinuosas da colunata, criando uma transição abrupta das curvas para os ângulos retos da estrutura” (DARDASHTI, 2021, p. 71). A falta de figuras humanas cria uma atmosfera futurista e constrói uma narrativa em que se evidencia algumas problemas da modernidade, materializados por espaços “construídos que excluem pessoas, plantas e paisagens naturais, como se tivessem sido substituídos por arranjos de concreto como a colunata que imita suas formas” (DARDASHTI, 2021, p. 71).

Assim como Alice, Gertrudes Altschul (1904-1962) era alemã de ascendência judaica, o que a levou a deixar seu país natal para escapar do regime nazista, em 1939. Junto com seu marido, Leon Altschul, se instalou na cidade de São Paulo, onde conheceu o FCCB, tornando-se membro em 1952. Em pouco tempo, a fotógrafa subiu níveis nos rankings do Clube, obtendo sucesso em seus concursos e em Salões nacionais e internacionais, enquanto expandia seu

vocabulário artístico e conhecimento técnico (MEISTER, 2021, p. 21). Gertrudes iniciou sua atuação no campo da fotografia já na meia idade e, devido ao seu falecimento precoce, teve uma trajetória curta, de aproximadamente 10 anos. A fotógrafa figura como a principal — senão a única — mulher a se destacar no cenário da fotografia modernista brasileira, reconhecida ainda em vida por seus contemporâneos, como podemos ver a seguir, em um tributo à ela publicado no *Boletim* do FCCB, dois anos após seu falecimento:

[...] Em breve prazo ultrapassava as categorias de "novíssimo" e "senior" e se projetava entre os poucos nomes femininos internacionalmente consagrados na arte fotográfica. Encontrara-se a si mesma, e desse encontro se beneficiara a fotografia brasileira, da qual se tornou uma das representantes mais assíduas nos Salões de todo o Mundo. Mas, não só artisticamente se projetou essa *mulher extraordinária*. [...] No início de 1962, exatamente dez anos após o seu ingresso pela primeira vez no Bandeirante, Gertrudes desaparecia. Chegava ao fim uma longa enfermidade que a afastara do convívio dos companheiros. E se abria um claro até hoje não preenchido na fotografia brasileira, embora diversas candidatas despontem, em vários clubes, como *promessas risonhas*. Seu nome servirá, certamente, como exemplo à mulher brasileira, cuja presença é indispensável na arte fotográfica (RIBEIRO, 1964, p. 9, grifo da autora).

A partir desse depoimento, percebemos a construção de uma aura de singularidade em torno da figura de Gertrudes, definida como “mulher extraordinária”, aquela que pode competir no mesmo nível de seus companheiros do sexo masculino. Em seu livro *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira* (2022), Ana Paula Simioni problematiza essa ideia de excepcionalidade atribuída às mulheres artistas que conseguiram obter reconhecimento no meio artístico fortemente masculinista, vista como uma “armadilha a ser evitada” (SIMIONI, 2022, p. 29). Para a autora,

Ao se atribuir o sucesso de mulheres a qualidades supostamente únicas, acaba-se por reafirmar a crença em uma inferioridade natural do sexo feminino. Ou seja: as extraordinárias reforçam seu oposto complementar, as ordinárias, aquele contingente amorfo de autoras cujo anonimato resultaria de sua falta de capacidade. 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. Esse tipo de abordagem tende a descontextualizar as condições em que são produzidos os artistas, suas obras, leituras e recepção do público, contribuindo para uma percepção mítica do artista como um criador *incriado*, como afirma Pierre Bourdieu (SIMIONI, 2022, p. 29).

No próprio depoimento publicado no *Boletim*, conseguimos observar essa oposição entre Gertrudes, extraordinária, e diversas outras fotógrafas brasileiras — candidatas a ocupar o vácuo deixado por sua ausência — tidas como “promessas risonhas”. Ao propor um reposicionamento historiográfico da figura de Alice no campo da fotografia moderna brasileira, busco pôr em questão esse aura atribuída a Gertrudes, evidenciando que haviam

outras mulheres desenvolvendo uma produção fotográfica modernista contundente no cenário brasileiro. Não se trata, no entanto, de equiparar Alice Brill e Gertrudes Altschul, ou de construir essa mesma aura de singularidade em torno da primeira, mas de complexificar a discussão acerca do campo artístico brasileiro, marcado por tantos apagamentos<sup>17</sup>.

Passado este breve comentário acerca do estatuto de excepcionalidade atribuído a Gertrudes Altschul, voltemos a pensar na relação entre a fotografia moderna e as representações da cidade. O interesse desses fotógrafos pela cidade não se restringia apenas à dinâmica urbana ou aos edifícios antigos e modernos, incluía, também, o registro de “elementos arquitetônicos isolados como varandas, janelas, escadas e pilastras” (COSTA; SILVA, 2004, p. 95). As escadas seriam particularmente interessantes, por possibilitarem a criação de composições em que a geometria naturalmente se manifesta, a partir da grande quantidade de linhas e formas geométricas do elemento, além de seu movimento. Essa geometria inerente abre um campo de possibilidades para a manipulação de efeitos pelos fotógrafos, que não se contentam em simplesmente representar o que parece dado aos sentidos.

Se nas fotografias anteriores refletimos sobre curvas, as fotografias no Edifício “Sobre as Ondas” (Figura 23 e 24) se configuram como uma transição para a linha reta. Helicoidal, a escada conjuga a linha reta dos degraus com o movimento curvo descendente — ou ascendente — de maneira a evidenciar as potencialidades da geometria no design moderno, unindo, em um único objeto, dois elementos valorizados pelo vocabulário formal da época, que em muitos casos acabam apartados um do outro: retas e curvas.

Ao observarmos as fotografias em questão lado a lado, podemos perceber como a escolha de um ângulo específico transforma profundamente o resultado obtido e, conseqüentemente, a compreensão do observador frente ao objeto. Na primeira fotografia, o movimento descendente em espiral da escada é enfatizado, dando conta de sua forma completa: um helicóide. Ao optar por realizar a fotografia no topo da escada, Alice consegue transmitir a experiência de seu usuário, que se depara com a vertigem do espiral e a imensidão do mar. A separação entre a construção humana e o meio natural é bem demarcada por uma linha

---

<sup>17</sup> Podemos identificar alguns trabalhos recentes dedicados a outras fotógrafas ligadas ao FCCB, como: *Três autoras do sexo fraco* (COSTA, 2020), sobre Alice Kanji, Dulce Carneiro e Annemarie Heinrich; *Palmira Puig Ximénez: de tãrrega al món a la recerca d'un ideal social i estètic* (BARTA, 2020); *Apenas uma morte: seguindo os rastros de Dulce Carneiro* (CARBONI, 2021). A própria produção fotográfica de Gertrudes Altschul só começou a receber maior atenção nos últimos anos, especialmente após a mostra *Filigrana*, organizada pelo MASP (2021-2022), que resultou na produção de um catálogo com seis artigos sobre sua obra. Foi possível encontrar, também, uma dissertação de mestrado sob o título *Gertrudes Altschul and the Foto Cine Clube Bandeirante: Modern Photography and Femininity in 1950s São Paulo*, de Paula V. Kupfer (2016).

diagonal, que separa a imagem em dois campos. Apesar do contraste entre eles, o movimento e a forma dos degraus parecem mimetizar a fluidez e o dinamismo das ondas do mar.



**Figura 23.** Escada do Edifício “Sobre as Ondas”, Guarujá, c. 1954, por Alice Brill.



**Figura 24.** Escada do Edifício “Sobre as Ondas” por outro ângulo, Guarujá, c. 1954, por Alice Brill.

Na segunda fotografia, o interesse de Alice se desloca da característica curva para o aspecto reto. Localizada na lateral da escada, em seu plano inferior, Alice a transforma em uma simples linha, uma diagonal que corta a imagem em dois. Seu movimento helicoidal é quase suprimido, só podendo ser deduzido a partir de uma observação atenta, aliada a conhecimentos de geometria e perspectiva. Entre essas duas fotografias, é o meio natural o maior indicador de que se trata de uma mesma escada, e não o objeto em si. Enquanto na primeira fotografia temos um plano único — chapado, apesar da profundidade —, na segunda a fotógrafa opta pela perspectiva frontal, construindo uma sucessão de planos e incorporando mais elementos, como plantas e um homem. Nesse sentido, Alice transforma a representação desse elemento arquitetônico, explorando suas potencialidades formais, enquanto mantém a dicotomia entre a dureza da pedra e a leveza das ondas, ao fundo.

Para além da comparação entre as fotografias de Alice, podemos observar, também, como outros fotógrafos da época abordaram a escada enquanto objeto de experimentação plástica (Figura 25 e 26). As fotografias de Gertrudes Altschul e José Yalenti<sup>18</sup> apresentam diferenças flagrantes, mas guardam também algumas semelhanças significativas. Gertrudes opta por uma aproximação maior frente ao seu objeto, enquanto Yalenti busca dar conta da escadaria como um todo, além de produzir um efeito quase etéreo com a inclusão das duas crianças em sua composição. No entanto, percebemos que ambos os fotógrafos buscam valorizar as sombras que se projetam e reduzem seus registros aos elementos mais básicos da cena, isolando o objeto de seu contexto, de maneira que ele não competisse com o fundo ou com outros componentes circundantes. Dessa forma, a atenção do observador é direcionada ao desenho das sombras e linhas — sejam elas retas ou curvas —, contribuindo para certa abstração das formas, que não é tão presente no registro de Alice. Percebemos, então, que apesar dos três fotógrafos adotaram uma linguagem similar a partir da valorização das linhas e formas geométricas, a proposta de Alice não parece ter um compromisso experimental com a abstração. Seu interesse pelo objeto é acompanhado pela atenção ao contexto em que ele se insere.

---

<sup>18</sup> José Yalenti (1895-1967) foi um dos pioneiros da fotografia moderna brasileira, atuante desde sua primeira etapa ainda na década de 40, tendo sido um dos sócios fundadores do FCCB. Sua trajetória enquanto fotógrafo teve início com o pictorialismo, mas se encaminhou progressivamente em direção a construção de uma linguagem própria, marcada pela exploração das potencialidades da luz e pela incorporação da geometrização dos motivos. Em sua produção, privilegiou “o elemento arquitetônico como gerador de composições geométricas, iniciando um tipo de experiência que mais tarde se tornaria comum no Foto Cine Clube Bandeirantes: a fotografia arquitetônica” (COSTA; SILVA, 2004, p. 41).





**Figura 25.** Escada como objeto de interesse. Sem título, c. 1955, por Gertrudes Altschul.



**Figura 26.** “Paralelas e Diagonais”, 1950, por José Yalenti.

Se em muitos casos o elemento arquitetônico era protagonista das fotografias modernas, em certas ocasiões ele era apenas um dos elementos que a compõem, como um plano de fundo para outras experimentações em que a cidade era o principal objeto de interesse (Figuras 27 a 34):

Para os fotógrafos, considerados artistas, a cidade tornou-se o local de experiência e vivência da modernidade, assim como sua razão de serem considerados como tais. Tanto que nas fotografias do FCCB, entre 1948-1950, o referente era construído com ênfase no cotidiano e na vida urbana, além das sociabilidades vividas nela. O moderno se constituía a partir do progresso que a cidade poderia oferecer, por meio de um ideal de arquitetura, de urbanização, de industrialização e de internacionalização (LENZINI, 2006, p. 330).

No caso de Alice, suas fotografias mais conhecidas são justamente aquelas dedicadas ao registro da capital paulista, como um ensaio visual sobre a modernização de São Paulo. Em meio ao seu conjunto de pelo menos 14 mil fotografias, 2 mil fazem parte desta série específica, produzida a partir de 1952, a convite de Pietro Maria Bardi, um dos fundadores do MASP e da revista *Habitat*. Alice 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 pintora<sup>19</sup> (HURD, 2011, p. 5). Por falta de financiamento, tal livro nunca chegou a ser publicado e a série fotográfica de Alice se manteve inédita por quatro décadas, até algumas fotografias serem expostas em mostras no MAC-USP e IMS e, posteriormente, analisadas na maioria dos trabalhos científicos produzidos sobre Alice, a partir dos anos 2000.

Suponho que este interesse especial por suas fotografias de São Paulo tenha se sobressaído, em partes, pela maneira como a obra de Alice tem sido apresentada ao público desde o início dos anos 90. Destaco 5 mostras coletivas promovidas pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) — (1) *Imagens de São Paulo* (1990), (2,3) *A cidade dos Artistas* (edição de 1997 e 1999), (4) *Plataforma: São Paulo 450 anos* (2004) e (5) *Fotógrafos da Vida Moderna* (2008) —, além de 4 exposições organizadas pelo Instituto Moreira Salles (IMS) — (1) *O Mundo de Alice Brill* (2006), (2) *Alice Brill: impressões ao rés*

---

<sup>19</sup> Alice estudou desenho, pintura e gravura com seus colegas do Grupo Santa Helena — como Rossi Osir, Yolanda Mohalyi e Aldo Bonadei — e em seu intercâmbio para os Estados Unidos, antes mesmo de estudar fotografia. 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).

do chão (2015-2016, 2019) e, por fim, as coletivas (3) “São Paulo 450 anos: a memória e as imagens da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles” (2004) e (4) “São Paulo: três ensaios visuais” (2020). Fotografias de Alice também integraram outras 7 exposições do MAC-USP que, apesar de não se dedicarem especificamente à temática urbana, novamente expõem suas fotos de São Paulo. Como exemplo ainda mais recente, temos a mostra coletiva “Modernas! São Paulo visto por elas<sup>20</sup>”, realizada a partir de novembro de 2022, no Museu Judaico de São Paulo.

Podemos supor que a maioria dos registros da cidade de São Paulo realizados por Alice que integram este trabalho (Figuras 3, 8, 20, 27, 29, 30, 31 e 33) foram produzidos no contexto da série dedicada à comemoração do IV Centenário. De acordo com seu marido, Juljan, ela “não saía especialmente todos os dias para fazer as fotos, mas quando saía aproveitava para fotografar, com a ideia desse livro” (ALARCON, 2008, p. 199).

No conjunto de fotografias abaixo (Figura 27 e 28) vemos dois exemplos de registros do Largo de São Francisco, em São Paulo: o de Alice, em que se vê principalmente a Paróquia São Francisco de Assis, e o de German Lorca<sup>21</sup>, com destaque para o prédio da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP). Lado a lado, percebemos que as fotografias trazem semelhanças e reforçam a ideia de que Alice estava atenta às mesmas questões que permeavam o imaginário dos fotoclubistas. No entanto, apesar de tratarem de um mesmo objeto a partir de ângulos muito parecidos, os resultados alcançados por ambos os fotógrafos são diferentes, principalmente pela maneira como outros elementos foram incorporados na composição.

Na fotografia de Alice, dois elementos se destacam: a fachada contínua, sem afastamentos laterais entre os diferentes edifícios, e os cabos suspensos dos bondes. Apesar da cena registrada ser bastante estática, os cabos de energia que vão em direção à fachada — que também forma uma série de linhas — conferem certo dinamismo à composição. Cria-se um jogo entre o antigo, representado pela igreja barroca ao fundo, e o moderno, materializado pelos cabos de energia e carros, de maneira a tensionar o estado de transitoriedade pelo qual a cidade passava naquele momento, em vias de se modernizar e deixar para trás muitas das formas do passado. No entanto, apesar das mudanças na sociedade, a arquitetura se mantinha

---

<sup>20</sup>Foram reunidas fotografias de Alice Brill, Claudia Andujar, Gertrudes Altschul, Hildegard Rosenthal, Lily Sverner, Madalena Schwartz e Stefania Brill.

<sup>21</sup> German Lorca (1922-2021) foi também um dos pioneiros da fotografia moderna brasileira. Sua prática era marcada pela ideia de que a linguagem moderna deveria ser atingida unicamente por um exercício de visão. Muitas de suas fotografias apresentam o insólito que se manifesta no cotidiano, “seu olhar é voraz e em suas imagens o corriqueiro desfila com extrema liberdade” (COSTA; SILVA, 2004, p. 45).

como um dos elementos mais eficazes para a permanência material do passado no presente, que se transforma à sua volta.



**Figura 27.** Largo de São Francisco, década de 1950, por Alice Brill.



**Figura 28.** "Largo São Francisco", 1954, por German Lorca.

Com relação ao registro de German Lorca, vemos que o fotógrafo trabalhou com os mesmos objetos chave — a fachada das construções geminadas e os cabos suspensos —, mas incorpora mais elementos à composição, de maneira a torná-la mais viva. Pessoas em primeiro plano aparecem em movimento, quase escapando para fora do frame. Do outro lado, o bonde adentra a cena, reforçando a ideia de dinamismo e rapidez atribuída a uma metrópole em plena expansão. A grande poça d’água quebra com a rigidez da imagem, ao refletir e duplicar o edifício da faculdade de direito. Todos esses elementos em conjunto contribuem para que o fotógrafo alcance um efeito mais coeso.

Tendo em mente que “a visão moderna se desenvolve no empirismo da prática fotográfica e, através dela, propõe uma ‘criação artística óptica’, baseada na exploração dos elementos indispensáveis na operação da fotografia (a câmera, o negativo e a revelação)” (FOTOGRAFIA, 2022), faz-se importante considerarmos a maneira como o negativo foi manipulado, ou não, pelo fotógrafo em nossa análise. Ao compararmos as duas fotografias em questão (Figura 17), podemos perceber que o contraste entre claros e escuros é muito mais pronunciado no trabalho de Lorca, o que confere uma atmosfera mais profunda em seu registro, enquanto o de Alice parece mais “chapado”. No entanto, toda a produção fotográfica de Alice salvaguardada no Instituto Moreira Salles chegou à instituição ainda como negativo. Dessa forma, não temos acesso às fotografias ampliadas pela própria Alice<sup>22</sup>. Considero que esse seja um detalhe a se pensar quando nos confrontamos com a produção da fotógrafa.

Em ambas as fotografias, os cabos suspensos dos bondes propiciam a manipulação e experimentação plástica. Com sua leve espessura, desenham linhas delicadas e delimitam vazios que contrastam com o peso das antigas construções ao fundo. Como nos mostra Costa e Silva,

A descoberta das linhas, planos e ritmos dos objetos levou a fotografia brasileira a um novo patamar existencial. Não se tratava, contudo, de um simples exercício formalista, pois se baseava primordialmente na aceitação generosa e indiscriminada da vida em seus aspectos cotidianos (COSTA; SILVA, 2004, p. 45).

Percebemos, então, que os fotógrafos modernos estavam atentos às linhas que se manifestavam na paisagem, experimentando formas de incorporá-las a suas fotografias de maneira a produzir um efeito instigante, que atraia a atenção do olhar. Ao observarmos as

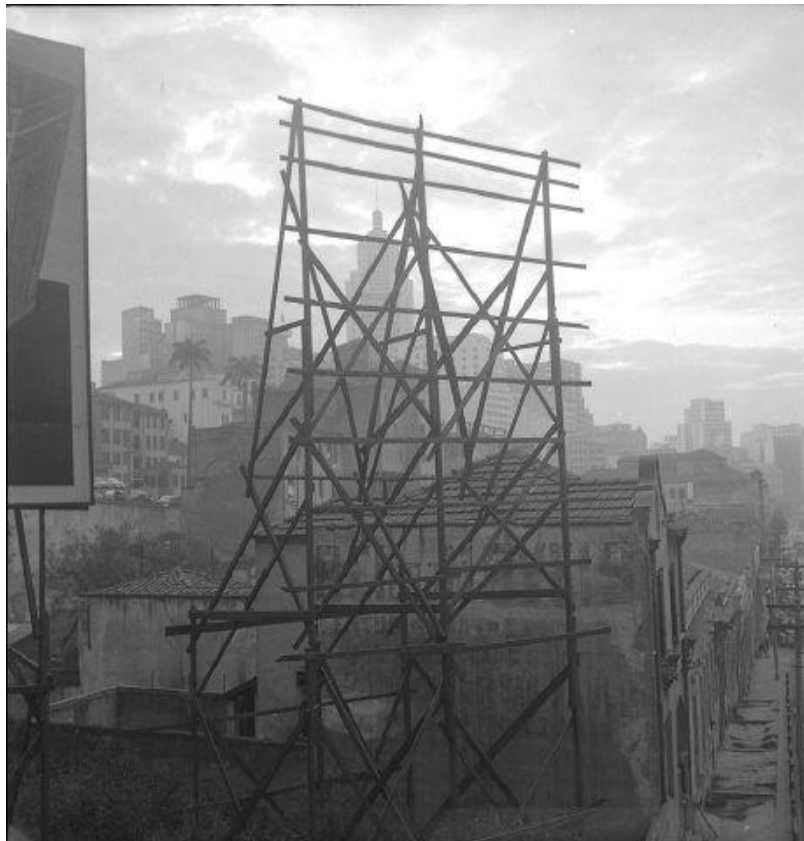
---

<sup>22</sup> Alice tinha um espaço dedicado a revelação e ampliação de imagens em sua própria casa, tarefa que realizava em conjunto com seu marido: “Contornando as dificuldades relativas à obtenção do material, eles preparavam em casa os químicos para revelação – Julian atribui a qualidade dos negativos e sua preservação ao longo dos anos ao cuidado com que efetuavam todo o processo, desde a revelação até as ampliações (ALARCON, 2008, p. 176).

fotografias abaixo (Figura 29, 30 e 31), vemos que essa preocupação também se faz presente na prática de Alice.



**Figura 29.** Avenida Dr. Arnaldo (São Paulo), Faculdade de Medicina ao fundo, c. 1953, por Alice Brill.



**Figura 30.** Skyline de São Paulo visto através de estrutura abandonada, década de 1950, por Alice Brill.

Em sua empreitada para fotografar a modernização de São Paulo, Alice se concentrou na região central da cidade e em seus arredores, de maneira a equacionar seu impulso documental com uma sensibilidade para a beleza singular das formas da metrópole. Ao registrar a Avenida Dr. Arnaldo (Figura 29), a fotógrafa constrói uma composição com certas similaridades com a sua fotografia da São Paulo Railway (Figura 8), pautada no espelhamento entre os cabos suspensos e os trilhos no chão. Nesse caso, o espelhamento não tem por finalidade a construção de uma perspectiva bem demarcada, mas evidencia as estruturas fundamentais para o pleno funcionamento da metrópole. Caótica, seus cabos seguem em múltiplas direções, construindo formas delicadas e visualmente marcantes que, apesar da leveza, dão conta de uma organização desorganizada que permite que a cidade funcione. Ao fundo, vemos uma série de edifícios perfeitamente enquadrados entre os planos do céu e do asfalto, em uma dialética que vai da ação de sustentá-los a de serem esmagados por eles.

Na segunda fotografia do conjunto (Figura 30), as linhas são protagonistas. Alice registra os edifícios que compõem o horizonte da cidade através de uma antiga estrutura publicitária em madeira, esvaziada de seu anúncio. O que poderia ser um registro comum da silhueta da cidade ganha caráter próprio, ao se utilizar de uma estrutura tão singular como artifício para enquadramento e direcionamento do olhar. A silhueta do Edifício Altino Arantes (antigo Banespa) — considerado nos anos 40 o maior edifício em concreto armado do mundo — ganha destaque na skyline paulista por sua altura monumental, configurando-se como importante indício de modernização e modernidade. Novamente, a dialética entre o antigo e o moderno é acionada. Contrapõem-se madeira e concreto, casarios coloniais e arranha-céus, “como uma indicação do devir urbano, num futuro próximo” (DINES, 2017, p. 29).

A busca por maneiras inventivas de enquadrar um elemento — arquitetônico ou não — pode ser percebida em outras fotografias de Alice e de seus contemporâneos (Figura 31 e 32). Primeiramente, vemos um registro da construção da cúpula da Catedral da Sé em meio a comemoração da Páscoa dos Militares. Emblemática, tal igreja é um exemplo interessante da modernidade que se construía no país. Apesar de sua escala monumental e da grandiosidade de sua cúpula, seu projeto neogótico parte de um impulso historicista tardio e deslocado<sup>23</sup>, que mesmo já na década de 50 ainda estava em vias de se concretizar<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> O revivalismo gótico tem origem no século XVIII, na Inglaterra. No Brasil, o movimento ganhou força no final do século XIX, ainda no período imperial.

<sup>24</sup> O projeto — assinado pelo arquiteto alemão naturalizado no Brasil Maximilian Emil Hehl — data de 1913. No entanto, sua inauguração se deu apenas em 1954 ainda com a cúpula inacabada, em razão das comemorações do IV Centenário da cidade. Sua construção se conclui apenas na década seguinte, com a finalização da construção de suas duas torres em 1967 (CALLEGARI; LIMA, 2014, p. 40).



**Figura 31.** Praça da Sé, com cúpula da Catedral em construção (Páscoa dos Militares), década de 1950, por Alice Brill.



**Figura 32.** “Montagem da I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo”, 1951, por Peter Scheier.



Sua forma e ornamentação contrasta com as ideias da arquitetura modernista, que na época já havia se consagrado como paradigma dominante, em oposição ao ecletismo. Apesar das contradições, a Catedral faz parte da construção de uma narrativa sobre uma nova São Paulo, modernizada, que deixa as formas barrocas do passado em direção ao progresso. Novamente, Alice enquadra seu objeto de interesse a partir de uma estrutura publicitária, de maneira que uma das linhas da estrutura coincida com a lateral da igreja, forçando-as em um mesmo plano. A partir desses artifícios, a atenção do observador é direcionada à monumentalidade que ganha forma. Desfocam-se os elementos ao redor, como as outras construções — tapadas pelas letras do anúncio — e a comemoração que se desenrola na praça.

Na fotografia de Peter Scheier (Figura 32), observamos o uso do mesmo artifício: o fotógrafo se coloca atrás de uma estrutura, fotografando através dela, de maneira a se utilizar de suas formas como recurso visual. O enquadramento é pensado cuidadosamente, de maneira a encaixar cada uma das três pessoas entre as linhas da grade, especialmente o artista Carmélio Cruz, em destaque. Muitos paralelos podem ser pensados entre a trajetória de Peter Scheier e a de Alice Brill. Scheier, também de origem judia, deixou a Alemanha em 1937 para fugir do regime nazista. Ao se estabelecer em São Paulo tomou a fotografia como profissão, construindo uma carreira marcada pela colaboração com a revista *O Cruzeiro*, com o MASP e a I Bienal de São Paulo. Transitou entre o fotojornalismo, demandas comerciais, a produção de retratos, documentação de obras de arte e o registro da arquitetura moderna brasileira (ESPADA, 2020, p. 5), ao longo de sua carreira de pelo menos 35 anos. Percebemos, então, que Alice Brill e Peter Scheier circularam em um mesmo meio, desenvolveram práticas similares e atuaram em algumas das mesmas instituições durante a década de 50. Apesar de todas as semelhanças, há uma grande diferença na maneira como a obra e trajetória profissional de cada um é abordada e, conseqüentemente, recebem reconhecimento e se consagram no campo. Acredito que essa mesma problemática se repita na relação entre Alice e diversos outros fotógrafos, entre eles os que são trabalhados nesta monografia.

### 3. RETRATOS E FIGURAS AO AR LIVRE

Como vimos nos capítulos anteriores, a prática fotográfica que se desenvolvia em meio ao Foto Cine Clube Bandeirantes era bastante diversa e, enquanto movimento artístico que se desenrolava no tempo, não era estanque. Assim, já em meados da década de 50 pode-se observar uma maior influência no Clube da nova linguagem do fotojornalismo — modernizado —, que se consolidava e ganhava destaque no cenário nacional. Desse encontro surge um “novo figurativismo, de cunho humanista” (COSTA; SILVA, 2004, p. 63), que combina o apuro estético-formal fotoclubista com a espontaneidade do registro da figura humana realizado pelos fotojornalistas. A retomada do figurativismo não se trata de uma negação dos avanços conquistados pelos fotoclubistas no que diz respeito à autonomia da fotografia enquanto linguagem artística. Ao contrário,

assumindo essa autonomia o fotógrafo não se preocupa mais com a sua afirmação, atua a partir dela como um dado a priori. Não tendo mais necessidade de radicalizar na negação do figurativismo, parte para um movimento de reconstrução do mundo que havia sido fragmentado ao longo do percurso modernista (COSTA; SILVA, 2004, p. 67).

O interesse pela figuração, apesar de renovado, não era uma completa novidade no Clube, como podemos observar pelo concurso interno de maio de 1949, intitulado “Retratos e figuras ao ar livre”, fio condutor do presente capítulo.

Faz-se importante pontuar que o enfoque humanista<sup>25</sup> das fotografias de Alice Brill tem sido continuamente reconhecido em trabalhos sobre sua obra (KOSSOY, 2005; HURD, 2011; MOREIRA, 2012; DINES, 2017). No entanto, ele costuma ser pensado exclusivamente pela lente do fotojornalismo, isto é, a partir de uma sensibilidade primordialmente documental. Assim, busco tensionar a oposição categórica entre documental e estético-formal, além de questionar as pretensões de neutralidade que são atribuídas ao primeiro tipo de registro, levando em consideração que atrás da câmera há sempre o indivíduo que a aciona, que navega o mundo guiado por sua própria subjetividade.

---

<sup>25</sup> Como nos mostra Yara Dines (2017), “a fotografia humanista surge a partir da fotografia direta, ou *straight photography*, tendo uma forte ligação com a fotografia moderna. Busca aproveitar o máximo de todos os atributos da imagem, sem manipulações. A fotografia direta olha os seus temas de modo objetivo, sem emoção. Já a fotografia humanista busca uma empatia com o tema fotografado, procurando um aspecto subjetivo. A fotografia humanista é um movimento que tem como meta principal destacar a figura do ser humano nas fotografias. O movimento está baseado no humanismo e configura-se nos anos 1930. A denominação fotografia humanista só passa a ser assim intitulada com a exposição *The Family of Man*, cuja curadoria é de Edward Steichen, em 1955, no Museu de Arte Moderna de Nova York e que tem uma grande importância” (DINES, 2017, p. 40).

Alice e os membros do Foto Cine Clube Bandeirantes habitavam a mesma cidade, São Paulo, o que tornou possível que encontremos com certa frequência fotografias realizadas exatamente no mesmo lugar, tendo como foco o mesmo objeto, como foi o caso do registro acima, do viaduto de Santa Efigênia (Figura 33 e 34), além dos registros do Vale do Anhangabaú (Figura 3 e 4) e do Largo de São Francisco (Figura 27 e 28). Considero essas coincidências muito fortuitas, pois nos permitem realizar uma comparação mais direta entre a maneira como Alice e os fotoclubistas lidavam com um mesmo problema, além de evidenciar que o olhar de Alice estava atento para questões muito similares às trabalhadas no Clube, por fotógrafos como Rubens Teixeira Scavone<sup>26</sup>.

Ao olharmos as duas fotografias do viaduto lado a lado, podemos passar da semelhança flagrante para perceber algumas diferenças significativas. Alice parece mais interessada no registro das pessoas que circulam pela cidade e constrói um registro de instante, que captura o movimento da descida, especialmente da criança. O movimento na imagem é reforçado pelas linhas do guarda corpo, que enfatizam a perspectiva e o movimento descendente. O guarda corpo contribui, também, para a geometrização da composição que parece ter sido pensada cuidadosamente — apesar de capturar um movimento fugaz —, de maneira que suas linhas não se sobreponham. Assim, as barras de cada lado da escadaria interagem entre si, criando uma variedade de formas geométricas, mas sem alterar sua espessura, contribuindo para a construção de uma composição harmônica.

As fotografias de Alice Brill e Rubens Teixeira Scavone se encontram na escolha pelo registro de um ângulo inusitado — de baixo para cima — e por uma composição que incorpora as linhas do guarda corpo como elemento constitutivo. No entanto, Scavone intensifica o contraste entre claros e escuros, transformando a pessoa que se encontra no topo da escada em uma silhueta, desindividualizando-a. O fotógrafo se posiciona mais à direita da escada, de maneira a dar destaque ao Edifício Altino Arantes (antigo Banespa), que aparece timidamente ao fundo da fotografia de Alice. Um dos mais altos arranha-céus do Brasil, tal edifício se configurou como emblema da modernidade paulista, tendo sido registrado por Alice em muitas outras ocasiões (Figura 30).

---

<sup>26</sup> Scavone (1925-2007) foi fotógrafo, escritor de ficção científica e jurista. A partir de 1953, tornou-se membro de alguns Foto Cine Clubes diferentes, como o de Jaboicabal, o de São José do Rio Preto e o Bandeirantes. Figura no *Boletim* do FCCB a partir de 1954, com publicações de fotografias e de textos críticos sobre arte, fotografia, o circuito artístico paulista e livros variados. Ao longo de sua trajetória, ganha reconhecimento pelo valor artístico e técnico de seus trabalhos, o que o rende lugar no júri de seleção do Salão Internacional de Arte Fotográfica de São Paulo, além da participação em exposições em Barcelona e Buenos Aires (RUBENS, 2022)



**Figura 33.** Viaduto de Santa Efigênia, década de 50, por Alice Brill.



**Figura 34.** “Paisagem urbana”, c. 1955, por Rubens Teixeira Scavone.

De maneira geral, o interesse por registrar um instante permeia a prática fotográfica de Alice como um todo, se manifestando em suas fotografias de rua e nos retratos que ela era contratada para realizar. Como nos mostra a pesquisadora Carla Ogawa (2008), por exemplo, Alice é reconhecida como pioneira da prática de retratos espontâneos, especialmente de crianças, em um momento em que a fotografia posada ainda prevalecia. Para a pesquisadora Danielle Hurd (2011), é possível que Alice tenha sido exposta ao trabalho de fotógrafos modernos pioneiros com André Kertész (1894-1985), Henri Cartier-Bresson (1908-2004) e Edward Steichen (1879-1973) durante sua estadia nos Estados Unidos, o que teria grande impacto na construção de sua poética e no desenvolvimento de um olhar sensível para as cenas fugazes do cotidiano, até mesmo aquelas que poderiam ser consideradas banais, ordinárias demais para serem fotografadas. No entanto, quanto às suas referências durante sua trajetória profissional na década de 50, é difícil precisar. Apesar disso, Alice “cita Steiglitz, Strand, and Cartier-Bresson especificamente em seu último livro, ‘Da arte e da linguagem’, publicado em 1988” (HURD, 2011, p. 29). Já em seu artigo “A função da fotografia na arte contemporânea”, publicado na mesma época, Alice exalta sua admiração por Cartier-Bresson:

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

A possibilidade de se registrar um “instante decisivo” não reside apenas na observação atenta da dinâmica que se desenrola à frente da câmera, depende também das escolhas do próprio fotógrafo acerca do enquadramento, composição e momento do disparo. Assim, o “instante decisivo” não está dado ao fotógrafo, à espera de ser capturado, mas é construído por ele:

A fotografia é uma operação instantânea que exprime o mundo em termos visuais, tanto sensoriais como intelectuais, sendo também uma *procura e uma interrogação constantes*. É ao mesmo tempo o reconhecimento de um fato numa fração de segundo e o *arranjo rigoroso de formas percebidas visualmente*, que conferem a esse fato expressão e significado (COSTA, 2008, pp. 149-150, grifo da autora)

Ao observarmos as duas maneiras distintas que Alice escolheu para registrar o momento em que um grupo de freiras passeavam pela Praia das Pitangueiras, no Guarujá (SP), conseguimos perceber como uma mesma cena pode produzir fotografias profundamente diferentes (Figura 35 e 36).



**Figura 35.** Freiras na Praia das Pitangueiras, Guarujá, c. 1954, por Alice Brill.



**Figura 36.** Freiras na Praia das Pitangueiras por outro ângulo, Guarujá, c. 1954, por Alice Brill.

Na primeira fotografia (Figura 35) as freiras são registradas de costas, empunhando sombrinhas e bolsas. Elas parecem caminhar pela praia com um destino específico: o edifício “Sobre as Ondas”, ao fundo. Não podemos afirmar esse destino, mas certamente sabemos localizar onde elas se encontram. Pelo viés documental, podemos analisar essa fotografia como um registro insólito do cotidiano, seja das freiras ou da própria praia, resultante do contraste entre o que se espera de um grupo de freiras e a realidade que se desenrola, ou mesmo entre suas roupas que tudo cobrem e o calor de um dia ensolarado no litoral. O observador é levado a se questionar sobre a razão de ser dessa cena, podendo tirar algumas conclusões — precisas ou não — sobre a questão.

Com relação à segunda fotografia, qualquer certeza é suspensa. Ao se deslocar e registrar as freiras de lado, Alice cria uma composição radicalmente diferente, 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 contraste<sup>27</sup> das roupas, acentuado pelo novo fundo em que céu, mar e areia se revelam em um mesmo tom, se torna um recurso estético importante, para além de ser um marcador significativo do insólito. Seus rostos continuam cobertos, como na fotografia anterior, o que contribui para a atmosfera de mistério. Como nos mostra Costa e 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).

Seria possível classificar uma fotografia sem um contexto claro como um registro documental? Uma fotografia que deixa tanto para a imaginação se encaixa no paradigma do fotojornalismo? Caminhando na direção oposta, basta o registro de um contexto identificável ou de uma linha do horizonte bem delimitada para que uma fotografia seja enquadrada como documental? O registro de um “instante decisivo” e a prática da fotografia de rua não se opõem à experimentação temática e formal, nem deixam de lado interesses estéticos, mas unem esses elementos de maneira a criar uma fotografia única, que atrai o olhar. Em meio à

---

<sup>27</sup> Em *Da arte e da linguagem* (1988), Alice nomeia tais fotografias como “Contrastes I” (Figura 36) — que ocupa as duas primeiras páginas do livro — e “Contrastes II” (Figura 35) — que ocupa as duas últimas. Esses registros seriam um dos poucos que tivemos acesso ao título atribuído pela própria fotógrafa, em contraposição às fotografias nomeadas pelo Instituto Moreira Salles, como parte do processo de catalogação do arquivo de Alice na instituição.

prática da fotografia moderna, estético e documental não poderiam ser tão facilmente apartados.

Além de registro do insólito, o “instante decisivo” poderia ser o momento em que a perspectiva humanística se encontra com o apuro formal modernista, atento à geometria que se manifesta — ou se forja — na paisagem. Nas fotografias abaixo (Figura 37 e 38), Alice Brill e Pierre Verger investigam um mesmo tema: a prática pesqueira conhecida como “Puxada de Rede”, em que se pesca o peixe Xaréu. Além de ser uma atividade economicamente importante no litoral do nordeste, praticada inicialmente por pessoas escravizadas recém-libertas, a Puxada de Rede também era uma prática cultural local importante. Envolvida por certa aura mística, a Puxada podia ser acompanhada por cânticos, atabaques e batidas dos pés dos pescadores, que davam ritmo para que “os homens não desanimassem e continuassem a puxar a enorme rede, o que paradoxalmente dava um ar de ritual e beleza àquela atividade” (A PUXADA, 2011). Percebemos então que, para além de registrarem uma cena cotidiana de trabalho, Alice Brill e Pierre Verger optaram por capturar uma prática tradicional com forte apelo estético. A fotografia não dá conta da dimensão ritual sonora da atividade — não podemos sequer afirmar que os cantos aconteciam no momento do registro —, no entanto a beleza reside na poética corporal dos pescadores (Figura 37 e 38), aliada às formas que são desenhadas pela rede (Figura 39).

Alice Brill e Pierre Verger produziram duas séries fotográficas diferentes<sup>28</sup> sobre a “Puxada de Rede”, no entanto conseguimos encontrar algumas fotografias em que o resultado é bastante similar (Figura 37 e 38). Por uma perspectiva quase etnográfica, podemos analisar as fotografias em questão como registros de uma alteridade, envolta por uma nota romântica em que se salienta os corpos nus e a dualidade entre a força do homem e da natureza (ALARCON, 2008, p. 211). Por outro lado, podemos analisá-las, também, a partir do vocabulário da fotografia moderna, dando destaque para a geometria que se constrói na composição. Os homens que puxam a rede formam uma linha bem demarcada, que no caso da fotografia de Alice constrói uma perspectiva descendente e, no caso de Verger, traça uma diagonal passando pelo meio do frame.

---

<sup>28</sup> Algumas dessas fotografias de Pierre Verger podem ser encontradas no seguinte link: <<https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto/fototeca/category/438-peche.html>>. Já as fotografias de Alice Brill estão disponíveis em: <[https://drive.google.com/drive/folders/1Vd\\_KumdHUKTa-9VRjMW70QRHIsAyKg6N](https://drive.google.com/drive/folders/1Vd_KumdHUKTa-9VRjMW70QRHIsAyKg6N)>.





**Figura 37.** “Puxada de Xaréu”, Bahia, 1953, por Alice Brill.



**Figura 38.** “A pesca do Xaréu”, Salvador, Bahia, c.1947, por Pierre Verger.

Não é possível afirmar se Alice Brill teve contato com esta fotografia específica de Pierre Verger antes de partir para a Bahia, o que poderia ter sido uma inspiração para a realização de sua própria fotografia. No entanto, alguns indícios apontam que tal contato teria sido improvável. As revistas ilustradas seriam, naquele momento, o principal veículo para a circulação desse material e, apesar da série de Verger ter integrado uma fotorreportagem produzida para a revista *O Cruzeiro* (Figura 39) em 1947, a fotografia em questão não chegou a ser publicada nesta ocasião, como podemos ver no artigo *Moderna, tradicional e negra: a Bahia de Pierre Verger e Odorico Tavares na revista O Cruzeiro*, de Bruno Pinheiro (2017).



**Figura 39.** “A pesca do Xaréu”, fotorreportagem produzida por Pierre Verger e Odorico Tavares, publicada na revista *O Cruzeiro* (18/10/1947).

Apesar de ser apenas um exemplo anedótico, a semelhança formal entre as fotografias de Alice Brill e Pierre Verger chama atenção pela disparidade no que diz respeito ao reconhecimento que a obra de tais fotógrafos recebe. Pierre Verger (1902-1996) foi um fotógrafo francês aclamado internacionalmente por seus registros baseados “no cotidiano e nas culturas populares dos cinco continentes” (INTRODUÇÃO, 2022) conhecido, também, por ter contribuído para a renovação do cenário da fotografia no Brasil com seu trabalho fotorreportagem e publicitário (ESPADA, 2021, p. 46). Ao analisarmos as fotografias de Alice Brill, percebemos uma produção com qualidade comparável à de Verger que, no entanto, segue recebendo pouco reconhecimento para além dos círculos especializados.

De volta a série de Alice dedicada aos pescadores de Salvador, trago uma reflexão acerca da circulação de sua obra durante a sua trajetória profissional (1948-1961). Sabemos que em sua viagem para a Bahia, Alice realizou um ensaio visual amplo em que retratou, especialmente, práticas culturais locais, como a própria Puxada de Rede (Figuras 37, 38 e 39), a capoeira, festas de rua, feiras, além de cenas do cotidiano. Algumas dessas fotografias foram publicadas na revista *Habitat* (edição 13, 1953; edição 14, 1954) e no álbum “Isto é Bahia!” (1954), publicado por Edgard de Cerqueira Falcão. Outras fotografias de Alice foram publicadas em

mais três álbuns: “Isto é São Paulo!” (1956), “Brazil, Portrait of a Great Country” (1959) e “Isto é Rio de Janeiro! (1963)”. Para a pesquisadora Daniela Alarcon (2008), todos os quatro álbuns tentam articular duas temporalidades em um mesmo espaço, o futuro moderno e o passado que vinha sendo apagado pela “picareta do progresso”. Construía-se, assim,

uma imagem de país simultaneamente moderno e pitoresco, que se dirige tanto aos moradores das grandes cidades brasileiras quanto aos estrangeiros em seu duplo fascínio pelo exotismo e pelas possibilidades econômicas oriundas da maior inserção do Brasil no mercado internacional – como economia subordinada, bem entendido. (...) O moderno, aqui, não introduz rupturas, não é agente de assimetrias ou exclusão. Ele permite a permanência do antigo – desde que este se apresente na condição de reminiscências apaziguadas, submetidas à ordenação capitalista moderna – e chega mesmo a festejá-lo como “cor local” (ALARCON, 2008, p. 209).

Vemos, então, que algumas das fotografias de Alice circularam ao longo da década de 50, associadas *a posteriori* a um projeto que poderia ir de encontro ou não com as ideias as quais ela se associava “para orientar seu arco de ação” (MAUAD, 2013, p. 16) no ato fotográfico. Me questiono, então, sobre como seria a dinâmica da colaboração de Alice para com essas publicações, especialmente a revista *Habitat*, com quem manteve colaborações ao longo de toda a sua trajetória profissional — ao contrário dos álbuns, que foram experiências pontuais. Teriam suas fotografias de rua seguido um projeto pré-definido de acordo com a linha editorial da *Habitat*, ou o processo era mais flexível e dinâmico? Ela teria sido enviada pela revista para realizar fotorreportagens específicas nas cidades que registrou, ou teria autonomia sobre seu roteiro, se guiando por interesses pessoais, profissionais e afetos? Tendo em vista que em meio ao seu vasto conjunto composto por pelo menos 14 mil fotografias, apenas 70<sup>29</sup> delas foram publicadas na revista<sup>30</sup>, me questiono se a *Habitat* teria sido de fato um elemento central para a construção de sua poética visual. Por hora, tais perguntas permanecem sem resposta, mas contribuem para a reflexão acerca do estatuto exclusivamente documental associado às fotografias de Alice.

Como vimos, alguns dos registros realizados por Alice em sua viagem para a Bahia foram publicados em revistas e álbuns fotográficos ainda na década de 50, no entanto, parte considerável desse ensaio visual permaneceu inédito, como é o caso da maioria das fotografias de sua série sobre a Puxada de Rede<sup>31</sup> (Figura 37 e 40).

<sup>29</sup> Dessas 70, pelo menos 29 são reproduções de obras de arte.

<sup>30</sup> Suas fotos foram publicadas em pelo menos 24 edições da revista, que teve 84 edições no total.

<sup>31</sup> De acordo com Daniela Alarcon (2008), uma das fotografias da série foi publicada no álbum “Isto é Bahia!”, sob o título “Puxando a rede do Xaréu na Praia da Armação”. No entanto, a fotografia não foi apresentada.



**Figura 40.** Ainda da série “Puxada de Xaréu”, Bahia, 1953, por Alice Brill.



**Figura 41.** Sem título, por Palmira Puig, c. 1950.

Nessas fotografias, Alice captura o caráter coletivo da Puxada (Figura 37), mas produz, também, algumas fotografias mais individualizadas. Seu retrato de um dos pescadores (Figura 40) transmite uma atmosfera serena, que contrasta com a força requerida pela atividade. Concentrado, o pescador é retrato de perfil, de maneira a criar uma silhueta bem definida, que se destaca frente ao mar calmo. Enquanto recurso formal, a fotógrafa se atenta à potencialidade das linhas ao longo de toda a série. Nesse caso, seu foco se desloca da linha produzida pelos corpos em ação para o efeito produzido pela rede na composição.

A rede de pesca é também o elemento de destaque na fotografia de Palmira Puig (Figura 41). Ao capturar a rede em movimento e seus desenhos sobre a água, a fotógrafa põe em evidência o caráter dual de um objeto regido tanto pelo rigor geométrico de suas linhas quanto pela fluidez de seu material. Novamente, Palmira se engaja na manipulação intensa dos tons de cinza, capturando a água em três extremos: transparência, escuridão profunda e clareza total. Percebemos, então, que Palmira trabalha com diferentes tipos de contraste para produzir uma composição dinâmica

Partido da Bahia para Minas Gerais, podemos ver registros de outra viagem de Alice, para a cidade de Congonhas, onde a fotógrafa realizou alguns registros do complexo dos Doze Profetas de Aleijadinho, enfocando em sua relação com as pessoas que o observam. Ao fotografar a escultura do profeta Daniel (Figura 42), Alice captura o momento em que um pequeno grupo a observa atentamente, imóveis, como se eles próprios fossem também estátuas que compõem o espaço. No entanto, eles se diferenciam por um elemento essencial: o pedestal. Ao realizar um registro mais afastado, Alice evidencia a monumentalidade do profeta, que é reforçada pela verticalidade da fotografia retangular, um exceção em meio a sua produção fotográfica em que predomina o formato quadrado. A composição da fotografia é minimalista, com poucos elementos e um fundo neutro — quase um plano liso monotonal —, em que se incorpora apenas o essencial para registrar a interação que se desenrola na cena.

A fotografia que trago para construir um diálogo também foi tirada no mesmo complexo de esculturas. No entanto, são de autoria do fotógrafo francês radicado no Brasil, Marcel Gautherot (1910-1996)<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> A produção de Marcel Gautherot ficou conhecida por uma sobriedade documental que se fundia a seu apurado senso estético (MARCEL, 2022). Apesar de não ter uma relação direta com o movimento fotoclubista brasileiro, há pouco que separe o trabalho de Gautherot da produção fotográfica que se desenvolvia em meio ao Foto Cine Clube Bandeirantes — em termos da linguagem formal adotada —, marcadas por muitas afinidades visuais (MEISTER, 2021, p. 27).



**Figura 42.** Profeta Daniel, Congonhas, 1964, por Alice Brill.



**Figura 43.** Profeta Joel, Congonhas, c. 1947, por Marcel Gautherot.

Em sua fotografia do profeta Joel (Figura 43), também podemos observar o registro de uma interação. No entanto, nesse caso a interação não se desenrola naquele espaço, nem mesmo no momento do registro, ela acontece somente após a revelação do negativo, entre o observador e a escultura, que parece olhar fixamente para o primeiro. Ao registrar a escultura como um elemento vertical que marca o meio do frame quadrado, Gautherot a transforma em um elemento dominante da composição, em que os outros elementos ao fundo parecem secundários, subordinados a ele. O fotógrafo realiza um movimento que se repete nas duas próximas fotografias (Figura 44 e 45): ele humaniza a escultura, a partir da escolha de um enquadramento específico. Ao elevar a sua câmera acima do plano de visão do observador e registrar a escultura sozinha, sem nenhuma pessoa à sua volta, Gautherot reduz seu caráter monumental. O profeta não parece estar elevado sob um pedestal, mas sim pisando no chão enquanto se apoia em seu pergaminho, que parece uma espécie de guarda corpo. Seu aspecto sagrado é reduzido e sua humanidade é reforçada.

Apesar de ambos os fotógrafos terem uma trajetória marcada pelo compromisso com o aspecto documental da fotografia — fruto de suas relações trabalhistas, seja com a revista *Habitat* ou o SPHAN<sup>33</sup> —, tanto a produção de Alice Brill quanto a de Marcel Gautherot vão “muito além da mera finalidade de registrar e documentar o monumento para a memória” (MANNARINO, 2020, p. 9). Assim, elas criam uma narrativa própria a partir dos interesses estéticos e/ou políticos de cada fotógrafo, que transforma a escultura a partir da “edição do objeto” (MANNARINO, 2020, p. 9). Alice Brill e Marcel Gautherot parecem se unir, também, pelo interesse modernista para com as formas coloniais, tratado brevemente no capítulo anterior.

Paralelamente ao seu trabalho para a revista *Habitat*, Alice realizava “retratos de artistas, reproduções de obras de arte e documentação de exposições” (COSTA, 2018, p. 121). Com relação aos seus clientes, Daniela Alarcon (2008) nos traz uma lista com alguns dos artistas, arquitetos, paisagistas e músicos que foram e/ou tiveram suas obras retratadas por Alice, o que serviriam “como inventário dos artistas atuantes na época” (ALARCON, 2008, p. 184), dentre eles Alfredo Volpi, Burle Marx, Darcy Pentead, Felícia Leirner [Figura 44], Francisco Rebolo Gonsalvez, João Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, Mário Cravo Junior, Mário Zanini, Rino Levi, Victor Brecheret e Yolanda Mohalyi.

---

<sup>33</sup> Nos anos 40 e 50, Gautherot realizou um trabalho de documentação visual de “cidades, monumentos e obras de arte do período colonial no interior de Minas Gerais” (MANNARINO, 2020, p. 2), a pedido do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), que resultou em sua série de fotografias do complexo escultural do Santuário Diocesano do Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas (MG).



**Figura 44.** Conjunto de obras de Felícia Leirner, no jardim de sua residência em Campos do Jordão, c. 1956, por Alice Brill.



**Figura 45.** Profeta Jonas,, Congonhas, c. 1947, por Marcel Gautherot.



Tendo em mente que tais fotografias eram feitas sob encomenda por contato direto entre o artista e Alice — talvez por indicação, mas sem o intermediário de uma agência —, percebe-se que ela não era mera prestadora de serviço, mas uma personagem inserida no circuito artístico paulista, com uma rede de contatos profissionais e afetos de diferentes níveis neste campo. Na fotografia acima (Figura 44) vemos um de seus trabalhos de documentação de obras de arte, neste caso um conjunto de esculturas realizadas por Felícia Leirner<sup>34</sup>, imigrante polonesa naturalizada no Brasil.

Ao registrar as esculturas de Felícia, Alice realiza um trabalho documental que vai além do mero registro com pretensões de neutralidade. Primeiramente, ela não fotografa cada escultura de maneira isolada, uma por vez, mas reúne três em um mesmo frame, incluindo, também, uma quarta escultura que parece já ter sido fixada naquele espaço anteriormente. Assim, Alice posiciona cada escultura em um plano, criando um jogo entre elas a partir de uma triangulação. Ao registrá-las diretamente no chão, isto é, sem o apoio de um pedestal, ela humaniza as obras, que se tornam corpos posando para uma fotografia. Corpos desmembrados perdidos em um espaço vasto e não identificável, um não-lugar, recriando a sensação de estranheza que observamos na fotografia das freiras (Figura 36) Percebemos, então, que, ao invés de contribuir para a construção de um inventário neutro para a catalogação das obras de Felícia, Alice imputa em seu registro uma percepção própria, autoral, acerca das obras da artista, que direciona o olhar do observador para uma análise menos livre.

Com relação à fotografia da escultura do Profeta Jonas (Figura 45), realizada por Marcel Gautherot, vemos um processo semelhante de humanização, nesse caso por um movimento quase contrário ao de Alice: o isolamento de cada obra, apartadas de seu conjunto, o complexo dos Doze Profetas de Aleijadinho. Nesse registro específico, Gautherot realiza uma grande aproximação frente às esculturas, com objetivo de dar destaque a seus rostos, que sangram para além do recorte da imagem. Dessa forma, o fotógrafo valoriza a expressão facial esculpida e dá ênfase para a emoção que o artista congelou no tempo. O movimento de aproximação contribui para a construção de uma perspectiva radicalmente diferente daquela do observador que experiencia a obra, dado que seu olhar estaria “na altura da base das estátuas, e a visão predominante é aquela que se tem de baixo, ou de longe, do conjunto. Esse

---

<sup>34</sup> Ao chegar em São Paulo, Felícia Leirner estudou pintura com Yolanda Mohalyi - imigrante romena - e escultura com Victor Brecheret - imigrante italiano - no final dos anos 40. Participou de diversas edições da Bienal Internacional de São Paulo e, em 1963, recebeu o prêmio de Melhor Escultor Brasileiro em tal evento. Suas esculturas foram incorporadas aos acervos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM Rio), do Museu de Arte de São Paulo (MASP), do Museu de Arte Moderna de Paris, do Stedelijk Museum (Amsterdã) e da Tate Gallery (Londres) (FELÍCIA, 2022).

aspecto mostra o cálculo do fotógrafo ao se buscar um determinado efeito que espontaneamente a obra não produz” (MANNARINO, 2020, p. 9).

Como nos mostra Ana Mannarino (2020), “alguns procedimentos fotográficos adotados, associados à vasta difusão das imagens, contribuem, tanto quanto o discurso histórico” (MANNARINO, 2020, p. 6), para consolidar uma visão específica acerca de obras de arte e uma mitologia em torno do artista, seja no caso de Aleijadinho ou mesmo no de Felícia Leirner. Além disso,

Gautherot é fotógrafo da geração modernista, para a qual a documentação não é mero registro, mas envolve também um cuidado formal acurado. E esse cuidado formal, convém observar, não é apenas estético, ele conduz o olhar, constrói a imagem e produz sentidos (MANNARINO, 2020, p. 6).

Acredito que a mesma coisa poderia ser dita para a produção fotográfica de Alice. Enquanto fotojornalista em plena década de 50, ela não faz uma distinção *a priori* entre o documental e o estético-formal em sua prática, esses dois aspectos estão imbricados em seus registros e são quase indissociáveis. Além disso, mesmo seus trabalhos declaradamente documentais (Figura 44) não têm a pretensão de serem neutros, também estão inseridos em seus processos de experimentação com a fotografia e são produtores de sentido guiados por sua subjetividade.

Dessa forma, a modernidade de sua prática não poderia ser restrita a uma categoria — fotojornalismo documental — ou outra — a linguagem da Escola Paulista. Acredito que seria mais produtivo abordá-la a partir da ideia de uma modernidade polissêmica, os “modernismo alternativos” tratados por Rafael Cardoso em seu livro *Modernidade em preto e branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945* (2022). Para o pesquisador, “a vontade impensada de atribuir uma unidade estável e integral a esse conceito [de arte moderna] atropela discrepâncias de forma e estilo (...). Não é mais possível acatar critérios seletivos que pretendem justificar qualquer sentido excludente do termo” (CARDOSO, 2022, p. 17). Isto porque, “toda tentativa de reduzir a pluralidade de exemplos a uma narrativa única resulta necessariamente em simplismo” (CARDOSO, 2022, p. 17), visto que dificilmente uma experiência única irá apresentar “todas as qualidades formais, pressupostos teóricos ou estruturas sociológicas que caracterizam o restante” (CARDOSO, 2022, p. 17). Dessa forma, busco resgatar a complexidade e as nuances da produção fotográfica de Alice Brill, produção esta que ganha forma ao se desenrolar no tempo, em um processo de trocas em que se relaciona com os mais diversos projetos, desejos, afetos e influências.

## CONCLUSÃO

Ao longo da discussão desta monografia, busquei desfocar o caráter exclusivamente documental atribuído à produção fotográfica de Alice Brill, com o objetivo de apresentá-la e analisá-la a partir de uma perspectiva ainda pouco explorada: sua relação com a fotografia moderna brasileira e, especialmente, sua afinidade com as pesquisas estético-formais desenvolvidas em meio e sob influência do Foto Cine Clube Bandeirantes, mais especificamente pelos fotógrafos da chamada “Escola Paulista”.

Além de investigar o amplo conjunto fotográfico de Alice salvaguardado no Instituto Moreira Salles, me confrontei com a obra de diversos fotógrafos modernos que atuaram no Brasil durante sua trajetória profissional (1948-1960), de maneira a traçar diálogos entre eles. Assim, pude apresentar algumas fotografias de Alice em relação com registros de fotógrafos já consagrados pela historiografia moderna brasileira, que propiciaram discussões variadas. Ao colocá-la lado a lado com Marcel Giró (Figuras 4 e 14), Palmira Puig (Figuras 11, 19, 41), Gertrudes Altschul (Figuras 21 e 25), José Yalenti (Figura 26), German Lorca (Figura 28) e Rubens Teixeira Scavone (Figura 34) — todos membros do Foto Cine Clube Bandeirantes — busco evidenciar a maneira como o olhar de Alice estava atento a muitas das mesmas questões temáticas e formais que interessavam ao grupo, como a geometrização dos motivos, a investigação das potencialidades da luz, os ângulos inusitados, a temática urbana, entre outros pontos.

A partir da percepção desta proximidade entre linguagens, outras questões surgem, reforçadas pela relação traçada com uma fotografia de Pierre Verger (Figura 38): a disparidade entre consagração e invisibilização no campo da fotografia brasileira. Apesar da produção de Alice apresentar características e qualidade comparáveis a de seus contemporâneos já reconhecidos, sua obra se mantém à margem — especialmente suas fotografias que fogem da série sobre a modernização de São Paulo<sup>35</sup>. Seu reconhecimento enquanto fotógrafa modernista é apenas esboçado, talvez por não ser tão radical quanto seus contemporâneos do FCCB. No entanto, como nos lembra Rafael Cardoso (2022), não devemos esperar que uma experiência singular

---

<sup>35</sup> Se por um lado esta pequena parcela de sua obra já foi exposta em uma série de mostras coletivas e individuais em instituições de grande importância para o cenário cultural brasileiro, como o Instituto Moreira Salles e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, apenas esta mesma série é continuamente trabalhada pelas instituições museais, quase exclusivamente pelo viés documental. Esse enquadramento único contribui para a circulação de um número reduzido de suas fotografias e, intencionalmente ou não, dá pouca atenção a um aspecto significativo da riqueza de sua obra: o apuro estético e formal, que se alia ao olhar atento de uma fotojornalista interessada no cotidiano da cidade — mas que não deve ter sua prática reduzida a apenas este ponto.

e individualizada se encaixe perfeitamente nos critérios definidores de um movimento para que possamos reconhecer a relação entre eles. Por essa perspectiva, o reconhecimento da pluralidade no campo das artes deve se sobrepor a esquemas simplistas. Como vimos na introdução e no primeiro capítulo desta monografia, a própria produção que se desenvolvia em meio ao FCCB era bastante diversa e ambivalente, em que certas características comuns eram exploradas a partir da poética específica de cada fotógrafo.

Alice é continuamente apresentada como fotojornalista e a modernidade de sua produção é resumida ao *topos* de sua prática: a rua. No entanto, sua prática é guiada por impulsos variados, que se sobrepõem de maneira a configurar uma modernidade polissêmica (CARDOSO, 2022). Para além da relação formal que se percebe entre a produção de Alice e a linguagem da Escola Paulista, a fotógrafa dialoga com a fotografia humanista — no caso deste trabalho, representada por Palmira Puig (Figuras 11, 19 e 41) —, com a ideia de “instante decisivo” de Cartier-Bresson (Figuras 13, 33, 35, 36, 37, 40, e 42) e constrói um *corpus* documental sem pretensões de neutralidade (Figura 44), que não faz uma distinção *a priori* entre documental e estético formal, que se percebe, também, na obra de Marcel Gautherot (Figuras 43 e 45).

Ainda na visão de Rafael Cardoso (2022), não seria possível alcançarmos uma unidade perfeitamente coerente em meio às experiências da arte moderna sem apagarmos as variações existentes de forma e estilo, o que poderia se estender, também, às práticas da fotografia modernista. Ao encararmos a fotografia moderna brasileira como uma experiência tão circunscrita ao Foto Cine Clube Bandeirantes<sup>36</sup>, repetimos esse movimento, que não dá conta da multiplicidade de modernismos em debate, isto é, os modernismos alternativos que constituem, juntos, “um campo ampliado de trocas modernistas” (CARDOSO, 2022, p. 17). Dessa forma, percebo que a tentativa de restringir a produção de Alice a uma prática específica — seja ela o fotojornalismo ou a fotografia modernista da Escola Paulista — é improdutiva, por contribuir para o apagamento das nuances e sutilezas que permeiam uma obra tão ampla e variada. Em oposição ao fechamento de sua obra em categorias estanques,

---

<sup>36</sup> De acordo com a pesquisadora Vanessa Lenzini (2006) “Na recente historiografia que busca pensar a produção fotográfica nacional, a experiência do FCCB atestaria a fase moderna, embora distante do que se consolidou como marco do modernismo artístico - a Semana de Arte Moderna de 1922” (LENZINI, 2006, p. 330). É interessante perceber que a própria modernidade do FCCB não é uma ideia unânime, o que evidencia a constante disputa frente a noção de modernismo: “Já Rubens Fernandes Junior, em Labirinto e Identidades, constrói um panorama da produção fotográfica brasileira entre 1946-1998, enfatizando a experiência moderna *restrita apenas* à produção de dois fotógrafos, Geraldo de Barros e José Oiticica Filho” (LENZINI, 2006, p. 332, grifo da autora).

proponho que o reconhecimento de sua produção se baseie na pluralidade de sua poética, ancorado na noção de modernidade polissêmica.

No entanto, a questão do reconhecimento e consagração de Alice não se encerra em uma discussão acerca da modernidade de sua prática, mas passa também por uma problematização generificada. Ao traçar diálogos entre a produção de Alice e algumas fotografias de Gertrudes Altschul, busquei tensionar a narrativa que consagra Gertrudes como a única fotógrafa verdadeiramente moderna a atuar no Brasil, narrativa esta construída a partir de uma ideia de excepcionalidade, produzida por homens: Gertrudes seria a única mulher a produzir fotografias em pé de igualdade com seus contemporâneos do sexo masculino. Extraordinária, suas qualidades únicas reafirmam uma inferioridade que naturalmente marcaria a prática de outras artistas mulheres, como nos mostra Ana Paula Simioni (2022).

Meu objetivo ao argumentar que a produção de Alice estaria em consonância com as práticas modernas que se desenvolviam no FCCB — ambiente majoritariamente masculino — não é o de forjar esta mesma aura de excepcionalidade ao seu redor. Pelo contrário, busco contribuir com uma narrativa comprometida em dar lugar ao trabalho de outros agentes — aqueles que ainda recebem pouco ou nenhum reconhecimento em seu campo de ação — de maneira a evidenciar que havia outras mulheres engajadas em um projeto moderno para a fotografia brasileira, que não se restringe a apenas uma experiência. Assim, Alice seria apenas uma em um grupo mais amplo que também merece atenção. Compreender e jogar luz sobre a produção fotográfica deste grupo seria uma pesquisa à parte, que esbarra nas limitações frente a recuperação da documentação de agentes que, por muito tempo, não foram vistas como dignas de um impulso arquivístico, de salvaguarda e memorialização<sup>37</sup>.

Este trabalho, assim, não pretende esgotar uma discussão e narrativa acerca da poética de Alice Brill, mas abrir um campo de possibilidades para que a riqueza de sua obra seja analisada a partir de múltiplas chaves, atentas à pluralidade de impulsos que informam a sua prática.

---

<sup>37</sup> Um dos pontos de partida possíveis para o mapeamento dessa rede de mulheres atuantes no campo da fotografia moderna seria a identificação das mulheres membros do FCCB, sejam elas parte da Seção Feminina do Clube ou não. A partir do livro *Fotoclubismo: Brazilian modernist photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante (1946-1964)* (2021), podemos identificar alguns destes nomes, como: Gertrudes Altschul, Dulce Carneiro, Maria Helena Valente da Cruz, Palmira Puig, Barbara Mors, Alzira Helena Teixeira. Outros nomes identificados são: Alice Kanji, Elza Benedict, Leda Leme Salvatore, Cesiria Yalenti e Elvira Brescia Palmério - sendo pelo menos as últimas quatro integrantes da Seção Feminina do Clube.

## BIBLIOGRAFIA

A PUXADA de Rede. O labor dos pescadores transformado em folclore. *In: Capoeira Exports*, 2011. Disponível em: <https://capoeiraexports.blogspot.com/2011/02/o-que-e-puxada-de-rede-capoeira.html>. Acesso em: 8 nov. 2022

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.

BARTA, Marina Pallàs. Palmira Puig Ximenez, de Tàrrega al món a la recerca d'un ideal social i estètic. **Urtx: revista cultural de l'Urgell**, n. 34, p. 313-345, 2020.

BOSI, Ecléa. “Memória da cidade: lembranças paulistanas”. **Estudos avançados**, v. 17, n. 47, p. 198-211, 2003.

CALLEGARI, Bruna; LIMA, Solange Ferraz de. **Werner Haberkorn e a Fotolabor**. São Paulo: Caixa Cultural, 2014.

CARBONI, Maria Cecília Conte. “Apenas uma morte: seguindo os rastros de Dulce Carneiro”. **Esferas**, n. 22, 2021, p. 333-347.

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.

CARTIER-BRESSON, Henri. **O instante decisivo**. *In: BACELLAR, Mario Clark (org.)*. Fotografia e Jornalismo. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes (USP), 1971, p. 1-26.

COELHO, Nayara Fernandes. A experiência do exílio nas fotografias de Alice Brill. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2018. p.88

COSTA, Helouise. “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.

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

\_\_\_\_\_. **Três autores do sexo fraco**. São Paulo: Utópica, 2020. 76 p.

\_\_\_\_\_. Fotoclubismo, gênero e artificação. *In: In: Adriano Pedrosa; Tomás Toledo. (Org.)*. **Gertrudes Altschul: filigrana**. 1ed. São Paulo: MASP, 2021, v. 1, p. 55-65.

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

DARDASHTI, Abigail Lapin. The architecture of plants: Gertrudes Altschul, ecology, and the rise of the paulista skyscraper. *In: Gertrudes Altschul: Filigree*. São Paulo: MASP, 2021, p. 67-75.

DINES, Yara Schreiber. "Hildegard Baum e Alice Brill, formação e despertar da sensibilidade: Entre Vanguardas e Sombras.". *Labrys, estudos feministas*, n. 29, jan./ jun. 2016 .

\_\_\_\_\_. "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.

\_\_\_\_\_. **Fotógrafas Brasileiras - Imagem Substantiva**. São Paulo: Grifo, 2021.

ESPADA, Heloisa. **Arquivo Peter Scheier**. 1. ed. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2020. v. 1. 184p

\_\_\_\_\_. Entre o cigarro e a toalha de mesa: Gertrudes Altschul no Foto Cine Clube Bandeirante. *In: Adriano Pedrosa; Tomás Toledo. (Org.). Gertrudes Altschul: filigrana*. 1ed. São Paulo: MASP, 2021, v. 1, p. 44-53.

FELÍCIA Leirner. *In: Catálogo das Artes*, 2022. Disponível em: <https://www.catalogodasartes.com.br/artista/Fel%EDcia%20Leirner%20/>. Acesso em: 12 out. 2022.

FOTOGRAFIA modernista. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14341/fotografia-modernista>. Acesso em: 5 nov. 2022.

FOTOGRAFIAS - Palmira Puig (c.1950 - c.1975). *In: Arquivo Marcel Giró - Palmira Puig*, 2022. Disponível em: <https://www.marcelgiro.com/palmira-puig-c1950-c1975-cat&lang=4>. Acesso em: 10 out. 2022.

GONÇALVES, Tatiana. A representação do louco e da loucura nas imagens de quatro fotógrafos brasileiros do século XX: Alice Brill, Leonid Streliaev, Cláudio Edinger, Cláudia Martins. 2010. Tese (Doutorado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010. Disponível em: <[http://www. bibliotecadigital.unicamp.br/document.](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document.)>.

HALLAL, Maria Clara Lysakowski. "Trajetórias e possibilidades: caminhos percorridos por fotógrafas imigrantes na cidade de São Paulo". *Mouseion*, 2020, n 36, p. 77-87.

HIRAO, Flávio Higuchi. Rígido caos. *Vitruvius*, ano 14, out. 2013. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/drops/14.073/4904>. Acesso em: 10 Nov. 2022.

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

INTRODUÇÃO. *In: Fundação Pierre Verger*, 2022. Disponível em: <https://www.pierreverger.org/br/pierre-fatumbi-verger/biografia/biografia.html>. Acesso em: 8 nov. 2022.

KOSSOY, Boris; LIEBLICH, Eva. **O mundo de Alice Brill**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

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 Iorque, 2016.

LENZINI, Vanessa Sobrino. As noções de “moderno” na fotografia do Foto-Cine Clube Bandeirante. Anais do II Encontro de História da Arte–IFCH, Unicamp, Campinas, 2006.

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

MANNARINO, Ana. “História escrita com imagens”. **Revista Prumo**, v. 5, n. 8, 2020.

MARCEL Gautherot. *In: Instituto Moreira Salles*, 2022. Disponível em: <https://ims.com.br/2017/06/01/sobre-marcel-gautherot/>. Acesso em: 5 nov. 2022.

MAUAD, Ana Maria. "Fotografia pública e cultura visual, em perspectiva histórica". **Revista Brasileira de História da Mídia**, Teresina, 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.

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

\_\_\_\_\_. “Alice Brill, retratos de uma metrópole e suas bordas”. *Labrys, estudos feministas*, n. 29, jan./ jun. 2016

MORTIMER, Junia. Pensar por imagens. *In: JACQUES, P; PEREIRA, M. (org). Nebulosas do pensamento urbanístico*. Salvador: Edufba, 2018.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas**. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

OGAWA, Carla Cristina. Vista do Atelier: dualidades simultâneas e a conquista do horizonte. Um olhar sobre a produção pictórica de Alice Brill. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2008.

PALMIRA Giró - Biografia. *In: Arquivo Marcel Giró - Palmira Puig*, 2022. Disponível em: <https://www.marcelgiro.com/palmira-giro&lang=4>. Acesso em: 10 out. 2022.

PINHEIRO, Bruno. “Moderna, tradicional e negra: a Bahia de Pierre Verger e Odorico Tavares na revista O Cruzeiro”. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**, n. 19, p. 195-229, 2017.

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.

RIBEIRO, Corrêa. Uma foto...Uma saudade. *In: SALVATORE, Eduardo (org.). Boletim Foto-Cine 141*. São Paulo: Gráfica Brescia, 1964, p. 9. Disponível em: [https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/141\\_boletim\\_janeiro-marco\\_1964\\_vol\\_12.pdf](https://fotoclub.art.br/wp-content/uploads/2019/12/141_boletim_janeiro-marco_1964_vol_12.pdf).

RUBENS Teixeira Scavone. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa107131/rubens-teixeira-scavone>. Acesso em: 23 out. 2022



SCOTT, Joan “Gênero: uma categoria útil de análise histórica”. **Revista Educação e Realidade**, 20 (2): 71-99, jul/dez. 1995.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Mulheres modernistas: estratégias de consagração na arte brasileira*. 1. ed. São Paulo: EDUSP, 2022. v. 1. 358p .

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti; ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “Mulheres, arquivos e memórias”. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.71, p. 115-131, Dez. 2018.

TITAN, Samuel; Burgi, Sérgio (orgs.). **A hora e o lugar - Alice Brill**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2015.