

Entre linhas, reflexos e contrastes: Alice Brill e a fotografia moderna brasileira

Amidst lines, reflections and contrasts: Alice Brill and brazilian modern photography

Entre líneas, reflejos y contrastes: Alice Brill y la fotografía moderna brasileña

Luiza Apolinário Rangel Victorino¹

Resumo: A partir de pesquisas no arquivo da fotógrafa Alice Brill (Colônia, Alemanha, 1920 - Itu, Brasil, 2013), salvaguardado no Instituto Moreira Salles, de uma revisão bibliográfica e de análises de exposições que apresentam a sua obra ao público geral, pode-se observar que os registros de Alice da modernização urbana na década de 1950, 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. Ancorada pela ideia de “modernismos alternativos” de Rafael Cardoso (2022), em que se reconhece a multiplicidade das experiências modernas, define-se como objetivo desta pesquisa abordar a produção fotográfica de Alice através de uma perspectiva que ainda não explorada: desfocar do seu caráter documental para aproximá-la da estética e linguagem da fotografia moderna brasileira, especialmente aquela desenvolvida em meio e sob influência do Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB). Para tal, são propostos diálogos entre suas fotografias e registros de outros fotógrafos e fotógrafas, já reconhecidos pela historiografia. Busca-se, também, problematizar a invisibilidade de Alice Brill na historiografia já consolidada sobre a fotografia moderna brasileira, a partir de uma perspectiva de gênero.

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

Abstract: Based on archival research (Instituto Moreira Salles), a literature review and the analysis of exhibitions that present Alice Brill’s (Cologne, Germany, 1920 - Itu, Brazil, 2013) photographic work to the general public, one can notice that Alice’s photos of 1950’s urban modernization, especially that of São Paulo’s experience, were privileged as object of research, approached as pieces of documentary photography and photojournalism. Guided by Rafael Cardoso’s (2022) concept of “alternative modernisms”, in which the multiplicity of modern experiences is recognized, this paper aims to approach Alice’s photographic production through a perspective that has yet to be explored, by bringing her photos closer to the aesthetics and the vocabulary of brazilian modern photography, especially that developed within and under the influence of Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB). To this end, dialogues are proposed between Alice’s photos and the production of other photographers that have already been recognized by historiography. This paper also seeks to put into question Alice Brill’s invisibility in the historiography of brazilian modern photography, from a gender perspective.

Keywords: Alice Brill; modern photography; historiography; photographic archives

¹ Bacharel em História da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ). Atualmente. Mestranda no Programa Pós Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH/UFF), na linha de História Contemporânea. E-mail: luizapolinariorv@gmail.com.

Resumen: A partir de investigaciones en el archivo de la fotógrafa Alice Brill (Colonia, Alemania, 1920 - Itu, Brasil, 2013), resguardado en el Instituto Moreira Salles, una revisión bibliográfica y el análisis de exposiciones que presentan su obra al público en general, se puede observar que los registros de Alice de la modernización urbana en la década de 1950, especialmente la experiencia de la ciudad de São Paulo, fueron privilegiados como objeto de investigación, con énfasis en su carácter documental y una aproximación a la lengua del fotoperiodismo. Basándonos en la idea de "modernismos alternativos" de Rafael Cardoso (2022), donde se reconoce la multiplicidad de las experiencias modernas, el objetivo de esta investigación es abordar la producción fotográfica de Alice desde una perspectiva aún no explorada: alejarse de su carácter documental para acercarla a la estética y el lenguaje de la fotografía moderna brasileña, especialmente la desarrollada en el ámbito y bajo la influencia del Foto Cine Clube Bandeirantes (FCCB). Para ello, se proponen diálogos entre sus fotografías y los registros de otros fotógrafos y fotógrafas ya reconocidos por la historiografía. También se busca problematizar la invisibilidad de Alice Brill en la historiografía ya consolidada sobre la fotografía moderna brasileña desde una perspectiva de género.

Palabras-clave: Alice Brill; fotografía moderna; historiografía; archivos fotográficos.

Introdução

A alemã Alice Brill nasceu em Colônia, em 1920. Filha de mãe e pai judeus — Marte e Erich Brill — cresceu em Hamburgo em meio a um ambiente familiar intelectual e artístico. Com a ascensão de Adolf Hitler ao poder em 1933, sua mãe perdeu o emprego e optou por partir para exílio com Alice, a princípio para a ilha de Maiorca, na Espanha, seguindo posteriormente para Florença, na Itália. Empobrecidas, Marte passou a trabalhar como professora particular, enquanto “Alice foi viver em um orfanato para meninas judias. Ainda que Marte titubeasse em se separar da filha, não tinha condições materiais de criá-la” (ALARCON, 2008, p. 59). Em um momento tão sombrio, Marte recebeu uma carta do editor-chefe da revista *Hamburg-Süd*, em que trabalhara na Alemanha, lhe oferecendo passagens de navio para a América do Sul. Marte veio na frente, em 1933, enquanto Alice ficou com seu pai na Holanda. No ano seguinte, os dois vieram a seu encontro no Brasil, quando Alice ainda tinha apenas 14 anos (ALARCON, 2008, p. 61)².

Foi em seu período de exílio que Alice produziu suas primeiras fotografias, com uma pequena *Bela Box* que ganhou de seu pai. Já no Brasil, sua família optou por residir em São Paulo, onde Alice pôde continuar 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 (1939-1945), Alice pode realizar um intercâmbio para os Estados Unidos, com ajuda de alguns parentes paternos que haviam se refugiado naquele país. Graças a uma bolsa de estudos financiada pela *Hillel*

² O presente artigo é fruto de minha monografia de conclusão de curso desenvolvida na EBA/UFRJ em 2022, sob orientação do Prof. Dr. Ivair Reinaldim.

Foundation for Jewish Campus Life, frequentou a Escola de Artes da Universidade do Novo México e a *Art Student's League*, em Nova York, entre 1946 e 1948 (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 buscou se profissionalizar, iniciando sua carreira enquanto fotógrafa. Nesse momento, começou a colaborar com o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), o Museu de Arte de São Paulo (MASP) e com a revista *Habitat*, para a qual fazia registros documentais de arquitetura e obras de artes, além de fotorreportagens variadas, entre 1948 e 1960. Paralelamente a esta produção, Alice mantinha-se em contato com o circuito artístico de São Paulo realizando “retratos de artistas, reproduções de obras de arte e documentação de exposições” (COSTA, 2018, p. 121), além de se envolver com a produção de retratos de crianças e famílias abastadas da região (ALARCON, 2008, p. 199), ambos sob encomenda.

Por conta de sua produção para a *Habitat* neste período, Alice é considerada a segunda fotojornalista mulher a atuar no Brasil, após Hildegard Rosenthal, que atuou na década de 1940 (RANGEL, 2019, p. 153). Seu período de atuação profissional enquanto fotógrafa foi curto e se encerra logo no início da década de 1960, momento de melhora financeira de sua família devido à estabilização profissional de 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 no campo da fotografia, Alice pôde 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 se sabe ao certo como tais fotografias foram incorporadas ao acervo do museu (COSTA, 2008, p. 161).

Debate historiográfico e Fundamentação teórica

Ao realizar uma pesquisa bibliográfica sobre Alice Brill e sua produção fotográfica, pude perceber 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 1990³.

No entanto, Helouise Costa (2018) se afasta das abordagens mais comuns acerca da produção fotográfica de Alice e evidencia a importância de que se continue problematizando seu arquivo 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, visto que

[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, Marina Moreira (2012) reafirma a importância de trabalharmos com a produção fotográfica realizada por mulheres, para a ampliação e complexificação do próprio campo da história da fotografia brasileira, “que conta, cada vez mais, com mulheres igualmente reconhecidas ao lado dos homens” (MOREIRA, 2012, p. 5). Dessa forma, não se trata de construir uma história paralela das fotógrafas mulheres, mas identificar lacunas nas narrativas já consagradas e contribuir para os estudos do campo com novas perguntas. Moreira parece dialogar com as ideias de Joan Scott (1995), para quem “gênero” poderia ser utilizado enquanto categoria significativa para a análise histórica (SCOTT, 1995, p. 93).

³ 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 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.

Já Ana Paula Simioni e Maria de Lourdes Eleutério (2018) ressaltam a invisibilidade feminina, trabalhando com a ideia de que mulheres seriam seres “ausentes daquilo que certa tradição historiográfica considerava digno de ser percebido, e por conseguinte narrado” (SIMIONI; ELUTÉRIO, 2018, p. 21), relegadas ao papel de coadjuvantes, como sombras. Tendo em mente tais questões acerca da invisibilidade feminina na história da arte, reflito sobre a maneira como Alice Brill 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. Já 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” (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.

O Foto Cine Clube Bandeirantes e a fotografia moderna brasileira

Ao entrar em contato com a produção fotográfica de Alice Brill 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 entre sua poética do olhar e a linguagem da fotografia moderna brasileira. Para a pesquisadora Vanessa Lenzini (2006), 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). A ideia de que a experiência do moderno não seria marcada por uma unidade estável mas pela multiplicidade, é trabalhada também por Rafael Cardoso (2022), a partir do conceito de “modernismos alternativos”. 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).

Fundado em São Paulo no ano de 1939, 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). 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.

Quanto aos aspectos formais que marcam a prática fotográfica em meio ao FCCB, Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004) nos mostram 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).

Com as informações expostas sobre a trajetória de Alice Brill anteriormente, 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 fotorreportagens. 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. No entanto, sua passagem pelo clube foi curta⁴ 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.

Ao pensar nesses diálogos entre Alice Brill e a fotografia modernista que se desenvolvia no FCCB, tento colocar 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? Para tal, busco realizar um exercício imaginativo a partir de uma provocação: caso Alice Brill não tivesse se desligado do Foto Cine Clube Bandeirantes, quais de suas fotografias ela poderia ter enviado aos concursos internos do clube, especialmente aqueles que aconteceram durante sua carreira profissional?⁵

Reflexos (abril, 1951)

Na fotografia abaixo, “Vale do Anhangabaú” (Figura 1), 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.

⁴ Sua filiação ao FCCB foi revogada em 1950, por falta do pagamento da taxa mensal após seis meses (COSTA, 2021, p. 52)

⁵ Destaco que o movimento de tornar os concursos do FCCB como elemento organizador deste artigo não se trata de um exercício meramente especulativo, mas de uma estratégia para aproximar a produção fotográfica de Alice da linguagem e estética da fotografia moderna brasileira, em que se busca enquadrar a produção de Alice a partir das próprias questões trabalhadas pelo Clube.



Figura 1. Vale do Anhangabaú (Praça Ramos de Azevedo) registrado por Alice Brill, c. 1953, à esquerda. Fonte: Instituto Moreira Salles. O mesmo espelho d'água, no Vale do Anhangabaú, registrado por Marcel Giró, c. 1950, à direita. Fonte: Marcel Giró Estate.

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 de 6 por 6 centímetros. A opção por registros quadrados é prevalente em quase toda a produção de Alice, com poucas exceções.

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), explorando as possibilidades de abstração que se manifestam - e se constroem - em cenas comuns.

Com relação à fotografia de Marcel Giró (figura 1), 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.

Arquitetura e Monumentos, ângulos e detalhes (outubro, 1951).

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 2), podemos observar duas possibilidades de manipulação do vocabulário moderno para capturar reminiscências do passado colonial brasileiro.

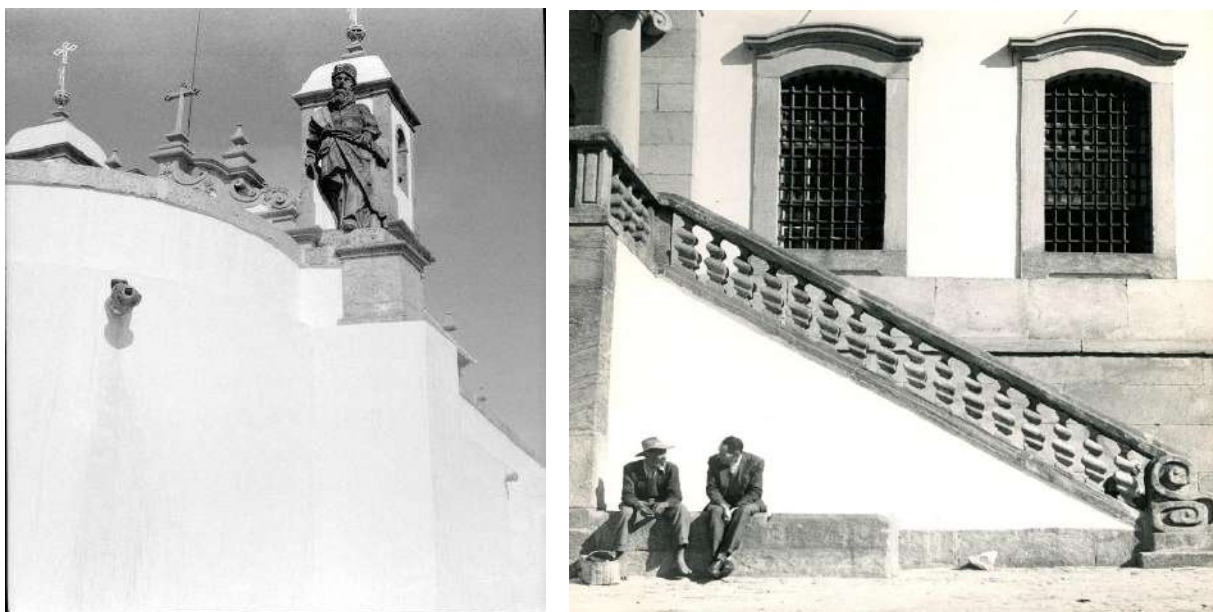


Figura 2. Santuário de Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas, 1964, por Alice Brill, à esquerda. Fonte: Instituto Moreira Salles. “Prosa”, c. 1950, por Palmira Puig. Fonte: Palmira Puig Estate.

Ao fotografar o Santuário de Bom Jesus de Matosinho (Figura 2), 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.

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 2), 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.

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. No Brasil, Palmira ingressou no FCCB em 1956 e integrou à Seção Feminina do Clube, onde desenvolveu trabalho fotográfico autoral de caráter humanista. 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).

Seguindo pela questão da geometria dos objetos arquitetônicos enquanto ponto de interesse dos fotógrafos modernos, nos deslocando da representação das formas coloniais para a representação da arquitetura modernista. Em sua fotografia (Figura 3), Alice captura o movimento sinuoso da Marquise do Ibirapuera, 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.

Em sequência, analisemos mais detalhadamente a fotografia “Linhas e Tons” (Figura 3) de Gertrudes Altschul, que estampa a capa da edição de número 84 do Boletim do FCCB. A fotógrafa 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).

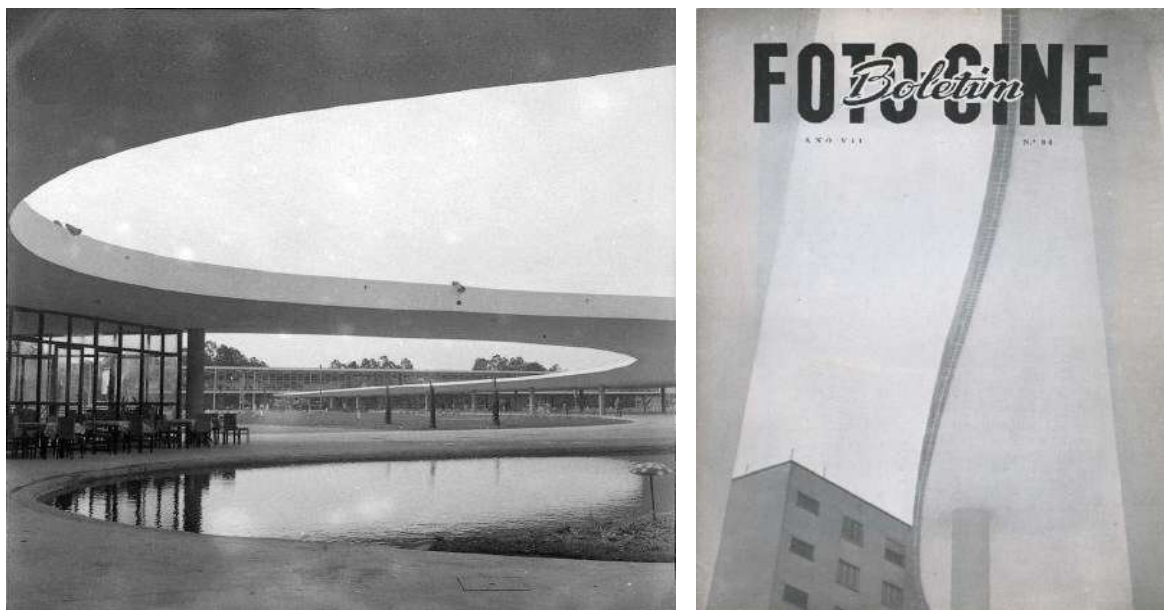


Figura 3. Marquise do Ibirapuera, 1954, por Alice Brill, à esquerda. Fonte: Instituto Moreira Salles. “Linhas e tons”, 1955, por Gertrudes Altschul, à direita. Fonte: Boletim Foto Cine Clube Bandeirante n.84.

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 45 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 1964:

[...] 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 dêsse 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. Ana Paula Simioni (2022) 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”, por naturalizar a ideia de inferioridade natural feminina:

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 (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.

Retratos e figuras ao ar livre (maio, 1949)

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. Faz-se importante pontuar que o enfoque humanista das fotografias de Alice Brill tem sido continuamente reconhecido em trabalhos sobre sua obra (KOSSOY; LIEBLICH, 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.

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 4). Isto porque, a possibilidade de se registrar um “instante decisivo”⁶ 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.



Figura 4. *Freiras na Praia das Pitangueiras, Guarujá, c. 1954, por Alice Brill. Fonte: Instituto Moreira Salles*

Na primeira fotografia 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

⁶ Em referência à práxis desenvolvida pelo fotógrafo francês Henri Cartier Bresson (1908-2004).

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

Nas fotografias a seguir (figura 5), podemos observar trabalhos de documentação de obras de artes realizados por Alice Brill e Marcel Gautherot, que vão além do mero registro com pretensões de neutralidade. Percebemos que Alice 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 4) 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.



Figura 5. Conjunto de obras de Felícia Leirner, Campos do Jordão, c. 1956, por Alice Brill, à esquerda. Profeta Jonas, Congonhas, c. 1947, à direita. Fonte: Instituto Moreira Salles.

Com relação à fotografia da escultura do Profeta Jonas (Figura 5), 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 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 fotógrafo 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 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.

Considerações finais

O reconhecimento de Alice Brill enquanto fotógrafa moderna 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 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 sobrepôr a esquemas simplistas. Assim, 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, 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, proponho que o reconhecimento de sua produção se baseie na pluralidade de sua poética, ancorado na noção de modernidade polissêmica.

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. Para além da relação formal que se percebe entre a produção de Alice e a linguagem da Escola Paulista (Figuras 1, 3), a fotógrafa dialoga com a fotografia humanista — no caso deste trabalho, representada por Palmira Puig (Figura 2) —, com a ideia de “instante decisivo” de Cartier-Bresson (Figuras 4) e constrói um corpus documental sem pretensões de neutralidade que não faz uma distinção a priori entre documental e estético formal, que se percebe, também, na obra de Marcel Gautherot (Figura 5).

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 Brill e 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 memorialização⁷.

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.

Bibliografia

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.

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

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.

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.

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.

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

⁷ 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.

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

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

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

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.

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.

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.

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.

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.

Submetido em 19/10/2023

Aceito em 22/03/2024