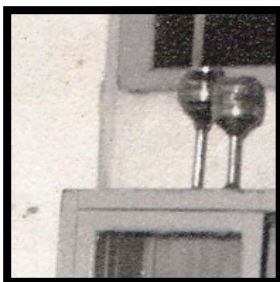


## > SÃO PAULO NA IMAGÉTICA DE HILDEGARD ROSENTHAL E DE ALICE BRILL, FOTÓGRAFAS IMI- GRANTES MODERNAS

YARA SCHREIBER DINES



### Resumo>

*Este artigo analisa a produção fotográfica moderna de Hildegard Rosenthal e Alice Bill sobre a cidade de São Paulo, nos anos de 1940 e 1950, a partir de sua condição de imigrantes no país, vindas da Alemanha, e como mulheres fotógrafas.*

*Busca-se conhecer as especificidades do olhar das artistas imigrantes e o seu foco de produção documental, num período em que esta cidade passa por amplas mudanças urbanas, e na qual a presença de mulheres na fotografia brasileira é praticamente inédita.*

*A pesquisa se baseia na etnografia visual das obras das artistas e na análise de registros documentais no Instituto Moreira Salles, e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, a partir da leitura de bibliografia crítica e em depoimentos com descendentes das fotógrafas.*

**Palavras-chave>** *mulheres fotógrafas; representação urbana, São Paulo; antropologia da imagem; antropologia urbana.*

## > SÃO PAULO NA IMAGÉTICA DE HILDEGARD ROSENTHAL E DE ALICE BRILL, FOTÓGRAFAS IMI- GRANTES MODERNAS

YARA SCHREIBER DINES

> Pós-Doutora em Fotografia pela Universidade de São Paulo e Doutora em Antropologia Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pesquisadora Associada do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia - LISA/USP e do Grupo de Estudos de Antropologia Contemporânea - GEAC/UNESP.

### Introdução

O objetivo geral deste artigo é refletir sobre a produção fotográfica moderna de Hildegard Rosenthal (1913-1990) e Alice Brill (1920-2013) da cidade de São Paulo, entre os anos 1940 e 1950, tendo como pressuposto a sua condição de imigrantes no país e de mulheres fotógrafas. Este estudo apresenta como fio condutor os enfoques da antropologia da imagem e da antropologia urbana. Introduziremos o que compreendemos por estas áreas do conhecimento antropológico.

É importante destacar que, de acordo com uma abordagem corrente na antropologia visual, “nem a fotografia como artefato, nem a interpretação de seu objeto pelo espectador, nem a compreensão da intenção do fotógrafo podem fornecer isoladamente um significado holístico às imagens.” (SCHE-  
RER, 1996: 69)

Somente olhando esses três elementos como integrantes de um processo, de preferência referindo-se a um conjunto de imagens - é possível levantar das fotografias um significado sociocultural importante. As fotografias constituem evidências confiáveis, passíveis de reflexão e interpretação, quando consideradas a partir da relação entre o fotógrafo, o objeto e o espectador.

Os problemas principais da antropologia da imagem giram em torno de um estudo analítico e crítico da fotografia, visando a contextualização das imagens para que estas auxiliem a reconstrução de culturas. A “fotografia etnográfica” pode ser considerada como um modo de utilizar a fotografia para o estudo e o entendimento das culturas, seja no que diz respeito ao objeto, seja no que concerne ao fotógrafo. Esta não é gerada a partir de sua produção, mas de acordo com a maneira como é utilizada etnograficamente.

Já por antropologia urbana, podemos entender a ação/agência dos personagens citadinos no espaço público, marcada por usos, formas de apropriação e modos de significar/ressignificar a cidade, mediados por regras e padrões culturais adquiridos socialmente.

A antropologia urbana, atuando “de perto e de dentro”<sup>1</sup> busca captar padrões de comportamento de “variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem da cidade e depende de seus equipamentos.”(MAGNANI, 2012, 260). Ou seja: a antropologia urbana acompanha trajetos dos atores sociais na cidade, no intuito de buscar entender a trama que configura a dinâmica urbana em diferentes esferas da utilização cotidiana como trabalho, lazer, cultura, religiosidade e mesmo no que se refere a modos informais de sobrevivência.

Em relação à pesquisa na cidade, é importante ressaltar a existência de gradações intermediárias referentes à realização da etnografia, relativa ao “de perto e de dentro” e “o de fora e de longe”. É a calibragem das diferentes gradações do olhar e da experiência em campo, que possibilitará ao antropólogo urbano observar, realizar a etnografia e interpretar os seus problemas de pesquisa.

Por meio da etnografia e da experiência em campo, aliada à recorrência de hábitos e das regras e padrões sociais existentes, busca-se captar a unidade de sentido que explique o comportamento dos atores sociais e seu modo de vida na cidade.

\* \*

Hildegard Rosenthal e Alice Brill apresentam um olhar documental em relação à metrópole em mudança, registrando vistas urbanas, da arquitetura do centro e de bairros próximos, além de personagens anônimos, de diferentes classes sociais. Assim, compõem uma visão panorâmica de São Paulo, que embora se verticalize rapidamente, ainda apresenta um aspecto humano.

Estas fotografias expõem um olhar arguto, registrando o que parece esquecido aos paulistanos no seu dia-a-dia: o cotidiano, o simples. Elas o fazem, salientando como o cidadão utiliza a sua cidade. Deste modo, os tipos humanos desfilam aos nossos olhos como figurantes de amplo cenário, que é uma cidade.

Neste artigo, apresento doze fotografias de Hildegard Rosenthal e dezessete de Alice Brill – do centro antigo da cidade de São Paulo –, provenientes dos acervos do Instituto Moreira Salles (IMS) e do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC/USP). Meu principal intuito, ao exibir as imagens, é possibilitar uma amostragem coerente, em termos de linguagem e de conteúdo das duas artistas<sup>2</sup>, destacando aspectos da fotografia moderna<sup>3</sup>. Essa edição abrange o centro histórico da cidade e cenas do bairro da Liberdade – que se configura como uma extensão da área central de São Paulo.

---

<sup>1</sup> MAGNANI, José Guilherme. Da periferia ao centro – trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

<sup>2</sup> É importante salientar que estas imagens não aparecem em álbuns de fotografias publicados, nas décadas de 1940 e 1950. As fotografias “Praça da Sé”, c. 1939, e “Biblioteca em Construção”, c. 1940, ambas de Hildegard Rosenthal são utilizadas na exposição organizada por Walter Zanini no Museu de Arte Contemporânea da USP, em 1974 - primeira mostra individual da artista. Já as imagens “Menino jornalista”, 1940, “Bonde na Praça do Correio”, c. 1940, “Ladeira Porto Geral, esquina com Rua 25 de Março”, c. 1940, “Ao fundo, o Mercado Municipal”, c. 1940, “O Leiteiro, Praça Marechal Deodoro”, c. 1940, “O Pequeno engraxate”, c. 1940, “Edifício Barão de Iguape, Praça do Patriarca”, c. 1940, “Viaduto do Chá, rumo à Praça Ramos de Azevedo”, c. 1940, “Rua Líbero Badaró, esquina com Avenida São João”, c. 1940, estavam presentes na exposição “Hildegard Rosenthal Cenas Urbanas”, 1999, e no catálogo do mesmo nome (IMS). As fotos “Ladeira Porto Geral, esquina com Rua 25 de Março”, c. 1940, “Mulheres em frente ao Mercado Municipal”, c. 1940, “Demolição de Edifício no Vale do Anhangabaú; ao fundo, o Edifício Martinelli”, c. 1940, “Biblioteca em Construção”, c. 1940, “Viaduto do Chá, à esquerda, o Edifício do Mappin”, c. 1940, “Pipoqueiro”, c. 1940, “Edifício Barão de Iguape, na Praça do Patriarca”, c. 1940, “Avenida São João”, c. 1940, “Avenida São João; ao fundo o Edifício da Delegacia Fiscal”, c. 1940, “Avenida São João, nas proximidades do Vale do Anhangabaú; ao fundo, à direita, o Edifício dos Correios”, c. 1940 constam do livro *Metrópole Hildegard Rosenthal*, (IMS: 2010).

As fotos “Cafezinho, São Paulo”, 1954, “Realejo na Praça do Patriarca, São Paulo”, c. 1953, fazem parte do catálogo

destacando aspectos da fotografia moderna. Essa edição abrange o centro histórico da cidade e cenas do bairro da Liberdade – que se configura como uma extensão da área central de São Paulo.

No decorrer do texto são abordados os seguintes aspectos da trajetória e da agência das duas fotógrafas: formação na Alemanha e em outros locais da Europa; exílio; atuação profissional na cidade de São Paulo. Além disso, analisarei sua produção imagética, cotejando-a com a do Foto Cine Clube Bandeirantes e seu foco moderno, e relacionando-a também à produção de outros fotógrafos estrangeiros que, à época, encontravam-se em São Paulo.

É importante afirmar que a área fotografada pelas artistas é aquela que melhor expõe iconograficamente a cidade moderna, em expansão à época; ou seja: representa um fragmento e também uma metáfora da metrópole em criação.

Com o objetivo de traçar um panorama da cidade em crescimento na primeira metade do século XX, o historiador Richard Morse comenta que “em 1930, foram 3.922 novas construções em São Paulo; em 1940, 12.490; e em 1950, 21.600. Já a população paulistana, que em 1917, somava 500 mil habitantes, dobrou até 1933, e uma vez mais até 1950, chegando a 2 milhões” (1970: 365, 366). O autor também sintetiza as ágeis modificações introduzidas na vida dos paulistanos: “a arquitetura transforma-se em geometria; os padrões, em fluxo; a forma, em função; a sequência em simultaneidade, os deuses em forças; a comunhão em comunicação.” (MORSE, 1970, 365, 366)

### **Breve biografia das jovens fotógrafas, na Europa**

#### **> Hildegard Baum**

Hildegard Baum e Alice Brill nascem na Europa, respectivamente, em 1913 e 1920. Ambas passaram a infância na Alemanha: a primeira em Frankfurt e a última em Hamburgo. Crescem em uma época agitada, com a derrota da Alemanha na I Guerra Mundial, a ressaca e o desgosto da diminuição do território desse país. Por outro lado, elas convivem com o clima inovador da República de Weimar (1919-1933) e da vanguarda artística do país, que expressa suas propostas e projetos, disseminando (ainda que por pouco tempo) lufadas de ideias frescas e renovadas.

Com o término da guerra foi assinado o Tratado de Versailles, em 1919, e a inflação se elevou, aumentando as tensões sociais. De acordo com Hobsbawm (2001), o argumento central desse tratado é o da culpa da Alemanha pela guerra, o que danifica moralmente essa nação. Deste modo, além das ações punitivas e da dimensão econômica e política estarem fragilizadas, a ideia de aviltamento pesa sobre o país, criando danos simbólicos enormes.

---

go O mundo de Alice Brill, 2005. Já a foto “Viaduto do Chá”, s.d., está inserida no livro Isto é São Paulo! (1951). E “Cafezinho, São Paulo”, 1954, também está presente em Canto a la realidad: fotografía latino-americana 1860-1993, de Erika Bileter (1993).

<sup>3</sup> Compreende-se por fotografia moderna, em São Paulo, nos anos 1940 e 1950, de acordo com os pesquisadores Helouise Costa e Renato Rodrigues, no livro A Fotografia Moderna no Brasil: Análise da Experiência Moderna (1995): com o progresso técnico ocorrido na fotografia nas décadas de 1920 e 1930, a fotografia moderna pode ser entendida como um processo de inovação na linguagem fotográfica, marcado por um radicalismo em sua forma de expressão, apresentando novos temas como objetos do cotidiano. Na fotografia moderna, ocorre uma negação das regras clássicas de composição - não centralização do tema, regra dos terços e dos triângulos (essa regra divide a área em quatro triângulos por meio de uma linha diagonal imaginária que liga dois dos cantos e se intercepta com duas outras linhas vindos dos outros dois cantos formando ângulos retos entre a interseção, os temas devem ficar posicionados nas interseções ou nas linhas) - destaque nas linhas de força caracterizadoras do tema, intensa tendência à geometrização dos assuntos e uma supressão da integridade do processo fotográfico tradicional. A maior parte desses atributos estão presentes nas fotos das duas fotógrafas em estudo, sendo que, a partir da edição mostrada, são analisados neste texto.

O autor Richard Lionel, em *A República de Weimar*, afirma que quando se redige a constituição alemã, também em 1919, após o Tratado de Versailes, o termo “democracia” não entra no texto - ainda que houvesse intensos debates a respeito da democratização das instituições políticas. Deste modo, a Alemanha passa a se denominar simplesmente República, “cujo poder político emanava do povo.” (LIONEL, 1988, 54).

Norbert Elias compreende que a ascensão do nazismo e o genocídio perpetrados por esse regime provêm da configuração da sociedade alemã daquele período, caracterizadas por suas condições sociais, políticas e da mentalidade reinante. O processo estigmatizante imposto pelos nazistas ocorre como consequência da crise nacional, apoiada por grupos de intensa influência, que têm apoio popular da classe média e que atuam calcados no *habitus* da sociedade vigente. (LIONEL, 1988, 8)

Lionel levanta a seguinte questão sobre a configuração social da Alemanha, no fim dos anos 1920: “O que se quer? Uma elite que exerça verdadeiramente a sua autoridade e não um Parlamento e partido impotentes; uma Alemanha que se encarregue da salvação da raça branca e da civilização europeia; um Estado forte.” (LIONEL, 1988, 251)

É no contexto político e social citado da Alemanha que nascem e crescem as duas fotografias abordadas aqui: quando está se formando o partido nazista, em meio à crise política e à ascensão de Hitler ao poder.

Em sua juventude, Hildegard Baum<sup>4</sup> já anda com uma câmera fotográfica. Com 18 anos, ela se inscreve no curso de fotografia de Paul Wolff: o pioneiro no uso da câmera Leica, na Alemanha. O fotógrafo/professor tem uma grande influência na produção de Hildegard, inicialmente, pelo incentivo ao uso da câmera de 35 mm, que torna-se a principal companheira de sua vida profissional. Wolff comenta com os seus alunos: “- O instrumento mais importante de vocês, além da Leica, é a luz...” (GONÇALVES, 2007, 22)

Depois, no curso de fotografia feito no Instituto Gaendel, também em Frankfurt, que dura três anos, Hildegard estuda química e também pratica muito revelação e ampliação de filmes no laboratório, aprendendo a utilizar os equipamentos e produtos químicos nos seus negativos.

Em 1933, Hildegard vai a Paris, pela primeira vez, para continuar os seus estudos. Lá conhece Walter Rosenthal, com quem viria se casar. A jovem então conquista uma bolsa para estudar Pedagogia, na França – conta a sua irmã, Lilly Schneider (apud GONÇALVES, 2007, 28). O casal de namorados Hildegard e Rosenthal permanece mais um ano em Paris, e, posteriormente, retorna à Alemanha, onde ela chega a ser contratada pela empresa *Rhein Mainischer Bildverlag* para trabalhar como fotógrafa, em 1935 (Catálogo do IMS, c. 1997). Mas como a perseguição contra os judeus está mais intensa nesse último país, o casal volta a Paris.

Na França, Hildegard trabalha na casa do casal Marek Szwarc e Eugenia Markowa. Marek é escultor, formado pela *École des Beaux Arts* em Paris, em 1911. Durante a permanência na casa do casal, Hildegard conhece artistas e intelectuais do círculo de amizade deles, como Jankel Adler (com quem já havia entrado em contato na Alemanha) e o pintor lituano Lasar Segall, um pouco antes de imigrar ao Brasil. Posteriormente, Jankel Adler escreve à este artista, que a introduz no círculo artístico e intelectual do Brasil.

---

<sup>10</sup> A artista só adquire o sobrenome Rosenthal, quando passa a morar com Walter Rosenthal, a partir de 1937, ao chegar no Brasil. (GONÇALVES, 2007, 36)

Na Alemanha daquela época há pouca informações sobre o Brasil. Grande parte dos judeus que procuram o país vêm por mero acaso, ou seja, por falta de opção melhor ou porque conhecem alguém que já havia imigrado, residente nas capitais, ou no interior.

Hans Rosenthal, cunhado de Hildegard, vem atraído por uma oferta de terras em Rolândia (PR), migrando com seus pais para essa cidade. Em 1936, Walter, seu irmão, aporta no Brasil. No ano seguinte, Hildegard Baum chega ao porto de Santos para permanecer com Walter .

#### > Alice Brill

Os pais de Alice Brill são intelectuais - a mãe Marte é jornalista, filha de pequeno-burgueses e o pai, Erich Brill, pintor, nasce em uma família de comerciantes da alta burguesia, que inclusive não aceita o relacionamento. Ambos provêm de famílias judias. Alice descreve o pai como “artista nato e boêmio por convicção, seguramente, não era talhado para uma vida burguesa comum” (apud ALARCON, 2008, 34). Marte engravida e tem a sua filha em 1920, em Hamburgo; mas o seu casamento termina no ano seguinte, pois Erich é um ‘bon femme<sup>5</sup>’. Alice e sua mãe moram em um conjunto residencial na periferia, onde também habitam funcionários públicos, operários e integrantes da pequena burguesia.

Em 1924, a Alemanha já mostra sinais de melhoria econômica, pois a indústria é modernizada, os salários melhoram e o desemprego diminui (ALARCON, 2008, 27). Eric Hobsbawm, em *A Era dos Extremos* (2001, 95), ressalta que, no final dos anos 1920,

“os efeitos da quebra da Bolsa de Nova York foram desastrosos para a Alemanha. Todo o castelo de cartas de reparações desmorona durante a Depressão. As exportações caem e os empréstimos estrangeiros não são renovados; a desvalorização da moeda conduz à alta dos preços e, conseqüentemente, ao agravamento da pobreza.”

Nesse panorama soturno, Alice é uma menina em formação. Daniela Alarcon em *Diário Íntimo - a fotografia de Alice Brill* (2008, 32) destaca que as noções desenvolvidas no interior das escolas e tendências da arte, nos anos 1920 e 1930 - “a integração entre as artes, a abolição da dicotomia entre arte e técnica, a nova visualidade, a criação coletiva e a ênfase na inserção do artista na sociedade - influenciam Alice como artista plástica, fotógrafa e teórica.” Pode-se afirmar o mesmo em relação a Hildegard Baum, citada anteriormente, uma vez que essa artista viveu uma situação análoga.

O pano de fundo criativo, do meio social, em que as duas alemãs vivem a sua infância e juventude é formado pelo Expressionismo, a Bauhaus, a Nova Visão, a Nova Objetividade e o fotojornalismo alemão. A produção fotográfica de ambas mostraria, mais tarde, marcas dessa vivência, em seu recorte e produção fotográfica, no Brasil.

Com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, e o crescimento do anti-semitismo, Marte perde o seu emprego na rádio de Hamburgo e parte com a Alice para a ilha de Maiorca, na Espanha.

Erich Brill dá a Alice de presente para a viagem uma câmera fotográfica - uma pequena e simples Bela Box, que faz registros 3x4. As imagens do desterro como das ilhas da Madeira, em Portugal; Tetuan e Casablanca, no Marrocos; Alcudia e Maiorca, na costa espanhola; e ainda cidades, na Holanda, além do Rio de Janeiro e de São Paulo - formam a memória visual dessas recordações de infância.

<sup>5</sup> Tradução figurada de bon femme - namorado. <http://www.linguee.pt/portugues-frances/search?source=auto&query=bon+femme> . Consultado em 24/05/2017.

Com o recrudescimento do regime nazista na Alemanha, Marte tem a sorte de receber uma carta do editor-chefe da revista *Hamburg-Sud*, em que trabalhara na Alemanha, oferecendo duas passagens para que ela e a filha fossem ao Brasil – segundo destino mais comum, na América do Sul, a exilados judeus alemães. Marte aceita o convite e migra primeiro, em 1933, para preparar a vinda de Alice, que viveu com o pai durante um ano na Holanda antes de seguir para a América do Sul.

### **Exílio e imigração ao Brasil – um ritual**

O autor Reinhard Andress, no artigo “The German Exile Experience in Brazil from the Perspective of Arnold van Gennep’s *Les rites de passage*” (2005) utiliza a noção de ritos de passagem para mostrar que a classificação elaborada pelo antropólogo Van Gennep em sua célebre obra<sup>6</sup> está intimamente vinculada a ritos de transição como o exílio e a viagem.

Arnold Van Gennep considera a vida individual em cada sociedade como uma série de mudanças de uma idade a outra e de uma ocupação a outra. Assim, entende a vida como um encadeamento de passagens conectadas a três fases de rituais: ‘separation’, ‘transition’ e ‘incorporation’<sup>7</sup> (2005, 131).

Apesar de Arnold Van Gennep ter escrito *Les Rites de Passage* no começo do século XX, a sua classificação dos ritos continua em vigor; sua obra ainda é uma referência. Isto pode ser constatado, por exemplo, no trabalho do antropólogo Victor Turner, que utiliza noções de Van Gennep, atualizando-as para o tempo presente.

Turner utiliza a noção de ritos de passagem como ponto de partida para seus próprios pensamentos sobre ‘dramas sociais’, definidos por ele como “units of harmonic or disharmonic process, arising in conflict situations” (1974, 37). Isto é: passagens de ruptura, crise, reparação e reintegração (2003, 31).

O autor considera que os símbolos rituais possuem diversos significados, que variam de acordo com o contexto social, destacando que a sua natureza é polissêmica. Turner busca entender a multiplicidade de significados que operam nos processos rituais e nos momentos de conflito.

Van Gennep entende a “separação” ou “rito preliminar” como sendo uma quebra gradual, mais do que abrupta. Esta é a situação dos judeus alemães, que vivem um processo de ostracismo no desenrolar do regime nazista. Podemos entender que, durante os ritos de separação, compreendidos como uma passagem marcada pelo ostracismo, negação e impacto emocional de perda, a transição ou ritos liminares se colocam (ANDRESS, 2005).

“..rituais são, assim, bons para pensar e bons para viver. A partir deles tomamos conhecimento de nosso mundo ideal e de nossos projetos e ambições; a partir deles revelam-se trilhas, encruzilhadas e dilemas e, no processo, consegue-se, muitas vezes, encaminhar mudanças e transformações.”

<sup>6</sup> VAN GENNEP, Arnold. *Les Rites de Passage*. Paris: Librairie Stock, [1909], 1924.

<sup>7</sup> Tradução das três fases dos rituais, respectivamente, ‘separação’, ‘transição’ e ‘incorporação’.

Tendo como arcabouço os fundamentos apresentados, afirmamos que o desterro e os dramas sociais vivenciados por Hildegard Baum e Alice Brill, na Europa, levam-nas a outro momento de passagem ritual durante o exílio, no Brasil, e, mais especificamente em sua inserção, como mulheres fotógrafas, em São Paulo.

### **Panorama da trajetória profissional de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, no Brasil<sup>8</sup>**

Hildegard chega em São Paulo, em 1937, e trabalha como orientadora de laboratório na empresa de serviços fotográficos Kosmos. Alguns meses depois ela é contratada pela agência fotográfica *Press Information* como fotojornalista, e passa a produzir reportagens para periódicos nacionais e internacionais sobre a realidade brasileira. Nessa época, faz ensaios fotográficos no interior e litoral de São Paulo e do Rio de Janeiro, no interior de Minas Gerais e em cidades do sul do Brasil. Também retrata nomes expressivos da área cultural como Lasar Segall (1891-1957) e Guilherme de Almeida (1890-1969), entre outros. Com o nascimento da sua primeira filha, em 1948, ela interrompe as suas práticas profissionais, retomando-as nos anos 1970 e 1980, quando é redescoberta a relevância de sua produção. Ela, então, passa a ser convidada para participar de exposições<sup>9</sup>.

Alice Brill chega em São Paulo, em 1934, fugindo do nazismo. Participa do Grupo Santa Helena, em São Paulo, durante a década de 1940. Após o término da IIa Guerra Mundial, recebe bolsa de estudos nos Estados Unidos, realizando cursos na University of New Mexico, em Albuquerque e na Art Students League, em Nova York. Ali também atua como assistente de fotógrafo. Quando volta ao Brasil, trabalha na revista *Habitat*, fotografando obras arquitetônicas e artísticas, entre 1948 e 1960. Produz, entre 1953 e 1954, um ensaio fotográfico sobre o cotidiano da cidade de São Paulo, a convite de Pietro Maria Bardi. Atua profissionalmente como fotógrafa, principalmente entre 1948 e 1960.

A artista também se dedica a pintura a óleo, voltando-se para a temática da paisagem urbana, e da solidão na metrópole. Mais tarde, aproxima-se da linguagem abstrata. Estuda Filosofia na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, formando-se em 1976. Faz o mestrado (1982) e o doutorado (1994) na Universidade de São Paulo. São de sua autoria os livros *Mário Zanini e seu Tempo* (1984), *Da Arte e da Linguagem* (1988), *Samson Flexor – do Figurativismo ao Abstracionismo* (1990).<sup>10</sup>

Em relação ao campo profissional da fotografia: “os anos 1940 marcaram uma mudança profunda no campo da fotografia brasileira” (PALMA, 2003, 48). A implantação de alicerces mais complexos no campo da produção cultural requer novas posturas dos fotógrafos e propostas vinculadas ao que já se realiza no exterior. Influi neste quadro a chegada de profissionais estrangeiros, principalmente europeus, refugiados do nazismo e/ou da Guerra.

A situação da fotografia em São Paulo ainda se mostra limitada se pensarmos no cenário europeu ou dos Estados Unidos. Porém, há uma expectativa intensa de modernização na área profissional, assim como na linguagem artística. Na metade do século XX, não há somente uma demanda restrita ou clientes de épocas passadas, mas uma necessidade de técnicos especializados na criação de imagens para várias finalidades.

<sup>8</sup> As fotógrafas Hildegard Rosenthal e Alice Brill se conheceram em São Paulo, porém não eram amigas. Depoimento de Hans Gunther Flieg, 2014.

<sup>9</sup> ALARCON, Daniela. Diário Íntimo - a fotografia de Alice Brill. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 2008.

<sup>10</sup> GONÇALVES, Paula Chrystina Scarpin. Vale das Rosas - Hildegard Rosenthal - pioneira da fotografia do Brasil. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2007.



“As atenções voltadas à fotografia transbordaram para as páginas dos jornais, revistas, registro de arquitetura, indústria e veículos de propaganda. E, neste sentido, é inegável o papel que tiveram para o desenvolvimento da fotografia local os muitos estrangeiros que para aqui emigraram.” (GUARDANI, 2011, 420).

Capitaneados pelos imigrantes, vários laboratórios e estúdios fotográficos surgem na cidade, como “Foto Paramount, da húngara Irene Lenthe, Companhia Litográfica Ypiranga, Indústria Gráfica Nicolini, Kosmos Foto, o estúdio fotográfico de Hans Gunther Flieg, a Fotoptica, da família Farkas...” (GUARDANI, 2011, 421).

De acordo com Boris Kossoy, com a vinda de muitos imigrantes europeus que dominavam as técnicas da fotografia, não houve dificuldade para que esses imigrantes se fixassem com uma certa facilidade no mercado, criando estúdios de destaque – principalmente em São Paulo – e consolidando a fotografia como área profissional, com um enfoque moderno. (KOSSOY, 1983, 886).

### Problemática

Uma primeira análise da produção de Alice Brill e de Hildegard Rosenthal passa basicamente pela condição de imigrante ou de estrangeira que elas compartilhavam. Pois então vale questionar: quais os olhares que lançam sobre a cidade, a partir de sua formação e influências adquiridas na Europa, de referências modernas? O que as suas imagens revelam como fotógrafas imigrantes na sua transladação para São Paulo?

É importante enfatizar que as fotógrafas são consideradas como pioneiras da produção documental e de caráter fotojornalista no Brasil, na época. Os raros estúdios fotográficos que eram dirigidos por mulheres, desde a década de 1910, na cidade de São Paulo dedicavam-se à produção de retratos, registros de formaturas, imagens de família e em fotoacabamento<sup>11</sup>. Já as imagens geradas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill privilegiam a rua, o espaço público – o que, nos anos 1940 e 1950, produz um olhar diferenciado por serem registros captados por mulheres fotógrafas.

Sendo imigrantes europeias e vindo de cidades grandes na Alemanha, além das experiências no exílio, a vivência do uso e da ocupação da rua está internalizada nas artistas, acostumadas a circular de forma autônoma no espaço público, o que é uma diferença marcante em relação às mulheres de São Paulo, nos anos 1930 e 1940. Nessa época, as frequentadoras do centro e da rua da metrópole paulistana são principalmente trabalhadoras da área de escritórios, educação e serviços.<sup>12</sup>

É importante destacar que, durante a maior parte de sua vida profissional, Hildegard Rosenthal está acompanhada da sua câmera Leica, que aprendeu a utilizar na Alemanha, como já foi dito. Já Alice Brill adquire uma Rolleiflex e uma lente 2:8, ainda nos Estados Unidos, sendo que, posteriormente, ganha uma Ikonta 35 mm, menor e mais ágil. Estas duas câmeras acompanham-nas como fotojornalistas e fotógrafas documentais.<sup>13</sup> Ambas as fotógrafas utilizam câmeras leves na sua atividade profissional, da época, o que facilita o seu uso e a versatilidade no ato fotográfico.

<sup>11</sup> Compreende-se por fotoacabamento, o trabalho de acabamento de revelações fotográficas, um exemplo é colorir fotografias, ou aprimorá-las.

<sup>12</sup> Verificar em Margareth Rago. “Trabalho feminino e sexualidade” (PRIORE, Mary Del. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2004) e Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro (Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2014).

<sup>13</sup> Ver Chrystina Scarpin Gonçalves (Vale das Rosas - Hildegard Rosenthal - pioneira da fotografia do Brasil. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2007) e Daniela Alarcon (Diário Íntimo - a fotografia de Alice Brill. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, ECA/USP, 2008).

Também com um olhar estrangeiro, em relação à observação da metrópole, Claude Lévi-Strauss ressaltava, nos anos 1930:

o encanto da cidade e o interesse que ela suscitava vinham primeiro de sua diversidade. Afinal, a cidade é o mais implacável registro da experiência humana e o local da urbanidade, da civilidade, da política, da cidadania, palavras que a *urbis*, *civitas* e *polis* inspiraram e por muitas razões, não há nada mais humano que a cidade.” (STRAUSS, s.d., 12)

Veremos que as imagens editadas das duas artistas possibilitam uma reflexão rica sobre os caminhos abertos por estes registros, de meados do século XX, realizados por profissionais imigrantes do gênero feminino, a partir de um enfoque moderno.



1. Hildegard Rosenthal, *Menino jornalista* - fotomontagem, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



2. Hildegard Rosenthal, *Largo da Sé*, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles





6. Hildegard Rosenthal, Avenida São João, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles

Esta edição de fotos de Hildegard Rosenthal abrange o centro da cidade de São Paulo, nos anos 1940. Neste recorte estamos privilegiando o espaço das ruas durante o dia e o aspecto urbano e arquitetônico da metrópole.

A foto “Menino jornalista” (p. 97) (1940) pode ser considerada uma das imagens icônicas da artista, traduzindo e sintetizando na linguagem da fotomontagem aspectos da modernidade em São Paulo.

A ideia de modernidade é criada pela sobreposição e desproporção entre o tamanho do jornalista segurando o *Jornal da Manhã*, em primeiro plano, e as imagens do edifício Martinelli, a de outros edifícios na Praça do Patriarca e o movimento intenso dos carros, do bonde e dos pedestres na rua.

Esta foto foi encomendada pelo setor de publicidade do jornal *Folha da Manhã*, sendo uma das únicas fotomontagens de Hildegard Rosenthal da qual se tem ciência. Com ela é possível comprovar o que a artista diz em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som, em 1981: “eu fiz fotomontagens, que, naquela época, não eram conhecidas”. No caso, ela está se referindo ao Brasil; ou seja: essa imagem irradia o aspecto febril da modernidade urbana, por meio de signos arquitetônicos e tecnológicos, que constroem um imaginário da metrópole em formação.

As fotos 2 e 3 (p. 97 e 98) se complementam, uma a outra, tendo como ponto referencial a Praça da Sé. Na foto 2, o caminhar dos pedestres nos conduz ao centro da imagem – fazendo-nos notar a figura do bonde repleto de pessoas, que logo sairá. Ao fundo, vê-se a catedral da Sé em construção, formando um triângulo imaginário na fotografia, com seus vértices, que são o espaço da praça e dos edifícios ecléticos, nas suas duas laterais.

A construção da catedral inicia-se em 1913, sendo concluída parcialmente em 1954 e terminada em 1970. No lado esquerdo da foto também se avista o Palacete Santa Helena, um edifício de destaque na época, pois abriga o Cine Mundi e o Cine Santa Helena, além de ter sido centro de cultura e de negócios. O Palacete é uma referência artística nos anos 1930 e 1940, pois na sala 231, os artistas plásticos Mario Zanini (1907-1971), Francisco Rebolo (1902-1980), Alfredo Volpi (1896-1988) e Aldo Bonadei (1906-1974) trabalhavam, integrando o conhecido Grupo Santa Helena.

No segundo plano da fotografia vemos carros e bondes parados, pois, nessa época, a Praça da Sé, além de concentrar o serviço de bondes e de ônibus urbanos, também era um estacionamento.

O historiador Nicolau Sevcenko comenta, a respeito da Praça da Sé:

“(...) a maior área livre do núcleo central de São Paulo – planejada para ser a maior da América Latina e quiçá de todo o continente, a determinação é unânime: transformar o Largo da Sé na praça cívica da cidade, fazendo convergir os símbolos da fé, da pujança e da alma coletiva.” (SEVCENKO, 1992).

De acordo com Frehse,

“os velhos edifícios coloniais cedem lugar aos cada vez mais numerosos automóveis; ensaia-se a implantação de ícones de modernidade propriamente urbanos como pontos de ônibus, relógios, estátuas, cartazes de propaganda, construídos para serem destruídos mais tarde, derrubados no intuito de serem refeitos depois.” (FREHSE, 1996, s.p.)

Na foto 3 (p.98), a fotógrafa apresenta um enquadramento muito mais fechado, destacando o bonde com a famosa frase do período, exposta na sua fachada lateral: “São Paulo é o maior centro industrial da América Latina”. Esta frase é uma insígnia da prefeitura, na época, que propôs a sua apresentação nos bondes em circulação, no intuito de marcar a condição da cidade, que se transforma em metrópole.

Luis Antonio Silva afirma, em relação ao transporte urbano na cidade, que:

“em 1941, noventa linhas de transporte urbano cortam suas ruas com mais de 3 mil ônibus, superando em muito os quinhentos bondes elétricos. Os 30 mil automóveis começam a encontrar problemas de estacionamento e a praça da Sé se transforma, durante o dia, em uma enorme garagem”. (Silva, 2004:121).

Outro aspecto importante da imagem é a presença de luminárias, da época, na foto 3. Modelo canadense, trazidas pela antiga Light, essas luminárias ainda podem ser encontradas nesses locais e na região central da cidade, o que mostra a permanência de elementos da cultura material e da história desta metrópole.

Também é relevante destacar como os homens presentes na cena, em sua maioria, trajam ternos, sendo que os mais elegantes usam como complemento gravata e chapéu, como um símbolo de distinção. Em relação ao uso deste tipo de indumentária, na época, Maria Inez Machado Borges Pinto (1999) comenta:

“o que particularmente se verifica é uma sociedade que pretende se jovializar e se homogeneizar através da cultura de massas, onde roupas, chapéus, sapatos, meias, casacos de pele, frascas, estolas tendem a ser padronizados segundo modelos europeus e norte-americanos.”

É curioso notar, por outro lado, que nas duas fotos vemos pouquíssimas mulheres presentes na região central da cidade, o que também será percebido em outras fotografias de Hildegard Rosenthal. As mulheres já realizam trabalho comercial e de serviços no centro de São Paulo, porém ainda em número reduzido, como é comentado anteriormente; tanto é que apresentam uma invisibilidade de sua presença nas imagens das ruas.

No canto esquerdo inferior da foto 3 chama a atenção a mulher baixa, com seu *tailleur*, segurando um grande saco acima da cabeça – o que denota uma visita ao mercado central, ali nas cercanias.

O movimento dos pedestres é o signo visual, que dá a dinâmica nas duas fotografias. Além disso, é a figura da multidão em trânsito, somada ao bonde, aos carros, as luminárias, que reforçam o signo da modernidade captada nessas representações urbanas.

Nas fotos 4, 5 e 6 (p. 98 e 99) as imagens trazem à tona a questão da modernidade. Pinto afirma em relação a presença do antigo/moderno:

“a cidade de São Paulo é caracterizada por um cosmopolitismo contraditório marcado pelos tensionamentos advindos da coexistência de diferentes temporalidades, onde convivem lado a lado nas produções e reproduções da vida cotidiana o arcaico e o moderno, o novo e o velho, configurando diversos ritmos sociais que imprimem à cidade uma feição heterogênea.” (PINTO: 1999)

Na imagem 4, vemos em primeiro plano, os resquícios de um antigo edifício - as ruínas de uma construção que dá lugar ao novo. Assim, no recorte fotográfico realizado por Hildegard, o Edifício Martinelli se ergue majestosamente, por meio de um giro de eixo ascendente na imagem.

O Edifício Martinelli é construído pelo imigrante de origem italiana Giuseppe Martinelli, entre 1925 e 1929. Edificado em concreto armado, é a mais importante referência urbana da verticalização da cidade, durante muitas décadas (HOMEM, 1984). Na fotografia, a artista flagra a imagem do Edifício Martinelli erguendo-se como uma marca de mudança, no momento em que a cidade está passando por transformações. Essa edificação - a mais elevada na época - representa, então, um símbolo de modernização.

Com um olhar semelhante, Hildegard Rosenthal registra a construção da Biblioteca Municipal, por volta de 1940, cujo projeto é do arquiteto francês Jacques Pilon (1905-1962). Próximo à parte central da fotografia, na rua em pavimentação, vemos os trabalhadores da construção civil e, no segundo plano, surge o esqueleto da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, igualmente em construção. A imagem também é registrada em um giro de eixo ascendente, salientando a obra em processo, que será de grande importância por se tratar da biblioteca central de São Paulo.

A Biblioteca Municipal, em estilo *art-déco*, é outro ícone de modernidade dessa cidade, que está buscando se constituir como metrópole, e o faz introduzindo uma marca física e simbólica do conhecimento, que representa esta tipologia construtiva.

Na foto 6 (p.99), a última deste conjunto, vemos um outro tipo de configuração do eixo antigo/moderno na imagem, por meio do cruzamento, na Avenida São João, do automóvel com o bonde. Enquanto o automóvel condensa o símbolo de velocidade e rapidez, o bonde elétrico (nesta fotografia registrada na década de 1940) carrega uma visão do ultrapassado.

Deste modo, a foto chama a atenção para a existência de dois tempos convivendo e perdurando na cidade de São Paulo, no início do século XX, com a presença dos bondes elétricos e, o dos anos 1920, em diante com a inserção dos automóveis, marcando bem esta duração e esta história na cidade de São Paulo, que se modifica com a chegada dos ônibus, no início dos anos 1940.

Também é importante lembrar que a Avenida São João era considerada, na época como a no-vaioquina “Quinta Avenida”, não somente em virtude de sua largura e extensão, mas também por contar com grande número de cinemas, lojas elegantes, e por ser um dos redutos da noite paulistana.

Outro aspecto a ser comentado nesta imagem é que a foto é feita num dia chuvoso. Assim, traz reflexos no chão da avenida, mostrando o antigo casario presente na imagem como num espelho, o que permite à fotógrafa explorar de maneira diferente a rua com o seu reflexo.

Em relação às legendas das representações urbanas de Hildegard Rosenthal, essas apresentam um aspecto sucinto e claro, buscando principalmente indicar onde são feitos os registros fotográficos. Em alguns casos, também indicam o equipamento urbano existente no espaço, assim como o processo urbano em realização por meio de flagrantes de demolição e construção.<sup>14</sup>



7. Hildegard Rosenthal, Realejo, 1939, Acervo Museu de Arte Contemporânea - (MAC USP)



8. Hildegard Rosenthal, Pequeno engraxate, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles

<sup>14</sup> É importante afirmar que a maior parte das legendas das fotografias do acervo de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill do Instituto Moreira Salles vem junto com as imagens, ou seja, são realizadas pelas próprias fotógrafas. Já as legendas das fotografias de ambas as artistas, localizadas no Museu de Arte Contemporânea (MAC USP), são atribuídas por pesquisadores da instituição, quando se doa o conjunto das imagens, nos anos de 1970.



9. Hildegard Rosenthal, Leiteiro, Praça Marechal Deodoro, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



10. Hildegard Rosenthal, Mulheres na zona cerealista, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



11. Hildegard Rosenthal, Ladeira Porto Geral, esquina com Rua 25 de Março, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



12. Hildegard Rosenthal, Avenida São João, ao fundo, o edifício da Delegacia Fiscal, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles



Nesse segundo conjunto de fotos de Hildegard Rosenthal, encontramos personagens urbanos percorrendo ruas do centro de São Paulo, em meados do século XX. Mostram formas de circulação, lazer e momentos de pausa, durante a rotina do trabalho, em que diferentes locais desse espaço tornam-se ponto de encontro, adquirindo significados variados para esses atores sociais.

Também percebemos aspectos da heterogeneidade social presente na área central da cidade, como diferentes ofícios sendo praticados, o que indica a multiplicidade de usos, ocupações e formas de apropriação que são realizadas pelos seus frequentadores, no espaço da rua.

De acordo com Pinto, em São Paulo, desde os anos 1920,

“as camadas médias vão consolidando-se, agregando trabalhadores dos setores ferroviário e dos serviços urbanos, como empresas de energia, transportes, água, telefone, comércio importador e construção civil, que crescem junto com a cidade. Engrossam as camadas médias, os pequenos proprietários rurais empobrecidos que, na cidade, passam a ocupar os cargos mais elevados do aparelho burocrático ou tornam-se profissionais liberais. Os brasileiros de origem mais pobre e os imigrantes ocupam os cargos inferiores no funcionalismo público, nos serviços de escritório, nos setores bancário, industrial, comercial e no mercado informal de trabalho.” (PINTO, 1999).

Em relação à presença da diversidade social na metrópole, conforme afirma Magnani (2011, 287), “no contexto das grandes cidades, são os múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais que nelas vivem, sobrevivem, trabalham, se viram, circulam, usufruem de seus equipamentos ou deles são excluídos.” Assim, é do ponto de vista desses grupos que se localizam unidades de significado, organizando atitudes comuns.

A foto 7 (p.102) mostra o homem do realejo, no centro da foto, de terno e chapéu como convém aos homens irem ao centro urbano naquele período, caracterizando um momento de encantamento para as crianças e os trabalhadores que ali passam, por seu aspecto lúdico.

É interessante perceber que o homem do realejo é registrado por ambas as fotógrafas, mostrando a curiosidade em relação a este ofício, atividade desconhecida para elas, que são imigrantes. Constatase que as crianças de melhores condições sociais também vão bem trajadas ao centro da cidade, usando paletó ou camisa e gravata, de acordo com as normas sociais vigentes.

A fotografia destaca a cena do homem do realejo quando se dá o encontro do inesperado e da quebra do cotidiano, em que se pode usufruir com maior tempo de situações de sociabilidade deste tipo – é um local da rua, que é apropriado socialmente e passa a ter vários significados para os seus frequentadores.

Frugoli, em *Sociabilidade Urbana* (2007,18) retoma nexos criados por Simmel entre sociabilidade e cidade moderna, que trazem limites mais precisos a noção de sociabilidade, entendida “como convivência, interação, socialização e associação - e localização espacial mais precisa”, no espaço urbano, que vemos neste conjunto de fotos editadas.

Na foto 8 (p.102), em uma imagem com um enquadramento mais fechado, como na anterior, Rosenthal chama a atenção para o pequeno trabalhador na sua lida diária, o engraxate, cuja prática não era regulado pela legislação, naquele tempo.

Essa mesma fotografia apresenta uma linguagem moderna, perceptível pelo enquadramento de eixo descendente, como também pelo recorte de seu chapéu na imagem, do qual só avistamos uma estreita aba. Como a visualidade desta fotografia está totalmente concentrada no lado esquerdo do quadro, chamando o olhar do receptor, a autora destaca e dignifica a figura do engraxate mirim.

Na foto 9 (p. 103) avistamos outro personagem típico da época, na rua - o leiteiro. A foto foi registrada na Rua Marechal Deodoro, no bairro de Santa Cecília, destacando o leiteiro e seu furgão de entregas, em primeiro plano; e, no plano de fundo, avistamos um edifício *art-déco* isolado.

De acordo com a historiografia sobre a cidade, é interessante destacar que enquanto o engraxate e o homem do realejo permanecem como personagens urbanos no centro de São Paulo, no decorrer do século XX, a figura do ‘familiar’ leiteiro desaparecerá do cenário paulistano, nos anos 1950<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Ver Richard Morse (De Comunidade à Metrópole. São Paulo : Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954) e Luís Otávio Silva (São Paulo metrópole em trânsito. São Paulo: Senac, PMSP, 2004).

Hildegard Rosenthal também registra trabalhadoras femininas, como o grupo flagrado na foto 10 (p. 103), na lateral do Mercado Municipal, na zona cerealista. Trata-se de uma fotografia posada - as mulheres olham diretamente para a fotógrafa. A fotografia traz a impressão de ter sido registrada no começo da manhã, em virtude da intensidade da luz, no fundo da foto. Por outro lado, considerando os tipos de vestimentas usadas pelas mulheres, o jeito do lenço preso na cabeça, o cabelo atrás em coque e o tipo de brinco utilizado por uma das mulheres - elementos da cultura material -, infere-se que são imigrantes de origem ibérica.

Na foto 11 (p. 104), vemos outro ponto de encontro informal, no caso na Ladeira Porto Geral, esquina com Rua 24 de março. Desta vez, o momento de descontração e de pausa no cotidiano se dá em volta do prosaico vendedor de melancia, quando também avistamos alguns frequentadores do centro - trabalhadores de escritórios e de demais serviços - regalando-se com esta fruta tão popular e realizando a sua sociabilidade no espaço público.

O registro do cotidiano é realizado em giro de eixo ascendente na imagem, sendo que a fotógrafa busca fixar pela sua câmera hábitos tão comum aos paulistanos, mas, talvez, ainda não tão familiar aos olhos da artista imigrante.

A foto 12 (p. 104) destaca o momento da chuva no dia-a-dia, um tempo de interrupção e de parada na movimentação dos frequentadores do centro da cidade. Os pedestres flagrados de costas com seus guarda-chuvas formam uma linha, salientando o enquadramento em diagonal da imagem.

Apesar da adversidade do tempo e da luz, a artista quer deixar este registro da chuva - com as dificuldades que as intempéries do clima trazem à lida diária. Além disso, como nos conta a sua neta Renata Rosenthal em seu depoimento (02/2014), a sua avó aprecia muito a chuva - pelo ambiente úmido e pelas ruas molhadas - buscando explorá-la na fotografia, em virtude do espelhamento criado e de aspectos desfocados na imagem.

### Alice Brill



1. Alice Brill, Paisagem urbana, s/d,  
Acervo Instituto Moreira Salles



2. Alice Brill, Demolição, c. 1954, Acervo Museu de Arte Contemporânea (MAC USP)



3. Alice Brill, Bairro de São Paulo, c. 1954, Acervo Museu de Arte Contemporânea (MAC USP)

4. Alice Brill, Prédio em construção no Vale do Anhangabaú: vista do Edifício Martinelli e Banco do Brasil, c.1950, Acervo Instituto Moreira Salles



5. Alice Brill, Estrutura do Viaduto Santa Ifigênia e prédio do Banco do Estado de São Paulo, Centro, s/d, Acervo Instituto Moreira Salles





6. Alice Brill, Cidade de São Paulo, cena, s/d, Acervo Instituto Moreira Salles

Este primeiro conjunto de fotografias de Alice Brill possui como eixo temático a questão do antigo/moderno, apresentando o surgimento de novas construções no centro da cidade e em seus arredores, além de retratar a circulação de animais em ruas da metrópole, denotando práticas sociais de períodos anteriores, que ainda permanecem vivas.

Ainda que algumas imagens apresentem animais, conforme afirma Carvalho (1997, 153), as representações promovem: o consenso em torno da ideia de que todo o tecido urbano deve passar necessariamente pela reciclagem, que estabelece as áreas sujeitas à substituição física radical (o que inclui a grande maioria do tecido antigo da cidade), ou à alteração de sentido (referência histórica, cultural, exótica ou nostálgica).”

Na foto 1 (p. 106) aparece em primeiro plano a estrutura de madeira de um outdoor vazio, ou seja, sem apresentar nenhuma publicidade, mas, ao contrário, exibindo ao fundo, um conjunto de casas e em destaque o edifício do Banco do Estado de São Paulo S. A, em estilo art-decô, além de outros prédios menores, ao lado. A presença da estrutura simples de madeira esvaziada de seu anúncio, com a silhueta do edifício do Banco do Estado de São Paulo S.A. atrás e com mais outros prédios é como uma indicação do devir urbano, num futuro próximo.

O edifício do antigo Banco do Estado de São Paulo S.A., cuja construção foi concluída em 1947, é um marco arquitetônico e histórico da época, em termos mundiais, por ter sido construído inteiramente em concreto armado.

Como Carvalho (1997, 157) ressalta em relação à nova identidade da cidade, esta:

“...irá se concentrar sobretudo em elementos que remetam ao conjunto da cidade e que se tornem símbolos genéricos de reconhecimento. O edifício do Banco do Estado e a palmeira imperial da praça Ramos de Azevedo são destacados como a marca da cidade perante paulistas e estrangeiros. O primeiro é o edifício mais alto da cidade e representa a ação do capital financeiro”.

A foto 2 (p. 107) apresenta uma casa sendo destruída - com as janelas e platibanda à mostra - e com a presença do entulho no chão, restando somente um pedaço de sua fachada, um vestígio de época passada. A parede da casa aparece como um antigo cenário simbólico, que está sendo destruído para a configuração do novo, aparecendo na lateral direita da fotografia, em segundo plano.

Na foto 3 (p. 107), intitulada “Bairro de São Paulo”, c. 1954, vemos um panorama de uma área próxima ao centro, provavelmente do antigo bairro do Sumaré, com suas casas e cortiços. A ideia de antigo/moderno se concentra na rua de terra, assim como na presença do vendedor de leite de cabras, com seus animais, que aparece de costas.

Na foto 4 (p. 108), registrada no Vale do Anhangabaú, em imagem de giro de eixo ascendente, aparecem trabalhadores de construção civil ao redor de uma betoneira, em primeiro plano, aludindo à ampla construção de edifícios no centro de São Paulo - o que se intensifica com a visão do edifício Martinelli e do Banco do Estado de São Paulo S.A., no início dos anos de 1950. Esses dois marcos do crescimento da cidade paulistana erguem-se majestosamente, verticalizando o espaço central de São Paulo e atuando como signos de modernidade.

A foto 5 (p. 108) foi tomada embaixo do Viaduto Santa Ifigênia: uma massa negra na metade superior esquerda da foto, em diagonal, como um dos artifícios usados na linguagem moderna na fotografia. Em primeiro plano aparecem vários automóveis alinhados ao longo da rua, uma banca de jornal, um anúncio do cigarro Mistura Fina e o edifício do Banco do Estado de São Paulo S.A, ao fundo, ladeado por mais outros prédios. Ou seja, a imagem concentra uma série de signos de modernidade: o viaduto, os automóveis, a banca de jornal, o edifício do Banco do Estado de São Paulo S. A, e ainda o anúncio de cigarro - indicando aspectos do modo de vida urbano e de consumo na cidade. (CARVALHO, 1997, 180).

Na foto 6 (p. 109), a última desta série, avistamos o Viaduto do Chá, em primeiro plano e à esquerda, o Edifício CBI-Esplanada, ao lado do antigo Hotel Esplanada, na Praça Carlos Gomes. Esta imagem deve ter sido realizada no começo dos anos de 1950, pois o edifício termina de ser construído, em 1951. Registrada em giro de eixo ascendente, a imagem destaca o automóvel dirigindo-se ao centro, no término da tarde, quando percebemos o Viaduto do Chá bastante ocupado pelos pedestres, que estão saindo de seu trabalho. Também chama a atenção as luminárias da época, do lado direito, que ainda permanece em algumas das áreas da região central.

É interessante notar que a foto reúne três volumes geométricos distintos, intensificando o ar moderno da imagem e concentrando o olhar do leitor com as suas linhas e dimensões. O mesmo se dá a partir da via com as luminárias, no centro da imagem, que cria a perspectiva existente na imagem. Também se infere por esta foto que o Vale do Anhangabaú, na época, já é um local por onde circulam os pedestres com percursos diferenciados, frequentando este espaço como local de passagem e de passeio.



7. Alice Brill, Cena de rua, s.d.,  
Acervo Instituto Moreira Salles



8. Alice Brill, Cafezinho, c. 1954,  
Acervo Instituto Moreira Salles



9. Alice Brill, Cena em um bar, c. 1954,  
Acervo Instituto Moreira Salles





10. Alice Brill, Lixeiros no Viaduto do Chá, s.d., Acervo Instituto Moreira Salles



11. Alice Brill, Realejo na praça do Patriarca, c. 1953, Acervo Instituto Moreira Salles



12. Alice Brill, São Paulo, c. 1954, Acervo Museu de Arte Contemporânea MAC USP



13. Alice Brill, Loja de livros e revistas orientais, c. 1953, Instituto Moreira Salles



14. Alice Brill, Fila de ônibus  
no Viaduto do Chá, s.d., Acervo  
Instituto Moreira Salles



15. Alice Brill, Fila de ônibus no  
Vale do Anhangabaú, c.1953,  
Acervo Instituto Moreira Salles



16. Alice Brill, Trabalhadores no bonde, s.d., Acervo Instituto Moreira Salles



17. Alice Brill, Fila de ônibus no Vale do Anhangabaú, c. 1953, Acervo do Instituto Moreira

O conjunto acima mostra uma heterogeneidade de atores sociais nas ruas da cidade, indicando o olhar de Alice Brill para a figura humana e a vida social nesse espaço central da metrópole. O registro dos personagens sociais anônimos expõe tanto uma heterogeneidade social quanto a presença de imigrantes na época, trazendo à tona a multiplicidade de tipos humanos e formas de trabalho ali existentes, e salientando o pulsar vibrante da capital paulistana.

A foto 7 (p. 111) tem como foco a multidão que ocupa o meio do quadro. Alice Brill deixa a imagem mais exposta na câmera, e assim percebemos nitidamente os corpos da multidão em movimento: principalmente homens adultos, algumas poucas mulheres e alguns adolescentes.

Como já mencionamos, a presença da multidão em fotografias das décadas de 1930 e 1940, em São Paulo, é um dos signos visuais comumente utilizados para conotar não apenas o crescimento e expansão da cidade transformando-se em metrópole, mas também a sua agitação intensa. “Neste contexto urbano, a multidão vira passante. Ela deixa de ser uma presença monolítica, sanitariamente perigosa, um problema político e social para se tornar objeto fluido, multifacetado, dinâmico, como a cidade que a produz.” (CARVALHO, 1997, 184)

A foto 8, “Cafezinho” (p. 111), é uma das imagens mais conhecidas de Alice Brill, divulgada em catálogos de exposições e livros a respeito de iconografia paulistana e brasileira desse período. A fotografia é tomada em giro de eixo descendente, abrangendo o movimento intenso no café, no centro da cidade. A imagem expõe a heterogeneidade social dos trabalhadores, sendo também um signo de brasilidade por expor o hábito do café e pela presença de negros na foto.

Além disso, o costume tão brasileiro de tomar café indica o local como ponto de encontro e de sociabilidade urbana, nos intervalos do ritual do trabalho, como foi explicado anteriormente (FRUGOLI, 2007,18) – sendo que, nessa época, vemos este espaço ocupado privilegiadamente pelas figuras masculinas.

A fotógrafa capta a cena dos trabalhadores de escritórios e serviços em uma linha diagonal, que atravessa o campo da imagem. Por outro lado, a pequena banca de revista, no fundo da imagem, exibindo várias publicações e vendendo cigarros, também é indício da modernidade e dos estilos de vida existentes nesta metrópole. Nota-se que a única mulher presente na foto aparece ao fundo, na frente da banca de revista.

Na foto 9 (p. 111) vemos trabalhadores da construção civil num bar - às 10:15 hs da manhã, conforme indica o relógio ao fundo da imagem - usufruindo do intervalo de seu ofício. A imagem foi registrada de modo diagonal, sendo que curiosamente a estampa da marca Coca-cola aparece no meio do foco principal da imagem, que são os dois trabalhadores com os braços apoiados na bancada do bar. Alice Brill capta-os em posição simétrica, apoiados no balcão, e seus corpos formam linhas verticais, enquanto que as linhas horizontais no congelador de bebidas abaixo da bancada compõem com as formas verticais dos trabalhadores.

A foto 10 (p. 112) apresenta as figuras posadas de dois limpadores de rua passando no Viaduto do Chá, tendo como pano de fundo o edifício do Automóvel Clube e do sempre presente Martinelli. Os trabalhadores estão vestidos de modo muito digno, de acordo com a época, usando um avental sobre as suas roupas, além do imprescindível chapéu. As suas faces indicam que são imigrantes. E ambos ocupam a maior parte do campo da fotografia.

Trata-se de uma imagem emblemática da história social e urbana de São Paulo nos anos de 1950, pois traz à tona signos tão presentes deste tempo, como os imigrantes, assim como a modernidade das edificações da metrópole.

Assim, como vimos nas representações urbanas de Hildegard Rosenthal (foto7, p. 102), Alice registra iconograficamente o homem do realejo, no caso na Praça do Patriarca. Na foto 11 (p. 112) - um flagrante fotográfico -, ela destaca tal personagem, assim como as crianças que estão ali se divertindo. Em relação aos dois meninos brincando - um é branco e o outro negro - salientamos que este último está com a perna direita dobrada, parecendo um saci. Ou seja, a cena é muito lúdica. Por outro lado, nesta imagem constatamos uma convivência do antigo com o moderno - pois como pano de fundo vemos a fachada de um prédio com muitos anúncios, composto por letras modernas de seus escritórios, que abriga o jornal *A Noite Ilustrada*, até suas lojas, que vendem de bolsas a roupas.

Na foto 12 (p. 113) vemos o fotógrafo lambe-lambe de costas, situando-se no centro da imagem. O fotógrafo monta seu estúdio improvisado na rua, com cadeiras e mesmo com uma tela neutra para fazer retratos. Esta imagem atua como uma meta-fotografia: trata-se de um registro de uma cena urbana em que a própria Alice se projeta na situação, por também ser ela uma fotógrafa de rua.

A foto 13 (p. 113) mostra uma banca de jornal, na qual dois homens - um negro, em pé, e o outro branco, com mais idade, dobrado sobre as revistas - leem o conteúdo de periódicos ali expostos. A fotografia apresenta uma simetria na posição dos dois leitores, e a imagem provavelmente é registrada no bairro da Liberdade, pois as revistas expostas de modo vertical, no fundo da imagem, são todas com letras japonesas.

Alice Brill faz um registro de leitura no centro da cidade, atraindo a atenção do receptor da imagem para a questão da diversidade cultural<sup>16</sup> existente na metrópole, ao exibir as publicações japonesas.

A foto 14 (p. 114) apresenta a parte inferior do Viaduto do Chá, mostrando o próprio viaduto no alto como um volume negro na imagem. A foto realizada em contraluz - mais um efeito utilizado pela fotografia moderna - salienta em primeiro plano a fila de espera do ponto de ônibus. Em virtude do efeito de contraluz, não distinguimos os rostos das pessoas alinhadas na fila, que devem ter terminado o seu dia de trabalho, indo para as suas casas. A rua embaixo do Viaduto do Chá, no Vale do Anhangabaú, é movimentada: observamos a circulação de automóveis e de pessoas.

Na foto 15 (p. 114), Alice Brill destaca as pessoas da fila de ônibus no Vale do Anhangabaú em fotografia também em contraluz. Desse modo, vemos trabalhadores do centro lendo uma revista na fila, como a senhora idosa, em primeiro plano, ou o senhor logo atrás, que está lendo um jornal, enquanto aguardam o ônibus para o seu destino. Há um contraste de claro e escuro na imagem, criada pela vestimenta da senhora e do senhor de terno, logo atrás.

É interessante perceber como nesta última fotografia Alice Brill individualiza as pessoas da fila, humanizando-as, apresentando o seu retrato e detalhes de sua ação corporal e de sua vestimenta, enquanto na imagem anterior, salienta a fila enquanto um conjunto de pessoas, de forma mais abstrata e o contexto urbano.

A foto 16 (p. 115) expõe o bonde aberto, repleto de passageiros e com a figura do motorneiro do bonde em primeiro plano. Ela é registrada como uma linha diagonal que vai se afinilando. Os passageiros do bonde formam linhas verticais em relação às linhas horizontais do bonde, complementando-se na composição imagética.

---

<sup>16</sup> Como afirma Jane Jacobs: “seja do tipo que for, a diversidade produzida pelas cidades reside no fato de conter tantas pessoas, tão perto, umas das outras e ostentando tão diferentes gostos, habilidades, necessidades, suprimentos e excentricidades.” (JACOBS, 1992, apud MAGNANI, 1996, 48)

Também chama a atenção, nesta imagem, os passageiros pendurados na parte aberta do bonde, sendo que só avistamos a figura masculina. Além disso, a fotografia denota a falta de transporte urbano já naquele período.

Na foto 17 (p. 115) vemos uma imagem em rotação de eixo descendente, sendo que em primeiro plano forma-se uma fila de passageiros, criando uma linha contínua e longa. Trata-se da massa de passageiros aguardando o bonde no final da tarde para retornarem às suas moradias após o trabalho. Ao fundo, avistamos o Viaduto Santa Ifigênia e o Mosteiro de São Bento.

É uma das imagens de Alice Brill com aspecto acentuadamente moderno, feita por volta de 1953. Ela expõe a multidão no contexto da cidade de São Paulo, onde vemos dos dois lados do Vale do Anhangabaú aparecer a cidade em verticalização.

Buscamos fazer uma descrição imagética densa do conjunto editado de fotografias modernas de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, esmiuçando os elementos urbanos, as práticas e a vida social que trazem suas fotografias da cidade de São Paulo, a partir do olhar e enfoque humanista das fotógrafas<sup>17</sup>, por terem a sua formação na Europa. Neste sentido, a intenção, ao produzir esta descrição imagética, é também mostrar o foco das duas fotógrafas, na criação de suas representações urbanas, e o destaque dado aos personagens frequentadores do centro, que as suas lentes privilegiam.

Após desenvolver este exercício sobre o conteúdo das fotografias, procuramos cotejar essa seleção com a de outros fotógrafos relevantes na metrópole paulistana, no período, no intuito de fazer dialogar a produção das duas fotógrafas imigrantes com a de outros artistas cujos trabalhos mostram afinidade no olhar.

### **As imagens de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, em diálogo com a produção fotográfica em São Paulo**

As séries fotográficas analisadas abarcam principalmente imagens de rua - registradas em um cenário físico "(de leitos de rua, calçadas, fachadas de edificações e equipamentos de infraestrutura urbana) e de agentes sociais nesses cenários (pessoas - crianças, mulheres e homens)" (FREHSE, 2002, 42), em determinado quadro social.

As fotografias de rua formam um tipo de registro que, em virtude das conquistas técnicas na área, passam a ser mais usuais primeiro na Europa. Com as mudanças modernas que vão se implantando, o fotógrafo passa a registrar indivíduos que desconhece. Segundo Westerbeck e Meyerkowitz (apud FREHSE, 2002, 39): "...a maneira como a rua é tematizada nas imagens pelos fotógrafos deixa intuir modos singulares de vê-la no tempo e permitem refletir acerca das vivências de rua que inventam esse profissional e artista; afinal, essa ambiguidade é intrínseca a fotografia de rua como gênero".

---

<sup>17</sup> É importante salientar que 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.

Seguir os dados indiciais presentes nas imagens possibilita entender as fotografias de rua como representações visuais antropologicamente muito fecundas, se a meta é tentar conhecer a dinâmica sociocultural referente às vivências cotidianas do espaço público. As imagens estudadas registram ruas e praças específicas, não somente em termos geográficos, mas também no aspecto simbólico. Desse modo, nas descrições das fotografias também buscamos dar conta dessa dimensão.

Em relação ao cenário físico e aos agentes sociais presentes nas imagens editadas, as informações indiciais são muito diversas. Assim, como se pode perceber, a descrição das fotografias centra-se nos aspectos formais da arquitetura e da rua, nos meios de transporte como bondes e automóveis, na iluminação e nos diversos tipos de personagens urbanos.

Se as fotografias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill destacam o cenário físico associado ao espaço público e seus agentes sociais, elas o fazem por serem resultado de uma relação - ocasional ou não - das autoras com as cenas de experiências particulares da rua e sua ocupação, que elas registram. As fotografias se mostram como produtos de trajetos das fotógrafas por vários espaços da cidade - públicos e particulares - adentrando seu interior, no intuito de captar uma luz melhor, ou registrar os pedestres em um giro de eixo da câmera ascendente ou mesmo descendente. Elas também se aproximam dos personagens urbanos procurando capturar os seus semblantes, exibindo um olhar de perto (MAGNANI, 2012) do seu uso e formas de apropriação do espaço.

No intuito de se realizar um cotejamento das imagens das fotógrafas com outros autores da época, utilizo as imagens publicadas no livro *Saudades de São Paulo* (1996), produzidas pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss (1908-2009) durante o período em que viveu na cidade, trabalhando como professor da Universidade de São Paulo.

Na foto selecionada abaixo, Lévi-Strauss salienta a questão da verticalização da cidade, em 1935, fotografando o edifício Martinelli e apresentando-o como uma referência e um símbolo da época. Por outro lado, expõe a Rua da Liberdade, apresentando o bonde e vacas em trânsito, e, assim, mostrando a permanência do rural no espaço da cidade. Ter contato com as imagens de Lévi-Strauss, permeadas por lentes antropológicas, possibilita ver a questão do antigo e do moderno, que também aparecem nos ensaios fotográficos de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, por um enfoque próximo, mas singular.

Lévi-Strauss comenta sobre o Martinelli, em 1935:

“único arranha-céu de toda a cidade, aos olhos dos paulistanos simbolizava a ambição de que esta se tornasse a Chicago do hemisfério sul. Ambição que se realizou desde então, e foi além ...” (1996, 23).



Claude Lévi-Strauss, Edifício Martinelli, c. 1937



Claude Lévi-Strauss, Rua da  
Liberdade, em ponto próximo a  
praça do mesmo nome,  
c. 1937



A última foto faz um diálogo imagético com a imagem de Alice Brill, Bairro de São Paulo, c. 1954 (foto 4, p. 107), abordando a questão do antigo e do moderno, e também do eixo rural x urbano<sup>18</sup>.

É importante afirmar que, nos anos 1940 e 1950, a fotografia moderna, divulgada pelo Foto Cine Clube Bandeirantes, apresenta uma expressão vigorosa, em São Paulo, gerando principalmente experimentações na produção e linguagem fotográfica de caráter estético e formal, não estando focada na criação de registros imagéticos das mudanças urbanas pelas quais a cidade está passando e nem na fotografia de rua. (GOUVEIA, 2008, 320).

Helouise Costa e Renato Rodrigues, no livro *A Fotografia Moderna no Brasil* (1995), mostram a existência de um contexto social favorável às experimentações, na época, realizada principalmente por integrantes do Foto Cine Clube Bandeirante, em virtude das mudanças sociais e econômicas em curso, pautadas pelo desenvolvimento industrial e o processo de substituição de importações na indústria.

Deste modo, percebemos que as fotografias sobre o centro da cidade de São Paulo de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, apresentando um perfil moderno e humanista, não têm um vínculo estreito com o viés das imagens mais conhecidas do Foto Cine Clube Bandeirante, que destacam as experimentações e os aspectos geométricos.

Em São Paulo, neste período, há a presença de vários fotógrafos imigrantes da Alemanha - Theodor Preising (1883-1962), Curt Werner Schulze (1917-1985), Fredi Kleemann (1927-1974), Werner Haberkorn (1907-1997), Hans Gunther Flieg (1923) e Peter Scheier (1908-1979). Os três últimos apresentam um olhar marcado pela fotografia moderna, porém é principalmente com Peter Scheier que se pode realizar um cotejamento das imagens das duas fotógrafas sobre a cidade de São Paulo, pois ele também expõe um olhar bastante humanista em seus registros.

Vejamos agora fotos selecionadas de Peter Scheier, que dialogam com imagens das duas fotógrafas em estudo e, principalmente, com algumas de Alice Brill, expondo similitudes temáticas e no olhar.

<sup>18</sup> Segundo Pinto (1999, s.p.), referindo-se as questões do antigo e do moderno, “as perspectivas modernistas e a despeito da sua heterogeneidade - que nos desvenda nuances, quase que uníssonas - sobre a interpretação e a representação dessa modernidade forjada no interior de seus discursos; se o Rio de Janeiro era a capital política, São Paulo configura-se nitidamente como a cidade da construção, avessa aos velhos cenários e aos velhos costumes do Brasil oitocentista e rural. Dessa forma, a cidade encontra expressão em imagens fortemente conotadas com a modernidade, com seus ritmos, com sua efervescência, constituindo um painel em que não há lugar para dúvidas e hesitações e sim tão-somente para a visão prospectiva, para a “vocaçao futurista” de um “povo de mil origens, arribado em mil barcos, com desastres e ânsias”.



1. Peter Scheier, Obra no Vale do Anhangabaú, 1954, Acervo do Instituto Moreira Salles



2. Peter Scheier, Esquina da Rua São Bento com a Avenida São João, 1952



3. Peter Scheier, Cafezinho na "Salada Paulista", c. 1952

4. Peter Scheier, Banca de revistas, c. 1954, Acervo do Instituto Moreira Salles



5. Peter Scheier, Passageiros no bonde, c. 1954



Peter Scheier nasce em 1908, em Glogau, na Alemanha. Com a ascensão do partido nazista, sai do país, em 1933, mudando-se para o Brasil, em 1937. Não tem formação de fotógrafo em seu país, mas possui capital cultural. Começa a trabalhar profissionalmente para o suplemento de rotogravura de *O Estado de São Paulo*, sendo que, nos anos 1940, é fotógrafo da revista *O Cruzeiro* e faz reportagens importantes. Em meados dessa década, abre o seu próprio estúdio, o Foto Studio Peter Scheier, que funciona até 1975. O fotógrafo registra as inovações tecnológicas no país, mas também o registro da sua face humana nos contextos sociais.

Scheier é convidado a fazer a cobertura fotográfica das comemorações do IV Centenário da cidade de São Paulo pela comissão organizadora dos festejos, tendo publicado o livro *São Paulo Fastest Growing City in the World* (1954), cujas fotos acima integram esse volume.

Ainda que Peter Scheier tenha produzido as imagens para o livro, o que significa um comissionamento de sua produção em mostrar a “cidade que mais crescia no mundo” (GOUVEIA, 2008, 242), pode-se perceber nas imagens selecionadas aspectos muito humanos na relação entre os moradores urbanos e a cidade.

A foto 1 (p. 21), denominada “Centro” e registrada no Vale do Anhangabaú, em perspectiva e em giro de eixo ascendente, salienta principalmente o homem e a máquina em ação, na região central de São Paulo, mostrando a cidade em construção. Neste sentido, assemelha-se muito em termos de conteúdo e de significado com a foto 4 (p. 108) de Alice Brill.

Aquela imagem de Peter Scheier é tomada no término do Vale, exibindo ao fundo o Edifício Altino Arantes, o Banco do Brasil, o Martinelli, o Viaduto Santa Ifigênia e, em último plano, o Viaduto do Chá e o Edifício Matarazzo. De acordo com Lima e Carvalho (1997), o Vale do Anhangabaú forma uma espécie de síntese da representação da cidade moderna e em crescimento na época, expondo grande diversidade e articulação.

Na foto 2 (p. 121) vemos uma multidão na esquina da Rua São Bento com a Avenida São João, sendo que nesta imagem - como está presente parcialmente um automóvel e alguns transeuntes estão olhando o seu movimento - vemos surgir a questão do trânsito na área central e o embate entre pedestre e veículo. Essa fotografia é semelhante (em seu conteúdo, forma e recorte) à imagem 8 (p. 114) de Alice Brill, ainda que a desta fotografia é espelhada e não apresenta o automóvel. Além disso, na imagem similar de Alice Brill vemos quase exclusivamente homens adultos, usando terno e em movimento, transmitindo ideia do trabalhador masculino.

A foto 3, “Cafezinho” (p. 121), de 1952, realizada na lanchonete Salada Paulista, na Avenida Ipiranga, ainda que dialogue muito com a imagem de mesmo nome de Alice Brill, é produzida no mesmo nível do balcão, registrando o grupo de degustadores de café. De uma certa maneira, Peter Scheier “se inclui” na foto, pois todos os personagens são masculinos e a tomada se dá na mesma altura deles. Já a foto de Alice Brill é feita em rotação de eixo descendente, buscando registrar a cena como um hábito muito comum do paulistano.

As imagens de Peter Scheier aqui expostas são de pontas de filmes e mostram uma atitude deliberada do fotógrafo, após a realização das pautas de *O Cruzeiro* ou de demandas de cliente, quando aproveita as pontas para fazer os seus registros da dimensão mais humana da cidade e de seus habitantes. De acordo com Gouveia (2008, 296):

“... com a máquina fotográfica a postos e para aproveitar as últimas poses dos filmes, Scheier retratava momentos típicos do seu cotidiano, como o seu trajeto urbano, o jantar na cantina e o almoço na Salada. Metaforicamente estas fotos são autorretratos de Scheier, pois ele se reconhece no outro, interpretado como reflexo dele mesmo”.

Na foto 4 (p. 122), denominada “Banca de revistas”, de 1954, vemos mulheres, homens e uma criança olhando revistas e livros, em diálogo possível com a imagem 13 (p. 133) de Alice Brill, denominada “Loja de livro e revistas orientais”, c. 1935. Neste caso, é curioso notar a recorrência da presença da banca também como um signo de modernidade na metrópole.

A foto 5 (p.122) “Passageiros no bonde”, 1954, é muito similar à de Alice Brill, intitulada “Trabalhadores no bonde” (foto 16 p. 115): seja em relação ao ângulo diagonal em que foi tomada, seja pelo fato de seus passageiros serem todos homens de terno, além de alguns garotos - todos empilhados na parte externa no bonde lotado. Esta imagem salienta um elemento recorrente no olhar de Peter Scheier e de Alice Brill, que buscam flagrantes na rua, contaminados por um enfoque da fotografia moderna, mas também com o foco humanista.

Um aspecto relevante, em relação às fotos editadas de Peter Scheier e de Alice Brill, é que Scheier apresenta personagens urbanos em grupo, geralmente; já as imagens de Alice Brill expõem uma tendência a individualizar os agentes sociais do centro, fechando o foco da lente, aproximando-se deles e mostrando-os como pessoas.

### **Considerações finais**

As duas fotógrafas conquistam o seu espaço de trabalho como mulheres fotógrafas, na metrópole paulistana, apesar das dificuldades da época quanto à aceitação do trabalho feminino, produzindo para agências jornalísticas, o Museu de Arte de São Paulo e famílias de seu meio social e cultural.

Elas produzem os seus ensaios pessoais e se inserem no circuito artístico da cidade; porém, a redescoberta de seus acervo de imagens e o reconhecimento delas como fotógrafas documentais e fotojornalistas somente se dá, a partir de meados da década de 70, denotando o tempo para que seus acervos e registros fossem lembrados e mostrando o descaso em relação à memória fotográfica, na época, e pelo fato de serem mulheres fotógrafas, sendo pouco reconhecidas e valorizadas, naquele período.

É importante salientar que as duas fotógrafas são pioneiras no Brasil, em relação à produção da fotografia de rua. Seus olhares modernos enfatizam um recorte específico em relação à metrópole paulistana, pois focam suas câmeras nas formas de uso e de apropriação da rua, no centro. Deste modo, visibilizam a diversidade social e individualizam os personagens urbanos, destacando assim a heterogeneidade social ali presente.

É o enfoque moderno dessas fotógrafas imigrantes, que mostra as formas de ocupação e significação do centro da cidade de São Paulo pelos seus frequentadores, com ênfase nas pessoas e em sua dinâmica na metrópole. Este olhar das artistas também valoriza a percepção e leitura dos signos de modernização nas imagens, com um viés humanista.

Salienta-se o valor do exercício de diálogo entre os ensaios fotográficos apresentados de Hildegard e de Alice, com a produção imagética sobre São Paulo, para percebermos que suas representações da metrópole paulistana não são uma perspectiva isolada: estão, antes, em interlocução com o modo de ver da cultura visual, da época. Ou seja: ambas as fotógrafas estão sintonizadas com a linguagem da fotografia moderna e humanista, então em voga.

## REFERÊNCIAS

- ALARCON, Daniela. *Diário Íntimo - a fotografia de Alice Brill*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, ECA/USP, 2008.
- ANDRESS, Richard. "The German Exile Experience in Brazil from the Perspective of Arnold van Gennep's Les rite de passage". In: EVELEIN, Johannes F. *Exiles Traveling. Exploring Displacement, Crossing Boundaries in German Exile Arts and Writings 1933-1945*. Amsterdam: Edition Rodopi B. V., New York, 2005.
- BARBOSA, Andréa, CUNHA, Edgar Teodoro da, HIKIJI, Rose Satiko Gitirana. *Imagem-Conhecimento*. São Paulo: Papyrus Editora, 2009.
- BELLAVANCE, Guy. "Mentalidade urbana, mentalidade fotográfica". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem 4. A Cidade em Imagens*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. "La definición social de la fotografía". *La fotografia: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen, 1979.
- BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva 1996.
- \_\_\_\_\_. "Memories from 1933-45". In: MORRIS, Katherine (org.). *Odyssey of exile: Jewish women flee the Nazis for Brazil*. Detroit: Wayne University Press, pp. 146-162, 1988.
- CAIUBY NOVAES, Sylvia, ECKERT, Cornelia, MARTINS, José de Souza (orgs.) *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru: Edusc, 2005.
- DUBY, Georges, PERROT, Michelle (org.). *História das Mulheres*. Porto: Afrontamento, vol. 1 a 5, 1999.
- FERRAZ DE LIMA, Solange e CARVALHO, Vânia de. *Fotografia e Cidade. Da razão urbana à lógica do consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas: Mercado Aberto, 1997.
- FALBEL, Anat. Peter Scheier. "Fotografia e paisagem urbana no Novo Mundo" In: *Boletim Grupo de Estudos Arte & Fotografia 3*. São Paulo: Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP, maio, 2009.
- FEININGER, Andreas. *Nova York anos 40*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011.
- FOSTER, David William. "Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal's camera". In: *Revista Tecnologia e Sociedade*. Curitiba: n. 1, 2005.
- FREHSE, Fraya. "Através da fotografia de rua, uma antropologia da rua no Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo, 1862-1887, de Militão Augusto de Azevedo". In: *Caderno de Antropologia e Imagem 14*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 2002.
- FREHSE, Fraya. "Entre Largo e Praça, Matriz e Catedral a Sé dos Cartões Postais Paulistanos". In: *Cadernos de Campo*. São Paulo: v. 5, 1996, n. 5-6.
- FRUGOLI JUNIOR, Heitor. *Sociabilidade Urbana*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2007.
- GEERTZ, Clifford. "A arte como um sistema cultural". *O Saber Local*. São Paulo: Editora Vozes, 1997.
- GEERTZ, Clifford. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2001.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- GONÇALVES, Paula Chrystina Scarpin. *Vale das Rosas - Hildegard Rosenthal - pioneira da fotografia do Brasil*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo, 2007.
- GOUVEIA, Sônia Milani. *O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2008.

GUARDANI, Mariana. "Fotógrafos estrangeiros na cidade: Werner Haberkorn, Hildegard Rosenthal e Alice Brill". In: LANNA, Ana Lúcia Duarte, PEIXOTO, Fernanda Arêas, LIRA, José Tavares Correia de e SAMPAIO, Maria Ruth Amaral de. São Paulo, Os Estrangeiros e a Construção das Cidades. São Paulo: Alameda Editorial: 2011.

HOMEM, M.C.N. O Prédio Martinelli: a ascensão do imigrante e a verticalização de São Paulo. São Paulo: Projeto, 1984.

HOBBSAWN, Eric. A Era dos Extremos. O breve século XX. Companhia das Letras, 1995.

KOSSOY, Boris. A Fotorreportagem no Brasil: O Pioneirismo de Hildegard Rosenthal. Os Tempos da Fotografia - o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição, 2007.

KOSSOY, Boris. "Luzes e sombra da metrópole: um século de fotografias em São Paulo (1850-1950)". In: PORTA, Paula. História da Cidade de São Paulo. A cidade no Império 1823-1889. São Paulo: Editora Paz e Terra S. A, 2004, p. 387-455.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Saudades de São Paulo. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIONEL, Richard. Berlim 1919-1933. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1993.

-----, A república de Weimar (1919-1933). São Paulo: Cia das Letras, 1988.

MAGNANI, José G. C. Da Periferia ao Centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MAGNANI, José Guilherme C. "As cidades de Tristes Trópicos". In: Revista de Antropologia. São Paulo: USP, 1999.

MAGNANI, José Guilherme & TORRES, Lilian de Lucca (org.). Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1996.

MITCHELL, W. J. T. Iconology, Image, Text and Ideology. Chicago: Chicago University Press, 1986.

MORSE, Richard. De Comunidade à Metrópole. São Paulo: Comissão do IV Centenário da Cidade de São Paulo, 1954.

NOVAES, Sylvia Caiuby. "O uso da imagem na Antropologia". In: SAMAIN, Etienne Ghislain (org.). O Fotográfico. São Paulo: Editora Hucitec, Cnpq, 1998.

OLIVEIRA, Maria Luiza. Metrópole Hildegard Rosenthal. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

PEIRANO, Mariza. Rituais ontem e hoje. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.

PERROT, Michelle. Minha História das Mulheres. São Paulo: Contexto, 2007.

PERROT, Michelle. Mulheres públicas. São Paulo: Editora da Unesp, 1999.

PINSKY, Carla Bassanezi e Pedro, Joana Maria. Nova História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2014.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. São Paulo: Contexto, 2014.

PINTO, Maria Inez Machado Borges. Cultura de massas e representações femininas na paulicéia dos anos 20. Revista Brasileira de História. São Paulo: v. 19, n. 38, 1999.

POLLOCK, Griselda. Vision and Difference: feminism, femininity and the history of art. London: Routledge Classics, 2003.

PRIORI, Mary Del. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

RAGO, Margareth. "Trabalho feminino e sexualidade". In: Priore, Mary Del. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, 2004.

ROSENBLUM, Naomi. *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press, 2010.

SAMAIN, Etienne Ghislain (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, Cnpq, 1998.

SCHERER, Joanna. "Documentário fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica". In: *Cadernos de Antropologia e Imagem 3. Construção e Análise de Imagens*. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Luís Otávio. *São Paulo Metrópole em trânsito*. São Paulo: SENAC, PMSP, 2004.

SIMIONI, Ana Paula. "As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões". In: *Estudos Feministas*. Florianópolis, jan/jun, 2007.

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

STRAUSS, Dieter. "Prefácio, O Eterno Exílio". *Brasil – Um Refúgio nos Trópicos*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

STRAND, Paul. *Olhar Direto*. São Paulo: Museu Lasar Segall, MINC, IMS, 2009.

TURNER, V. *Dramas, Fields and Metaphors: symbolic action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. *Les Rites de Passage*. Paris: Librairie Stock, [1909], 1924.

VELHO, Gilberto. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

#### Catálogos

FRANCESCHI, Antonio Fernando de. "Uma São Paulo ainda mais gentil"; TOLEDO, Benedito de. "Um olhar encantado pelos tipos humanos"; KOSSOY, Boris. "Apostamentos para uma biografia"; SACCHETA, Vladimir. "Pequeno retrato de uma pioneira". In: *Hildegard Rosenthal - Cenas Urbanas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

Hildegard Rosenthal *Cenas Urbanas*. Catálogo do IMS. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1999.

Instituto Moreira Salles. *O mundo de Alice Brill*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

Museu de Arte Brasileira. *Alice Brill: alicerces da forma* (Curadoria Carla Ogawa). São Paulo: MAB/ FAAP, 2007.

ZANINI, Walter. *Hildegard Rosenthal - Fotografia*. São Paulo: MAC/USP, 1974.

#### Depoimentos

Carla Ogawa, amiga de Alice Brill - 12/02/2014

German Lorca, fotógrafo - 27/01/2014

Hans Gunther Flieg, fotógrafo - 25/04/2014

Hildegard Rosenthal ao Museu da Imagem e do Som (MIS SP), 25/05/1981 Presentes: Boris Kossoy, Eduardo Castanho e Hans Gunther Flieg.

Renata Rosenthal, neta de Hildegard Rosenthal - 25/02/2014

Sylvia Czapski, filha de Alice Brill - junho 2013

#### Documentos

Alice Brill. "Meu envolvimento com a Fotografia". Dossiê Alice Brill, Itaú Cultural, c. 2000.

#### Sites

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10403/hildegard-rosenthal>. Consultado em 13/03/2017.

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/busca?q=alice+brill>. Consultado em 13/03/2017.

<https://www.ims.com.br/ims/>

> RECEBIDO PARA AVALIAÇÃO EM 18 DE ABRIL DE 2017

APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 12 DE JUNHO DE 2017



ABSTRACT:

This article analyses the production of photography of the city of São Paulo in the 1940-1950 period by Hildegard Rosenthal and Alice Brill given their status as new immigrants from Germany and women photographers. The intent is to identify the perspective of immigrant artists and their production focus during a period where the city undergoes significant urban changes and during which the presence of women photographers in Brazil is unheard of. The research is based on the visual ethnography of the pieces, and on the analysis of critiques and oral testimonies by the descendants of the artists in documentation records, located at the Instituto Moreira Salles and the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

KEY - WORDS :

women photographers; urban representation, São Paulo; visual anthropology; urban anthropology.