UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS ORIENTAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DE ESTUDOS JUDAICOS E ÁRABES

LEONARDO FEDER

Rastreando olhares judaicos: as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil

VERSÃO CORRIGIDA

São Paulo

2018

LEONARDO FEDER

Rastreando olhares judaicos: as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil

VERSÃO CORRIGIDA

De acordo: _____
(Berta Waldman)

28 de agosto de 2018

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Judaicos e Árabes da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Berta Waldman

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

F293r Feder, Leonardo
 Rastreado olhares judaicos: as obras de
 fotógrafos alemães em exílio no Brasil / Leonardo
 Feder ; orientadora Berta Waldman. - São Paulo, 2018.
 664 f.

 Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
 e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
 Departamento de Letras Orientais. Área de
 concentração: Estudos Judaicos e Árabes.

 1. Fotografia. 2. Judaísmo. 3. Olhar judaico na
 fotografia brasileira. 4. Fotógrafos alemães exilados
 no Brasil. 5. Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Hans
 G. Flieg, Peter Scheier, Werner Haberkorn. I.
 Waldman, Berta, orient. II. Título.

FEDER, Leonardo. **Rastreando olhares judaicos: as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras Orientais.

Aprovado em 4 de junho de 2018

Banca Examinadora

Profa. Dra. Berta Waldman (presidente)	Instituição: FFLCH - USP
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. Luís Sérgio Krausz	Instituição: FFLCH - USP
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. Márcio Orlando Seligmann-Silva	Instituição: UNICAMP- Externo
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Prof. Dr. Saul Kirschbaum	Instituição: Externo
Julgamento: _____	Assinatura: _____

Profa. Dra. Leslie Evelyn Ruth Marko	Instituição: ESPM – Externo
Julgamento: _____	Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

A meus pais, Ana Lúcia e David, e irmãs, Adriana e Clarissa, pelo suporte afetivo, espiritual, cultural e material e por me fazerem me sentir especial no mundo.

A minha ajudante em casa, presente desde meu ano zero, a sempre querida Alzira.

A toda minha família, em especial a meus tios Hélio, Vera e Cheila e avô Luiz.

A minha avó Minna, bisavó Anita e tio Ricardo, in memoriam.

A meus fisioterapeutas, Simone, Denise e Eduardo, grandes parceiros nessa jornada.

A meus amigos e professores do Colégio I.L. Peretz, Folha de S.Paulo e USP.

A meus amigos Luana Costa Pereira, Bernardo Borges e José Ismar Petrola.

A todas as pessoas que, em algum momento, me deram uma palavra de incentivo ou um sopro de esperança.

AGRADECIMENTOS

A minha querida orientadora, Berta Waldman, pela abertura e liberdade no desenvolvimento desta pesquisa de Doutorado e por acreditar em meu potencial.

Aos professores que participaram da minha banca de Mestrado e da qualificação do Doutorado, Jorge Schwartz e Helouise Costa.

Aos professores que fizeram parte da minha banca de Doutorado, Luís Krausz, Márcio Seligmann-Silva, Saul Kirschbaum e Leslie Marko.

Aos professores vinculados ao Departamento de Estudos Judaicos e Árabes, entre os quais, além do já citados, Moacir Amâncio, Nancy Rozenchan, Marta Topel, Suzana Chwartz e Gabriel Steinberg.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pela concessão da bolsa de Doutorado.

Aos fotógrafos cujas obras tive o prazer de estudar.

RESUMO

FEDER, Leonardo. **Rastreando olhares judaicos: as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil**. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

O objetivo desta tese de doutorado é discutir se há um olhar judaico expresso em fotografias, produzidas no Brasil, por autores com ligações com o Judaísmo, e como ele se manifesta. A hipótese da pesquisa é que ele existe, mas, sem poder ser caracterizado por uma regra geral, deve ser encontrado na análise de casos singulares, considerando, por exemplo, como a estrangeiridade dos autores se reflete em suas imagens. Para confirmar essa suposição, serão apresentadas a vida e interpretadas as obras de cinco fotógrafos, nascidos na Alemanha, exilados no Brasil em razão da ascensão do nazifascismo; quatro deles são judeus – Alice Brill, Werner Haberkorn, Hans Gunter Flieg e Peter Scheier – e uma casou-se com um judeu – Hildegard Rosenthal. Todos registraram a cidade de São Paulo, sendo essas imagens o foco da análise, exceto no caso de Flieg, cujas fotos a serem estudadas serão as industriais, pois são as mais importantes de sua produção. Esses autores, de identidade híbrida, expressaram um olhar estrangeiro à realidade que retrataram, utilizando estilos modernos importados da Europa, tais como a Nova Visão, a Nova Objetividade e a Estética da Máquina, contribuindo, assim, enormemente, para inovar a fotografia brasileira.

Palavras-chave: Fotografia; Judaísmo; Olhar judaico na fotografia brasileira; Fotógrafos alemães exilados no Brasil; Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Hans Gunter Flieg, Peter Scheier e Werner Haberkorn.

ABSTRACT

FEDER, Leonardo. **Tracking Jewish eyes: the works of German photographers in exile in Brazil**. Tese (Doutorado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

The purpose of this doctoral thesis is to discuss whether there is a Jewish view expressed in photographs, produced in Brazil, by authors with links to Judaism, and how it manifests itself. The hypothesis of the research is that it exists, but, without being able to be characterized by a general rule, it must be found in the analysis of singular cases, considering, for example, how the authors' estrangement is reflected in their images. In order to confirm this assumption, life will be presented and the works will be interpreted of five photographers, born in Germany, exiled in Brazil because of the rise of Nazism; four of them are Jewish – Alice Brill, Werner Haberkorn, Hans Gunter Flieg and Peter Scheier – and one married to a Jew – Hildegard Rosenthal. All registered the city of São Paulo, being these images the focus of the analysis, except in the case of Flieg, whose photos to be studied will be the industrial ones, since they are the most important of his production. These authors, with a hybrid identity, expressed a foreign look at the reality they portrayed, using modern styles imported from Europe, such as the New Vision, New Objectivity and Machine Aesthetics, contributing enormously, thus, to innovate Brazilian photography.

Keywords: Photography; Judaism; Jewish view in Brazilian photography; German photographers exiled in Brazil; Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Hans Gunter Flieg, Peter Scheier e Werner Haberkorn.

SUMÁRIO

- **Introdução**.....p. 1
 - Olhar/ Visão/ Perspectiva/ Ponto de Vista judaico x Fotografia (de viés/natureza) judaica*.....p. 4
 - Termo “judeidade” para escritores judeus modernos; origem de “judeus” e “Judaísmo”*.....p. 7
 - Outras pesquisas sobre a relação Fotografia-Judaísmo e para quais caminhos apontam*.....p. 12
 - Os judeus na fotografia brasileira e sua vinda na leva de exilados dos anos 1930 e 1940*.....p. 15
 - Os capítulos da tese*.....p. 19
- **Capítulo 1. Tópicos sobre a relação entre Judaísmo, modernidade e estrangeiridade**.....p. 21
 - A identidade partida judaica na modernidade e o processo de transculturação no Brasil*.....p. 21
 - A “modernidade judaica” e a contribuição dos judeus para a ciência e as artes modernas*.....p. 26
 - Exílio: oportunidade criativa e enriquecedora ou sofrimento violento e traumático?*.....p. 38
 - A vivência do homem e da palavra desterritorializada e o limite do Absoluto no Judaísmo*.....p. 42
- **Capítulo 2. As ambiguidades da identidade judaico-alemã na modernidade**.....p. 71
 - O início de um redespertar judaico baseado numa reativação moderna do Messianismo*.....p. 81
 - A fertilidade das manifestações judaicas durante a República de Weimar*.....p. 88

- **Capítulo 3. Hildegard Rosenthal e Alice Brill: a Nova Visão nas fotos humanistas de São Paulo.....p. 97**

Hildegard Rosenthal – refugiada alemã, pioneira do Fotorrealismo no Brasil.....p. 100

Alice Brill Czapski – desterrada alemã, artista multimodal, fotógrafa de São Paulo.....p. 106

A adoção da Nova Visão fotográfica no Brasil por Hildegard Rosenthal e Alice Brill.....p. 126

László Moholy-Nagy – as bases artístico-ideológicas que fundamentaram sua Nova Visão.....p. 131

Germaine Krull – “Nova Visão” em fotos industriais de obra com montagem disruptiva.....p. 146

Aleksandr Ródtchenko – “Nova Visão” russa baseada no conceito de “estranhamento”.....p. 150

Horácio Coppola – criador de uma “Nova Visão” inspirada em Buenos Aires e Berlim.....p. 155

Erich Mendelssohn – precursor da “Nova Visão” ao fotografar a arquitetura dos EUA.....p. 161

Hildegard Rosenthal e Alice Brill – apresentação de uma São Paulo sob novos ângulos.....p. 168

Hildegard Rosenthal e Alice Brill na história da fotografia de São Paulo (1862-1954).....p. 170

Militão Augusto de Azevedo – visão comparativa de uma cidade em transformação.....p. 176

Guilherme Gaensly – fotos realizadas, para empresas e governo, de uma urbe moderna.....p. 183

Valério Vieira – realizador de grandes panorâmicas da cidade e experimentos técnicos.....p. 191

Aurélio Becherini – olhar fotorrealístico entre nostálgico e otimista à nova cidade.....p. 193

Vincenzo Pastore – registro etnográfico do povo em seu cotidiano nas ruas da cidade.....p. 196

Claude Lévi-Strauss – crônica visual da vida paulistana numa cidade em transição.....	p. 197
Theodor Preising – visão teleológica de uma cidade em marcha rumo ao progresso.....	p. 201
Benedito Junqueira Duarte – fotos comparativas de ruas e aproximação das vanguardas.....	p. 204
Hildegard Rosenthal – um olhar sensível e humanista para uma São Paulo turbilhonante.....	p. 209
Alice Brill – visão etnográfica, cinematográfica e poética de uma urbe mecânico-pulsante.....	p. 224
<i>Pode-se dizer judaica a linguagem fotográfica de Hildegard Rosenthal e Alice Brill?</i>	p. 235
 • Imagens referentes ao capítulo 3	p. 248
 • Capítulo 4. Hans Gunter Flieg: a Nova Objetividade nas imagens industriais de máquinas colossais	p. 302
<i>Hans Gunter Flieg – exilado judeu-alemão, fotógrafo de São Paulo e da indústria</i>	p. 303
<i>As variantes da Estética da Máquina praticada em países da Europa, Ásia e América</i>	p. 323
<i>A produção fotográfica industrial na Alemanha, nos Estados Unidos e no Brasil</i>	p. 344
<u><i>Alemanha</i></u>	
<i>A ideologia da sociedade alemã referente às tecnologias durante a República de Weimar</i>	p. 347
<i>A Nova Objetividade na fotografia industrial alemã – origem e características</i>	p. 361
Albert Renger-Patzsch – objetividade fotográfica máxima no foco em objetos industriais.....	p. 364
Hans Finsler – retrato de objetos, de máquinas industriais, de arquitetura e da natureza.....	p. 367
Germaine Krull – as estruturas industriais inseridas num mundo vertiginoso e caótico.....	p. 368

Estados Unidos

A industrialização, prosperidade e otimismo norte-americano nos dourados anos 1920.....p. 370

O Precisionism na fotografia industrial norte-americana – origem e características.....p. 377

Charles Scheeler – registro sóbrio do maquinário da fábrica de automóveis da Ford.....p. 379

Margaret Bourke-White – tom evocativo nas fotos da indústria The Otis Steel Company.....p. 316

Brasil

O desenvolvimento da industrialização e tecnologia no Brasil nos anos 1940, 1950 e 1960.....p. 381

A fotografia industrial brasileira – a modernismo com especificidades nacionais.....p. 395

Hans Gunter Flieg – fabricação, controle e objetividade fotográfica das cenas industriais.....p. 396

Aspectos greco-judaicos da visão da técnica contidos nas fotos industriais de Flieg.....p. 408

A perspectiva ocidental positiva da técnica à tecnologia, da antiguidade à modernidade.....p. 412

A relação das fotos de Flieg com a visão judaica da técnica expressa em textos da cultura.....p. 418

Fotografias de Flieg de estruturas industriais grandiosas que remetem à Torre de Babel.....p. 424

A Torre de Babel.....p. 424

As fotografias babélicas de Flieg.....p. 432

Imagens de Flieg da produção de esculturas de homúnculos de pedra que ecoam o Golem.....p. 435

O Golem.....p. 435

O Golem de H. Leivick.....p. 445

As fotografias golêmicas de Flieg.....p. 460

- **Imagens referentes ao capítulo 4**.....p. 469

- **Capítulo 5. Peter Scheier e Werner Haberkorn: fotos modernas de uma São Paulo gigante-frenética.....p. 508**
 - Peter Scheier – fotógrafo judeu-alemão de O Cruzeiro, de arquitetura e da indústria.....p. 512*
 - Peter Scheier – visões modernas grandiosas e metódicas em álbum ufanista de São Paulo.....p. 525
 - Werner Haberkorn – fotógrafo judeu-alemão da Fotolabor e retratista de São Paulo.....p. 534*
 - Werner Haberkorn – fotos modernas da verticalização e circulação urbana em São Paulo.....p. 542
- **Imagens referentes ao capítulo 5.....p. 549**
- **Conclusão.....p. 579**
- **Referências bibliográficas.....p. 615**
- **Índice onomástico.....p. 643**

Introdução

[Os judeus] são fortes pelo estudo e pelo espírito.

São fortes por sua memória e por seu trabalho do conhecimento.

São fortes quando pensam livremente e sustentam que o sábio é superior ao profeta.

São fortes quando, à custa de um esforço insensato, de uma luta feroz contra si mesmos, de uma ascese do espírito que não nega ao mesmo tempo o corpo e seu saber, dedicam-se a essa descoberta surpreendente de que Deus é uma espécie de escriba cujo livro não deve jamais ser abandonado.

E é por serem fortes por causa dessa força, é por serem ricos dessa irradiação tão antiga quanto as pragas do Egito, que os faz sangrar, arrastar-se, resmungar, gemer durante o esforço para compreender, e exultar maravilhados quando finalmente compreendem, é por terem essa ferida na alma, tão velha como o tempo em que, sangrando por causa das chicotadas aplicadas pelos carrascos do faraó, foram lançados no silêncio do deserto com a missão de se virarem sozinhos, é por terem esse corte aberto, esse corte que se fecha, que cicatriza, mas que uma lâmina sempre aparece para reabrir até que o tempo, tão longo, tão longo, acabe por passar.

(Bernard-Henri Lévy. In: LÉVY, 2018, p. 101).

O objetivo da presente tese de doutorado é, após analisar a obra de cinco fotógrafos alemães que, em razão de ligações com o Judaísmo, foram obrigados a se refugiar no Brasil após a ascensão do nazifascismo ao poder e radicaram-se no país, discutir se é possível atribuir às imagens deles a presença de um “olhar judaico” e, em caso afirmativo, como ele se caracteriza. Eis os autores que serão contemplados: Alice Brill, Hans Gunter Flieg, Werner Haberkorn, Peter Scheier e Hildegard Rosenthal. Os

quatro primeiros têm origem judaica, enquanto a última casou-se com um judeu, todos eles sentindo, igualmente, os efeitos sociopsicológicos de serem considerados párias numa sociedade que, imersa na ideologia nacional-socialista, pretendia ser racialmente uniforme e homogênea, com seus membros pertencentes a uma suposta germanidade essencial, tendo, por isso, o desejo não só de excluir, mas de eliminar o estrangeiro, seja pelo assassinato ou pela esterilização: o judeu, homossexual, cigano, comunista, deficiente físico ou mental, negro, entre outros grupos. Os objetos deste estudo são as fotografias realizadas na cidade de São Paulo por Brill, Rosenthal, Haberkorn e Scheier e as imagens industriais de Flieg, que serão contextualizadas dentro da história da fotografia internacional e brasileira e postas em diálogo com outras produções artísticas.

A tese busca, em última instância, ao aproximar o olhar judaico de um olhar estrangeiro, advindo de fotógrafos que, ao passarem pelo trauma do desenraizamento, sofreram uma cesura identitária, apresentar a valiosa contribuição desses autores que, ao introduzir no Brasil estilos artísticos vanguardistas modernos, trazidos da Europa, como a Nova Visão e a Nova Objetividade, revolucionaram a fotografia praticada no país, inserindo uma voz dissonante que subverte a noção ilusória de nação homogênea, mostrando, em última instância, como o prisma étnico pode influenciar na visão fotográfica. Nas palavras do sociólogo brasileiro Octavio Ianni: “Sem prejuízo das contribuições realizadas e possíveis a partir do emblema nacional, cabe experimentar a perspectiva aberta pela ideia de contato, intercâmbio, permuta, aculturação, assimilação, hibridação, mestiçagem ou, mais propriamente, transculturação” (IANNI, 2003, p. 95).

A pesquisa visa a dar continuidade ao tema do mestrado, que focou na análise das obras das fotógrafas húngaro-brasileiras Cláudia Andujar e Madalena Schwartz e do israelense Adi Nes. A dissertação concluiu que, numa interpretação singularizada, se podia vincular às imagens dos autores ao Judaísmo: Cláudia Andujar, na série *Marcados* (1981-1983), relacionou a situação indígena à história judaica, ao retratar os índios Yanomami com uma placa numerada no pescoço, de modo a identificar qual fora vacinado, o que remete aos números tatuados na pele dos prisioneiros que ingressavam nos campos de extermínio durante a *Shoá*, o que, em contrapartida, reforça a ameaça à sobrevivência dos índios quando os brancos invadem as suas terras; Madalena Schwartz, na série *Crisálidas* (1973-1976), registrou travestis e transformistas do teatro realizado pelo Dzi Croquettes, grupo que, ao transitar entre os gêneros masculino e feminino, cultivavam identidades híbridas, fragmentadas e vivenciavam uma condição de exílio

compartilhada pela artista; já Adi Nes, na série *Histórias Bíblicas* (2003-2006), ao encenar em estúdio situações contemporâneas de miséria em Tel Aviv com atores representando personagens bíblicos (Noé, Abraão, Isaac, Jacó, Elias, José, Rute, Caim, Abel e David), reatualizou, numa visão pós-sionista, as histórias da Bíblia Hebraica, como faz o *Midrash* – livro ou trecho de comentários rabínicos –, e, à maneira do *Talmud* – produção literário-legislativa criada a partir do texto bíblico –, conectou significantes aparentemente díspares, de modo a sugerir múltiplos significados (FEDER, 2013).

A grande inspiração para essa tese foi o livro *Entre passos e rastros* (2003), da professora, especialista em Literatura Judaica e Hebraica, Berta Waldman, que, a partir de sua pesquisa de como a judeidade de escritores como Clarice Lispector, Moacyr Scliar, Samuel Rawet, Moacir Amâncio e Jacó Guinsburg se expressavam em seus textos, sugeriu-me realizar um estudo análogo em relação à fotografia, orientando, assim, tanto meu mestrado como o doutorado. Segundo Waldman, o estudo da presença judaica na arte brasileira baseia-se na premissa de que “a cena violenta da emigração transferir-se-ia também para a linguagem, tornando impossível ao escritor deslocado sentir-se ‘em casa’, lançado que é ao ‘lugar de alterações itinerantes’ [Michel de Certeau]” (WALDMAN, 2003, p. xviii e xix). Assim, a escrita transforma-se em “alegoria da dispersão da identidade, do sentido, de noções de verdade e de origem, sendo a disseminação de significantes textuais a ela vinculados concebida, ainda, como um modelo crítico a contrapelo dos discursos nacionalistas, ancorados numa correspondência estreita e tantas vezes explosiva entre língua, pátria e raça” (*idem*, p. xix). Para a autora, “quando se pensa a conjugação do ser judeu e do ser brasileiro, vê-se que são termos que não caminham juntos. Cada um deles carrega um conjunto de referentes ligados a realidades históricas, políticas, sociais e afetivas diferentes. Mas é possível (...) escavar os entrelugares, o ponto de intersecção de identidades, línguas, culturas, tradições, que evita a polaridade de binários, forjando uma terceira posição que reconhece as duas outras, mas flui em trilho próprio” (*ibidem*, p. xix e xx). Waldman afirma que os escritos literários desses autores realizam dois movimentos: o primeiro constitui-se do apontamento direto a um referente judaico, a “uma organização de matiz judaico, quer seja ela vinculada à tradição, à religião, à vida comunitária etc”; o segundo opera através da criação de uma referência, onde “está em jogo o movimento de um legado cultural que se inscreve sem ser determinado. O próprio autor desconhece as regras desse jogo; ele é o depositário de uma inscrição que o transcende e se expõe no nível da linguagem,

pedindo, de certo modo, para ser lida e assim passar a existir” (*ibidem*, p. xxi); no segundo caso, “o assujeitar-se à organização simbólica traduz uma situação na qual não se vive jamais inteiramente no presente, sendo este pressionado pelo passado” (*ibidem*).

Como as fotografias estudadas nessa tese não retratam, especificamente, assuntos judaicos, e como a temática urbano-industrial que elas apresentam foi adotada, ao longo da história, por fotógrafos não só judeus, mas de várias etnias e culturas, não sendo, portanto, uma característica judaica, é preciso, para cada série analisada, criar uma hipótese, no nível da abstração, para argumentar a favor do olhar judaico dos fotógrafos, encontrando conexões entre as experiências identitárias e o conhecimento artístico dos autores, e o modo como enfocaram a realidade. Perceber a visão judaica refletida numa série fotográfica – analisar apenas uma imagem isolada não é suficiente – deve ser sustentado por uma justificativa racional, a partir de um esforço de inteligência e abstração. Por esse motivo, esta pesquisa focalizou obras específicas e criou hipóteses pontuais, de modo a evitar que se considere que toda obra de um autor vinculado ao Judaísmo é, necessariamente, marcada por sua judeidade, generalização essa que, se validada, banalizaria o estudo da relação entre Fotografia e Judaísmo.

Olhar/ Visão/ Perspectiva/ Ponto de Vista judaico x Fotografia (de viés/natureza) judaica

Defendo que as fotografias de Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Werner Haberkorn, Peter Scheier e Hans Gunter Flieg carregam uma visão judaica, em razão do olhar exilado dos artistas, advindo de sua identidade híbrida, alemã-brasileira-judaica, constrangida em um espaço intermédio (*in-between*), identificada, na atmosfera nacionalista brasileira, como “internacionalista” ou “apátrida”. Trata-se de uma visão, perspectiva, ponto de vista judaico, que, nesse caso pontual, se confunde com a condição de refugiado dos autores, embora, esclareça-se, nem todo olhar estrangeiro seja judaico e nem todo olhar judaico seja estrangeiro. Porém, a história judaica, marcada por expulsões e perseguições, está, inextrincavelmente, relacionada à estrangeiridade; além disso, os judeus foram obrigados a emigrar de uma Europa nazificada justamente por serem considerados outros, não pertencentes à identidade ariana.

Na minha visão, não se pode afirmar que o judeu é nada mais que o produto da perspectiva de seus detratores, como pensava o filósofo francês Jean-Paul Sartre, conforme expressou no ensaio *Reflexões sobre a questão judaica* (1943); como defende

o escritor, contrerrâneo deste, Maurice Blanchot, no texto “O indestruível”, contido em *A conversa infinita* (1969), “é bem verdade que o antissemitismo modificou a existência judia (quanto mais não seja ameaçando-a, rarefazendo-a e às vezes exterminando-a) e talvez também a ideia que certos judeus se fizeram de si próprios – mas sobre um fundo de realidade e de autenticidade ‘históricas’ prévio, fundo que devemos denominar o judaísmo e que define de modo implícito a relação de todo homem consigo próprio. Ser judeu não pode, portanto, ser o simples reverso da provocação antijudia; ser judeu não é tampouco uma ruptura do incógnito em que o judeu deveria desaparecer não só para estar em segurança, mas também, de certo modo, para ser ele próprio, a ausência sendo então a um tempo seu refúgio e sua definição” (BLANCHOT, 2007, p. 71). Porém, embora seja falso dizer que o judeu tenha somente características ditadas pela percepção do inimigo, pois isso, em última instância, minimizaria a própria produção cultural do povo como fruto de uma identidade singular, não se pode desconsiderar as conjunturas históricas que, por vezes, tornaram os judeus expatriados, inconfundíveis à condição de forasteiros.

Falar em olhar judaico/ estrangeiro expresso em fotografias significa, ao corporificá-lo e conferir-lhe substância, reconhecer a experiência existencial, traumática de desenraizamento dos autores que, de alguma forma, se expressa em suas imagens. Esse sentimento de desterritorialização aplica-se aos judeus alemães e austríacos refugiados, que sentiam, de modo geral, uma forte ligação emocional com seu país, considerando-o como sua *Heimat* (lar); assim, ao serem expulsos, sofreram um trauma psicológico. Diferentemente é o caso dos judeus da Europa Oriental, que, majoritariamente, já não se sentiam em casa nos países onde viviam (Rússia, Polônia, Romênia, Ucrânia e Lituânia), já que lá eram vistos como forasteiros, como uma minoria estrangeira e discriminada, e, por isso, não se identificavam com sua pátria; sofriam, portanto, uma sensação ontológica de marginalidade. Ao serem obrigados a fugir, eles simplesmente queriam esquecer as terras de onde vieram, rompendo seus laços com o passado.

Os fotógrafos, ao registrarem as ruas de São Paulo ou os complexos industriais, captaram seu próprio processo de interação com o mundo que desconheciam, sendo, portanto, suas imagens espécies de autorretratos que expressam como eles, como estrangeiros, relacionavam-se com a sociedade ou com a realidade outra; o olhar amoroso que lançam sobre o cenário brasileiro parece traduzir um desejo de enraizamento. Desse modo, ver suas fotografias é perceber, diretamente, seu olhar da alteridade, suas expectativas, seus medos, seus anseios. Eles atuavam como *flâneurs*, seres de passagem,

conforme define o filósofo judeu-alemão Walter Benjamin. Segundo o sociólogo judeu-polonês Zygmunt Bauman, esse personagem da modernidade “é uma testemunha, não um participante; ele está *dentro*, mas não é *do* espaço onde flana; é um *espectador* do interminável espetáculo da turbulenta vida urbana, espetáculo com constante troca de atores que não conhecem suas falas com antecedência, espetáculo sem roteiro, diretor ou produtor (...). Tal como visto pelo *flâneur*, o espetáculo não tem começo nem fim, nenhuma unidade de tempo, lugar ou ação, nenhum desfecho ou desenlace escrito *a priori*. Esse espetáculo tem que se construir à medida que se desenrola; fazer-se, fragmento por fragmento, com seus próprios recursos” (BAUMAN, 1999, p. 197 e 198).

Por fim, os fotógrafos utilizaram características estéticas das vanguardas modernas praticadas na Europa (Nova Visão, Nova Objetividade, Estética da máquina, Instante Decisivo de Henri Cartier-Bresson), tendo sua formação sido desenvolvida em parte no Velho Continente, em parte no Brasil, a partir, provavelmente, da leitura de revistas estrangeiras. Esclareça-se, porém, que nem toda obra de arte moderna tem como origem experiências judaicas e nem toda criação artística feita por judeus tem atributos modernos. Porém, o fato de os artistas terem revolucionado a fotografia brasileira com uma nova linguagem, aplicada no país por terem sido obrigados a fugir da Alemanha por serem judeus, aponta, abstratamente, para o olhar judaico/ moderno de suas imagens.

Entretanto, não se deve afirmar que as fotografias dos artistas são, do ponto de vista absoluto, “judaicas”, à luz, como escreve Hana Wirth-Nesher, referindo-se à inconclusividade do que seria uma “literatura judaica”, “da impossibilidade de chegar a uma definição universalmente aceitável de quem é judeu” (WIRTH=NESHER, 1994, p. 3). A autora elenca sete possíveis critérios que são, geralmente, mencionados em análises literárias, para demonstrar como são instáveis, insuficientes e simplistas para categorizar uma literatura judaica, tão complexa e multifacetada que é, sendo o problema, portanto, insolúvel: 1) o autor ser judeu; 2) temática judaica definida pela judeidade do autor, incluindo tópicos universais como conflito de gerações e engajamento ético; 3) a linguagem deve ser “judaica”, como o *íidiche*, o hebraico e o ladino; 4) a judeidade é medida pela religiosidade; 5) a literatura judaica é sempre de vida curta, um sintoma de assimilação incompleta, da falta de suficiência em uma certa linguagem ou cultura; 6) uma imaginação judaica ou uma orientação judaica para os textos; 7) a literatura judaica seria marcada por uma profunda consciência da história judaica. Analogamente, penso que uma fotografia pode ser permeada por um olhar judaico, definido a partir de uma

hipótese específica, mas caracterizá-la como de viés judaico – sendo o termo “viés” definido pelo dicionário Houaiss como “caráter inerente ou básico de algo; natureza” – implica conceder-lhe um qualificativo que não pode ter seu significado generalizado. A fotografia de uma cidade não é por si só judaica, mas a visão que evoca pode partir da experiência ou identidade judaica, singular e intransferível, do produtor da imagem.

Pode haver, no entanto, fotografias relativamente “judaicas”, caso se defina, por exemplo, que há dois tipos de imagens, “judaicas” e “gregas”, a primeira contendo características mais dionisiacas, a segunda, apolíneas, sem considerar se o criador teve experiências ligadas ao Judaísmo ou seja familiar com a cultura judaica. Os atributos tidos como gregos foram fundamentados nos textos dos filósofos da Antiguidade e de obras literárias; os tidos como judaicos basearam-se na Bíblia Hebraica (cf. capítulo 2).

Termo “judeidade” para escritores judeus modernos; origem de “judeus” e “Judaísmo”

Sendo o olhar, e não a fotografia, judaico, torna-se importante definir a palavra “judeidade”, referente a como o judeu lida, particularmente, com sua identidade.

Segundo Betty Fuks, “Judeidade” (em francês, *judéité*) designa, nas palavras do escritor tunisiano-francês-judeu, nascido em 1920, Albert Memmi, na obra *O homem dominado* (1968), o “modo como um judeu o é, subjetiva e objetivamente” (*apud* FUKS, 2000, p. 151), algo para sempre indeterminado, a ser definido e infinitamente construído, jamais terminado, ligado ao desejo singular. Em *Retrato de um judeu* (1962), ele afirma que, “mais cedo ou mais tarde, seja a descoberta lenta ou repentina, hesitante ou avassaladora, intuição decisiva, um homem torna-se consciente de que é judeu. (...) Cada judeu descobre seu pequeno judeu, os pequenos judeus que ele vê ao redor dele e o *pequeno judeu* que, conforme os outros homens, está dentro dele. (...) Esse momento sempre vem quando você não para de pensar nisso, quando você compreende o que isso significa, além e acima das fronteiras legais e categoriais, o que isso implica à direção da vida, e você acaba admitindo: então, sou judeu, tanto para mim mesmo quanto para os outros homens. É um fato, definitivo, compacto, importante (...). Daí, talvez, vem a frequente impressão de redescobrir a si mesmo, da revelação, da imprevisibilidade ao mesmo tempo inexplicável e inevitável, que eu gostaria de chamar de ilusão do segundo nascimento” (MEMMI, 2013, s/p). Na visão de Memmi, a judeidade é um modo de ser coletivo do qual o indivíduo se apropria à sua maneira: “posso me reconhecer como judeu

ou fingir esquecê-lo, procurar me desenvolver como judeu, ou atenuar/ esconder minhas características judaicas. Mas, de certo modo, já estou fora de mim mesmo; de certa forma, o judeu é, acima de tudo, um judeu. Judeidade é, antes de tudo, uma coleção de fatos, condutas, costumes que eu encontro em mim mesmo, mas especialmente fora de mim, ao longo de toda a minha vida. Antes de se tornarem o objeto de minha escolha, uma decisão da minha vontade, estes são, em suma, fatos sociais” (*idem*).

Em *A libertação do judeu* (1966), o autor escreve que, em sua perspectiva, o Judaísmo abriga a Judeidade em sua definição, pois ele é, além de um monumento de valores morais e religiosos, a forma como estes são, concretamente, na vida diária, vividos ou rejeitados, individual e coletivamente, pelos judeus, de modo que “teoria e prática, ética e religião formam um todo indissolúvel” (MEMMI, 2013(2), s/p). Assim, ele sustenta que o judeu é um ser abstrato, desencarnado socialmente, politicamente e historicamente, cabendo à pessoa preencher de significado esse vazio.

Para o filósofo lituano-francês-judeu Emmanuel Lévinas (1906-1995), conforme expressou na obra *Totalidade e infinito* (1961), a judeidade funda-se “*a posteriori*, retroativamente, assume hoje o que, no passado absoluto da origem, não tinha sujeito para ser recebido (...). A memória realiza a impossibilidade: a memória assume, posteriormente, a passividade do passado e domina-o” (LÉVINAS, 2015, p. 43).

O médico judeu-austriaco Sigmund Freud (1856-1939), no prefácio da edição hebraica de *Totem e tabu* (1913), afirma ser impossível expressar em palavras a enigmática “coisa milagrosa, até agora inacessível a qualquer análise, que faz o judeu” (*apud* FUKS, 2014, p. 46); numa carta ao médico judeu-alemão Wilhelm Fliess, ele descreve o fato da identificação como uma “multiplicidade de pessoas psíquicas” (*apud idem*, p. 77), errantes, que constituem o eu, implicando a impossibilidade da realização de qualquer identidade fixa e imutável.

Na visão do filósofo judeu-argelino, radicado francês, Jacques Derrida (1930-2004), em *A escritura e a diferença* (1967), a judeidade trata da expressão singular, ligada ao porvir, de se sentir ou afirmar judeu, fundante de um ato, de uma maneira de tornar-se outro: “a identidade do Judeu consigo mesmo talvez não exista. Judeu seria o outro nome dessa impossibilidade dele ser ele próprio” (DERRIDA, 2014, p. 105). O autor, em *Mal de arquivo – uma impressão freudiana* (1995), afirma que a essência da judeidade é a “espera do futuro, abertura da relação com o futuro, a experiência do futuro [e] não

somente uma antecipação do futuro, mas ainda a antecipação de uma esperança específica de futuro” (*apud* FUKS, 2014, p. 50).

Para o escritor judeu-polonês Isaac Deutscher (1907-1967), nascido, na Galícia, no Império Austro-Húngaro, no ensaio “Quem é judeu?” (1966), “se não é a raça, que é então que faz um judeu? Religião? Eu sou ateu. Nacionalismo judaico? Sou internacionalista. Dessa forma, em nenhum dos dois sentidos sou judeu. Sou judeu, entretanto, pela força da minha incondicional solidariedade aos perseguidos e exterminados. Sou judeu porque sinto a tragédia judaica como a minha própria tragédia; porque sinto o pulsar da história judaica; porque daria tudo que pudesse para assegurar aos judeus autorrespeito e segurança reais e não fictícios” (DEUTSCHER, 1970, p. 49).

Na perspectiva do historiador judeu-inglês Tony Judt (1948-2010), expressa no artigo “Povo fronteiriço”, contido na obra *O chalé da memória* (2010): “sinto que sou, intensamente – de maneiras diferentes e em momentos diferentes – as duas coisas [judeu e inglês]. Talvez as identificações genéticas sejam menos determinantes do que supomos. E as afinidades eletivas que adquiri ao longo do tempo (...)? (...) Prefiro a fronteira: o local onde países, comunidades, alianças, afinidades e raízes se entrecrocavam desconfortavelmente – onde o cosmopolitismo não é uma identidade, e sim a condição normal de vida (...). Longe de não ter raízes, eu me considero bem enraizado numa variedade de heranças contrastantes” (JUDT, 2012, p. 199, 200 e 201).

Para o escritor russo de língua hebraica Yosef Haim Brenner (1881-1921), “*Ein yihadut*, não há judaísmo fora de nós judeus, *yehudim*. Não há crenças que encaremos como obrigatórias (...). Nós somos judeus nas nossas próprias vidas, nos nossos corações e sentimentos. Não precisamos de definições racionais, nem de verdades absolutas nem de obrigações escritas” (*apud* OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p). Perspectiva semelhante manifesta seu conterrâneo, também autor de língua hebraica, Micha Josef Berdyczewski (1865-1921), nascido numa família rabínica hassídica, mas influenciado pelo Iluminismo e pelo modernismo, estudando em Berlim e em Berna e obtendo doutorado em filosofia, para quem “os judeus têm prioridade sobre o judaísmo. A pessoa viva tem precedência sobre o patrimônio de seus ancestrais” (*apud idem*). Por fim, na mesma esteira desses pensamentos que privilegiam a identidade pessoal ou coletiva em detrimento de um conceito abstrato de Judaísmo, o romancista israelense Amós Oz, nascido, em 1939, em Jerusalém, afirma, com irreverência, no artigo “Behind the sound

and fury” (1998), publicado na revista *Tikkun*, que “é judeu quem é suficientemente louco para admitir que é judeu. Não está no sangue ou na língua” (*apud* FUKS, 2000, p. 45).

Segundo sua filha, a historiadora Fania Oz-Salzberger, “antes da era moderna, os vocabulários hebraico e judaico [ela se refere às línguas *íídiche*, ladino ou judeu-espanhol e judeu-árabe, todas escritas em caracteres hebraicos] não tinham uso para uma palavra que denotasse unicamente religião. A percepção de Berdyczewski de que os judeus precediam o judaísmo é verdadeira num sentido básico linguístico-histórico. (...) Judeus, *yehudim*, existiram bem mais do que dois mil anos antes do judaísmo, *yahadut*. Mas mesmo *yehudim* é uma evolução posterior. Em tempos bíblicos, o povo e a fé foram geralmente denominados segundo um homem: Israel. Este (...) é o nome que Deus deu a Jacó após a sinistra luta noturna com um homem no leito do rio Jaboc. No fim, o homem era um anjo de Deus, e o nome de Jacó foi mudado para Israel, que significa Lutador de Deus. “Pois como príncipe lutaste com Deus e com os homens, e prevaleceste (*Gênesis* 32:28) (FERREIRA DE ALMEIDA, a/p)” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p).

A autora aponta que houve uma mudança de terminologia de hebreus ou israelitas para judeus em algum momento entre a destruição do Primeiro Templo e a construção do Segundo Templo. De acordo com Oz e Oz-Salzberger, a palavra *Yehudim* aparece nos livros bíblicos *Reis 2* e *Jeremias*, em referência aos membros da tribo de Yehuda, Judá. O povo no Livro de *Ester*, no exílio e disperso por todo o Império Persa, agora é judeu. Segundo os autores, a narrativa bíblica remete a maioria dos cativos na Babilônia à tribo de Yehuda, que incorporou membros de outras tribos, como os biniamitas, simonitas e levitas. Desse modo, “nos rios da Babilônia, a alcunha *yehudi* foi transformada de tribal em nacional. Uma nação nomeada segundo um pai individual, Jacó/ Israel, foi renomeada segundo seu filho Yehuda, reputado ancestral da maioria dos que sobreviveram e retornaram ao lar bíblico” (*idem*). “Yehuda”, nome, que, escolhido por sua mãe, Leah, deriva-se de uma palavra hebraica que significa “agradecimento” e “louvor” – ela prestava homenagem a Deus, que lhe concedera seu quarto filho com Jacó –, contém o Impronunciável Nome de Deus. Conforme a tradição judaica, ele foi o ascendente “de todos os reis da Casa de David e do homem pelo qual toda a humanidade tanto aguarda: o Mashiach ben David, que reunirá todos os judeus de volta na Terra de Israel, que liderará a construção do Terceiro Templo e fundará uma era de paz e prosperidade perpétuas para toda a humanidade” (“YEHUDA – RETRATO DE UM LÍDER”, revista *Morashá*, 2010).

Segundo Oz e Oz-Salzberger, quanto ao termo Judaísmo, ele “provém do latim medieval, e o *Oxford English Dictionary* registra seu uso já em 1251. Era um rótulo administrativo, que aparecia em documentos oficiais e legais referentes à receita fiscal de judeus levantada pelo Tesouro da coroa. *The new cronicles of England and of France* (1516), de Robert Fabyan, é um dos primeiros textos a usar *Judaism* em inglês. Mas *Judaism*, assim como *Jewry* (judiaria) e suas várias paralelas em outras línguas europeias, era uma palavra usada apenas por cristãos. Denotava, e com bastante frequência denunciava, pessoas ou ideias judias (...). Os cristãos suspeitos de inclinações judaicas eram acusados de ‘judaizar-se’. Os próprios judeus, expulsos da Inglaterra durante a época em que o termo *judaísmo* criou raízes, não tinham uso para a palavra” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p). Os autores afirmam que, somente “no século XIX, o termo *Judaism* tornou-se respeitável mesmo em inglês. Os judeus agora o adotavam com prazer, principalmente graças aos alemães. Como a acadêmica *Judentum*, agora significava o pacote todo — povo judeu, religião judaica, culturas, folclores, ritos e costumes judaicos (...). Ela foi facilmente traduzida para *yahadut*, que é uma palavra hebraica moderna, inexistente no hebraico bíblico, talmúdico ou medieval” (*idem*).

A partir desse mosaico de visões, endosso Betty Fuks ao concluir que “não há o judeu, mas uma espantosa multiplicidade de construções de judeidades” (FUKS, 2000, p. 86); ou seja, não há o Uno judeu, mas contingências variadas de sê-lo. A judeidade é “devir”, termo que, como define, ao longo de sua obra, o filósofo francês Gilles Deleuze, designa, nas palavras de Fuks, “uma realidade processual e não simplesmente um processo de transformação de alguma coisa em outra que alcança uma realidade estática, um ser final, regido pelo princípio de identidade e sinônimo de objetividade e presença. Devir implica a quebra de modelos, arrastando o sujeito por caminhos desconhecidos, caso ele consinta em segui-los (...). Por exemplo, o devir-mulher implica a noção da impossibilidade de um ser final, pois não há a mulher na qual o sujeito se transforme, mesmo quando se é mulher. No devir-judeu, também se coloca a impossibilidade do ser judeu, pois aquilo que se coloca é o devir e não o judeu; ação que leva o sujeito a desafiar qualquer sentido do idêntico e reinventar-se outro” (*idem*, p. 73 e 74).

Sara Blair, em “Jewish America through the lens”, transfere esse raciocínio à fotografia: “a judeidade que orienta, impele, informa ou problematiza a produção fotográfica é variada e complexa demais para adotar uma forma unitária” (BLAIR, 2003).

A despeito dessa pluralidade de definições, judeidades de fotógrafos de um mesmo país e tempo histórico, com relações parecidas com a cultura judaica e vivências pessoais semelhantes, com estilos, ideologias e temáticas afins, podem, no entanto, ser aproximadas. Na minha visão, não se pode afirmar que nunca esse devir-judeu singular deixa de afetar o modo de alguém enfocar a realidade, mesmo inconscientemente; se a fotografia é universal, como se argumenta, ela é, igualmente, particular, influenciada pelas experiências, identidades e bagagens culturais do seu autor, que podem expressar-se na temática ou nas entrelinhas das imagens que ele produza.

Por outro lado, parece improvável afirmar que a judeidade própria de um autor sempre afeta sua produção fotográfica. Caso contrário, se estaria pressupondo que, conforme as palavras de Trachtenberg, “a herança cultural, mesmo quando rejeitada, direciona seu caminho, através do sistema nervoso, rumo aos reflexos musculares e reações do olho”, como se a Judeidade de alguém, grafada no cérebro como uma memória permanente, automaticamente se imprimisse na fotografia.

Outras pesquisas sobre a relação Fotografia-Judaísmo e para quais caminhos apontam

Estudos sobre as marcas judaicas em obras fotográficas ainda são escassos, mas vêm aumentando nos últimos anos. Eles apontam que os judeus tiveram uma expressiva participação no campo fotográfico em diversos países, seja como produtores de imagens, críticos, historiadores, inventores e proprietários de estúdios e de lojas. Destacam-se as obras *Documentors of the dream – pioneer Jewish photographers in the Land of Israel* (1998), de Vivienne Silver-Brody; *New York – capital of photography* (2002), de Max Kozloff, que escreveu o ensaio “Jewish sensibility and the photography of New York”; *The Jewish identity project – new American photography* (2005), editada por Susan Chevlowe; *Dateline Israel – new photography and video art* (2007), organizada por Susan Tumarkin Goodman; *After Weegee – essays on contemporary Jewish American photographers* (2011), de Daniel Morris; *Eyewitness – Hungarian photography in the twentieth century* (2011), de Peter Baki; *Through Soviet Jewish Eyes* (2012), de David Shneer; *Jews and photography in Britain* (2015), de Michael Berkowitz. Os autores, analisando produções fotográficas de judeus palestinos, israelenses, norte-americanos, húngaros, soviéticos e britânicos, buscam questionar, nas palavras de Alan Trachtenberg,

no artigo “The claim of a Jewish eye” (2003): “há um código que possa decifrar as percepções judaicas, os desejos judaicos em retratar certos assuntos em certas formas?”.

Quanto aos autores que responderam afirmativamente à indagação, suas hipóteses variam em razão de especificidades relacionadas à história da fotografia nesses países e à biografia dos profissionais que dela participaram. Elas dependem de uma série de perguntas que devem ser respondidas: os fotógrafos judeus ou vinculados ao Judaísmo em questão são imigrantes, descendentes de imigrantes ou nativos? Em que época trabalharam? Qual gênero de fotografia praticaram? Vincularam-se a algum movimento fotográfico? Qual estilo artístico adotaram em suas obras? Eles estiveram conectados a alguma ideologia da sociedade ou do Estado – como a sionista e a comunista – ou operaram livres de qualquer visada pré-determinada? Que temática escolheram (ligada ou não a significantes judaicos?) e como a registraram? Qual era a relação deles com o Judaísmo e com a(s) sociedade(s) em que habitaram? Por que escolheram essa profissão? Consideravam a fotografia um ofício técnico ou uma arte?

Porém, na contramão desse argumento, Richard B. Woodward, no artigo “Behind a century of photos, was there a Jewish eye?” (2003), e Alex Levac, em “Defining the Jewish photographer” (2012), não concordam em conceder um sentido étnico à fotografia, pois consideram ser esta uma linguagem universal, sem influências nacionais, culturais ou religiosas que possam ser impressas na imagem.

Para o crítico de arte Max Kozloff, os fotógrafos judeus de Nova York dos anos vinte e trinta, filhos ou netos de imigrantes judeus, “em vez de retratar a cidade como um lugar pronto que os aguarda para uma reportagem documentária, apresentam-na como formada, instinto por instinto, a partir de suas respostas impulsivas. É seu improvisado intercâmbio com os sujeitos, não um grupo de atributos essenciais e fixos, que distingue seu trabalho. Em vez de aceitarem suas orientações [identitárias] como um fato consumado, eles parecem estar construindo, mesmo negociando, seu caminho” (KOZLOFF, 2002, p. 70); assim, suas imagens tenderiam a ser borradas, granuladas, distorcidas. O autor supõe que os fotógrafos judeus dessa geração não se sentiam totalmente em casa; ele busca apresentar o motivo: “eu intuo esse sentimento de *unheimlich* [o familiar/ estrangeiro, em alemão] como uma ressonância do seu contínuo movimento, de suas tentativas irritadiças de sempre reposicionar-se, primeiro em relação a seus temas, depois em relação a si próprios. Esses fotógrafos, caracteristicamente, fornecem a impressão de apostar em descobertas quixotescas, de querer alcançar algo

além, de estar sempre em trânsito, embora nunca chegando” (*idem*, p. 71). Para Kozloff, a fotografia judaica de Nova York ancorou-se não em si mesma, na expressão da cultura religiosa, mas, de acordo com a tradição do Judaísmo norte-americano de protesto social, no retrato de grupos marginalizados, como os negros, travestis e sem-tetos, que viviam realidades com as quais os judeus identificavam-se. Em contraposição, os fotógrafos não-judeus não possuiriam esse “comportamento incansável, voraz”, pois, enraizados no lugar, “irradiam uma sensação de indiferença proprietária quando retratam a cidade” (*ibidem*). O fotógrafo judeu-americano William Klein afirma, em 2001, à revista *New Yorker*: “acho que há dois tipos de fotografia, judaica e *goy* [não-judaica]. Se olhar para fotografias modernas, você acha, por um lado, obras de Weegee, Diane Arbus e Robert Frank [judeus] – fotografias agitadas [ligadas à consciência urbana]. Então, você tem aqueles que saem para as matas [associados à consciência pastoral], Ansel Adams, [Edward] Weston [não-judeus]. É como jazz preto e branco” (*apud* KOZLOFF, 2002, p. 70).

Já Daniel Morris afirma que os fotógrafos judeus norte-americanos que atuaram após a Segunda Guerra Mundial também refletiam, por diferentes meios, um senso de estranhamento, seja como *insiders* ou *outsiders* em relação à elite WASP (White Anglo-Saxon Protestant) (Protestante Anglo-Saxã Branca): “eles questionam seu *status* de norte-americanos brancos da corrente dominante e negociam entre compreender a fotografia como um meio servindo à justiça social e como uma disposição pública da expressão pessoal, com seu valor estético e passível de recompensa comercial. Eles fazem isso afastando o olho da câmera de pessoas e experiências judaicas. Em vez disso (...), este é frequentemente treinado em direção ao culturalmente, religiosamente, etnicamente e socioeconomicamente Outro (...). [A maioria deles] luta para se conhecer através de uma forma interpessoal mediada de expressão e intercâmbio transcultural com o distintamente Não Próprio [*Not Self*]” (MORRIS, 2011, p. xvi).

As afirmações de Kozloff e de Morris a respeito do olhar judaico presente na fotografia norte-americana, pretensamente objetivas, mas com grande dose de subjetividade, são, embora de difícil comprovação, importantes como primeiras especulações, que, provocadoras e instigantes, ensejam novas investigações.

Os judeus na fotografia brasileira e sua vinda na leva de exilados dos anos 1930 e 1940

No caso brasileiro, o começo da produção fotográfica de autores judeus ou ligados ao Judaísmo remonta aos anos 1940, a partir da prática realizada pelos refugiados que vieram ao Brasil desde os anos 1930, fugidos de uma Europa onde grassava o antissemitismo, à beira do Holocausto nazista; conforme tabela a seguir, eles entraram no país nessas datas (entre parênteses, quantos anos tinham quando imigraram):

Thomaz Farkas	Alice Brill	Hildegard Rosenthal	Werner Haberkorn	Peter Scheier	Kurt Klagsbrunn	Hans Gunter Flieg	Cláudia Andujar	Madalena Schwartz
1930 (6 anos)	24/8/1934 (14 anos)	29/4/1937 (24 anos)	?/6-7/1937 (30 anos)	25/10/1937 (29 anos)	15/3/1939 (21 anos)	8/12/1939 (16 anos)	1955 (24 anos)	1960 (37 anos)

Diferentemente de outros países, não consta na historiografia a atuação expressiva de fotógrafos judeus no século XIX ou nas três e meia primeiras décadas do século XX no Brasil, embora a imigração judaica ao país, no período, tivesse sido significativa. Porém, houve grande participação de imigrantes, judeus ou não, nessa profissão, como no caso de São Paulo, Nova York, Londres e na Palestina. Segundo Trachtenberg, o motivo, provavelmente, está na fotografia ter sido uma porta de entrada para socializar pessoas, numa cultura e ambiente estranhos, sem uma formação educacional especializada – em razão das discriminações sofridas pelos judeus na Europa e proibições para exercerem certas profissões –, em busca de sustento econômico. De acordo com o autor, e também Miles Orvell (MORRIS, 2011), os judeus com alguma inclinação artística que desejavam expressar-se escolhiam a fotografia pelo fato de ela ser uma tecnologia nova, requerer mínimos conhecimentos científicos e demandar pouco investimento financeiro. Trachtenberg afirma também que a maioria dos judeus que adotaram a fotografia como profissão já era secularizada, distante da prática religiosa, caso dos fotógrafos judeus-alemães que vieram ao Brasil após 1933 e cujas famílias estavam, em grande medida, assimiladas à sociedade alemã, condição que, porém, não as tornava imunes ao antissemitismo, pois, para a ideologia nacional-socialista que, presente na sociedade e no Estado, vigorava nessa época, ser judeu, ligado a uma raça inferior, era inerente ao sangue e não podia ser, de modo algum, alterado pela escolha do indivíduo.

Segundo Jeffrey Lesser (1995), atraídos pelas perspectivas econômicas e ausência de conflitos religiosos no país, os judeus alemães, austríacos e italianos, que começaram a aportar no Brasil, a partir de 1933, com a ascensão dos fascismos, vieram, entre 1936 e 1941, em maior número que os judeus da Europa oriental; com isso, aqueles reverteram a predominância numérica que estes tinham desde a década de 1920, quando, auxiliados por organizações judaicas locais e internacionais, num período em que os Estados Unidos, Canadá e Argentina adotavam uma política imigratória restritiva por meio de cotas por nacionalidade, chegaram ao Brasil, fugindo, conforme Eva Blay (2013), do antissemitismo, do serviço militar rude e escravizante, da proibição de mobilidade geográfica, da carência de direitos civis, da pobreza e dos *pogroms* – termo que, significando “tempestade” em russo, designa os ataques em massa violentos, envolvendo massacres, estupros e saques, perpetrados por cossacos contra os judeus nas “zonas de residência” do Império Russo, especialmente de 1881 a 1884 e de 1903 a 1906.

Os judeus do leste-europeu, na maioria poloneses, mas também russos, romenos, ucranianos e lituanos, estabeleceram no Brasil instituições comunitárias de caráter social, educacional, político, econômico, religioso e cultural; praticavam, em geral, a religião de modo tradicionalista ou ortodoxo, falavam *íidiche* – idioma surgido nos guetos medievais, mistura de dialetos alemães com o hebraico – e inclinavam-se à ideologia esquerdista (comunista, socialista ou sionista). Passaram a trabalhar, assim como os sírios, libaneses e armênios, em atividades que não necessitavam de tanto capital e habilidades, como artesãos, pequenos comerciantes ou mascates (*klientelchik*), e, em grau menor, operários; se ascendiam socialmente, podiam tornar-se donos de lojas, empresas ou fábricas. Provavelmente não assumiam, em grande número, o ofício de fotógrafos de estúdio, pois a área já era comandada por imigrantes de outras etnias, especialmente italianos, mas também pelo caráter iconoclasta da religião judaica, que possui uma relação problemática com as imagens. Eles se concentravam em certas regiões dos centros urbanos, como o Bom Retiro (São Paulo), Praça Onze (Rio de Janeiro) e Bom Fim (Porto Alegre).

Já os judeus do centro-europeu instalados no país tinham um outro perfil: eram, em geral, burgueses, religiosamente liberais, falantes das línguas nacionais de seus países, não ligados ao Sionismo, acostumados a morar no meio urbano e aculturados a um estilo de vida moderno. Os fotógrafos surgidos nesse grupo, desafiando qualquer tabu em relação às imagens, “hereges” na perspectiva de certa visão ortodoxa do Judaísmo, não se furtavam a registrar o mundo concebido à semelhança de Deus.

De acordo com Lesser, nos anos trinta, houve uma cisão entre os dois grupos judaicos, que, formados por pessoas de várias vertentes e tendências, eram culturalmente autônomos, tendo instituições comunitárias próprias, como o Centro Hebreu Brasileiro (CHB), confederação de organizações fundada por judeus vindos do leste europeu, e a Sociedade Israelita Paulista (SIP), criada, em 1934, por judeus alemães – tendo como primeiro rabino Fritz Pinkuss –, precursora da Congregação Israelita Paulista (CIP), fundada, em 1936, como organização social, cultural, religiosa e assistencial em prol dos refugiados. Segundo Fábio Koifman (2002), de 1920 a 1935, a população judaica no país passou de cerca de dez mil a quarenta e duas mil pessoas.

Conforme Lesser, o governo de Getúlio Vargas não se preocupava em facilitar a adaptação dos imigrantes ao Brasil, tendo eles que viver, geralmente, num clima de insegurança e inconstância. O artigo 150 da Constituição de 10/11/1937, por exemplo, afirmava que apenas brasileiros natos e os naturalizados que prestaram serviço militar no país podiam exercer profissões liberais e ter seus diplomas profissionais estrangeiros revalidados, algo que perdurou até 1946. Segundo Anat Falbel (MILGRAM; KOIFMAN, 2017), no caso de estrangeiros com boa formação profissional, como na arquitetura, sua sobrevivência era garantida por firmas de propriedade de brasileiros, ou sob a responsabilidade técnica de nativos, que absorveram e beneficiaram-se dessa mão de obra altamente qualificada. Já os refugiados sem qualificativos profissionais sustentavam-se na base do improviso e de soluções informais. Para Mônica Grin, “a sociedade brasileira era apenas uma referência geográfica que estimulava estratégias adaptativas mais do que interativas” (*apud* Marcos Chor Maio. *In*: PANDOLFI, 1999, p. 233).

Para Roney Cytrynowicz, os anos 1930 e 1940, em que os judeus tiveram relativa liberdade de manifestação e possibilidade de ascensão social no Brasil, favoreceram a expressão de uma identidade judaico-brasileira, fornecendo as bases para “um verdadeiro *boom* de atividades institucionais, sociais, culturais e políticas iniciadas ainda em 1945” (*apud* RAISA SCHPUN, 2011, p. 444). A exceção a essa liberdade foi a repressão aos judeus que defendiam o Comunismo ou integravam o partido, como a romena Genny Gleiser, expulsa do Brasil, conseguindo desembarcar na França em 1935 (DINES, 2013), e a alemã Olga Benário, esposa de Luís Carlos Prestes, participante da Intentona Comunista (1935) – tentativa de golpe contra o governo Vargas com a participação de militares, da Aliança Nacional Libertadora, do Partido Comunista Brasileiro e de agentes

secretos enviados pela Terceira Internacional Comunista (Comintern), organização soviética –, deportada à Alemanha e executada pelos nazistas em 1942 (MORAIS, 2008).

Segundo Maria Luiza Tucci Carneiro (2001), princípios racistas defendidos no final do século XIX, que buscavam justificar com aparência científica a dominação e superioridade do homem branco europeu sobre outras etnias, foram retomados, no Brasil, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), insuflados pelos acontecimentos que pontilhavam a política nacional e internacional. Essas teorias, que cresceram na Europa com o advento do nazifascismo, sustentaram a aplicação no país, a partir de 1937 – quando se tornou mais nítida e obsessiva no Brasil a discussão em torno de uma “questão judaica” a ser resolvida pelo Estado –, de uma política antissemita, xenófoba, antiliberal e autoritária, encoberta por um nacionalismo e por um nativismo exacerbados. De acordo com a autora, o governo brasileiro buscava controlar a imigração e, em razão de considerar que a população estava “contaminada” pelo “sangue” negro e desejar reverter o processo, incentivava a entrada de indivíduos “arianos” que pudessem “embranquecer” e, com isso, aperfeiçoar e homogeneizar a nação, e, por outro lado, dificultava ou impedia a vinda de “elementos indesejáveis” do ponto de vista étnico, político, econômico, social, moral e cultural. Sua ação era no sentido de reprimir as particularidades dos grupos, que deveriam assimilar-se a uma suposta brasilidade essencial, em nome do civismo e da integração nacional.

Segundo Tucci Carneiro, o ideário antijudaico, propagado por parte significativa dos políticos, burocratas, diplomatas e militares que participaram do governo e por alguns setores da sociedade e da intelectualidade, era atraente para as classes sociais dominantes, preocupadas em manter seu *status quo* num período de instabilidade política e crise econômica, com inflação e desemprego. Ele favorecia, por exemplo, a emergente classe média burguesa, que via no judeu um provável concorrente comercial, e a oligarquia cafeeira, que, portadora de valores católicos de viés racista e exclusivista, desejava evitar que o judeu, embora considerado, por esse mesmo setor, inadequado e sem vocação para a prática agrícola, se tornasse proprietário de terras e rivalizasse com ela. Parte da grande imprensa veiculava ideias antissemitas, silenciava sobre a perseguição aos judeus e enaltecia a Alemanha nazista.

De acordo com a autora, o regime de Getúlio Vargas, por meio de alguns ministros e burocratas antissemitas ou de intelectuais que sustentavam, ideologicamente, o governo, revitalizou alguns mitos medievais sustentados pela Igreja, denunciando o judeu como

deicida, traidor, herege, feiticeiro e diabólico, e o difamando com estereótipos importados da retórica nazista: exótico, parasita, vagabundo, inescrupuloso, degenerado, imoral, fraco, astuto, nefasto, criminoso, tirano, arrogante, insidioso, mentiroso, imundo, propagador de pestes e epidemias, nocivo, egoísta, antipatriota (por seu suposto espírito “cosmopolita”), inassimilável e desagregador. Conforme o ideário antissemita, importado da Europa nazista, que circulava em certo meio literário-jornalístico no Brasil, o judeu, através da associação com a dinastia, de origem alemã, Rothschild, era ligado à dominação dos bancos e tachado de ganancioso, corrupto(r), vigarista, usurpador e explorador da mão de obra e da riqueza nacional; mas também, através da vinculação ao revolucionário marxista judeu-russo Leon Trótsky, era relacionado ao Comunismo e recebia a pecha de subversivo, responsável por desencadear guerras e revoluções, como a francesa, alemã e russa. Assim, por vezes, paradoxalmente, era considerado, ao mesmo tempo, agente do Capitalismo e do Bolchevismo.

Influenciado por essa concepção negativa do judeu, o governo Vargas, cinco meses antes da instauração da ditadura do Estado Novo, passou a barrar a concessão de visto de entrada de indivíduos de “origem étnica semítica” ou de imigrantes apátridas, com a famigerada Circular Secreta nº 1.127, expedida, em 7/6/1937, pelo Ministério das Relações Exteriores (Itamaraty) aos consulados, embaixadas e legações (missões diplomáticas) brasileiros no exterior (TUCCI CARNEIRO, 2001).

Verificando as datas de chegada ao Brasil, supõe-se, pois não há informações a esse respeito, que os fotógrafos Peter Scheier, Kurt Klagsbrunn e Hans Gunter Flieg provavelmente tiveram dificuldades de imigrar ao Brasil, mas conseguiram, de alguma forma, burlar essa restrição oficial desumana, operante num momento crucial para a sobrevivência judaica numa Europa dominada pelos nazistas.

Os capítulos da tese

O primeiro capítulo, “Tópicos sobre a relação entre Judaísmo, modernidade e estrangeiridade”, buscará aproximar esses três conceitos, que, em alguns momentos da história, foram confundidos, em razão da participação expressiva dos judeus nas ciências e nas artes no mundo moderno e de sua trajetória milenar de errâncias e nomadismos.

O segundo capítulo, “As ambiguidades da identidade judaico-alemã na modernidade”, apresentará como os judeus relacionavam-se com a sociedade alemã do período da *Haskalá* (Iluminismo Judaico) até a Segunda Guerra Mundial.

O terceiro capítulo, “Hildegard Rosenthal e Alice Brill: a Nova Visão nas fotos humanistas de São Paulo”, focará na vida e obra destas fotógrafas alemãs, que registraram a cidade de São Paulo de modo nostálgico, enfatizando as pessoas em seu cotidiano e as relações humanas; serão apresentadas também a origem da Nova Visão e do Modernismo fotográfico europeu que elas desenvolveram no Brasil e a história da fotografia produzida em São Paulo entre 1862 a 1954, através da biografia de oito fotógrafos; por fim, se discutirá se é possível classificar uma linguagem fotográfica como judaica ou grega.

O quarto capítulo, “Hans Gunter Flieg: a Nova Objetividade nas imagens industriais de máquinas colossais”, apresentará a biografia e o trabalho do fotógrafo, que retratou estruturas e objetos industriais de modo encenado, e as influências que recebeu da Estética da Máquina internacional – conforme sua expressão na Europa e na América –, da Nova Objetividade alemã e do *Precisionism* norte-americano; além disso, discorrer-se-á a respeito da percepção ideológica sobre as tecnologias vigente na Alemanha e nos Estados Unidos, nas décadas de 1920 e 1930, e no Brasil, dos anos 1940 aos 1960; adiante, as fotos do artista serão interpretadas; por fim, será discutida a visão judaico-grega da tecnologia, que permeia sua obra, e seus aspectos “golêmicos” e “babélicos”.

O quinto capítulo, “Peter Scheier e Werner Haberkorn: fotos modernas de uma São Paulo gigante-frenética”, mostrará a vida e a variedade da produção dos fotógrafos, ressaltando suas imagens de uma São Paulo progressista, rumo a um futuro promissor.

A conclusão buscará justificar por que esta tese defende que há um olhar judaico na obra fotográfica de Alice Brill, Hildegard Rosenthal, Hans Gunter Flieg, Peter Scheier e Werner Haberkorn e trará uma reflexão a respeito do tempo contido e sugerido em suas fotos, consideradas como imagens-saudade, que evocam uma nostalgia de comunidade e uma utopia de sociedade e que, como locais de memória e de história, justapõem passado, presente e futuro, assim como procede a temporalidade na perspectiva judaica.

Tópicos sobre a relação entre Judaísmo, modernidade e estrangeiridade

A identidade partida judaica na modernidade e o processo de transculturação no Brasil

*a nau aportará um dia neste cais
vazio sempre mas jamais de passageiros
todos à espera desse algum por tudo incerto
tanto a partida qual também toda chegada
seja amsterdã quem sabe hamburgo ou mesmo o bósforo
ainda recife pode ser constantinopla
onde seremos por demais talvez em rhodes
faremos lá a nossa língua e outras folhagens
entanto até jerusalém porto será
para os jamais desenhados mal seguros
como se o mar um ladrilhado logos fosse
mas com porém lugar aberto a bambos pés
novos caminhos quando nunca sendo os mesmos
e os tantos olhos cegos a buscar navios*

(Poeta brasileiro Moacir Amâncio, poema sem-título da obra *Matula*, 2016. In: AMÂNCIO, 2016, p. 23).

Para muitos judeus da Europa central a partir do final do século XVIII, influenciados pelas ideias universalistas e de emancipação do Iluminismo que os fizeram sair dos guetos e viver nas metrópoles, a assimilação, ou seja, a integração à nação na qual viviam, substituiu um modo de vida pré-moderno, numa sociedade distinta, autônoma e coesa, com uma língua própria, o *iídiche* ou o ladino, baseado na religião em

todas as esferas da vida, fundado na lembrança de um passado mítico e na promessa de redenção messiânica. Os judeus pensavam que a rejeição total ou parcial à sua identidade singular constituía-se em antídoto contra o antissemitismo, mas ela não trouxe os resultados esperados, pois continuavam indesejáveis no mundo laico, vítimas de discriminação, considerados uma mácula nas sociedades nacionais e alvos de ideologias que pretendiam exterminá-los, desembocando no Holocausto.

De acordo com Simone Lässig e Miriam Rürup, no texto “What made a space ‘Jewish’?” (O que torna um espaço “judaico?”), o processo de modernização vivenciado pelos judeus criou uma outra espacialização – relação entre um espaço figurativo ou imaginado e o ambiente social –, que produziu entrelugares ou zonas de contato mutáveis e dinâmicos, onde eles deveriam desenvolver e negociar suas novas concepções de identidade e sentidos de pertencimento na interação com o mundo não-judaico: “o que definia judeidade num sentido tanto individual quanto coletivo, o que era um ‘lugar judaico’ e o que era percebido como ‘lugar judaico’ ficou cada vez mais ambíguo; as definições tornaram-se mais dependentes das experiências, percepções e discursos subjetivos das pessoas, e esse fato gerou e destacou certos espaços (...). Fronteiras entre espaços judaicos e não-judaicos em sociedades modernas e pós-modernas têm sido fluidas e contingentes (...). Um amplo espectro de modos de ser judeu se desdobrou nesse período, resultando numa evidente e lógica diversidade de espaços percebidos ou definidos como judeus” (LÄSSIG; RÜRUP, 2017, p. 3, 4 e 9).

A convivência judaica tensa, mas prolífica, com diversos grupos anfitriões com suas respectivas culturas – esse é o destino sublime e primevo do povo judeu, na visão do filósofo e teólogo judeu-alemão Franz Rosenzweig (MENDES-FLOHR, 1999) –, tornando sua identidade híbrida e ambígua, revela-se paradigmática do fenômeno moderno das imigrações ou exílios, que levam os estrangeiros a ter que enfrentar obstáculos e percalços na busca de se inserir socialmente entre os nativos.

Os refugiados que saíram da Europa em direção ao Novo Mundo precisaram buscar adaptar-se a uma nova sociedade e se integrar em uma estrutura para poder recomeçar a vida em um novo país; eles remodelaram, afirmativamente, sua(s) identidade(s) de caráter maleável, reinventando-se através da mescla da bagagem cultural que traziam com a que passaram a adquirir, ambas advindas da história e da memória singular de cada povo e das experiências individuais intransferíveis vividas em certo contexto familiar e social.

Havia diferenças entre a Alemanha pré-guerra e o Brasil pós-guerra no modo como os judeus eram tratados pelo outro nas relações cotidianas. Segundo Mônica Grin e Nelson H. Vieira, “ao contrário da ênfase analítica nas oposições binárias típicas da modernidade do Velho Mundo – por exemplo: assimilação/ exclusão, insiders/ outsiders, cultura hegemônica/ culturas subalternas, filo/ antissemitismo –, encontramos aqui novas e desafiadoras questões que buscam multiplicar as possibilidades de representação da identidade judaica no Brasil (...). Se na modernidade europeia a experiência judaica de interação social é fonte de angústia, de dilaceramento subjetivo e de vigorosa regulação, no Brasil, ao contrário, a ênfase na sociabilidade, nas relações primárias e, vale dizer, pouco reguladas, é um convite à diluição das diferenciações rígidas” (GRIN; VIEIRA, 2004, p. 9). Esvaziando a ênfase em conceitos de pureza étnico-cultural ou de subordinação a culturas nacionais hegemônicas, “o Brasil não se revela apenas como um ponto de chegada mais ou menos promissor para grupos perseguidos pela miséria e pelo preconceito. Nem apenas como um cenário no qual o antissemitismo se apresenta com a mesma ‘sutileza’ do racismo à brasileira. É mais do que isso. É um lugar de espanto, encantamento e surpresa, lugar de encruzilhada de diásporas contingentes, lugar da ambivalência e da mistura. Decifrar esse país, suas culturas, suas linguagens, seus enigmas, esse é o desafio de ressignificar as diásporas judaicas no Brasil” (*idem*, p. 10).

Para Grin e Vieira, o encontro dos judeus com portadores de outras culturas pode enriquecer o humanismo, a tolerância e a solidariedade desse grupo, mas pode também estimular seu fechamento, indiferença e ortodoxia, num espectro amplo de reações a depender de variáveis pessoais – metas, expectativas e esforços de assimilação e grau de identificação com o mundo em que estão inseridos – ou estruturais – disposição do grupo anfitrião em aceitar os recém-chegados e incentivar sua ascensão social. Muitos refugiados enveredaram pelo caminho complexo, fluido e situacional da transculturação, assumindo, ao estabelecerem uma relação com a sociedade estrangeira, a “contingência como incerteza e risco”. Os autores chamam de “etnicidade situacional” o modo como os recém-chegados passam a “lidar com as tensões de uma realidade de vigorosas trocas e cruzamentos culturais” (*ibidem*, p. 11), desempenhando papéis e se autodefinindo constantemente em resposta aos estímulos externos, buscando, assim, criar mecanismos para se adaptar aos novos padrões culturais que encontram em suas interações sociais; esse conceito “revela, na prática, as formas pelas quais os indivíduos negociam e

reelaboram suas diversas identidades conforme as situações [sociais, culturais ou políticas] com as quais eles são confrontados” (*ibidem*).

De acordo com Vieira, a realidade cultural diaspórica “não pode ser entendida sem uma reformulação do conceito do subalterno, isto é, da alteridade, do étnico, ou do outro, não somente de sua origem mas de onde ele fala atualmente. Como sugere James Clifford na obra *Routes – travel and translation in the late twentieth century* (1997), a pergunta-chave não é mais ‘De onde é você?’, mas ‘Onde está de entremeio? Qual é o seu entrelugar?’ (...). Em vez de o étnico ser posicionado ou subjetivado pelos regimes dominantes de representação que o obrigaram a se ver como Outro e a se conformar ao normativo imposto pelo conhecimento hegemônico, esta reformulação começa a partir da experiência do étnico transplantado como enunciador de um conhecimento diferente e produtivo” (*ibidem*, p. 82 e 83). Para Vieira, em vez de simplesmente assimilar a cultura alheia ou gerar uma nova a partir da síntese de culturas opostas, o estrangeiro mantém, simultaneamente, numa tensão dialética, múltiplas e, muitas vezes, contraditórias identidades, que, contingentes e maleáveis, refletem “a complexidade da condição ou do comportamento relacional e, sobretudo, situacional do judeu estrangeiro” (*ibidem*, p. 94). A respeito da negociação à que o refugiado deve proceder entre várias visões de mundo em cada situação de interação, ele “reconhece e endossa a incessante troca de lugares, identidades, ou de papéis em que o intercambiável serve para contornar situações difíceis ou embaraçosas” (*ibidem*) e funciona como recurso estratégico ou emocional. Para o autor, apesar da persistência de desigualdades, racismo e preconceitos, o Brasil possui uma alma diaspórica: “todos os brasileiros têm tido contato com várias raças e com experiências culturais de migração, deslocamento, dispersão e repovoamento, mesmo que sejam de segunda mão, como através da experiência dos pais ou de avós imigrantes, ou pelo contato social com amigos de ascendência ‘estrangeira’ e de empregados/ migrantes/ retirantes. (...). Apesar dos possíveis conflitos que possam surgir com as experiências culturais, elas também podem representar uma condição positiva e frutífera de convivência cultural muito além do nível superficial” (*ibidem*, p. 95).

O pensador Vilém Flusser (2007), que realizou o trajeto Praga-Londres-São Paulo, naturalizando-se brasileiro, relata, em sua autobiografia filosófica *Bodenlos* – termo alemão que significa “sem chão” ou “sem fundamento”, numa assunção, afirma Gustavo Bernardo de “sua condição de eterno migrante, de sujeito desenraizado: tanto de pátrias quanto de quaisquer sistemas” (FLUSSER, 2007, p. 8) –, suas primeiras impressões ao

chegar ao país: “a gente [expressão que ele utiliza para se referir a si próprio] visava a aprender e compreender a cultura o mais profundamente possível, não apenas a fim de absorvê-la e assimilá-la à nossa própria, mas também a fim de agir dentro dela, pois tal atitude marca a vivência que a cultura provoca na gente” (*idem*, p. 85). Ele escreve que, nos dez primeiros anos de vida brasileira, adotando um ponto de vista transcendente “a partir da distância proporcionada pela falta de fundamento”, ele percebia como a cultura do país se relacionava com outras, sem, no entanto, proceder a qualquer julgamento valorativo. Segundo o autor, esvaziando seu “eu” e se autoalienando, ele aproveitava o que achava interessante em cada cultura sem se integrar a nenhuma – “talvez seja este o verdadeiro significado do termo cosmopolitismo: capacidade de aproveitamento universal passivo e irresponsável” (*ibidem*, p. 88). Flusser, que falava “alemão invadido pelo tcheco, grego e hebraico”, afirma que aprendera facilmente a língua portuguesa “graças ao latim, ao conhecimento mais ou menos superficial do francês, italiano e espanhol, e, principalmente, graças à falta de fundamento” (*ibidem*, p. 96). Ele considera que, embora a falasse relativamente bem, não conseguia penetrar sua estrutura, nem a essência fascinante que ela escondia; “tal atitude cega perante o português ia dificultar mais tarde o engajamento nele. O português devia ser reaprendido, tarefa penosa já que implica o esquecimento do aprendido. É característico para o engajamento ora assumido que a gente nunca tenha conseguido eliminar o ‘primeiro’ português de tudo, de maneira que o amor pelo português continuava sempre infeliz” (*ibidem*).

O filósofo escreve que, subitamente, a partir de determinado momento, tomou a decisão (*Entschluss*) de engajar-se na vivência brasileira. Ele vê seu processo de integração como diferente do de outros imigrantes, que passam por um estágio onde se encontram na fronteira entre duas culturas, tendo como tarefa sintetizá-las dentro de si próprio e, mais adiante, num processo lento, imperceptível, e, em grande parte, inconsciente, fazer com que a “nova” cultura venha a substituir a “velha” na sua “forma” de estar no mundo, de modo que eles passam a ser dominados pela língua portuguesa, a qual passa a estruturar seus pensamentos e, conseqüentemente, sua captação de mundo. Em seu caso, ele afirma ter assumido a cultura brasileira de modo consciente, sentindo-se, inclusive, mais ligado aos “brasileiros natos” que aos imigrantes, desejando penetrar no tecido da língua portuguesa para alcançar o tear que a tecia, o que permitiria sair da solidão e do isolamento e poder expressar-se: “a gente absorvia tal língua não para usá-la nos contatos diários com brasileiros, mas para usá-la como instrumento para articular-se.

Em outros termos: o português brasileiro não era vivenciado como a língua falada no Brasil, mas como a matéria-prima que a gente ia trabalhar para realizar a vida, (...), como desafio e como tarefa de vida. Estabelecia-se, destarte, desde o início, aquela dialética característica para a relação entre o sujeito que visa a informar a matéria e a matéria a ser trabalhada. O aspecto epistemológico de tal dialética é que a gente procurava penetrar até a essência da língua portuguesa para poder modificá-la de dentro, e simultaneamente procurava ser penetrada por tal essência a fim de ser modificado. O aspecto emocional de tal dialética é que a gente se apaixonava pela língua portuguesa e se imbuía da sua beleza, e simultaneamente passava a odiar passionadamente tal língua, na medida em que ela resistia aos esforços de ser modificada. O aspecto existencial de tal dialética é que a gente passava a viver em função da língua portuguesa, a qual passava a ser o campo de engajamento da gente, e simultaneamente a gente passava a utilizar tal língua como instrumento, isto é, como mediação de um engajamento em prol de uma realidade supralinguística (que era a sociedade brasileira). Resumindo tal dialética: a gente procurava ser dominada pelo português a fim de dominá-lo, e engajar-se nele a fim de utilizá-lo no engajamento em prol da sociedade brasileira. A síntese de tal dialética, a meta do engajamento, era tornar-se escritor brasileiro” (FLUSSER, 2007, p. 91).

A “modernidade judaica” e a contribuição dos judeus para a ciência e as artes modernas

Enzo Traverso (2016) chama de “modernidade judaica” a fase que, conforme Dan Diner, se estende de 1750 a 1950, do começo da emancipação – processo de o indivíduo tornar-se cidadão, anseio que levou os judeus a abandonarem os guetos, e o mundo judaico a se secularizar – ao saldo imediato do genocídio – com o êxodo de judeus europeus à América ou a Israel e o virtual desaparecimento de judeus da Polônia, Ucrânia, Lituânia, Alemanha e Áustria. Nesse período, afirma o autor, a história judaica, em sua dimensão social, política e cultural, estava inextricavelmente ligada à história em geral e da Europa em particular. Para Traverso, após a queda do Terceiro Reich, e o eixo do mundo judaico ter-se deslocado, demográfica, cultural e politicamente, para a América e para Israel, no momento em que, a partir da memória da *Shoá* (Holocausto) – termo hebraico que significa “catástrofe” –, o antissemitismo deixou de ser uma norma social e cultural e passou a ser considerado uma anomalia, a “questão judaica”, a discussão da pertença dos judeus às nações modernas e de sua opressão, foi dissolvida na Europa.

Segundo o autor, “as leis emancipatórias, ao levar a cabo as reformas projetadas pelo Iluminismo no final do século XVIII, puseram fim a uma temporalidade da memória fixada pela liturgia e mergulhou os judeus na nova temporalidade da história, cronológica e cumulativa. A judeidade foi continuamente separada do Judaísmo, vindo a ser incorporada em uma nova figura, a do ‘judeu sem deus’ (*gottloser Jude*) ou judeu secular, a definição de si mesmo dada por [Sigmund] Freud] (...). Com sua assimilação nas culturas nacionais, a judeidade metamorfoseou-se em uma espécie de substrato moral, um ‘espírito’ que rabinos, estudiosos e notáveis celebraram como harmônico com os vários estados-nação europeus, do Reich alemão ao império dos Habsburgos, a república francesa e a monarquia italiana” (TRAVERSO, 2016, s/p). A exceção desse processo esteve na Europa oriental, onde a emancipação judaica ocorreu somente depois de 1917, com a deflagração da Revolução Russa, que pôs fim à monarquia czarista.

De acordo com Traverso, ao ingressarem no mundo moderno, os judeus tiveram seu modo de vida religiosamente coeso, fundado na lembrança de um passado mítico e na promessa de redenção messiânica, dissipado, o que provocou reflexões internas em cada indivíduo a respeito de sua nova identidade bipartida – sendo a religião judaica, em geral, relegada à esfera privada, tornando os judeus “israelitas” ou de “fé mosaica” –, na comunidade judaica como um todo no que concerne a como preservar suas tradições e reações do mundo exterior nem sempre bem-vindas, marcadas pelo antissemitismo, termo que surgiu na Alemanha no começo da década de 1880: “Agora emancipados, [os judeus] tornaram-se membros de uma entidade política que transcendia as fronteiras da comunidade religiosa construída em torno da sinagoga. A adesão à cidadania questionou a estrutura de sua vida comunitária. Deste ponto em diante, a marginalidade dos judeus era mais uma questão da atitude do mundo ao seu redor do que de seu próprio desejo de preservar uma vida separada” (*idem*). Segundo o autor, os impérios, excetuando o czarista, aceitavam melhor a presença judaica, garantindo-lhes liberdade de comércio e de culto em troca da submissão ao poder real, do que os Estados-nação: “Os impérios eram muito mais heterogêneos do que os Estados-nação, em termos de etnia, cultura, língua e religião, e toleravam (ou até encorajavam) a presença de minorias diaspóricas (...). A nação, por sua vez, considerava toda minoria étnica, linguística ou religiosa como um obstáculo que buscava superar, defendendo políticas de assimilação ou exclusão (...). Nem a experiência histórica dos judeus nem sua estrutura diaspórica correspondiam ao léxico da modernidade política, dominado pela tríade de Estado, nação e soberania. O

conceito de ‘povo judeu’ definia uma comunidade religiosa e não um grupo étnico (...), apresentava uma dimensão diaspórica que transcendia as fronteiras nacionais” (*ibidem*).

Conforme Traverso, no período de vigência do antissemitismo moderno, os judeus simbolizavam a parte da modernidade que deveria ser eliminada, pois “personificavam a abstração do mundo moderno, dominado por forças impessoais e anônimas. A sociedade de massas era percebida como um reino hostil moldado pelas grandes cidades, o mercado, as finanças, a velocidade das comunicações e das trocas, a produção mecânica, a imprensa, o cosmopolitismo, o igualitarismo democrático, a cultura transformada em indústria pela imprensa, fotografia e cinema. Em meio a essa turbulência, o judeu emergiu como personificação de uma modernidade na qual tudo era mensurável, calculável e, no entanto, impossível de compreender, no qual tudo era retirado da natureza e anexado aos enigmas de uma racionalidade abstrata e artificial. (...) O judeu tornou-se uma metáfora do mundo reificado, ilustrando o fetichismo de uma realidade social entregue à troca monetária e à fantasmagoria da mercadoria. O antissemitismo forneceu um caminho para rejeitar essa modernidade desprezada, apesar de [realizar] uma reconciliação com alguns de seus aspectos. Indústria, comércio e tecnologia poderiam ser aceitos e colocados a serviço da comunidade nacional concreta, enraizada em uma terra, cultura e tradição, após rejeitar sua representação abstrata incorporada pelo judeu. Uma vez que este fosse eliminado, o capital perderia seu caráter parasitário e se tornaria uma força produtiva para o povo. O antissemitismo foi, assim, uma das chaves de um ‘modernismo reacionário’ [Jeffrey Herf] baseado numa síntese da racionalidade e tecnologia modernas com os valores conservadores do anti-Iluminismo” (*ibidem*).

Apesar dessa “semântica ambígua” (Dan Diner) entre o nacionalismo que os desenquadrava e o cosmopolitismo que os caracterizava, os judeus, de modo geral, adequaram-se bem às exigências da modernidade, destacando-se em diversos campos do conhecimento, no exercício de profissões liberais – como comerciantes, advogados, médicos, jornalistas, cientistas – e no agenciamento do setor financeiro. Na visão de Traverso, “a exclusão e a marginalidade dos judeus, ao forçá-los a pensar contra – contra o Estado, contra ideias estabelecidas, contra ortodoxias e dominação – estimularam uma criatividade e geraram um espírito crítico de poder e alcance excepcionais” (*ibidem*).

Já para Yuri Slezkine (2004), o motivo dessa facilidade judaica no mundo moderno pode ser explicado pelo fato de os judeus, desde a Antiguidade, serem, por característica, “mercurianos” – referência ao deus romano Mercúrio, correspondente ao

grego Hermes, “patrono dos infratores de regras, dos cruzadores de fronteiras e dos intermediários, protetor das pessoas que viviam em função da sua inteligência, habilidade e arte” (SLEZKINE, 2004, s/p) – em vez de “apolônios” – remissão ao deus grego Apolo, irmão e antípoda de Hermes, patrono da pecuária e da agricultura –, o que significa, conforme o autor, que eles, estrangeiros, errantes, urbanos, com alta mobilidade, flexíveis, políglotas, prestavam serviços dos mais especializados e entregavam mercadorias das mais diversas utilidades a outros povos, que, produtores de alimentos, instalavam-se em certos locais, cujas terras fossem propícias à agricultura e ao pastoreio. Segundo o autor, os mercurianos eram considerados indispensáveis e familiares, assim como perigosos e estranhos, alvos de admiração e valorização, mas também de hostilidade, suspeição e desprezo. Quando a Europa modernizou-se, e o mundo passou a se basear em relações fluidas, ágeis e transientes, os judeus, a despeito de muitas vezes terem tido sua atuação barrada por restrições de ordem antisemita, mesmo quando considerados párias e não pertencentes à nação, tiveram condições de, ao se transferirem dos *shtetlach* (vilarejos) às grandes cidades europeias, participando das atividades que lhes eram permitidas, buscando a educação e o conhecimento, que são fortemente cultivados na tradição judaica, inserir-se com eficiência nessa nova realidade econômica, social e política, tornar-se bem-sucedidos na profissão, ascender socialmente e integrar-se à área cultural, artística, científica, comercial, industrial, bancária e do entretenimento.

Sigmund Freud, no artigo “As resistências à Psicanálise” (1925), que aborda a relutância da cultura iluminista e da ciência positivista, por demandarem coerência lógica e síntese na constituição da identidade, em endossar as descobertas de um “cientista da alma”, escreve: “Talvez não tenha sido por acaso que o primeiro defensor da Psicanálise tenha sido um judeu. Acreditar nessa nova teoria exigia determinado grau de aptidão para aceitar uma situação de oposição solitária, situação com a qual ninguém está mais familiarizado do que um judeu” (FUKS, 2014, p. 47). Zygmunt Bauman afirma que “o ‘judeu’ a quem Freud se refere, uma pessoa marcada acima de tudo pela solidão, pelo fato de estar só, é, naturalmente, o judeu que ele conhece pela autópsia e introspecção: o judeu da era do nacionalismo e da assimilação, o judeu já afastado de sua origem mas ainda não admitido em nenhum outro lar” (BAUMAN, 1999, p. 180). Segundo Betty Fuks, “sendo o judaísmo uma experiência cultural e histórica de exclusão, de descentralização e diversidade, Freud treinou-se como um *intérprete do desconforto* – requisito também necessário à própria formalização da psicanálise (...). Quando os pacientes o procuravam,

por força de um sofrimento, ele pôde ver que todos, independentemente da cultura, etnia e sexo, eram de certa forma ‘sujeitos da Diáspora’; isto é, se algumas fronteiras fixavam suas identidades à ordem do mesmo, os pacientes da psicanálise, porque eram divididos, frequentavam também o ‘país do Outro’, aquele que está para além de toda fronteira: o inconsciente” (FUKS, 2000, p. 47 e 48). No ensaio "Das Unheimliche" (1919), Freud desenvolve a ideia de um *unheimlich*, um Outro ao mesmo tempo familiar e estrangeiro, uma inquietante estranheza na gênese do eu, sendo esta a verdade assustadora do sujeito, o que só se diz na angústia e no horror opaco de seu retorno; de modo a designar o lugar excêntrico da subjetividade, o psicanalista francês Jacques Lacan cria o neologismo “ex-timidade”, junção de “ex” (fora) e íntimo (dentro).

Para Albert Memmi (2013(2), não é coincidência que os criadores de muitas vanguardas artísticas que operavam através da desconstrução da forma tenham sido judeus profundamente desenraizados, tomados por um sentimento de estranheza frente à linguagem dos outros. Segundo Mark H. Gelber e Sami Sjöberg (2017), o próprio termo “vanguarda”, originalmente denotando uma “guarda avançada militar” em sua acepção medieval, foi aplicado às artes, pela primeira vez, na França, em 1925, no ensaio “l’Artiste, le savant et l’industriel” (Um diálogo entre o artista, o cientista e o industrialista) – que enfatizava o papel do artista para, com sua liderança, engendrar mudanças sociais, políticas e econômicas –, por um judeu: o banqueiro, matemático e socialista de vertente saint-simoniana, parisiense, de origem sefardita (no caso, portuguesa), Benjamin Olinde Rodrigues. Os autores, citando Pamela Pilbeam, afirmam que o socialismo dessa tendência proporcionou uma contracultura em que os judeus podiam desenvolver ideias sobre reforma social e estabelecer uma identidade distinta da sua fé.

Gelber e Sjöberg afirmam que a participação dos judeus nos novos movimentos artísticos modernistas da década de 1890 aos anos 1930 – especialmente no Expressionismo e Dadaísmo –, de tendência cosmopolita – com exceção do patriótico Futurismo –, voltadas ao novo, céticas quanto à religião e com objetivos utópicos e políticos, foi expressiva e influente. Na visão dos autores, ela pode ser explicada por alguns fatores: parecia haver uma busca sociopolítica comum entre os judeus e as vanguardas artísticas, a saber, de uma comunidade ideal, que compartilhasse os mesmos valores e crenças; tanto o Judaísmo quanto as vanguardas possuíam tendências utópicas; ambos eram transnacionais, estando ligados aos deslocamentos linguísticos, aos

encontros interculturais e às fertilizações entre visões de mundo. Para Gelber e Sjöberg, o envolvimento de judeus liberais, modernos, nesses movimentos podia constituir-se em um caminho viável para a busca de sua integração às sociedades nacionais.

O poeta judeu Tristan Tzara, originalmente Samuel ou Samy Rosenstock, nascido, na Romênia, radicado francês, foi um dos criadores do Dadaísmo, em 1916, em Zurique, na Suíça. Segundo Alfred Bodenheymmer, amálgama de arte, poesia e performance, desestruturador radical da linguagem, o movimento, desde o princípio, tinha uma abrangência internacional, em razão da variada origem de seus fundadores e dos países europeus onde se desenvolveu, assim como do multilinguismo praticado como parte de seu programa. Na visão do autor, o Dadaísmo era uma forma de Tzara expressar sua judeidade, que se relacionava à experiência de vida paradoxal, “fora de ordem”, dos judeus europeus: “a simultaneidade de afirmar as circunstâncias de sua existência (através da assimilação às classes dominantes), mas, ao mesmo tempo, negando-as (como discriminatórias); de criar identidade (nacional) destruindo identidade (judaica) (...); de utilizar língua (nacional) através da supressão de língua (*iídiche*) (...)” (GELBER; SJÖBERG, 2017, s/p). Para Bodenheymmer, a própria escolha de seu pseudônimo espelha essas contradições em sua existência. Milly Heyd, citada pelo autor, elenca as possibilidades semânticas: “além das alusões à [lenda de] Tristão e Isolda, tem sido sugerido que pode significar [em romeno] ‘triste no país’ (*trist in țară*) (...). Outra visão sustenta que o nome alude ao poeta [francês] Tristan Corbière. Uma outra leitura foi oferecida pelo poeta francês Max Jacob, a saber, que ‘Tzara’ remete a Zaratustra [poeta persa, cujos ensinamentos levaram à fundação do Zoroastrismo], implicando uma influência nietzschiana [este filósofo escreveu a obra *Assim falou Zaratustra*, publicada entre 1883 e 1891]. Por fim, o mesmo termo também está relacionado à palavra ‘problema’ em *iídiche*, o que o insere em um contexto judaico”. Ressalta-se que a língua primeira dos pais de Tzara, comerciantes de madeira prósperos que mantinham a tradição judaica de modo liberal, não-ortodoxo, era, justamente, o *iídiche*, que o poeta utilizava em casa. Bodenheymmer acrescenta que “Tzara” poderia ser também um anagrama de “*Eretz*” ou “*Aretz*”, palavra hebraica para “terra”. Portanto, assim como o próprio termo “dada”, seu pseudônimo era um significante não ligado a nenhum significado específico, mas móvel, transiente e errante. Para o autor, a polivalência de associações e conotações do nome do artista, com várias combinações multilinguísticas e multiculturais, reflete o próprio ato dadaísta de desconstruir leituras e métodos de pensamento, mostrando que

nenhuma língua era superior a outra, e que todas elas, embora diferentes, tinham em si uma mesma universalidade. De acordo com Bodenheymmer, tratava-se, através de uma metáfora, de reivindicar implicitamente em favor da convivência harmoniosa entre pessoas, com sua humanidade em comum, ecoando as aspirações judaicas de inclusão social, protestando, no caso específico do artista, contra o ambiente fortemente antissemita que vigorava na Romênia, onde os judeus, segundo Radu Stern, eram percebidos como uma comunidade étnica distinta e, até 1923, privados de sua cidadania. Não podendo criar uma “arte nacional”, muitos judeus aproximaram-se do modernismo.

O artista plástico judeu-lituano Lasar Segall, nascido, em 1889, em Vilna, num Império Russo que tratava os judeus com brutalidade, contribuindo em boa medida para que se consolidasse o termo moderno “antissemitismo”, imigrou para a Alemanha, em 1906, para prosseguir seu aprendizado artístico na Academia de Berlim (1907-1910) e, a partir de 1910, na Academia de Dresden, sendo esta mais progressista em termos artísticos, ligada ao Impressionismo, ao qual se filiam suas pinturas entre 1911 e 1914. Segundo Cláudia Valladão de Mattos (2000), a partir de 1914, a influência da Primeira Guerra Mundial, dos *pogroms* e do antissemitismo na Rússia contribuiu para que ele se aproximasse do Expressionismo, embora tendo ocupado somente no pós-guerra papel de destaque no cenário do movimento, e suas obras, em sua maioria, agora, gravuras, fossem marcadas pela crítica social, pela forte expressão psicológica e pela dramaticidade; de 1916 a 1918, o artista ainda realizou experimentações com formas cubofuturistas.

De acordo com Daniel Rincon Caires, em suas memórias, Segall afirma que a necessidade de representar a violência contra os judeus, conforme seu estado psicológico afetado pelos relatos que lhe eram narrados, forçou-o a abandonar a fidelidade à natureza em favor das distorções visuais ditadas pela emoção: “senti que as formas da natureza nada me diziam, que apenas as formas do meu universo importavam. Veio-me o anseio de produzir uma composição, [a litografia] *Depois do Pogrom* (1916/1917). Enquanto trabalhava, tive, de repente, um impulso de figurar as casas chorando. Senti que as casas, assim como os homens, eram testemunhas do *pogrom*. Desenhei uma rua com casas tortas e um homem que era tão alto quanto as casas de três andares. Renunciei a todas as proporções e perspectivas. Tudo isso era supérfluo. Minha experiência era muito forte, e eu necessitava me afastar de todas as regras e criar livremente” (*apud* SCHWARTZ; MONZANI, 2018, p. 20). Em texto, sem título, datado de 1921-1922, escrito não se sabe para qual finalidade, o artista vê uma afinidade intrínseca entre o Expressionismo e o

Judaísmo: “a crença de que o judeu não é um ser humano sensório, que eu posso, que ele possui uma relação frágil com a natureza, é falsa. Impressionistas [judeus] como [Camille] Pissarro [pintor dinamarquês-francês] e [Max] Liebermann [pintor alemão] são a contraprova. Certo é, no entanto, a ideia de que o judeu, mesmo o que se tornou europeu, não possui a força necessária para alcançar a última e mais alta (realização) enquanto ser humano visual, ou melhor, enquanto impressionista. Seguro é o fato de que o judeu, principalmente o não europeizado, vive mais de dentro para fora do que de fora para dentro. Aqui encontra-se sua força. Ele compreende o seu ambiente e sua própria vida não com a naturalidade do ser humano visual, ele vive numa convivência intensa com suas próprias fantasias ou forças de pensamento. Deveríamos deduzir, portanto, que o judeu deve estabelecer uma relação com a arte expressiva, com o Expressionismo de hoje, de forma mais fácil e rápida do que qualquer outro” (*apud* MATTOS, 2000, p. 50 e 51). Para o autor, a expressão do mundo interior que este movimento possibilitava, dando vazão à experiência particular judaica, concederia à arte um alcance internacional.

Em 4/9/1939, Segall publicou o “Existe uma arte judaica?”, na revista *jüdische Welt Spiegel*, editada no Brasil, em que afirma que, em razão de proibição bíblica de reproduzir a figura humana, embora houvesse uma arte artesanal judaica de objetos cerimoniais, como candelabros e arcas sinagogais, elaborada no contexto da tradição, e mesmo havendo telas com motivos judaicos, o conceito de uma arte pictórica judaica era problemático. O artista ressalva, porém, que, “apesar disso, quando paramos em frente a um quadro de um artista judeu, sentimos o específico judaico no amplo e profundo sentido da palavra. O que é caracteristicamente judaico? É bem possível que seja o profundo sentimento humano. Talvez a nota de contestação, ou de intimidade espiritual, ou ainda de insatisfação com a estética ‘pura’ na arte. Essas qualidades foram introduzidas pelos artistas judeus, enriquecendo com elas a arte universal” (TUCCI CARNEIRO; LAFER, 2004, p. 24). Lafer considera essa visão pertinente; segundo ele, “uma das consequências da inserção dos judeus no mundo secularizado a partir do século XIX é, de um lado, a dissociação de sua identidade cultural e religiosa originária – consequência da abertura das portas dos guetos e da erosão da vida tradicional regida pelas normas religiosas – e, de outro, uma dupla consciência crítica: em relação ao próprio Judaísmo, submetido ao crivo da razão, e em relação à sociedade civil e ao Estado, onde os judeus nem sempre foram totalmente aceitos. Daí a judaicidade de uma tradição subterrânea – a dos judeus como párias – que, ao entrarem na arena de um mundo secularizado, converteram o seu

status em rebeldia crítica, transformando a sua marginalidade social numa mensagem de expressão universal” (*idem*, p. 30 e 31). Essa hipótese parece-me plausível, mas, como a mensagem humanista e solidária não é produzida exclusivamente por judeus, é preciso, também, realizar uma análise singular de como pode estar presente o “olhar judaico” na concepção, por um autor ligado ao Judaísmo, de uma obra artística, filosófica ou política.

A partir de 1917-1918, Segall aderiu, definitivamente, à estética da vanguarda expressionista e passou a se identificar como integrante desse movimento, juntando-se a outros artistas, formando grupos, como o *Dresdner Sezession Gruppe 1919* (1919-1925), exibindo obras, publicando gravuras em revistas, ingressando, assim, numa ampla rede de partidários da nova estética. Suas obras passaram a ser adquiridas por coleções públicas e privadas da Alemanha. Sua ascensão como artista foi favorecida pelo fato de a República de Weimar (1919-1933), implantada após a derrubada do regime imperial de Guilherme II, começar a, contrapondo-se à valorização do academicismo pela monarquia, promover obras que desafiavam as linguagens artísticas tradicionais. Durante os anos em que vigorou, os museus alemães incorporaram perto de vinte mil obras de arte de vanguarda e moderna. Porém, o regime nazista, ao assumir o poder em 1933 e definir seu regime estético em 1937, avesso a experimentos formais e adepto de um discurso xenófobo e racista, que afirmava que as cosmopolitas correntes estéticas modernas, vistas como impuras, doentias, criminosas, nefastas e decadentes, ameaçavam, com sua mentalidade e ideologia, contaminar a cultura nacional, começou a perseguir as vanguardas, associando-as aos judeus e aos comunistas, pregando uma arte “eterna” que representasse a “essência” do povo alemão, servindo ao desenvolvimento da comunidade e da vida espiritual, disseminando ideias de belo e do sublime, do natural e do sadio.

Segundo Helouise Costa e Daniel Rincon Caires (SCHWARTZ; MONZANI, 2018), os nazistas utilizaram o termo “Arte Degenerada” (*Entartete Kunst*), de conotação racista, para designar uma famosa exposição internacional de artes plásticas, ocorrida, nas salas do *Hofgarten* (Jardim da Corte), em Munique, inaugurada em 19/7/1937, reunindo seiscentas e cinquenta obras de arte moderna que haviam sido confiscadas de trinta e dois museus públicos alemães, selecionadas por uma comissão coordenada por Adolf Ziegler, presidente da Câmara de Artes Plásticas, sob orientação direta de Adolf Hitler, assinadas por cento e doze artistas, entre os quais os russos Wassily Kandinsky, Marc Chagall e Lasar Segall, os dois últimos judeus; o húngaro, de origem judaica, convertido ao Calvinismo, László Moholy-Nagy; os alemães Otto Dix, Ernst Ludwig Kirchner, George

Grosz, Max Beckmann, Käthe Kollwitz, Max Ernst, Paul Klee (nascido suíço, falsamente rotulado como judeu) e Emil Nolde (curiosamente, membro do Partido Nazista); e o holandês Piet Mondrian. Segall teve, tomada pelos nazistas, cerca de quarenta e nove obras – sendo quarenta e uma gravuras –, entre as quais, expostas, em 1937, seis obras: três pinturas a óleo, *Die ewigen Wanderer (Eternos caminantes)*, 1919 – que estava em posse do Museu Municipal de Dresden –, que seria encontrada por tropas francesas, ao final do conflito mundial, no porão de uma alta autoridade nazista, confiscada a título de “reparação de guerra” e levada a Paris, vendida em leilão, por um escritório estatal, a um negociante de artes húngaro, radicado francês, Emerich Hahn, que, em 1954, escreveu uma carta à família Segall, oferecendo a obra, que chegaria ao Brasil, em 1958, um ano após a morte do artista; *Zwei Schwestern (Duas irmãs)*, 1919), que, exibida como *Liebende (Amantes)*, integrara o acervo do Museu Folkwang; e *Viúva* (1919), que foi destruída; duas gravuras, *Mann und Weib (Homem e Mulher)*, 1917/1918), litografia proveniente do Museu Municipal de Dresden; e *Zwei Schemen (Dois esboços)*, 1919), adquirida, em 1920, pelo Kupferstich-Kabinett Dresden; e um álbum não identificado, contendo seis páginas, oriundo do Museu de Breslau – segundo Caires, provavelmente *Bubu*, de 1921.

A mostra ridicularizava as peças de vanguarda moderna, fora dos padrões clássicos de beleza, ou criadas por artistas judeus – a Sala 2 era dedicada, especialmente, à arte judaica –, todas vistas por Hitler – cujo regime confiscaria cerca de vinte mil obras – como sinais de mentes doentias e perigosas à raça ariana, insultos grosseiros ao espírito germânico; sediada numa ala do prédio do antigo Instituto de Arqueologia, trazia uma organização deliberadamente improvisada, com iluminação precária, painéis cobrindo janelas, quadros amontoados com desleixo e textos depreciativos nas paredes denunciando o caráter subversivo e degenerado das obras. Isso não impediu, contudo, que a exposição fosse um sucesso de público, com cerca de dois milhões de visitantes, excursionando, em seguida, por várias cidades alemãs e austríacas até 1941. Em Munique, ela foi aberta ao público um dia após inaugurar a *Grande Exposição de Arte Alemã*, que ocorria do outro lado da rua, no suntuoso edifício neoclássico *Haus der Kunst* (Casa da Arte) – primeiro museu de arte construído pelo Terceiro Reich, inaugurado por ocasião dessa mostra –, e, contrapondo-se àquela, apresentava, de forma bem ordenada e iluminada, conforme os padrões museológicos, a arte sancionada pelo regime, com pinturas e esculturas de linha naturalista que, consideradas belas e edificantes, celebravam, em situações diversas, de maneira heroica, o *Führer*, a guerra e a pátria.

De acordo com Helouise Costa (SCHWARTZ; MONZANI, 2018), em reação contra esse arbítrio nazista e obsessão arianizante, houve, na arena internacional, uma série de manifestações na imprensa, nas ruas, no meio editorial e na esfera cultural. Foram organizadas exposições pelo mundo, especialmente pelos círculos mais progressistas de esquerda e por galeristas, artistas ou refugiados judeus. Segundo a autora, citando pesquisa de Keith Holtz, eis algumas delas: em Praga, em 1937, montaram-se mostras antinazistas, sendo uma delas de pinturas e esculturas, que incluía fotomontagens do artista alemão John Heartfield; em Paris, em fevereiro de 1938, foi inaugurada, num bairro operário, a exposição *Cinco anos de ditadura hitlerista (Cinq ans de dictature hitlérienne)*, composta por doze painéis com desenhos, gráficos e fotografias que, num estilo panfletário de forte apelo visual, tematizavam o racismo, perseguições religiosas, ataques à liberdade de imprensa, queima de livros e até os campos de concentração; em Londres, um comitê formado, entre outros, pelo historiador e crítico de arte inglês Herbert Read e pela *marchand* (negociante de arte) suíça Irmgard Burchard organizou, em 1938, na New Burlington Galleries, a mostra *Arte alemã do século XX (Twentieth Century German Art)*, na qual foram apresentadas duzentas e sessenta e nove obras de sessenta e quatro artistas, sendo a maioria proveniente de coleções particulares de diversos países, tendo, porém, seu caráter político esvaziado por variadas pressões; por fim, em Nova York, em 24/6/1942, Alfred Barr, diretor do Museu de Arte Moderna (MoMA) desta cidade, montou a exposição *Novas aquisições – arte alemã livre (New Acquisitions: Free German Art)*, com obras de artistas alemães “não aprovadas pelo governo nazista”. De acordo com Costa, a arte moderna, ao longo do tempo, tornou-se expressão de liberdade e encarnação suprema dos ideais democráticos, progressistas e libertários.

Em 15/5/1943, foi inaugurada, no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, uma grande exposição retrospectiva de Lasar Segall, com duzentas e sessenta obras – entre as quais a célebre pintura a óleo *Navio de Emigrantes* (1939-1941), que representava o drama dos refugiados –, patrocinada pelo Ministério da Educação e Saúde, na gestão de Gustavo Capanema, tendo sido lançado um catálogo com texto de Mário de Andrade. Segall contratou o fotógrafo judeu-vienense, refugiado no Brasil desde 1939, Kurt Klagsbrunn, para documentá-la. Segundo Caires, em razão do Brasil ter declarado apoio aos Aliados e decretado guerra contra o Eixo em 1942, a mostra de arte moderna, com apoio oficial, embora sem explicitar filiação a nenhuma causa política, revestiu-se de um significado democrático, progressista e antifascista. Nessa ocasião, o artista foi

acusado, numa campanha virulenta, de viés antissemita e xenófobo, em conformidade com a retórica nazista, desencadeada pelo jornal carioca *A Notícia*, de ter produzido obras de características degenerantes, subversivas, imorais, criminosas, fruto de morbidades psíquicas, fontes de desagregação da cultura local – em 1924, sua primeira exposição no Brasil já havia sido atacada na mídia, tendo o jornalista Mário Guastini escrito que ele sofria “alucinações visuais” e pintava “abortos”; e, em 1928, sua tela *Autorretrato III* (1927), exposta em São Paulo, teve um dos olhos perfurado por um visitante simpático ao fascismo. Por outro lado, Segall recebeu o apoio de vários periódicos, como o *Diário de Notícias*, *Diário Carioca*, *A Manhã*, *Diário da Noite*, *O Globo* e *Correio da Manhã*, e de jornalistas brasileiros e estrangeiros, artistas plásticos, escritores, intelectuais e críticos, como Tarsila do Amaral, Alberto da Veiga Guignard, Sérgio Buarque de Holanda, Álvaro Lins, José Geraldo Vieira, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Jorge Amado, Manuel Bandeira, Jorge de Lima, João Cabral de Melo Neto, Lourival Gomes Machado, Vinícius de Moraes, José Lins do Rego, Osório Borba, Moacir Werneck de Castro e Sérgio Milliet. Essa adesão resultou numa edição, dedicada a ele, da *Revista Acadêmica* (nº 64, ano X, jun. 1944), com reproduções de suas obras posteriores a 1930.

Além disso, tendo como motivação esse episódio e outros contemporâneos de vandalismo a obras de arte modernas, em abril de 1945, foi organizada, no Rio de Janeiro, pelo escritor judeu-polonês Miécio Askanasy (nascido Mieczyslaw Weiss), em sua galeria, a exposição *Arte condenada pelo Terceiro Reich*. De acordo com Costa, o curador chegou ao Brasil em 1939, tendo se dedicado, inicialmente, ao comércio de livros, de porta em porta, até alugar uma loja no centro da cidade para montar uma livraria, que, a partir de agosto de 1944, tornada Galeria Askanasy, passou a comercializar obras de arte e promover mostras temporárias de artistas, em sua maioria imigrantes, além de apresentar permanentemente obras modernistas. Nessa exposição, havia duas telas de Segall, *O sonho* (1941) e *Mãe cabocla* (1944), além de uma coleção de cento e dezenove obras, a maioria em gravura, de trinta e nove artistas que integraram à mostra *Arte Degenerada*, obtidas com o patrocínio da Casa do Estudante do Brasil e a colaboração da marchand Irmgard Burchard. O texto do catálogo foi escrito por Hanna Levy, historiadora e crítica de arte judia-alemã, atuante no Brasil de 1937 e 1947. Em 28/5/1945, três homens adeptos do movimento integralista atacaram com um objeto cortante a pintura *Namoro sentimental*, do artista alemão, refugiado no Rio de Janeiro desde 1939, Wilhelm Wöller.

Exílio: oportunidade criativa e enriquecedora ou sofrimento violento e traumático?

O filósofo indiano Homi K. Bhabha define a condição do refugiado como um viver além (em francês, *au-delà*), “aqui e lá, de todos os lados, para lá e para cá, para frente e para trás” (BHABHA, 1998, p. 19), onde o indivíduo deslocado sente-se desorientado, experienciando um distúrbio de direção. A respeito dessa liminaridade, o autor cita uma frase formulada pelo filósofo alemão Martin Heidegger: “Uma fronteira não é o ponto onde algo termina, mas, como os gregos reconheceram, a fronteira é o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente” (*apud* BHABHA, 1998, p. 19).

O sociólogo judeu-alemão Georg Simmel, no ensaio “O estrangeiro” (1908), destaca a ambiguidade da situação do outro em relação à sociedade nativa: “o estrangeiro é visto e sentido, de um lado, como alguém absolutamente móvel. Como um sujeito que surge de vez em quando através de cada contato específico e, entretanto, singularmente, não se encontra vinculado organicamente a nada e a ninguém, nomeadamente, em relação aos estabelecidos parentais, locais e profissionais. De outro lado, a expressão para esta constelação de significados encontra-se na objetividade do estrangeiro. Porque este não é determinado a partir de uma origem específica para os componentes singulares de um social, ou para as tendências unilaterais de um grupo. Vai além, faz frente a estes com uma atitude particular ‘objetiva’, que significa não uma simples distância e indiferença, mas um fato especial da distância e da proximidade. Fato especial dado pela relação ambígua entre insensibilidade e envolvimento” (SIMMEL, 2005, p. 267). Para o autor, a liberdade do estrangeiro está em, ao mesmo tempo, se engajar e observar de longe. Assim, “esta objetividade não seria de forma alguma uma não-participação, que se encontraria, possivelmente, para além ou aquém do comportamento subjetivo e objetivo. Enfatiza um tipo positivo especial de participação, como uma espécie utilitária de observação abstrata ainda não significada, através da qual o espírito parecia equivaler a uma passiva tabula rasa por meio da qual os fatos inscreveriam suas qualidades” (*idem*).

Para Octavio Ianni, “toda viagem se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza. Projeta no espaço e no tempo um eu nômade, reconhecendo as diversidades e tecendo as continuidades. Nessa travessia, pode reafirmar-se a identidade e a intolerância, simultaneamente à pluraridade e à tolerância. No mesmo curso da travessia, ao mesmo tempo que se recriam identidades, proliferam

diversidades. Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades” (IANNI, 2003, p. 13 e 14). O sociólogo prefere chamar o intercâmbio de visões de mundo de transculturação, pois, citando o antropólogo polonês Bronislaw Malinowski, ela “é um processo no qual sempre se dá algo em troca do que se recebe; é um ‘tomar e dar’ (...). É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo do qual resulta uma nova realidade, composta e complexa. Uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de características, nem sequer um mosaico, mas um fenômeno novo, original e independente. Para descrever tal processo o vocábulo *transculturação* proporciona um termo que não contém a implicação de uma dada cultura à qual deve ter a outra, mas uma transição entre duas culturas, ambas ativas, ambas contribuintes e ambas cooperantes para o advento de uma nova realidade civilizatória” (apud IANNI, 2003, p. 106 e 107). Ianni afirma que “esse pode ser o cenário em que se movem, migram, flutuam, aparecem, desaparecem, recriam, transformam ou transfiguram signos, símbolos, significados ou conotações socioculturais (...). [Cenário] sempre em movimento e todo o tempo atravessado por signos e símbolos, emblemas e enigmas, doutrinas e teorias, ideologias e utopias. São frequentes, encadeadas, contraditórias e simultâneas as ideias de todos os tipos que se movem por diferentes sociedades, culturas e civilizações, tecendo-se todo o tempo em um imenso caleidoscópio babélico, mapa cultural do mundo” (IANNI, 2003, p. 108 e 109).

O pensador judeu-alemão Erich Auerbach – que, em razão da ascensão do nazismo, fugiu à Turquia e depois imigrou à América –, no ensaio “*Philologie der Weltliteratur*” (Filologia da Literatura Mundial, 1952), afirma, nas palavras de Anat Falbel, que “a perspectiva dos exilados transcende os limites nacionais, dotando-os, portanto, com uma visão original, visto que, enquanto a maior parte dos homens tem a consciência de uma única cultura, um cenário, ou um país, os exilados podem compreender pelo menos duas culturas, o que torna mais fácil a reconciliação entre o universal e o particular” (MILGRAM; KOIFMAN, 2017). O filólogo cita uma frase do teólogo, monge e autor místico medieval, da Saxônia, que viveu no século XII, Hugo de São Victor, que valoriza a visão do estrangeiro, considerando-a a mais abrangente pela sua independência e desapego: “O homem que acha doce seu torrão natal ainda é um iniciante fraco; aquele para quem todo o solo é sua terra natal já é forte; porém, perfeito é aquele para quem o mundo inteiro é uma terra estrangeira. A alma frágil fixou seu amor

em um ponto do mundo; o homem forte estendeu seu amor para todos os lugares; o homem perfeito extinguiu isso...” (apud MILGRAM; KOIFMAN, 2017, p. 377).

O filósofo judeu-tcheco-brasileiro Vilém Flusser, no ensaio “Habitar a casa na apatricidade [*heimatlosigkeit*]”, escrito em meados dos anos 1980, contido na obra *Bodenlos*, considera a migração tanto um sofrimento quanto uma atividade criativa. Segundo ele, a pátria “não é um valor eterno, mas uma função de uma técnica específica; no entanto, quem a perde, sofre: fica conectado através de inúmeros fios à sua pátria, sendo que quase todos permanecem ocultos, velados à consciência desperta. Quando os fios se rompem ou são rompidos, isso é então vivenciado no íntimo como uma dolorosa intervenção cirúrgica” (FLUSSER, 2007, p. 296). Porém, o autor vê vantagens na condição do forasteiro, pois este, ao se desamarrar das algemas de uma só língua, cultura, identidade, visão de mundo, podia, através do ato de traduzir (“saltar”) continuamente de um universo a outro, enriquecer-se de outras realidades. Para Flusser, o exilado profanava a sacralidade e a mistificação da pátria (*Heimat*), sendo, por isso, por vezes, sacrificado, extirpado do corpo nacional: “para o residente, o emigrante é ainda mais estrangeiro, menos familiar que o migrante lá fora, porque ele desnuda o sagrado, para os domiciliados, como uma coisa banal. Ele é feio e digno de ódio, porque identifica a beleza pátria como uma belezinha *kitsch*” (*idem*, p. 301). O autor achava o patriotismo uma doença estética que, nesse mundo pós-industrial e pós-histórico que se descortinava, deveria ser abandonado, considerando, assim, os migrantes como vanguardistas do futuro.

O crítico literário búlgaro-francês Tzvetan Todorov, que se mudou de Sófia para Paris, após terminar o curso universitário, para aperfeiçoar seus estudos, ficando na cidade por dezoito anos, também enxerga pontos positivos em estar na condição de estrangeiro: “o homem desenraizado, arrancado de seu meio, de seu país, sofre em um primeiro momento: é muito mais agradável viver entre os seus. No entanto, ele pode tirar proveito de sua experiência. Aprende a não mais confundir o real com o ideal, nem a cultura com a natureza: não é porque os indivíduos se conduzem de forma diferente que deixam de ser humanos. Às vezes ele se fecha em um ressentimento, nascido do desprezo ou da hostilidade dos anfitriões. Mas, se consegue superá-lo, descobre a curiosidade e aprende a tolerância. Sua presença entre os ‘autóctones’ exerce por sua vez um efeito desenraizador: confundindo com seus hábitos, desconcertando com seu comportamento e seus julgamentos, pode ajudar alguns a engajar-se nesta mesma visão de desligamento com relação ao que vem naturalmente através da interrogação e do espanto” (TODOROV,

1999, p. 27). O autor conta que “minha passagem de Sófia a Paris ensinou-me, hoje percebo, ao mesmo tempo o relativo e o absoluto. O relativo, porque não podia mais ignorar que tudo não deveria acontecer em todos os lugares como em meu país de origem. O absoluto também, portanto, porque o regime totalitário no qual eu havia crescido podia me servir, em todas as circunstâncias, de padrão do mal” (*idem*).

Apesar do estrangeiro ter uma percepção diferente de mundo em relação ao nativo, e esse fato ser considerado, para muitos, algo frutífero para seu conhecimento, em razão de ele possuir um olhar distanciado, mais livre de condicionamentos relativos à nação, língua e cultura e mais propenso a diálogos culturais, de modo que toda humanidade se beneficiaria caso sua nova visão fosse compartilhada, por exemplo, por meio da arte, esse é um efeito colateral positivo de algo doloroso, pois o exílio é uma violência, uma ruptura irremediável do ser com sua comunidade de origem e com seu passado, que pode acarretar no indivíduo, angustiado pela quebra da continuidade de sua vida e tendo que ter forças para reconstituí-la numa nova configuração, um estado depressivo. Freud, em “Luto e melancolia” (1915), afirma que a perda da pátria corresponde à perda de um ser querido e exige um trabalho de luto. Segundo Caterina Koltai, “quando não são razões externas – econômicas, políticas ou religiosas – que provocam esse afastamento, são razões internas em que um terror subjetivo paira sobre a liberdade do sujeito” (KOLTAI, 2000, p. 20).

O pensador palestino Edward W. Said, nascido em Jerusalém, afirma que o exílio “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heróicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre” (SAID, 2003, s/p). Para o autor, “a diferença entre os exilados de outrora e os de nosso tempo é de escala: nossa época, com a guerra moderna, o imperialismo e as ambições quase teológicas dos governantes totalitários, é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa (...). Não é verdade que as visões do exílio na literatura e na religião obscurecem o que é realmente horrível? Que o exílio é irremediavelmente secular e insuportavelmente histórico, que é produzido por seres humanos para outros seres humanos e que, tal como a morte, mas sem sua última misericórdia, arrancou milhões de pessoas do sustento da tradição, da família e da geografia? Ver um poeta no exílio – ao contrário de ler a poesia do exílio – é ver as

antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par (...). Uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro”.

A vivência do homem e da palavra desterritorializada e o limite do Absoluto no Judaísmo

Os judeus são como fotografias exibidas em uma vitrine

todos juntos em alturas diferentes, vivos e mortos

noivos e noivas, jovens de bar-mitzva com bebês.

E há imagens reconstituídas de fotografias antigas que amarelaram.

E às vezes eles vem e quebram a vitrine

e queimam as fotos. E então começa-se

a fotografar novamente e revelar novamente

e as exibir novamente com dor e sorrindo.

Rembrandt os pintou com chapéus

turcos com belezas de ouro desbotado

Chagall os pintou flutuando no ar

e eu os pinto como meu pai e como minha mãe.

Os judeus são uma reserva florestal eterna

onde suas árvores estão de pé juntinhas, e até mesmo os mortos

não podem se deitar. Eles se encostam, ficam de pé, contra os vivos

e não se pode distinguir entre eles. Apenas o fogo

queima os mortos mais rapidamente.

*E quanto a Deus? Deus permanece
como o perfume de uma bela mulher que passou certa vez
frente a eles e sua face eles não viram,
apenas seu aroma permanece, tipos de perfumes,
criador dos tipos de perfumes.*

*Um homem judeu se lembra da suká na casa de seu avô.
E a suká lembra por ele
a caminhada no deserto que lembra
a bondade da juventude e as pedras das tábuas da lei
e o ouro do bezerro de ouro e a sede e a fome
que lembram o Egito.*

*E quanto a Deus? De acordo com o contrato
de divórcio do Jardim do Éden e do Templo
Deus vê seus filhos apenas uma
vez por ano, em Yom Kipur.*

*Os judeus não são um povo histórico
e nem mesmo um povo arqueológico, os judeus
são um povo geológico com rachaduras
e colapsos e camadas e lava ardente.
Sua história deve ser medida
em uma outra escala.*

*Os judeus são lixados pelo sofrimento e polidos pelos tormentos
como pedras lisas na praia.*

*Os judeus são superiores apenas em sua morte
como são superiores as pedras lisas às outras pedras:
quando a mão forte as joga
elas pulam duas vezes ou três
na superfície da água, antes de afundar.*

*Há algum tempo encontrei uma bela mulher,
cujo avô me fez a circuncisão
muito tempo antes que ela nascesse. Eu lhe disse,
você não me conhece e eu não a conheço,
mas nós somos o povo judeu,
o seu avô que está morto e eu o circuncisado e você a bela neta
de cabelo dourado: Nós somos o povo judeu.*

*E quanto a Deus? Outrora cantávamos
“não existe Deus como o nosso”, agora cantamos “não existe o
nosso Deus”,
mas nós cantamos, nós ainda cantamos.*

(Poeta israelense, nascido na Alemanha, Yehuda Amichai, poema
“Os judeus”. Tradução: Yair Mau. In: MAU, 2013).

Pode-se perceber a visada extraterritorial de Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Hans Gunter Flieg, Peter Scheier e Werner Haberkorn nos estilos fotográficos modernos, importados da Europa, que adotaram, a saber: a Nova Visão e a Nova Objetividade,

integrantes de uma Estética da Máquina internacional, e o modernismo simbolizado por Henri Cartier-Bresson, com a valorização dos flagrantes urbanos e do instante decisivo.

A experiência de estrangeiridade fundamenta a tradição judaica e a existência do povo judeu, com sua proverbial história de exílio e errância. Segundo Zygmunt Bauman (1999), ela é também signo da modernidade, que produz ambivalências, contingências, indeterminações, que são condições humanas duradouras, resíduos de uma ordem que ambiciona à dominação total do homem sobre a natureza e sobre a estrutura social. Para o filósofo judeu-francês, de origem russa, Vladimir Jankélévitch: “esse senso de estranhamento é a experiência diária de cada judeu” (*apud* MEMMI, 2013, s/p). Já o historiador de mesma etnia e nacionalidade Jules Isaac aponta como sinal constante da vida judaica “a precariedade, a incerteza e a ansiedade do amanhã” (*apud idem*).

De acordo com Caterina Koltai, “fronteira, entendida como uma projeção topológica sobre o lugar de uma realidade social é, aliás, um termo que – segundo o levantamento feito por G. Garner (...) – representa o ponto de ruptura de uma lei e tem a particularidade de já ser, na maioria das vezes, nomeada na língua do vizinho. Assim, a palavra *grenze*, em alemão, teria sido tomada de empréstimo aos vizinhos eslavos, a palavra *frontière*, viria do latim *frons*, utilizado pelos romanos para indicar a fronteira espanhola, enquanto o *border* inglês viria da *bordure* francesa” (KOLTAI, 2000, p. 21).

A “estranheza judaica universal” sustenta-se nessas seis premissas:

1. O povo judeu possui uma história de errâncias e nomadismos desde tempos imemoriais, o que implica conviver entre várias nacionalidades, expressando uma “alteridade multiplicada e fragmentada em estilhaços pelos cortes significantes do que ela própria esconde” (FUKS, 2014, p. 45). Os judeus foram expulsos da Terra de Israel pelo imperador Nabucodonosor II e levados à Babilônia em 586 a.C.; mais tarde, exilados pelos romanos – quando estes destruíram o Segundo Templo e grande parte de Jerusalém –, no ano 70, passando a viver na Diáspora (dispersão) ou *galut*, espalhando-se pelos continentes. O judeu exilado torna-se um portador de diferentes culturas, visões de mundo e linguagens, sempre provisórias e vacilantes, sem ter uma autônoma e estável, tendo que, para se expressar, exercer, continuamente, a capacidade de tradução de uma a outra, o que pode ser uma experiência libertadora e criativa ou um esforço exaustivo e penoso.

Na visão do escritor francês, não-judeu, Maurice Blanchot, que, a partir de 1925-1926, se tornou grande amigo do pensador judeu Emmanuel Lévinas, que se mudara da

Lituânia a Estrasburgo (França), em 1923, para estudar filosofia na universidade, “que significa ser judeu? Por que isso existe? Isso existe para que exista a idéia de êxodo e a idéia de exílio como movimento justo; isso existe, através do exílio e por meio dessa iniciativa que é o êxodo, para que a experiência da estranheza se afirme junto a nós numa relação irreduzível; isso existe para que, pela autoridade dessa experiência, aprendamos a falar” (BLANCHOT, 2007, p. 71 e 72); para o autor, “o êxodo, o exílio indicam uma relação positiva com a exterioridade, cuja exigência nos convida a não nos contentarmos com o que nos é próprio (isto é, com nosso poder de tudo assimilar, de tudo identificar, de tudo relacionar a nosso Eu). O êxodo e o exílio só fazem exprimir a mesma referência ao Exterior que carrega a palavra existência (...). Face ao horizonte visível-invisível que nos propõe a verdade grega (a verdade como luz, a luz como medida), descortina-se para o homem uma outra dimensão em que lhe é necessário relacionar-se, para além de todo horizonte, com o que está fora de seu alcance” (*idem*, p. 75). Blanchot, nos anos 1930, escreveu artigos políticos para publicações da extrema-direita francesa, como a *Combat*, mas, aparentemente, não aderiu ao antisemitismo de muitos de seus colaboradores; durante a guerra, ele ajudaria a salvar a esposa e a filha de Lévinas – que tivera de se alistar no exército francês e fora capturado, em 1940, pelos nazistas, ficando preso, até 1945, num campo militar perto de Hannover, na Alemanha –, auxiliando-as a fugir de Paris, escondendo-as num monastério em Orléans, na França.

Segundo Martin Baumann, “no anseio de superar o essencialismo de noções como ‘etnicidade’ e ‘raça’, em artigos sobrecarregados de jargão, a ideia de ‘Diáspora’ foi celebrada por expressar noções de hibridismo, heterogeneidade, fragmentação da identidade e (re)construção, dupla consciência, fraturas de memória, ambivalência, raízes e rotas, cosmopolitismo discrepante, multilocalidade e assim por diante” (*apud* TOPEL, 2015, p. 333). Para o crítico literário franco-americano-judeu George Steiner, citado por Marta Topel, a verdadeira missão dos judeus deve encontrar-se na Diáspora, onde seguiram os valores dos profetas bíblicos e se tornaram a vanguarda cultural e a consciência moral das nações. O autor afirma que a errância é um “destino maravilhoso”: “acredito que o judeu possui uma tarefa: ser um peregrino de convites. Estar em todos os lugares como convidado para tentar, muito lentamente, dentro dos limites de nossos meios, fazer com que os outros entendam que somos todos hóspedes nesta Terra. Para ensinar nossos concidadãos na vida que a arte de estar em casa em todos os lugares, por

mais difícil que seja, é essencial. E contribuir a todas as comunidades onde somos convidados a permanecer” (STEINER; ADLER, 2017, s/p).

O filósofo argelino-francês-judeu Bernard-Henri Lévy, na obra *O espírito do Judaísmo* (2018), utiliza a metáfora do povo-areia, que pretende conotar “a multidão, o silêncio, a mobilidade tácita e leve, a ductilidade, a maleabilidade (...). A areia contra a terra. Os grãos de areia contra a substância compacta que serve como solo para as nações (...). A areia também é uma matéria que, no entanto, parece escapar do espaço e associar-se ao tempo apenas para conferir-lhe a sua própria medida” (LÉVY, 2018, p. 174 e 175). Segundo o autor, “as nações têm uma escolha a fazer. Ou [Baruch] Spinoza [filósofo judeu-holandês de origem portuguesa], que, partindo da recusa da transcendência, inventa um *Deus sive natura* [Deus, ou seja, a natureza] em que a humanidade se dissolve. Ou Moisés, que, por ter fundado um povo de areia e, bem antes disso, enterrado o Egípcio na areia, pode oferecer, como provisão, às nações que aceitem misturar um pouco de areia no seu lodo, uma parcela da delicadeza que só a areia tem e que seria o melhor remédio para as suas trevas e o seu orgulho” (*idem*, p. 175).

Para Albert Memmi (2013), a história judaica constitui(u)-se de um alerta contínuo, permeado por perseguições, opressões e injustiças, pontuado por catástrofes e tragédias. Desse modo, na visão do autor, a percepção do indivíduo de que ele é judeu, tendo seus pares vivido uma série de infortúnios que ameaçam repetir-se no presente ou no futuro, pode trazer a ele certa perplexidade, ansiedade e confusão e ser sentido como algo mais ou menos dramático, um choque. De acordo com Memmi (2013(2)), os judeus inserem seu “destino” trágico e singular numa moldura mítica, elaborada conforme sua doutrina religiosa, baseada na crença em um Deus Supremo e Moral, na Eleição do povo judeu para receber a Lei e no Messianismo, que recompensará e salvará o povo escolhido. Assim, “a Bíblia é o livro de um povo relativamente livre, ainda lutando por sua liberdade ameaçada, enquanto o *Talmud* é a literatura de um povo oprimido que quase desistiu, sem cessar de ter esperanças” (MEMMI, 2013(2), s/p). Para o autor, essa ficção redentora ajuda a explicar as desgraças e aliviar o desespero: “A Eleição é o outro lado – que é a maldição –, a distinção sublime do destino miserável dos exilados. Nunca o narrador judeu nega que o destino excepcional é, ao mesmo tempo, um fardo pesado demais para suportar. Mas, a partir daí, o sofrimento torna-se o resultado da glória, o mal um episódio numa marcha triunfal” (*idem*). A solidão terrível do povo é, igualmente, enaltecida. A esperança reside no futuro messiânico, quando ocorrerá a libertação do povo subjugado,

mas também, acrescenta Memmi, na luta político-revolucionária contra a opressão, de modo a que o povo possa encerrar a “impossível condição judaica” de ser vítima constante de infortúnios, viver mais plenamente sua judeidade e expressar sua originalidade. Diferentemente de Steiner, o autor considera, em sua obra de 1966, a criação de uma nação judaica, como foi realizada em Israel e poderia ter sido feita em outro lugar, a única solução para os judeus não terem mais sua existência ameaçada, uma conclusão, a meu ver, pessimista demais a respeito da possibilidade de sua convivência com não-judeus.

O Judaísmo, reconhecendo a posição de forasteiro assumida inúmeras vezes pelo povo, prescreve acolher, dignamente, o outro. Segundo o rabino brasileiro Michel Schlesinger, “a *Torá* nos conscientiza, uma vez depois da outra, sobre a responsabilidade de cuidar do estrangeiro (...) [“O estrangeiro não afligirás, nem o oprimirás; pois estrangeiros fostes na terra do Egito” (*Êxodo* 22:21)]. O fato de termos a escravidão em nosso currículo étnico faz com que seja ampliada nossa responsabilidade em relação ao refugiado, ao *guer*. Há muitos exemplos de auxílio a refugiados no *Tanách* [acrônimo da primeira letra hebraica de cada uma das suas subdivisões: *Torá* (Ensino), *Neviim* (Profetas) e *Ketuvim* (Escritos); sinônimo de Bíblia Hebraica ou Antigo Testamento, formado por vinte e quatro livros]. Abraão e Sara recebem desconhecidos como se fossem príncipes. Eles nem precisavam saber que se tratavam de enviados de Deus, porque tratavam todo ser em busca de ajuda como anjos. Itró, o sogro de Moisés, ficou desapontado por não poder recebê-lo em sua tenda. Na *haftará* [Seções dos livros dos Profetas lidas na sinagoga] do *Iom Quipur* [Dia do Perdão], o profeta Isaías (58:7) diz: ‘Abriga em tua casa os pobres errantes’. E no Livro de Jó (31:32), esse declara: ‘Eu abri minhas portas para o viajante’. Na literatura rabínica, a obrigação de abrigar o estrangeiro assumiu um papel de destaque. Rav Huna (*Taanit* 20b) [talmudista que viveu, no século III, na Babilônia] convidava as pessoas para virem comer em sua casa da seguinte maneira: *Col Dichfin Ietei Veiechol*, ‘Que todos os faminto entrem e comam’. Essas palavras tornaram-se parte do nosso *Seder* de *Pessach* [jantar cerimonial judaico em que se recorda a libertação dos hebreus da escravidão do antigo Egito por Deus, sob a liderança de Moisés; *Pessach* significa, em hebraico, “travessia”]. Em Jerusalém, nos ensina o *Talmud*, era costume hastear uma bandeira do lado de fora das casas para avisar que uma refeição estava sendo oferecida (*BB* 93b)” (SCHLESINGER, 2018, p. 102).

2. Importantes figuras bíblicas “traduzem a exigência de estrangeiridade (*étrangeté*) e de encontro com a exterioridade dos velhos escribas hebreus” (FUKS, 2000,

p. 13), pois, segundo a Bíblia Hebraica e o *Talmud*, nasceram fora da Terra de Israel ou tiveram uma convivência ou confronto relevante com o Outro: Abraão, o primeiro patriarca do povo judeu, nasceu na cidade de Ur Casdin (Mesopotâmia), região do Crescente Fértil, saiu da casa dos pais após empreender uma luta anti-idolátrica com a civilização caldeia, quebrando as esculturas da loja do pai, Terach, que representavam divindades, e, prosseguindo no caminho à Terra Prometida (Canaã), quando estava na região de Harã, selou o pacto da Aliança (*Brit*) com Deus: “¹Ora, o Senhor disse a Abrão: Sai-te da tua terra, da tua parentela e da casa de teu pai, para a terra que eu te mostrarei. ²E far-te-ei uma grande nação, e abençoar-te-ei e engrandecerei o teu nome; e tu serás uma bênção. ³E abençoarei os que te abençoarem, e amaldiçoarei os que te amaldiçoarem; e em ti serão benditas todas as famílias da terra (*Gênesis 12:1-3*) (FERREIRA DE ALMEIDA, s/p)” (“ABRAÃO, NOSSO PATRIARCA”, revista *Morashá*, 2002); Jacó, o terceiro patriarca, no desfiladeiro de Peniel, combateu face a face o Desconhecido, o anjo de um Deus Estrangeiro: “²⁴Jacó, porém, ficou só; e lutou com ele um homem, até que a alva subiu. ²⁵E vendo este que não prevalecia contra ele, tocou a juntura de sua coxa, e se deslocou a juntura da coxa de Jacó, lutando com ele. ²⁶E disse: Deixa-me ir, porque já a alva subiu. Porém ele disse: Não te deixarei ir, se não me abençoares. ²⁷E disse-lhe: Qual é o teu nome? E ele disse: Jacó. ²⁸Então disse: Não te chamarás mais Jacó, mas Israel; pois como príncipe lutaste com Deus e com os homens, e prevaleceste” (*Gênesis 32:24-28*) (*idem*); Moisés, que, profeta maior do Judaísmo, libertou o povo hebreu da escravidão, viveu entre egípcios; Rute, matriarca da realeza judaica, tinha origem moabita, tornando-se ancestral do rei David, de cuja linhagem, conforme diz a tradição, nascerá o Messias; e Jonas, o profeta, é instado por Deus a ir até à cidade estrangeira de Nínive, capital da Assíria, lugar do crime e do pecado, inimiga de Israel, para alertá-la de que estava sob a mira do Senhor e de que devia mudar seu comportamento, caso contrário não hesitaria em liquidá-la.

Betty Fuks, mostrando como um termo hebraico, cujas letras constituem-se de raízes consonantais, pode ter vários sentidos totalmente distintos, até mesmo contraditórios, a depender do modo como o intérprete o pronuncia e o fertiliza imprimindo o sopro/ alma (*ruach*) das interpontuações vocálicas, afirma: “os termos da língua hebraica que designam o homem e sua língua são: *ivri* e *ivrit*. O hebreu, em sua significação etimológica, é um ser de passagem (*laavor*), de ruptura (*averá*), de transgressão (*avera*) e de transmissão (*ouvar*) – todas palavras provindas da raiz IVR (*ain*,

beit, reish). A palavra *ivrit* se traduz igualmente como ‘o migrante’, não sendo a migração por si mesma nem maldição, nem bênção, mas unicamente vocação específica deste povo, anterior à construção de qualquer pátria ou unidade nacional” (FUKS, 2000, p. 78).

A *Torá* (literalmente, “ensino”) ou Pentateuco, conforme a tradição rabínica, entregue por Deus ao povo de Israel junto com o *Talmud* (*Torá* oral) – ambos sendo complementares, partes de uma mesma revelação –, por intermédio de Moisés, no Monte Sinai, designa os cinco primeiros livros da Bíblia Hebraica, *Gênesis*, *Êxodo*, *Levítico*, *Números* e *Deuteronômio*. Segundo a autora, o *Talmud* (“estudo”), redigido, em duas versões, em Jerusalém e na Babilônia, no período do Segundo Templo, concluído em cerca do quinto século, formado pelos livros *Mishná* (“repetir”) – obra que trata, em hebraico, da legislação (*Halachá*) civil-religiosa do povo de Israel deduzida das palavras das Escrituras – e *Guemará* (“complemento”, “acabamento”) – obra, escrita em aramaico, que comenta a outra, fazendo a ponte com a *Torá* –, é o livro guardião da transmissão, que “encontra sua memória gráfica na letra ‘lamed’, a única do alfabeto hebraico a ultrapassar a linha da escrita, o que é sinal de transgressão, de buscar a interpretação no que está fora, de construir o novo texto, de ir além” (*idem*, p. 125).

A respeito das palavras de Deus a Abraão, *Lech Lechá* (“Vai-te por ti mesmo”), o *Zohar*, “Livro do Esplendor”, obra cabalista, esotérica, datada do século XIII, escrita, especialmente em aramaico, publicada, primeiramente, na Espanha, pelo rabino Moisés de León – que, para o filósofo judeu-alemão Gershom Scholem, teria sido seu principal autor –, contendo comentários místicos sobre a *Torá*, interpreta-as não como referindo-se unicamente à ordem para o patriarca ir pelo mundo afora, mas as lê como um chamado a uma autodescoberta, semelhante ao aforismo grego “Conhece-te a ti mesmo”, inscrito no pátio do Templo de Apolo em Delfos: “Encontra-te a ti próprio” (SCHOLEM, 2015).

Quanto ao episódio de Jacó, Fuchs esclarece a visão de Lévinas, em *Quatro leituras talmúdicas* (1968): “o personagem teve o nome trocado de Jacó (do hebraico *equev*, que significa calcanhar, o que está em contato com a terra) para Israel (do hebraico *yachar-el*, que significa direto, reto para Deus), uma alegoria significativa sobre os homens que trocam a segurança de ter ‘os pés na terra’ pelo que está mais além da idolatria, da morada e do ser, (...) pelo outro situado mais além do idêntico a si” (FUKS, 2014, p. 109).

Sigmund Freud, no “romance histórico” *O homem Moisés e a religião monoteísta*, conjunto de três ensaios publicados em 1939, em sua “leitura midráshica” (Henri Rey-

Flaud) do livro *Êxodo*, buscando a verdade psicanalítica a partir de um retorno compulsivo de um acontecimento passado, remoto no tempo, cindido no espaço, sustenta que Moisés não era hebreu, como consta na tradição, mas egípcio e foi assassinado pelos próprios judeus, sendo este um fato “desmentido” nas escrituras, ou seja, negado, mas presente como virtualidade oculta a ser desvelada através das deformações (*Entstellung*) do texto – divergências, lacunas e restos cifrados (FUKS, 2014). Em uma de suas *Conferências introdutórias sobre a Psicanálise*, proferida em 1932, Freud já apresentava essa hipótese através do relato de um chiste (Witz): “Perguntaram a um menino judeu muito inteligente: ‘Quem foi a mãe de Moisés?’, e ele responde: ‘A princesa egípcia’. ‘Não’ – lhe recordam – ‘ela apenas retirou o bebê das águas’. Ao que a criança respondeu: ‘Isto foi o que ela disse’, demonstrando haver encontrado a interpretação correta do mito” (*apud* FUKS, 2014, p. 81). Segundo Betty Fuks, “tomando como base a especulação de [Otto] Rank [psicanalista austríaco] de que o recolher a criança das águas é um símbolo do parto, Freud vira pelo avesso a narrativa: a família que abandona a criança é a inventada, e a família real egípcia, a que salva a criança das águas, é a efetiva” (FUKS, 2014, p. 84 e 85). Para Freud, Moisés – nome extraído do léxico egípcio “Mose”, que significa “filho” –, baseando-se no monoteísmo que vigorou no Egito durante o reinado do faraó Amenófis IV, que, cerca de 1375 a.C., introduziu a adoração centrada no deus Aton, criou, após o politeísmo e o paganismo voltarem à região, o povo judeu, instituindo sua “própria religião, uma religião egípcia, embora não *a* egípcia” (*apud* FUKS, 2014, p. 89). De acordo com Fuks, o historiador Ed Meyer descobriu que as tribos judaicas, das quais mais tarde surgiu o povo de Israel, haviam adotado uma nova religião, supostamente fundada por um pastor de Midian, Moisés – cuja saída do Egito, para o autor, teria sido uma lenda –, em Meribá-Cades – um grande oásis no deserto palestino –, baseado na veneração a Jeová, deus vulcânico, espécie de demônio sinistro ávido de sangue, diferente do perfil do Deus da religião mosaica que, conforme a Bíblia Hebraica, foi criada por Moisés. Porém, o costume da circuncisão é oriundo do Egito, o que sugere que os hebreus efetivamente passaram por lá. Com o objetivo de ligar os fios da história e construir uma narrativa coerente, Freud conjectura, então, que os hebreus, no século XVIII a.C., numa rebelião contra a religião “altamente espiritualizada” (*apud idem*, p. 91) que Moisés lhes impôs no deserto, assassinaram-no e tentaram apagar os traços do crime no pergaminho ancestral, que, porém, contém a inscrição latente desse trauma histórico, virtualmente presente na memória coletiva, transmitido de geração a geração sem ser elaborado. Segundo Fuks, “uma crescente *consciência de culpa* advinda no lugar de uma impressão

mnêmica teria mergulhado o povo judeu no cumprimento cada vez maior da lei mosaica já internalizada e em constante vigilância” (FUKS, 2014, p. 147).

Para Freud, “foi preciso apoio da fantasia de filho eleito para que o povo pudesse aceitar e reverenciar a inominável ausência” (*idem*, p. 166). Ao final, a preterição da sensualidade, em favor da abstração, na concepção de Deus aumentou a autoconfiança e o entusiasmo do povo, despertando interesses espirituais que, diz o autor, “em tempos de infortúnios políticos da nação, levou-os a apreciar a única possessão que lhe restara, sua literatura” (*apud* FUKS, 2014, p. 175). Fuks aponta o tom político e ético da obra de Freud no contexto da ascensão de ideologias totalitárias: “é possível extrair da figura de Moisés, o egípcio, uma crítica à política nazista de forjar e impor ao povo alemão uma identidade pura e harmoniosa com base na exclusão do estrangeiro do solo e do sangue nacional (...). Freud desvela o ideal fantasmático de identidade harmônica, completa e sem rasura de seu tempo. Ideal este que estava sendo imposto à custa da eliminação dos restos não ajustáveis ao projeto de uma sociedade sem Outro” (FUKS, 2014, p. 97).

3. Deus, o Incognoscível, é o Estrangeiro dos estrangeiros, o infinitamente Outro. Conforme a lei mosaica, Deus, sublime e desmaterializado, não pode ser representado nem pronunciado. O segundo mandamento bíblico, transmitido por Deus a Moisés no Monte Sinai, diz: “⁴Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem embaixo na terra, nem nas águas debaixo da terra. ⁵Não te encurvarás a elas nem as servirás; porque eu, o Senhor teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a iniquidade dos pais nos filhos, até a terceira e quarta geração daqueles que me odeiam. ⁶E faço misericórdia a milhares dos que me amam e aos que guardam os meus mandamentos” (*Êxodo 20:4-6*) (FERREIRA DE ALMEIDA, 2014, s/p). Essa proibição de fabricar imagens divinas é reforçada em outras passagens, como em *Levítico 26:1*, “¹não fareis para vós ídolos, nem vos levantareis imagem de escultura, nem estátua, nem poreis pedra figurada na vossa terra, para inclinar-vos a ela; porque eu sou o SENHOR vosso Deus” (*idem*), e em *Deuteronômio 4:23*, “²³Guardai-vos e não vos esqueçais da aliança do SENHOR vosso Deus, que tem feito convosco, e não façais para vós escultura alguma, imagem de alguma coisa que o SENHOR vosso Deus vos proibiu” (*ibidem*).

Assim, a essência de Deus – o *shem hameforash* (“Nome Explícito”), o qual Lhe é particular –, da forma como é designada, através do tetragrama IHVH, cadeia de letras não vocalizada, sem valor de significante, torna-se vazia de sentido, pois, índice do absoluto, esconde todos os sentidos, porém indizíveis pelo fato de o homem não saber

como pontuá-la. Outros epítetos de Deus derivam de Suas ações, como *Daián* (“Juíz”), *Tsadic* (“Justo”), *Chanun* (“Clemente”), *Rachum* (“Misericordioso”) e *Elohim* (“Juizes”, “Governantes”) (MAIMÔNIDES, 2018), mas nunca seu verdadeiro nome é revelado.

O filósofo, talmudista, matemático e médico espanhol Maimônides que, conhecido como “Rambam” (**Rabi Moshe ben Maimon**), nascido em 1135, foi expulso da Península Ibérica, após domínio da seita islâmica fundamentalista dos almóadas a partir de 1148, e viveu em Marrocos e Egito, afirma, na obra *Guia dos Perplexos*, escrita, entre, aproximadamente, 1185 e 1191, em árabe com caracteres hebraicos, que não se deve conceder atributos afirmativos a Deus, já que eles constituiriam materialização: “Deus não possui causas anteriores que sejam a causa de Sua existência, de modo que seja possível defini-Lo por meio delas (...). Ele não é passível de quantificação para que Lhe seja aferida qualquer quantidade; Ele não recebe impressões nem pode ser afetado para que Lhe sejam atribuídas afecções; Ele não possui disposições para que Lhe pertençam faculdades ou coisas semelhantes. Enfim, Deus não é dotado de alma de modo que possua disposições e inclinações, que caiba a Ele virtudes, como clemência, modéstia ou coisas semelhantes, e tampouco o que cabe a quem é dotado de alma, como saúde e doença” (*idem*, s/p). O autor acrescenta: “não há relação entre Deus, tempo e espaço, pois tempo é um acidente que pertence ao movimento, ao observarmos o significado de anterioridade e posterioridade do movimento, de modo que o movimento é passível de contagem (...). O movimento pertence aos corpos, mas como Deus é incorpóreo, não existe relação entre Ele e o tempo, assim como não há relação entre Ele e o espaço (...). Quem não possui uma causa à sua existência – e este é somente Deus, o Altíssimo, pois (...) Deus é de existência necessária, Sua existência é Sua verdadeira essência e Sua essência é Sua existência. Esta não é uma essência que aconteceu de ter chegado à existência, pois, se assim fosse, Sua existência seria algo acrescentado a esta, pois Ele é de necessária existência sempre, em que nada se renova a Ele e não acontece nenhum acidente a Ele” (*ibidem*). Assim, a Bíblia Hebraica enuncia que é preferível calar-se: “Dizei em vossos corações em vossos leitos e silenciai-vos (...). Para Ti, o silêncio é o louvor” (*Salmos 4:4; Salmos 65:2*) (*apud* MAIMÔNIDES, 2018, s/p).

Maimônides conclui que “Deus é um em todos os aspectos, não há multiplicidade nem algo acrescentado à Sua essência, e que os diversos atributos dotados de diferentes significados que se encontram nos Livros Sagrados para designar Deus indicam a multiplicidade de Suas ações, e não a multiplicidade em Sua essência, e parte deles vêm

indicar a Sua perfeição conforme o que nós consideramos humanamente ser perfeição (...). Todas as Suas ações se assemelham aos atos que provêm dos seres humanos por paixões e disposições da alma; mas, da parte de Deus, elas não derivam absolutamente por qualquer coisa adicionada à Sua essência (...). Todas as Suas perfeições se encontram Nele em ato e absolutamente nada existe Nele em potência” (MAIMÔNIDES, 2018, s/p). A melhor forma de descrever Deus, na visão do filósofo, é por meio de negações, sendo que estas não ensinam nada sobre a realidade da coisa à qual ela se aplica: “Ficou esclarecido a ti que quanto mais for provado demonstrativamente a negação de algo em relação a Deus, mais perfeito tu estarás, e toda vez que atribuíres afirmativamente alguma coisa adicionada à Sua essência, tu O assemelharás a outras criaturas e estarás longe de conhecer a Sua realidade (...). Somente Ele percebe o que Ele é, de modo que percebê-Lo é reconhecer a incapacidade de percebê-Lo completamente. Todos os filósofos dizem: nós somos cegos por Sua beleza e Ele é oculto de nós pela intensidade de Sua manifestação, como os céus são ocultos dos olhos incapazes de percebê-lo” (*idem*).

Segundo Michel Schlesinger (2018), Maimônides foi influenciado pela filosofia grega ao considerar que Deus era perfeito e não um Ser em busca de aperfeiçoamento, “que experimenta, erra, se arrepende, tem desejo e aprende”, como se depreende das narrativas bíblicas. O autor explica por que discorda do posicionamento de Maimônides: “um Deus perfeito cria um abismo intransponível entre nós e a divindade. Diante de um Deus perfeito, nossa imperfeição é sempre fonte de fracasso e inadequação. Nossos esforços, por maiores que sejam, serão sempre profanos. Vivemos iludidos de que o ideal é viver inteiro, completo, ter e ser tudo. Quando Deus é confundido com a perfeição, Ele se torna a fonte de todo o sofrimento. Se Deus é perfeito, então merecemos todo o mal por que passamos. Deus passa a ter plano para tudo e se torna responsável por cada detalhe da existência humana” (SCHLESINGER, 2018, p. 45).

De acordo com Betty Fuks, “a assombrosa estranheza de um Deus feito de nada, sem conteúdo e sem nomeação, é o escândalo da alteridade radical, de uma ausência, de um invisível visível em sua invisibilidade, sem limite de tempo, de ontem, de hoje e de sempre (...). Daí [Emmanuel] Lévinas sustentar em sua obra que o nome indizível de Deus é a própria inscrição da diferença. O filósofo também nos ensina que o termo hebraico aplicado a Deus, *Kadosh*, significa simultaneamente Santo e Separado. O santo não tem lugar, ou melhor, seu lugar é atópico, como seu templo é vazio de imagens. *Kadosh* designa a alteridade radicalmente separada e dessacralizada, isto é, sem conteúdo, sem

objeto, sem forma aderida, transcendente até a ausência (...). Ex-timo a seu próprio povo, ocupa o lugar de um verdadeiro ‘continente estrangeiro’ na economia libidinal dos homens” (FUKS, 2014, p. 164, 165 e 166).

Segundo a autora, o espaço de separação entre Deus e o homem é o tempo futuro, cujo paradigma é dado pelo episódio da sarça, que ardia no fogo, mas não se consumia, modo como o anjo de Deus apareceu a Moisés, em Midian, quando ele apascentava o rebanho de seu sogro, comunicando que o mandaria ao Egito para libertar os hebreus da escravidão: “¹³Então disse Moisés a Deus: Eis que quando eu for aos filhos de Israel, e lhes disser: O Deus de vossos pais me enviou a vós; e eles me disserem: Qual é o seu nome? Que lhes direi? ¹⁴E disse Deus a Moisés: Eu sou o que sou [*éheye ashér éhyé*]. Disse mais: Assim dirás aos filhos de Israel: Eu sou me enviou a vós” (*Êxodo 3:13-14*) (FERREIRA DE ALMEIDA, s/p). Outra possibilidade de tradução é “Eu serei o que serei”, frase condensada pelo tetragrama IHVH, interpretada como “o existente que existe, o Ser necessário” (MAIMÔNIDES, 2018, s/p). Assim, “o que está então embutido na ideia de um Deus que se apresenta sem imagem e absolutamente distinto do mundo é um tempo nunca cumprido, um futuro continuado” (FUKS, 2000, p. 106). De acordo com o escritor argelino-francês-judeu Nathan André Chouraqui, para o homem bíblico, o verbo é essencialmente intemporal; o tempo não tem realidade objetiva, conjuga-se em relação à ação descrita. Assim, a formulação divina deve ser apreendida como uma presença simultaneamente passada, presente e futura (FUKS, 2014).

Conforme Schlesinger, a interação entre Deus e os judeus é considerada singular e distinta pela tradição judaica, em razão da ideia, fundamental para a formação da identidade grupal, de “povo eleito”: “quando os judeus são chamados à leitura da *Torá*, abençoam: ‘*Asher bachar banu micol haamim venatan lanu et torato*’: ‘Bendito seja Deus que nos escolheu entre todos os povos e nos deu a Sua *Torá*’ (...). Essa relação especial dos Filhos de Israel com Deus é uma ‘via de mão dupla’. Por um lado, ela traz vantagens e, por outro, um ônus. Segundo a *Torá*, a ‘escolha’ vem acompanhada de vantagens excepcionais: doenças e falta de alimentos não são problemas para os israelitas; nossos descendentes serão numerosos como as estrelas do céu e os grãos de areia da praia; viveremos para sempre. Por outro lado não podemos ter estátuas ou imagens, devemos fidelidade a um Deus único e indivisível” (SCHLESINGER, 2018, p. 24 e 25). O pacto entre Deus e os judeus que os transformou em povo eleito, estabelecido com os patriarcas (Abraão, Isaac e Jacó), consolidou-se com Moisés. O rabino afirma que os Filhos de Israel

com o qual o contrato foi firmado são “aqueles que estavam no Monte Sinai, seus descendentes e todos aqueles que, em diversas gerações, uniram-se e unem-se ao nosso povo. Assim consta na *Torá*: ‘O Eterno nosso Deus celebrou conosco um pacto. Não foi com nossos antepassados que Ele realizou este *brit*, mas conosco que estamos vivos, cada um de nós que aqui se encontra hoje’ (*Deuteronômio 5:2-3*)” (*idem*, p. 25).

Daniel Boyarin afirma que, para o Judaísmo rabínico/ talmúdico, apesar da interdição bíblica de construir imagens divinas, é falsa a afirmação de que Deus é um ser invisível, embora sua revelação ocorra somente em raros momentos que Ele determina: “normalmente, ninguém tem permissão de ver Deus, e é muito perigoso fazer isso” (BOYARIN, 1990, p. 535), corre-se risco de morte, cabendo a Este definir a quem se revelará e em que circunstância. Segundo o autor, “apenas sob a influência helênica as culturas judaicas exibem alguma ansiedade a respeito da corporalidade ou visibilidade de Deus; as religiões bíblicas e rabínicas estavam completamente livres dessas influências e ansiedades” (*idem*, p. 553). Boyarin sustenta que a interferência no Judaísmo, a partir do século 4 a.C., da filosofia platônica, ligada à imaterialidade do mundo ideal, contribuiria, enormemente, na Idade Média, para a repressão do visual.

De acordo com o autor, alguns versículos bíblicos indicam que Deus, efetivamente, foi visto, ao longo da história, em algumas ocasiões especiais, conforme Suas regras; ele afirma que essa experiência de visão imediata de Deus “desencadeou um desejo de viver em um futuro imaginado ou retornar a um passado lamentado” (*ibidem*, p. 542), onde se possa tornar a sentir Sua Presença. Por exemplo, desse trecho, parte do poema conhecido como “Canção do Mar” – louvor que os judeus dedicaram a Deus imediatamente após o milagre de cruzar o Mar Vermelho durante a fuga do Egito –, deduz-se que houve uma aparição divina: “²O SENHOR é a minha força, e o meu cântico; ele me foi por salvação; este é o meu Deus, portanto lhe farei uma habitação; ele é o Deus de meu pai, por isso o exaltarei” (*Êxodo 15:2*) (FERREIRA DE ALMEIDA, s/p). Segundo Boyarin, os rabinos entenderam que, “naquele momento da história, Deus mostrou-se a Si Mesmo claramente a todo povo presente. Se Ele não tivesse feito isso, o povo dificilmente poderia ter apontado para Ele e dito: ‘Este é o meu Deus’” (BOYARIN, 1990, p. 537). Segundo alguns *midrashim* – textos que interpretam passagens da Bíblia Hebraica –, Deus exerceu a autoridade evocada por Sua presença, com o objetivo de dividir o mar, que resistia em se separar, para a passagem dos hebreus, como sugerem esses fragmentos poéticos: “¹⁶As águas te viram, ó Deus, as águas te viram, e tremeram;

os abismos também se abalaram” (*Salmos 77:17*) (*idem*); “¹QUANDO Israel saiu do Egito, e a casa de Jacó de um povo de língua estranha, ²Judá foi seu santuário, e Israel seu domínio. ³O mar [Vermelho] viu isto, e fugiu; o [rio] Jordão voltou para trás. ⁴Os montes saltaram como carneiros, e os outeiros como cordeiros. ⁵Que tiveste tu, ó mar, que fugiste, e tu, ó Jordão, que voltaste para trás? ⁶Montes, que saltastes como carneiros, e outeiros, como cordeiros? ⁷Treme, terra, na presença do Senhor, na presença do Deus de Jacó” (*Salmos 114:1-7*) (*ibidem*).

Antes da entrega das tábuas da lei no Monte Sinai, Deus, igualmente, se fez visível em Sua Glória e Majestade: “⁹E subiram Moisés e Arão, Nadabe e Abiú, e setenta dos anciãos de Israel. ¹⁰E viram o Deus de Israel, e debaixo de seus pés havia como que uma pavimentação de pedra de safira, que se parecia com o céu na sua claridade. ¹¹Porém não estendeu a sua mão sobre os escolhidos dos filhos de Israel, mas viram a Deus, e comeram e beberam” (*Êxodo 24:9-11*) (*ibidem*).

A respeito dessa passagem, “¹⁸E todo o povo viu os trovões e os relâmpagos, e o somido da buzina, e o monte fumegando; e o povo, vendo isso retirou-se e pôs-se de longe” (*Êxodo 20:18*) (FERREIRA DE ALMEIDA, s/p), o *Mekhilta do Rabino Ismael*, compilação de exegeses do livro *Êxodo*, afirma que o rabi Ismael diz, “eles viram o que podia ser visto e ouviram o que podia ser ouvido”, enquanto, para o rabi Akiva, “eles viram o que podia ser ouvido” (*apud* BOYARIN, 1990, p. 535).

Por fim, cabe discutir se a iconoclastia do segundo mandamento bíblico inibiu a produção de imagens pelos judeus ao longo da história. Essa é uma questão controversa. Jean-François Lyotard afirma, no ensaio “Figure foreclosed” (Figura foracuída, 1984), que a lei mosaica operou na cultura um retraimento do visível ao legível-audível.

Kalman P. Bland discorda, apresentando o termo, inexistente em português, “*aniconism*”, que, nas palavras de David Freedberg, se refere ao ambíguo “mito historiográfico de que certas culturas, geralmente monoteístas ou primitivamente puras, não têm imagens de modo algum, ou nenhuma imagem figurativa, ou nenhuma imagem da divindade” (*apud* BLAND, 2000, s/p). Segundo o autor, “o aniconismo judeu implica que os judeus são um Povo do Livro em vez de um Povo da Imagem. Os proponentes do aniconismo judeu negam a existência de tradições judaicas autênticas na pintura, escultura e arquitetura. Eles sustentam que os judeus imitam, na produção e na recepção, a arte estrangeira de seus anfitriões ou culturas vizinhas e afirmam que as atitudes judaicas

em relação à visualidade e às artes visuais variam da indiferença até a suspeita e a hostilidade” (BLAND, 2000, s/p).

De acordo com Yaacov Shavit (JACOBY, 2007), a noção de que os judeus não tinham arte nem imaginação reinava no século XIX e persistiu ao longo do século XX, tanto entre não-judeus e antissemitas quanto entre os judeus, mas, assim como Bland, ele considera errônea, pois, em sua visão, os judeus criaram obras de todos os tipos. Segundo Russell Jacoby, “para estabelecer a realidade de uma arte visual judaica, seus defensores começam, em geral, com uma avaliação da arquitetura dos templos, dos seus ornamentos e das iluminuras dos manuscritos, que podem ser inventariados ao longo dos séculos” (*idem*, p. 179). Para Bland, “os versículos bíblicos não podem explicar por que a ideia do aniconismo judeu persistiu ao longo do século XX, apesar da aparente evidência em contrário acumulada por diversos arqueólogos, etnógrafos, arquivistas e historiadores da arte. Ignorando a política cultural, a explicação teológica também falha em explicar por que tantos críticos e curadores de museus negam *status* estético ao cerimonial judaico ou à arte popular” (BLAND, 2000, s/p). No caso da fotografia, cabe uma investigação mais aprofundada a respeito da influência do segundo mandamento na prática realizada por judeus religiosamente observantes, vindos, especialmente, da Europa oriental.

4. A relação entre homens, igualmente *kedushim* (plural de *kadosh*), também é marcada pela distância radical e absoluta. Para Emmanuel Lévinas (2015), na obra *Totalidade e Infinito* (1961), no face a face com o absolutamente Outro, seja este Deus, um outro ser humano ou, como dirá Jacques Lacan, o inconsciente – o asilo interior que cada um contém em si mesmo –, o indivíduo deve adotar o princípio ético da diferença, o qual se constitui como a filosofia primeira, abrindo-se à “fertilidade do outro” – como afirma a pensadora búlgara-francesa Julia Kristeva (1994) –, ao seu Indizível/ Invisível, cultivando a *responsabilidade* pelo alheio, sem que se pretenda dominá-lo e sem esperar sua reciprocidade. Trata-se de um desejo metafísico/ transcendente do Mesmo – que, apesar de suas estranhezas e incoerências, identifica-se consigo como uma unidade – pelo Estrangeiro, pela alteridade radical – inassimilável, inintegrável, impensável e irreduzível –, para além das satisfações de si próprio, a quem nada falta. Para o filósofo, o Desejo, “relação com o impossível, impossibilidade que se faz relação” (BLANCHOT, 2010), não busca a fusão com o Desconhecido. Ele difere, portanto, da necessidade e do amor, que implicam carências a serem supridas – Eros, símbolo do amor, expressa a nostalgia de uma suposta unidade perdida, movimento de retorno em direção ao Ser verdadeiro.

Na visão de Lévinas, diferentemente da relação Eu-Tu concebida pelo filósofo judeu-vienense Martin Buber, “o metafísico e o Outro não se totalizam; (...) não constituem uma qualquer relação que seria reversível (...). De outro modo, o Mesmo e o Outro encontrar-se-iam reunidos sob um olhar comum e a distância absoluta que os separa seria preenchida” (LÉVINAS, 2015, p. 22). Para o autor, o Eu e o Outro, descontínuos e desiguais, fora de um plano comum (inclusive histórico), não pertencentes a um espaço de comunicação simétrico onde figuram duas subjetividades e sem formarem um sistema sujeito-objeto, estabelecem uma relação franca – experiência humana primordial e última – através da linguagem, processando um “discurso em que o Mesmo, recolhido na sua ipseidade de ‘eu’ – de ente particular único e autóctone – sai de si” (LÉVINAS, 2015, p. 26), impugnando seu egoísmo, sua fruição solitária, espontânea, visando a, partindo rumo à transcendência, constituir um laço (“religião”) com Outrem. Para o autor, “um infinito que não se fecha circularmente sobre si próprio, mas se retira do espaço ontológico para deixar um lugar a um ser separado, existe divinamente” (*idem*, p. 95).

Desse modo, segundo Lévinas, a ética, que fornece um sentido espiritual à metafísica, precede a ontologia, que, para o autor, ao ser privilegiada ao longo da história da filosofia ocidental, buscava neutralizar o Outro, reduzindo-o ao Mesmo, tratando-o como tema, conceito ou objeto, passível de ser captado pela visão e de ser compreendido, através da razão, na sua generalidade/ universalidade, no seu *ser* essencial e impessoal. Sócrates, por exemplo, afirmava que, desde sempre, o eu já possuía em si, latente, o saber que vinha de fora, nada recebendo de outro que já não estivesse nele mesmo, sendo o conhecimento, assim, um processo de dar à luz ou parir (maieútica) a verdade através de questionamentos sob a lógica da razão. Essa filosofia, escreve o autor, ao suprimir a autonomia do outro, levava, fatalmente, à tirania e à opressão. A educação, para ele, dependia da “presença de um Mestre, que dá pelas suas palavras um sentido aos fenômenos e permite tematizá-los, [mas] que não se oferece a um saber objetivo; está pela sua presença em sociedade comigo (...). A transitividade do ensino, e não a interioridade da reminiscência, é que manifesta o ser (...). A partir daí, a verdade [assim como o conhecimento, a significação, a razão], exercício soberano da liberdade, torna-se possível” (*ibidem*, p. 91 e 92).

Desse modo, numa inversão em relação à filosofia ocidental, Lévinas concede primazia ao ente, pelo qual se devia ter uma obrigação desinteressada, de caráter humano, por uma questão de bondade, generosidade e justiça. “A moral começa quando a

liberdade, em vez de se justificar por si própria, se sente arbitrária e violenta (...). Acolher Outrem [algo que, para o autor, envolve, simultaneamente, atividade e passividade] é pôr a minha liberdade em questão” (*ibidem*, p. 74 e 75).

O filósofo chama de rosto “o modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a ideia do Outro em mim (...). Esta maneira não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem. O rosto de Outrem destrói em cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu *ideatum* [a realidade objetiva à qual as ideias humanas supostamente correspondem] – a ideia adequada (...). O rosto, contra a ontologia contemporânea, traz uma noção de verdade que não é o desvendar de um Neutro impessoal, mas uma *expressão* [ou *revelação* ou *epifania*]: o ente atravessa todos os invólucros e generalidades do ser, para expor na sua ‘forma’ a totalidade do seu ‘conteúdo’, para eliminar, no fim de contas, a distinção de forma e conteúdo (...). Abordar Outrem no discurso é acolher a sua expressão onde ele ultrapassa em cada instante a ideia que dele tiraria um pensamento. É, pois, *receber* de Outrem para além da capacidade do Eu; o que significa exatamente: ter a ideia do infinito (...). O discurso acolhido é um ensinamento” (*ibidem*, p. 38). O Mesmo, igualmente, se expõe através do rosto, o que significa, de acordo com o autor, “*impor-se* para além da forma, manifestada e puramente fenomenal, é apresentar-se de uma maneira irreduzível à manifestação, como a própria retidão do frente a frente, sem mediação de nenhuma outra imagem na sua nudez, ou seja, na sua miséria e na sua fome” (*ibidem*, p. 194).

De acordo com Lévinas, o rosto do Outro que me interpela, oferecendo-se a mim sem resistência, subtraído a meus poderes, impede que eu o mate, pois, diante dele, ao se instaurar um vínculo ético primeiro, “não posso mais poder”; assim, ele não pode ser atingido nem reduzido a meu bel-prazer (BLANCHOT, 2010). Conforme Betty Fuks, o mandamento “não matarás”, na visão do filósofo, deve ser lido com base em uma antiga interpretação talmúdica sob o signo do desejo: “farás tudo para que o outro viva” (*apud* FUKS, 2000, p. 143).

Para o autor, “quando o homem aborda verdadeiramente Outrem, é arrancado à história” (LÉVINAS, 2015, p. 40). Sua explicação para isso é que a interioridade do Mesmo ou do Outro interromperia a continuidade do tempo histórico, em razão de não poder ser englobada, objetivamente, por um pensamento abstrato, por um olhar sinóptico.

Lévinas chama “ateísmo” a independência radical do ente: “referir-se ao absoluto como ateu é acolher o absoluto depurado da violência do sagrado. Na dimensão de altura em que se apresenta a sua santidade – ou seja, a sua separação – o infinito não queima os olhos que a ele se dirigem. Fala, não tem o formato mítico impossível de enfrentar e que manteria o eu preso dentro das suas redes invisíveis. Não é numinoso [termo que, segundo o dicionário Houaiss, significa “influenciado, inspirado pelas qualidades transcendentais da divindade”]: o eu que o aborda não é nem aniquilado ao seu contato, nem transportado para fora de si, mas permanece separado e conserva a sua autonomia. Só um ser ateu pode relacionar-se com o Outro e *dispensar-se* já dessa relação” (*idem*, p. 66 e 67).

Após lutar com o Estrangeiro, quando afirmou “tenho visto a Deus face a face, e a minha alma foi salva” (*Gênesis 32:30*) (FERREIRA DE ALMEIDA, s/p), Jacó reencontra seu irmão Esaú e lhe diz: “(...) Tenho visto o teu rosto, como se tivesse visto o rosto de Deus (...)” (*Gênesis 33:10*) (*idem*). Maurice Blanchot comenta o versículo: “Expressão extraordinária. Jacó não diz a Esaú: ‘Acabo de ver Deus como te vejo’, mas sim: ‘Vejo-te como se vê Deus’, o que confirma que a maravilha (a surpresa privilegiada) é de fato a presença humana, esta Presença Outra que é Outrem, não menos inacessível, separado e distante do que o próprio Invisível; o que confirma assim o que tem de terrível um tal encontro, cujo desenlace só poderia ser a anuência ou a morte. Quem vê Deus corre o risco de morrer. Quem encontra Outrem não pode relacionar-se com ele a não ser pela violência mortal ou pelo dom da palavra em sua acolhida” (BLANCHOT, 2007, p. 77).

À procura do sentido do humano, o Judaísmo promove a valorização extrema da vida. Tendo o homem e a mulher sido criados à imagem de Deus, cada vida é sagrada. Segundo a *Mishná* (*Sanhedrin 4:5*), “portanto o homem foi criado único no mundo, para lhe ensinar que quem quer que destrua uma única alma (*nefesh*) conta como se tivesse destruído um mundo inteiro; e quem quer que salve uma alma conta como se tivesse salvado um mundo inteiro” (*apud* OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p). Amós Oz e Fania Oz-Salzberger afirmam que, “diferentemente de certos conceitos cristãos e muçulmanos do termo *alma*, a palavra hebraica *nefesh* está quase que exclusivamente ligada à vida na terra, e não a uma pós-vida eterna, ‘pois o sangue é a *nefesh*’ [Deuteronômio 12:23] (...). *Nefesh* (...) significa existência corporal com presença de sangue” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p). *Pikuach nefesh* (salvar uma vida) descreve o princípio fundamental da lei judaica de que quase todos os preceitos divinos podem ser suspensos para a preservação da vida humana, inclusive o *Shabat*, dia do descanso semanal,

simbolizando o sétimo dia da Criação. Os autores apontam as exceções, conforme o *Talmud*: “Só há três leis mosaicas pelas quais vale a pena morrer. São rotuladas de *yehareg u-val ya’avor*, seja morto e não ceda: idolatria, intercuro sexual ilícito e derramamento de sangue. Abandone sua vida, ou as vidas de outros, em vez de violar essas proibições cruciais” (*idem*). Porém, para Oz e Oz-Salzberger, a beleza do *Pikuach nefesh* está na própria regra, que, segundo eles, poderia ser chamada, inversamente, *Ya’avor u-val yeharg*, “quebre a lei e não morra”. O *Deuteronômio 30:19* exprime um louvor à vida: “¹⁹Os céus e a terra tomo hoje por testemunhas contra vós, de que te tenho proposto a vida e a morte, a bênção e a maldição; escolhe pois a vida, para que vivas, tu e a tua descendência” (FERREIRA DE ALMEIDA, s/p), Assim como o *Eclesiastes 11:7*: “⁷Certamente suave é a luz, e agradável é aos olhos ver o sol” (*idem*).

Oz e Oz-Salzberger citam outra passagem da *Mishná* (*Sanhedrin 4:5*), que, exaltando a diversidade humana e abordando a exigência de responsabilidade por outrem, diz que “um homem cunha muitas moedas em um molde, e são todas parecidas; mas o Rei dos Reis (...) estampou cada pessoa com o mesmo selo do Primeiro Homem [Adão], e nenhuma delas se parece com outra. Portanto cada pessoa deve dizer: ‘Por minha causa o mundo foi criado’ (...). Talvez você falará, ‘Por que precisamos disso, ser responsável pela morte de outro homem?’ Mas as Escrituras já disseram: ‘Perecendo os ímpios, há júbilo’ (*Provérbios 11:10*)” (*apud* OZ; OZ-SALZBERGER. 2015, s/p; SEFARIA). Assim, afirmam os autores: “O principal intento deste trecho (...) é sublinhar a absoluta necessidade de responsabilidade pessoal sobre as vidas dos outros. Todo ser humano é uma versão única do Homem original, estampado individualmente à imagem de Deus. Só os maus olham as desgraças das outras pessoas e dizem ‘O que este problema tem a ver conosco?’. O restante de nós entende, nas palavras do poeta [inglês] John Donne com sua mentalidade bíblica, que nenhum homem é uma ilha (...). Cada um de nós deve ser infinitamente importante para os outros e para o coletivo, porque cada um é uma variante única da imagem de Deus (...). Somos, cada um, um bloco singular de humanidade. Irrepetível, insubstituível e parte de um todo” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p).

5. Um dos modos de comunicar-se com o Outro é por intermédio da linguagem, estruturalmente polissêmica, polifônica e palimpséstica. Jacques Derrida designa certo Judaísmo “como nascimento e paixão da escritura, amor e sofrimento da letra, acerca da qual não se poderia dizer se o sujeito é o judeu ou a própria Letra” (DERRIDA, 2014, p. 91 e 92); ele, diz Fuks, “invocará a letra como a raiz comum de um povo e da escritura:

os desconfortos hebraicos da repetição, do exílio, da errância e do nomadismo são, para o filósofo, o próprio movimento da escrita situada num tempo que se ordena na direção do presente passado, do presente atual e do presente futuro” (FUKS, 2014, p. 50). Segundo a autora, “a palavra se faz o fio infindável que tece a narrativa sobre o vazio que insiste entre Deus e os homens e entre o homem e o homem (...). Na leitura judaica de um texto, é o signo ausente que dá vida ao discurso. O texto hebraico, em sua forma original, não está totalmente dado, e a palavra só pode ser lida por aquele que a reconhece no contexto em que ele, leitor, se encontra situado. Um só versículo bíblico contém uma possibilidade infinita de interpretações, que passam a habitar, mesmo que contraditórias, a mesma página do *Talmud*. A proibição da idolatria do texto e a necessidade de ateísmo da escritura exigem de seu intérprete – o talmudista – a posição de ateu, isto é, de alguém que não impeça o advento da palavra, transformando a Escritura em ídolo, em totem” (FUKS, 2000, p. 13 e 14). Fuks afirma que, sempre em ebulição, jamais apreendido por uma única significação, nômade, “o sentido do texto é sempre outro, sua significação é devir, absolutamente distinto e transcendente. Não há conversão do outro ao mesmo, pois a leitura emerge do encontro com o inconquistável e inapreensível” (FUKS, 2014, p. 54).

Segundo Russell Jacoby (2007), mesmo o hebraico da *Torá* exige interpretação, à medida que as vogais lhe são ausentes, de modo que é preciso fornecer sons e significados. De acordo com Barry Sander, o hebraico “apresenta essa carga especial de responsabilidade ao leitor”, que “precisa interpretar todos os significados possíveis, ao mesmo tempo ter certeza de que a palavra fará sentido no contexto da narrativa inteira”; pequenas variações de vogais podem produzir “significados muito díspares de uma mesma raiz” (*apud* JACOBY, 2007, p. 199). Para o filósofo Baruch Spinoza, na obra, inacabada, *Compêndio de gramática da língua hebraica* (1677), as letras hebraicas são “corpos sem alma”, e as vogais “a alma das letras”; desse modo, “as vogais são o som musical da flauta, as letras são as aberturas tocadas pelos dedos” (*apud idem*).

De acordo com Berta Waldman, “a palavra ocupa um lugar central na tradição judaica. É a interdição da representação de Deus fora da escrita que atribui a esse registro simbólico a importância que ele tem. Se Deus persiste na palavra, é ali que Ele tem se ser procurado. Assim, a religião, a cultura, o pensamento judaicos desenvolveram-se a partir da inviabilidade de se chegar ao Pai por outro caminho que não fosse o da leitura e o da interpretação da lei que um dia Deus concedeu a Moisés e aos profetas” (WALDMAN, 2003, p. 24). Gershom Scholem afirma que a cultura judaica apresenta como característica

singular a posição central da ordem significante da linguagem, situada acima da ordem interpretativa ou do significado. As Escrituras constituem-se como campo significante original, a partir do qual se multiplica, ilimitadamente, o campo do significado, sendo o sentido último sempre inalcançável. Segundo Scholem, “a palavra de Deus deve ser infinita ou, colocando de maneira diferente, a palavra absoluta é como tal sem sentido, mas é preñhe de sentido. Aos olhos humanos ela entra em corporificações significantes finitas que marcam inúmeras camadas de sentido (...). A própria chave pode ser perdida, mas um imenso desejo de buscá-la permanece vivo” (*apud* BAUMAN, 1999, p. 183 e 184). Assim, afirma Waldman, “o lugar de Deus (representado no tetragrama impronunciável YHWH) nas Escrituras é um campo de dispersão, pois, sendo seus contornos imprecisos e fugidios, a aproximação que se empreende em relação a ele é sempre imperfeita e preterida. A reconstrução parcial inextrincável de seu sentido último carrega uma ideia de futuro a que não se chega nunca (...). Essa realidade inapreensível de Deus, excluído na ordem dos significados, suporta, portanto, uma cadeia quase infinita de significantes que sobre ela deslizam sem jamais fixá-la. A concepção de Deus aparece desde então como o próprio paradigma da linguagem” (WALDMAN, 2003, p. 29). Segundo Isaac, o Cego, cabalista francês do século XII, a *Torá* foi concedida ao povo de Israel num “pergaminho de fogo branco, escrito em fogo negro” (*apud* FUKS, 2000, p. 122), o que sugere que o Texto se constitui tanto pelo dito (negro) quanto pelo não-dito (branco), sendo o fogo símbolo de intensidade, explosão, propagação, transformação. A partir dele, novas obras foram, são e serão formadas, como o *Talmud*, o *Midrash*, o *Zohar* e o *Targumim*. “O livro da errância nada mais é do que a errância do livro”, sintetiza, com propriedade, o poeta egípcio-francês-judeu Edmond Jabès (*apud idem*, p. 130).

Para Susan A. Handelman, a ambivalência foi a dádiva de Deus ao povo hebreu. Ela cita o filósofo polonês-americano-judeu Simon Rawidowicz, que, no ensaio *Sobre interpretação* (1957), questiona: “o que Deus concedeu a Moisés, e Moisés trouxe a Israel? Um ‘texto’ para *interpretatio*; não um texto acabado, independente, autossuficiente, mas um que é aberto e tem de permancer aberto à *interpretatio*” (*apud* HANDELMAN, 1982, p. 42). O trabalho rabínico, escreve ele, ensina como “desenraizar e estabilizar simultaneamente; rejeitar e preservar em um sopro; quebrar e construir – internamente, a partir de dentro, lançando uma nova camada em uma camada anterior e soldando-os em um molde” (*apud idem*). Segundo a autora, as interpretações da *Torá* oral, através do raciocínio humano, investido de *status* divino, conforme o método

hermenêutico, buscam preencher as lacunas, elucidar os enigmas e sondar aspectos implícitos da *Torá* escrita, realimentando-a com novas significações.

A parábola a seguir, citada por Amós Oz e Fania Oz-Salzberger, encontrada no *Talmud* babilônico, sugere que a *Torá* agora é de domínio humano, de modo que o julgamento de uma maioria de eruditos chega a vencer o Todo Poderoso numa discussão acadêmica: “Nesse dia Rabi Eliezer apresentou cada argumento imaginável, mas eles não aceitaram. Disse-lhes ele: ‘Se a *Halachá* [*corpus* legislativo do *Talmud*] estiver de acordo comigo, que esta alfarrobeira o prove!’. Ao que a alfarrobeira foi deslocada cem cúbitos de seu lugar – outros afirmam, quatrocentos cúbitos. ‘Nenhuma prova pode ser dada por uma alfarrobeira’, retorquiram eles. Mais uma vez [Eliezer] lhe disse: ‘Se a *Halachá* estiver de acordo comigo, que este córrego d’água o prove!’, ao que o córrego correu para trás – ‘Nenhuma prova pode ser dada por um córrego d’água’, retrucaram eles. Mais uma vez ele insistiu: ‘Se a *Halachá* estiver de acordo comigo, que as paredes da escola o provem!’, ao que as paredes se inclinaram como para cair. Mas Rabi Joshua repreendeu as paredes, dizendo: ‘Quando eruditos estão envolvidos numa disputa *haláchica*, o que tendes a interferir?’. A *Guemará* relata: ‘as paredes não caíram, em honra a Rabi Joshua, e tampouco voltaram a se endireitar, em honra a Rabi Eliezer; e assim estão elas até hoje, inclinadas’. Mais uma vez [Eliezer] lhe disse: ‘Se a *Halachá* estiver de acordo comigo, que seja provado pelos Céus!’. Ao que uma Voz Celestial bradou: ‘Por que discutis com Rabi Eliezer, vendo que em todos os assuntos a *Halachá* concorda com ele!’, Mas Rabi Joshua levantou-se e exclamou [citando o *Deuteronômio*]: ‘Não está nos céus!’. O que ele quis dizer com isso? – Disse Rabi Jeremiah: Que a *Torá* já foi dada no Monte Sinai; nós não prestamos atenção a uma Voz Celestial porque Vós há muito escrevestes na *Torá* no Monte Sinai, [citando *Êxodo*]: ‘Segundo a maioria deve-se inclinar’. Rabi Nachman encontrou [o profeta imortal] Elias e lhe perguntou: O que o Santo, Bendito seja Ele, fez nessa hora? – O profeta riu [de prazer] e respondeu dizendo: ‘Meus filhos derrotaram a Mim, meus filhos me derrotaram’” (*Bava Metzia 59a, 59b*) (*apud* OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p; SEFARIA).

Na visão de Bauman, a ambivalência, que concede limites ao poder ordenador dos tiranos e liberdade aos despossuídos de poder, deve ser celebrada; ele afirma que “é graças à ambivalência, à riqueza polissêmica da realidade humana, à coexistência de muitos códigos semióticos e cenários interpretativos, que o ‘conhecimento associativo do intérprete é investido de poderes notavelmente amplos, incluindo até o privilégio

hermenêutico de deixar perguntas figurarem como parte das respostas [Geoffrey H. Hartman e Sanford Budick]” (BAUMAN, 1999, p. 190).

Toda possibilidade de dizer esconde um silêncio, uma opacidade, um indizível; nas palavras de Maurice Blanchot, “falar é puxar do fundo da palavra o esquecimento que é o inesgotável” (BLANCHOT, 2010, p. 68). Desse modo, cabe ao intérprete do Texto realizar o percurso interminável da forma ao informe e produzir inesgotáveis e imprevisíveis significados, reatualizando-os a partir da sua própria subjetividade e tempo histórico em que vive, até se aproximar do sentido-último, inatingível, insondável.

A autora judia-ucraniana-brasileira, Clarice Lispector alude, na obra *Água Viva* (1973), através de uma metáfora, essa não-presença a partir da qual e em direção à qual toda escritura é acionada: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não-palavra – a entrelinha – morde a isca, alguma coisa se escreveu” (*apud* WALDMAN, 2003, p. 30). Já o poeta de língua hebraica, também judeu-ucraniano, Chaim Nachman Bialik afirma que seu ofício literário visa a buscar, através do exílio de sentidos de palavras, o inominável, o incompreensível, o impalpável: “Os poetas, homens de signos, dos mistérios e dos símbolos, passam a vida correndo atrás da ‘linha unificadora’ dos termos, atrás do inefável dos vocábulos, atrás daquele ponto que converte as imagens e suas representações idiomáticas em um todo ensablado, atrás daquele instante imutável, empós da alma própria, singular e única das coisas, tal como foram captadas no momento ideal e impoluto. Por isso é que evitam tudo quanto os vocábulos têm de fixo e cristalizado a fim de penetrar o que há neles de vivo e animado, procurando para tanto até comunicar-lhes, por vias que só eles conhecem, a mobilidade incessante, as articulações mais recentes e as modulações de sua própria emotividade. As palavras se debatem estertorantes em suas mãos; acendem-se e apagam-se, refulgem com cintilações diamantinas, esvaziam-se e recarregam-se, despojam-se de uma alma para assumir outra nova (...). Entretanto, entre um desfiar-se e um tornar a fiar-se, o vazio assoma ameaçador” (BIALIK, 1965, p. 365).

Bernard-Henri Lévy argumenta em favor da visão judaica presente na obra *Em busca do tempo perdido* (*À la recherche du temps perdu*), do escritor francês Marcel Proust, filho de mãe judia – nascida Weil, com trisavô rabino – e de pai e irmão católicos, leitor do *Zohar*, onde, como afirma em um de seus cadernos, aprende como “romper o encantamento que torna as coisas prisioneiras”, para “alçá-las até nós” e “impedi-las de cair para sempre no vazio” (*apud* LÉVY, 2018, p. 126); para ele, “somente aquilo que

surgiu das profundezas merece ser exprimido”, o tempo do “coruscar de um relâmpago” (*apud idem*, p. 176). Lévy sugere que seu “distanciamento em relação ao social e a si mesmo, essa inadaptação essencial”, seu “exílio interior e exterioridade ao mundo”, “libertado da ordem do tempo, que é a grande hipótese de Proust, mas também (...) a descrição do homem na vida do ‘mundo que virá’, tal como a encontramos no pensamento judaico clássico e em sua ideia de uma transcendência possível do tempo e do espaço”, se transformarão, na obra – “*recherche*” é “*midrash*” em hebraico –, “em uma ferramenta miraculosa que permitirá à língua francesa descolar-se de si mesma (...). Foi necessário esse banho rejuvenescedor do exílio, essa experiência da não adesão a si mesmo e da fuga lenta, esse amor pela palavra concebido como uma aventura infinita do espírito, que Proust levou a cabo, como prescreviam os sábios do *Talmud*, até o último dia de sua vida – foi necessário esse anjo e esse pária, esse homem-a-caminho-do-anjo e esse ser-pária, que são as duas faces do ser-judeu e são, também, duas das faces do autor” (LÉVY, 2018, p. 126 e 127). Emmanuel Lévinas dizia, “em tom surpreendentemente proustiano”, que o *Talmud*, “oceano de definitiva intranquilidade”, tinha como essencial “a associação entre uma ‘paisagem’ bíblica e uma outra paisagem, para extrair desse acoplamento o perfume secreto da primeira” (*apud* LÉVY, 2018, p. 129). Para Lévinas, por esse processo de ligações infundáveis que se poderia realizar, o Judaísmo estava permanentemente fadado à incompletude e a se alimentar de sua própria e insaciável fome (FUKS, 2000).

Segundo Fuks, que a interdição da imagem divina corresponde a importância atribuída pelo Judaísmo ao som e à letra. Escutar e falar são os sentidos que se destacam na liturgia judaica, cuja prece principal tem o nome de *Schemá* (Escuta). O verbo hebraico *lishnot* significa, cumulativamente, escutar, ouvir e obedecer. A autora afirma que “os que fundaram o Judaísmo passaram na tradição a leitura-escrita da Palavra não como desvelamento, mas como criação de sentido (...). O Judaísmo operou uma passagem do ver à escuta: não se vê um texto, mas lêem-se as letras, ou, o que dá no mesmo, ‘ouve-se’ a errância das letras que se combinam infinitamente diante do silêncio de Deus. (...). Pode-se dizer que o Judaísmo é a expressão de um olho que se fechou para que a palavra fosse ouvida” (*idem*, p. 109). Edmond Jabès escreve: “a seu povo, Deus manda escutar: ‘Escuta, Israel.’ Mas escutar o quê? Escuta as palavras do teu Deus; mas Deus está ausente e suas palavras sem voz, pela distância cortada de seus sons. Escuta o silêncio, pois é nesse silêncio que Deus fala à sua criatura (...). O interdito original confere à não-representação seu caráter sagrado. A língua de Deus é a língua da ausência” (*apud* FUKS, 2000, p. 108).

Conforme o cabalista Isaac Luria, rabino, conhecido como Santo Ari, filho de pais alemães, nascido, em Jerusalém, em 1534, o percurso da leitura judaica das Escrituras é designado pelo acróstico “Pardés”, que significa paraíso, pomar ou jardim do conhecimento; o termo é formado pela vocalização das consoantes “p”, “r”, “d” e “s”, iniciais dos quatro níveis de sentidos que podem ser encontrados na Bíblia Hebraica: *pshat* (sentido literal); *rémez* (sentido alusivo, alegórico); *drash* (sentido que demanda interpretação filosófica); e *sod* (sentido secreto, misterioso, místico, o não-dito, o resto inexprimível, inassimilável – metaforicamente, o Desconhecido, o Deus *absconditus*, só pronunciado através do silêncio; em termos freudianos, o “umbigo do sonho”, que não pode ser decifrado). O *Midrash* designa o conjunto dos comentários exegéticos nascidos da necessidade de interpretação do Texto. Etimologicamente, a palavra vem da raiz “*drash*”, que, além de se referir ao terceiro nível de sentido da leitura bíblica, significa demanda, procura, busca, inquérito, investigação (FUKS, 2000).

No *Midrash há-Neelam*, texto do *Zohar* onde aparecem as primeiras referências aos quatro níveis de significação e que tem com alvo de escrutínio o livro de Rute, Moisés de León compara a *Torá* a uma noz, pois esta possui uma casca externa, dura, e duas camadas internas, mais finas, protegendo o cerne, tal como o Livro exige especulações cada vez mais profundas para ser “perfurado”. Maurice Blanchot (2010) afirma que “encontrar, buscar, girar, ir em volta: são palavras indicando movimentos, mas sempre circulares. Como se o sentido da busca fosse necessariamente um giro (...). Encontrar é buscar em relação ao centro, que é o próprio inencontrável” (BLANCHOT, 2010, p. 64).

O *Midrash Bamidbar Rabbah*, relativo ao livro *Números*, o quarto da Bíblia Hebraica, afirma que a *Torá*, em cada palavra ou mesmo letra, tem “setenta rostos”. Segundo Gershom Scholem, “setenta é o número tradicional de nações que habitam a terra. O *Talmud* afirma que cada um dos dez mandamentos emanados da boca de Deus foi dividido e pôde ser ouvido em todos os setenta idiomas” (SCHOLEM, 2015, p. 77). Para Bernard-Henri Lévy, o significado desse *Midrash* é que, ao ler a *Torá*, “fazemos com que ganhe vida; que, ao nos apropriarmos dela, fazemos com que se anime; (...) a palavra que se usa para exprimir a apropriação da *Torá* pelo estudo (*kinian Torá*) é a mesma que se usa para exprimir a apropriação de uma mulher pelo amor (*kinian ichá*); e o fato de que seja a mesma palavra demonstra, me parece, que estamos em um mesmo discurso amoroso, na mesma lógica de reivenção do outro por meio do amor que lhe dedicamos e por meio da leitura, a qual Lévinas diria que se assemelha a uma carícia.

‘Carícia’ que, por sua vez, implica duas coisas. Que a *Torá* não é algo que se ‘pega’, que ninguém se ‘apropria’ de sua realidade, ou, mais precisamente para falar como Jacques Lacan, que ela não é uma ‘realidade’, ou seja, alguma coisa que se pode ‘segurar’ e que teria um ‘agora’, mas que é, isso sim, um ‘real’, avesso a qualquer captura, podendo apenas ser tocado. Mas, acima de tudo, que é um ser vivo, com versículos vivos, desejados, desejosos, dotados de alma, eventualmente caprichosos” (LÉVY, 2018, p. 167). O autor acrescenta outra interpretação: “esses rostos [da *Torá*] são os das pessoas que se apropriam dela. São os rostos dessas próprias pessoas, até então imprecisos, mal formatados, mas que o estudo ajudará que sejam desenhados ou, talvez, que escapem do naufrágio em que, como todas as pessoas, corriam o risco de afundar-se. De modo que (...), por ter o rosto da pessoa que a estuda, a *Torá* convida a pessoa para um encontro consigo mesma e revela-lhe o seu verdadeiro rosto. Pode-se dizer que ela é, como diriam os filósofos contemporâneos da Jacques Lacan, dada-ao-sujeito. Ou melhor, que a aventura do estudo é uma aventura de subjetivação e seu objeto é o Sujeito” (*idem*, p. 167 e 168). Assim, “a *Torá* é um livro infinito. A *Torá* é um livro-homem. A *Torá* é um livro feito, em última instância, da pluralidade dos homens que nela se descobrem. É um livro que, como diz Maimônides nas últimas palavras do *Guia dos perplexos* (...), me convida a ser eu mesmo, aguça a minha singularidade e me ajuda a colocar-me à altura não do meu eu narcisista e fenomenalmente individualizado (...), e sim do eu-si mesmo redimido que se descobre no que aprendeu” (*ibidem*, p. 168).

6. O próprio “eu” possui um Outro dentro de si. “O eu não é senhor nem mesmo em sua própria casa” (*apud* FUKS, 2014, p. 107), afirma Sigmund Freud, em conferência de 1917. Segundo Betty Fuks, “a prática analítica, disse Freud certa vez, a arte de interpretar as associações livres do paciente, introduziu ‘uma nova escala de valores no pensamento científico’, criou um modelo de cientificidade absolutamente original, voltado ao indizível, à inquietante estranheza que habita em nós, para além de nossa memória. A invenção freudiana descortina, no alvorecer deste século, uma Outra cena: a do pensamento que, acontecendo nos sonhos, nos lapsos e nos sintomas, move-se segundo outros critérios que não os da norma da consciência, o grande ídolo do racionalismo. Na contramão da racionalidade da *Aufklärung* [Ilustração], que privilegiava a coerência e a identidade como formas de verdade, a psicanálise se anuncia como um método de escuta do incoerente, do não-idêntico e do deformado, obedecendo sempre à lógica do Outro” (FUKS, 2000, p. 56). Assim, cabe ao analista, em seu “ofício impossível” de perscrutar a

alma humana, a escuta flutuante da inesgotável melodia pulsional que o paciente manifesta em representações efêmeras e transitórias. Ele deve possibilitar o exílio necessário que cada sujeito vivencia como condição do advir de sua palavra, despertando seu afeto e suas lembranças recalçadas. Desse modo, ele pode ajudar o indivíduo a, em seu processo subjetivo de elaborar suas angústias, dores e sofrimentos a partir da narração de suas experiências, realizar um mergulho dentro de si, vivenciar seu Outro (desconstruir-se) e interpretar, à moda talmúdica, os traços significantes do seu inconsciente como partes de uma escritura, concedendo-lhes sentidos múltiplos, errantes, momentâneos (por-vir), imprevisíveis. Para o médico argentino-francês Juan-David Nasio, “a psicanálise deve criar uma separação radical, uma perda essencial reorganizadora da realidade psíquica do sujeito, uma perda que chamei de exílio” (*apud* FUKS, 2000, p. 76). Fuks diz que “esse exílio consiste em fazer o sujeito buscar – nos desconfortos da repetição e na desconstrução paulatina da própria idolatria (narcisismo do eu e mandatos do supereu) – o encontro com o que há de mais estranho a ele próprio, o face a face com o desconhecido, que envolve o risco de encontro com o impessoal da força pulsional sempre errante, força de todos os tempos e de todos os homens. Experimentar o exílio analítico é, então, uma aprendizagem de alteridade: permite ao sujeito buscar pela palavra uma designação para aquilo que, vindo de fora, está nele mesmo, embora lhe seja estranho” (FUKS, 2000, p. 76).

Freud, no ensaio “Análise terminável e interminável” (1937), afirma que as interpretações psicanalíticas dos sonhos, por mais convincentes e plausíveis que sejam, “continuam possíveis, embora não provadas; devemo-nos acostumar com o fato de um sonho ser capaz de ter vários significados. Além disso, a culpa disso não deve sempre recair sobre a incompletude do trabalho de interpretação; pode também ser antes de mais nada inerente aos próprios pensamentos sonhados latentes” (*apud* BAUMAN, 1999, s/p). Nas palavras de Zygmunt Bauman, “o trabalho do analista deve trazer satisfação, pode aliviar o sofrimento, até curar; mas dificilmente pode terminar e seus efeitos jamais podem ser seguros e finais” (BAUMAN, 1999, p. 189). Isso porque, na visão de Freud, como afirma no texto “Construções em análise” (1934), toda formulação do paciente “é incompleta, uma vez que cobre apenas um pequeno fragmento dos eventos esquecidos (...), uma conjectura à espera de exame, confirmação ou rejeição” (*apud* BAUMAN, 1999, p. 189). Assim, a incerteza torna-se parte integrante do dispositivo analítico, incapaz de apreender um saber-todo-poderoso, finito e totalizante.

As ambiguidades da identidade judaico-alemã na modernidade

*Onde será que o forasteiro
Cansado irá saudar a morte?
Entre pinheiros, cá no norte,
Ou lá no sul, sob os coqueiros?*

*Vão me jogar desconhecidos
Em cova rasa num deserto?
Ou vagarei em mar aberto
Até bater nos arrecifes?*

*Que seja! Aqui ou acolá,
Há de envolver-me por inteiro
A noite escura; um véu de estrelas
Azul será a minha mortalha.*

(Escritor judeu-alemão Heinrich Heine, poema “Wo?”, “Onde?”.
Tradução: André Vallias. In: site *Casa Stefan Zweig*).

Moisés Mendelssohn, filósofo alemão da *Haskalá* (Iluminismo Judaico), filho de Mendel, escriba da *Torá*, foi um dos primeiros judeus a realizar, no século XVIII (no seu caso, em 1743), o trajeto de saída do gueto rumo à cidade, imigrando de Dessau a Berlim – onde obteve o direito de residência como um favor pessoal –, tendo sido considerado, simbolicamente, o primeiro judeu-alemão. Segundo Paul Mendes-Flohr (1999), nascido em 1729, ele – que traduziu o Pentateuco e outras partes da Bíblia Hebraica (*Tanach*) ao alemão em 1783 – não via contradição entre o fato de ser um judeu observante e “homem

de cultura” (*Kulturmensch*), pois achava que a verdade emanada da *Torá* não era conflitante com os preceitos da razão universal da *Aufklärung* (Esclarecimento).

Franz Rosenzweig – bisneto de Samuel Meir Ehrenberg, um dos primeiros judeus-alemães, diretor, na cidade de Wolfenbüttel, da *Jüdische Freischule* (também conhecida como escola Samson) (1786-1928), que, originalmente de ensino talmúdico, passou a prover uma educação moderna e secular, gratuita, para a juventude judaica – afirma que Mendelssohn não era entendido em seu meio social. O motivo era simples: como seus contemporâneos “compreenderiam que ali se postava diante deles não uma pessoa, mas duas?” (*apud* MENDES-FLOHR, 1999, p. 13), indaga o filósofo, referindo-se à sua identidade bífida, hifenizada. Já para a maioria dos alemães, tanto judeus como não-judeus, o Judaísmo e a modernidade pareciam separados por um abismo intransponível.

Segundo Jacob Katz, o filósofo, poeta e dramaturgo alemão não-judeu Gotthold Ephraim Lessing, amigo de Mendelssohn, defendia a “unicidade essencial de toda a natureza humana” (GRIN; VIEIRA, 2004, p. 28) e advogava em favor da dignidade judaica, da emancipação dos povos (direitos civis igualitários) e da tolerância religiosa, ideias expressas em suas peças teatrais *O judeu* (1754) e, especialmente, *Nathan, o sábio* (1779), cujo protagonista é um mercador judeu de Jerusalém, que encontra um entendimento com cristãos e muçulmanos. Rosenzweig critica o que considera ingenuidade na obra de Lessing, em razão de ela, em sua visão, sugerir que, por meio apenas da boa vontade e da cultura ilustrada, podia ser encontrada uma base neutra de fraternidade para além das diferenças de religião, cultura e nacionalidade; com isso, o autor neutralizaria o significado da experiência existencial e social dos personagens, tornando-os seres humanos “puros”, desencarnados (MENDES-FLOHR, 1999).

De acordo com Jerome Kohn, Mendelssohn e Lessing “viam a possibilidade de emancipação judaica como a longamente esperada oportunidade para os judeus serem reconhecidos como seres humanos *da mesma forma* que outros seres humanos (...). [Assim, para eles], o propósito de emancipar os judeus era conceder-lhes os direitos humanos desfrutados por não judeus e ‘melhorar’ sua sorte apagando sua história determinante” (ARENDT, 2016, p. 24). Para Zygmunt Bauman, “parecia racional que, uma vez apagadas as idiossincrasias culturais e dissolvida a diversidade numa cultura nacional uniforme, a face indiscriminadamente *humana* emergiria e seria reconhecida como tal” (BAUMAN, 1999, p. 125).

Leo Spitzer (GRIN; VIEIRA, 2004) afirma que o processo de emancipação de grupos outrora marginalizados, como os judeus alemães, alicerçado na crença em um crescente esclarecimento humano e no contínuo progresso (*Fortschritt*) material e moral, está relacionado, historicamente, à ascensão da classe burguesa e de sua nova ordem econômica, quando as restrições que inibiam as oportunidades de mobilidade econômica e social foram reduzidas através do crescimento das fábricas e da expansão da produção industrial e do comércio, e quando os empecilhos jurídicos e sociais que haviam mantido vários grupos na subalternidade foram amenizados. Segundo o autor, os reformadores sociais europeus adotaram uma abordagem paternalista ao tratar da questão dos recém-emancipados, defendendo que o Estado e as instituições religiosas, filantrópicas e educacionais deveriam auxiliar na sua integração à sociedade. Eles acreditavam que os novos cidadãos, tidos como culturalmente atrasados, moralmente deficientes e socialmente degenerados, deveriam, se quisessem tornar-se seres humanos melhores, mais felizes e mais úteis à sociedade, conformar-se, através da educação, aos valores, concepções e estilo de vida “superiores” dos emancipadores. Essa ideologia foi expressa, por exemplo, na obra *Üeber die bürgerliche Verbesserung der Juden* (Sobre o aperfeiçoamento civil dos judeus), que, conforme Jacob Katz, citado por Spitzer, escrita pelo historiador alemão Christian Wilhelm von Dohm e publicada, em 1781, em Berlim, marcou o começo do movimento social em prol da emancipação dos judeus na Europa

Segundo Michael Brenner (1996), no começo do século XIX, os judeus, com poucas exceções, segregados em aldeias rurais, ruas ou bairros de cidades pequenas, falavam sua própria língua, o *íidiche* – dialeto utilizado pelos judeus originários da Europa central ou oriental –, escreviam em hebraico, vestiam-se diferentemente de outros alemães, casavam-se entre si, mandavam suas crianças para escolas judaicas de ensino religioso tradicional de nível primário (*heder*) e de nível médio e superior (*yeshiva*) e possuíam crenças próprias; porém, de 1820 a 1850, um número altamente crescente de judeus alemães moveu-se para grandes cidades e regiões que até ali haviam estado vedadas para eles. Segundo Spitzer, muitas crianças e adolescentes passaram a estudar em escolas seculares controladas pelo Estado, sendo incentivadas a abandonar sua língua vernácula e a incorporar a cosmovisão (*Weltanschauung*) alemã; enquanto isso, os adultos buscavam ingressar nas mais diversas atividades econômicas regulares que agora podiam, por lei, ocupar, tendo acesso a empregos agrícolas, fabris, artesanais e a profissões liberais, deixando de ser exclusivamente mascates, penhoristas ou agiotas, e sendo

estimulados, senão pressionados, a fim de se mesclarem mais eficazmente ao corpo social, “a se desfazerem dos traços mais evidentes de sua judeidade” (Jacob Katz *apud* Leo Spitzer, *in*: GRIN; VIEIRA, 2004, p. 32), como a barba espessa, as tranças (*peyot*), o solidéu (*kipá*) e o *íídiche*. Este, por ser considerado, por muitos alemães – impregnados de valores excludentes às culturas particulares –, um jargão grosseiro, digno de riso e escárnio, uma degradante caricatura da língua alemã, foi proibido, na legislação aprovada por diversos Estados germânicos ao longo do século XIX, de ser utilizada em negócios, documentos legais e transações judiciais.

Spitzer escreve que a busca de assimilação dos judeus adultos da primeira geração foi dificultada pela enorme distância cultural entre a visão de mundo do *shtetl* (“vilarejo” em *íídiche*), que, ancorada em séculos de escolástica judaica, considerava a religião, com suas lições espirituais, éticas e morais da tradição, a essência da vida cotidiana, baseada na lembrança do passado mítico e na crença da promessa de redenção (visão cósmica do mundo); e a das cidades, onde predominavam valores individualistas, sensoriais e estéticos em uma sociedade liberal e onde vigorava uma ideologia mais materialista e política (visão histórico-secular da realidade). Por isso, sublinha o autor, eles tinham que realizar uma drástica revisão de seu sistema de valores fundamentais, regredindo a uma técnica de aprendizagem típica da infância – imitação, cópia e ensaio e erro –, o que podia constituir-se em um processo bastante traumático, levando os indivíduos à perda de autoestima e à angústia existencial.

Segundo Luís Krausz (2009), surgiu, com as obras do escritor e jornalista judeu-alemão, convertido ao Protestantismo em 1825, Heinrich Heine, um gênero literário judaico-moderno conhecido como *Ghettoliteratur* (Literatura do Gueto), que tematizava a elaboração dos conflitos dos judeus “entre dois mundos”. Os autores que adotaram esse estilo, “em diferentes momentos de suas trajetórias literárias e pessoais, ora se voltam de maneira acerbamente crítica para o mundo do gueto e da tradição, representando-o como retrógrado, opressivo, eivado de superstições e de crenças equivocadas, ora observam com distanciamento a modernidade oitocentista, representando-a como o universo do cinismo, da perda dos referenciais éticos, e sobretudo da ausência de autenticidade, cuja tradução mais precisa é a perdição” (KRAUSZ, 2009, p. 15).

Spitzer, baseado nas considerações de Jacob Katz, afirma que as mulheres judias tinham melhor vantagem adaptativa para se integrarem à sociedade, pois, excluídas da educação religiosa do *shtetl*, estavam menos enraizadas no modo de vida e na cosmovisão

que os homens possuíam, adquirindo, assim, maior facilidade na aprendizagem da língua alemã e traquejo social para transitar no mundo secular – embora neste, também, as mulheres fossem vistas como pertencentes mais ao espaço doméstico, tendo como papel proporcionar estabilidade à família burguesa. Como reflexo dessa restrição social, as jovens de classe média ou alta costumavam estudar por meio de professores particulares e poucas ingressavam no ensino superior. Apesar de certo tolhimento, as mulheres judias frequentavam chás vespertinos, apresentações culturais e espetáculos, sendo algumas delas figuras intelectuais centrais nos salões literários, como Rahel Varnhagen, Henriette Herz e Dorothea von Schlegel – filha de Moisés Mendelssohn –, e passeavam por avenidas e parques, ocupando a cena pública; porém, diferente dos homens judeus, “não esperavam que sua passagem para o mundo do grupo dominante incluísse o acesso à esfera prestigiosa das atividades públicas e profissionais” (GRIN; VIEIRA, 2004, p. 48).

Os judeus, a partir desse momento, passaram a ter a “alma” bifurcada – com frequência, dilacerada –, no plano identitário e cultural, entre ser judeu e alemão, vivendo a dualidade de buscar manter uma lealdade com seu patrimônio ancestral e abraçar o mundo moderno (MENDES-FLOHR, 1999). Eles se questionavam se era possível conciliar os valores universais do Iluminismo com os particularistas do Judaísmo, de modo a preservar sua memória num mundo guiado pela razão. Segundo Mendes-Flohr, por um lado, num momento de intensa secularização dos judeus, estes, ironicamente, em razão de sua necessidade de criar novas autodefinições, estabeleceram novas correntes religiosas judaicas, como o movimento reformista e o neo-ortodoxo. Por outro lado, em sua luta por emancipação, respeitabilidade e aceitação social, os judeus alemães passaram a se guiar, com uma obsessão e devoção quase religiosa, pela *ethos* da *Bildung* (Formação), ideal educacional liberal, democrático, humanista e cosmopolita baseado no autocultivo de faculdades intelectuais e morais e no refinamento (*Veredelung*) de sensibilidades estéticas, realizado através da incessante, disciplinada e apaixonante busca do conhecimento, da verdade, do bem e do belo (ideais estimados pelos gregos) e da incorporação de valores culturais, artísticos, religiosos e sociais, que formavam a *Kultur*. Esta era vista como a consciência da humanidade pensante e reflexiva, o sincretismo das culturas plurais produzidas em todo lugar e tempo, sendo, preeminentemente, espiritual. De acordo com o autor, embora houvesse similaridades estruturais entre o Judaísmo e a *Bildung*, muitos judeus, internalizando os preconceitos vigentes na sociedade, viam sua cultura “como um impedimento, como mal-adaptada aos requerimentos cognitivos e

axiológicos do mundo moderno” (MENDES-FLOHR, 1999, p. 35) e minimizavam sua afiliação judaica, restringindo-a, no máximo, à prática religiosa na vida privada.

Assim, em grande número, desproporcional à sua representação na população alemã como um todo, os judeus concentraram-se nas cidades maiores, começaram a mandar seus filhos a escolas laicas, frequentaram universidades, participaram da vida intelectual e artística alemã e se juntaram à *Bildungsbürgertum* – “*bürger*” significa cidadão em alemão –, à classe média burguesa ilustrada. Esta, surgida na metade do século XVIII – embora o termo tivesse sido criado na década de 1920 –, tinha um bom sucesso econômico e profissional e apreciava as artes, compartilhando valores que desejava imprimir à sociedade inteira. Esse estrato social, que se mostrava coeso, tornou-se, paulatinamente, menos tolerante e aberto à presença dos judeus, entre outras razões, devido a estes terem ingressado, tardiamente, ao grupo estabelecido, sendo, assim, considerados *outsiders* (marginais) (cf. ELIAS; SCOTSON, 2000). Desse modo, foram alvos de discriminação e excluídos de certos direitos (MENDES-FLOHR 1999).

Portanto, embora os judeus estivessem aculturados em maior ou menor grau, não foram plenamente integrados à sociedade, sendo considerados uma anticategoria, ambivalente e incongruente, afastada tanto da tradicional comunidade judaica quanto das elites alemãs. Segundo Bauman, “a separação territorial e funcional [segregação] foi substituída (às vezes meramente encimada) pelo isolamento social e a solidão espiritual” (BAUMAN, 1999, p. 132). Os liberais, com seu modelo universalista que se tornava crescentemente nacionalista e excludente, passavam a considerar o Judaísmo como incompatível com a cultura e a sensibilidade alemã; segundo Jerome Kohn, “foram antes os cidadãos liberais burgueses, envergonhados pelas acusações dos aristocratas de que eles eram *nouveaux riches* [novos-ricos], sem raízes, bem como uma força desagregadora e destrutiva na nação germânica, que redirecionaram os ataques aos judeus” (ARENDT, 2016, p. 33). Já os conservadores, para definir sua identidade coletiva, fundamentavam-se na noção de *Volk* (Povo), a comunidade primordial, ontológica de povos germânicos de origem teutônica com, imaginariamente, a mesma etnia (raça, povo ou nação), religião (católica ou protestante), tradição, costumes, destino e memória histórica ou mítica, à qual os judeus, considerados estrangeiros e com uma cultura e nacionalidade distinta, não pertenciam, a não ser, eventualmente, que se assimilassem de um modo tido, pela elite, como bem-sucedido – mesmo assim, eram, não-raro, acusados de duplicidade e intenção subversiva. Assim, eles viviam num permanente, incessante e minucioso processo de

avaliação pelos outros, que, no entanto, dificilmente os aceitavam, o que os levava a se sentir moralmente culpados e socialmente envergonhados por não atenderem as expectativas (BAUMAN, 1999). De acordo com Mendes-Flohr, a ideologia que ancorava essa visão de mundo místico-irracional, aristocrática e nacionalista, baseada no *Volksgeist* (espírito nacional) – que direcionava sua atenção ao *Körper* (corpo) saudável –, oriunda do Romantismo alemão do final do século XVIII, cristalizara-se durante as Guerras Napoleônicas (1803-1815), quando os reinos alemães buscavam liberar-se do domínio da França – o que ocorreu em 1813 –, e suplantaria os valores cosmopolitas abstratos, niveladores das diferenças nacionais e das particularidades locais, do Iluminismo, levando, por exemplo, à promulgação do édito de 4/5/1816, que proibia aos judeus, em razão de não serem considerados alemães, o acesso às funções públicas. Segundo Bauman (1999), os judeus alemães almejavam a emancipação civil outorgada pelo Código Napoleônico aos correligionários vizinhos, os judeus franceses, e reivindicavam seu próprio *Gleichberechtigung* (título de igualdade). Por seu contexto desfavorável, eles desconfiavam das promessas da modernidade: “até aqueles que pareciam mais bem integrados aos valores e ideias burguesas da sociedade dominante foram induzidos a se mover com cautela e hesitação na rota assimilacionista” (GRIN; VIEIRA, 2004, p. 38).

Segundo Bauman, a modernização visava a conferir um direito monopolista e autoritário a uma elite, com o objetivo de exercer autoridade, erigir padrões, planejar a realidade, promover a uniformidade e a similaridade entre os indivíduos em um dado território, realizar o controle dos processos sociais e estabelecer uma hierarquia cultural, sendo “um poderoso e inexorável ímpeto para extirpar diferenças de valores e estilos de vida, costumes e linguagem, crenças e comportamento público” (BAUMAN, 1999, p. 124 e 125). Para o autor, os judeus que insistiam na lealdade a modelos desacreditados arriscavam-se a uma condenação perpétua de estranheza; por outro lado, seu endosso aos modelos aceitos era interpretado como uma prova da validade e desejabilidade universais dos valores dominantes e da superioridade de seus portadores. Consequentemente, “a autonomia comunitária judaica era uma abominação do ponto de vista das tendências absolutistas, monopolistas e onipresentes do pretensioso poder estatal valentemente nacionalista. Tinha de ser esmagada ou reduzida aos poucos traços considerados irrelevantes e inócuos graças à despreocupação ou indiferença do Estado” (*idem*, p. 124).

Em novembro de 1819, um grupo de estudantes judeus da Universidade de Berlim, como Eduard Gans – jurista, aluno do filósofo Friedrich Hegel –, Heinrich Heine,

Immanuel Wolf – escritor – e, ex-alunos da escola Samson, discípulos de Samuel Meir Ehrenberg, Isaac Markus Jost – escritor – e Leopold Zunz – pesquisador de literatura rabínica –, fundou o movimento *Verein für Cultur und Wissenschaft des Judentums* (Associação para Cultura e Estudos Judaicos), primeiro produto da cultura judaica secular moderna (MENDES-FLOHR, 1999). Buscando apressar a causa da emancipação e restituir sua identidade ao Judaísmo, eles defendiam a rica contribuição do Judaísmo pós-bíblico ao conhecimento e a não-necessidade dos judeus de continuar cultivando uma cultura distintiva, que deveria ser preparada para ser dissolvida no todo maior da *Kultur*. Caberia às disciplinas acadêmicas abordar, cientificamente, as variadas realizações judaicas em diversos campos em busca de apreender sua essência. Segundo Pierre Bouretz, “essa *démarche* [disposição] rompia deliberadamente com o modo como os judeus tinham vivido, desde sempre, o tempo de sua experiência entre a rememoração do passado e a antecipação do futuro” (BOURETZ, 2011, p. 24). Na visão do autor, o grupo realizou um monumental trabalho historiográfico; porém, sua crítica é que eles, “além de censurar aquilo que julgavam não apresentável na vida judaica e de aceitar como princípio renunciar à dimensão nacional do projeto histórico, baseavam-se em um pressuposto mais ou menos secreto que uma frase devida a Moritz Steinschneider [bibliófilo austríaco ligado aos acadêmicos alemães] desvela: ‘a única tarefa que nos resta é a de arranjar para o que existe ainda de Judaísmo um enterro decente’” (*apud* BOURETZ, 2011, p. 25). O movimento terminou em 1824, quando alguns de seus membros estavam na iminência de se converter ao Cristianismo para obter ingresso à cultura europeia; em 1823, a Lei para os Estados da Província, por exemplo, havia restringido o direito de voto aos cristãos. De acordo com Siegbert Salomon Prawer (BAUMAN, 1999), o escritor fazia de tudo para se livrar de sua condição judaica, que ele considerava uma doença; porém, apesar de seus esforços assimilatórios, ela se projetava e evidenciava. Seu contemporâneo, o jornalista e satirista judeu-alemão Ludwig Börne, traduziu, nessa sentença, a experiência que os judeus viviam nessa época: “alguns me acusam de ser judeu, alguns me perdoam, alguns até me louvam por sê-lo. Mas todos pensam nisso” (*apud* BAUMAN, 1999, p. 128).

Segundo Brenner, em 1837, o rabino liberal, jornalista e escritor alemão Ludwig Philippson, também educado na Universidade de Berlim, fundou o periódico *Allgemeine Zeitung des Judentums* (Revista Geral do Judaísmo), que, publicado, primeiro, em Leipzig, depois, em Berlim, informava sobre eventos diários judaicos, buscava avançar a reforma religiosa e promovia a literatura judaica em língua alemã – que se disseminava

no período com a produção de centenas de romances, novelas e poemas –, assim como as tradições e a história judaica; o jornal duraria, com grande sucesso entre os judeus alemães, até 1922. Em 1851, Philippson estabeleceu o primeiro clube alemão do livro judaico, *Institut zur Förderung der Israelitischen Literatur* (Instituto para a Promoção de Literatura Judaica), que, até 1874, publicava literatura e trabalhos acadêmicos com temática judaica e contava com cerca de três mil e seiscentos assinantes.

Entre agosto e dezembro de 1843, o filósofo e economista político judeu-alemão Karl Marx, nascido em 1818, escreveu “Sobre a questão judaica”, que foi publicado, em fevereiro do ano seguinte, em Paris, na única edição, em dois volumes, dos *Deutsch-Französische Jahrbücher* (Anais Franco-Alemães), que ele organizou junto com o filósofo Arnold Ruge. Segundo Daniel Bensaïd (MARX, 2015), seu texto é uma resposta aos artigos “A questão judaica” (1842) e “A capacidade dos atuais judeus e cristãos de se tornarem livres” (1843), do filósofo alemão Bruno Bauer, que defendia que os judeus, dentro de um Estado alemão monárquico, absolutista e cristão que deveria tornar-se republicano, constitucional e laico, precisavam emancipar-se de sua religião, deixando de se considerar um povo eleito, singular, eternamente separado dos outros, se quisessem obter a cidadania política e a igualdade jurídica. Marx contra-argumenta que não era necessário que os judeus ou qualquer outro povo fossem privados de sua liberdade de consciência e de fé, ou seja, de seus direitos humanos e naturais segundo a Constituição francesa de 1791, para que o Estado democrático existisse em sua forma plenamente desenvolvida; pelo contrário, era, justamente, pela via dos elementos particulares que o Estado se constituiria como universalidade. Em suas palavras, “onde o Estado político atingiu a sua verdadeira forma definitiva, o homem leva uma vida dupla não só mentalmente, na consciência, mas também na realidade, na vida concreta; ele leva uma vida celestial e uma vida terrena, a vida na comunidade política, na qual ele se considera um ente comunitário, e a vida na sociedade burguesa, na qual ele atua como pessoa particular (...). [A religião] não é mais a essência da *comunidade*, mas a essência da *diferença*” (MARX, 2015, s/p). Na visão do filósofo, o direito à religião deveria ser defendido, embora esta representasse, para ele, o espírito egoísta e livre da sociedade burguesa e a expressão da divisão e do distanciamento entre as pessoas; com sua função de atordoar e acalmar, ela era um modo dos indivíduos lidarem com suas limitações materiais através da autoalienação, devendo, pois, ser superada pela emancipação humana e pela luta política. O autor reitera essa visão na obra *Crítica da filosofia do direito de*

Hegel, escrita em 1843, com a introdução impressa, em 1844, nos *Anais Franco-Alemães*, e a íntegra publicada postumamente: "A miséria religiosa é a expressão da miséria real e, ao mesmo tempo, o protesto contra esta miséria. A religião é o suspiro da criatura oprimida, a alma de um mundo sem coração, do mesmo modo que ela é o espírito de um estado de coisa sem espírito. A religião é o ópio do povo" (*apud* MARX, 2015, s/p).

Em 1871, com a unificação política e administrativa dos principados alemães efetivada pelo ministro-presidente prussiano Otto von Bismarck – evento que os judeus consideravam que traria sua salvação –, foi proclamada a Constituição do Segundo Reich, que previa igualdade civil aos judeus, o que não significaria, na prática, o fim, na sociedade alemã, do “antissemitismo”, termo que surgiria por volta de 1879, marcando a transição do antijudaísmo religioso e social (clássico) ao racial e político (moderno). Isso por causa da continuada exclusão dos judeus das fileiras de oficiais do Exército prussiano, de cargos da burocracia estatal, da maioria das universidades e de eventos sociais (BRENNER, 1996). Segundo Bauman, a emancipação fora, oficialmente, proclamada pela própria impaciência modernizadora da Alemanha: “a igualdade perante a lei significava, afinal, o solapamento da autonomia comunal, o descrédito da autoridade comunal, a corrosão das influências centrífugas das elites comunais e corporativas; era uma parte indispensável do processo que levou à instituição do poder estatal moderno com seu monopólio legislador e coercitivo” (BAUMAN, 1999, p. 124).

De acordo com Brenner, em 1894, com o advento do Sionismo, que, fruto do antissemitismo europeu e do ceticismo quanto ao sucesso da assimilação judaica, considerava o judeu como pertencente a uma nação própria e defendia a criação de um Estado judaico, foi fundada, em Colônia, pelo advogado judeu Max Bodenheimer, a *National-Jüdische Vereinigung* (Associação Nacional Judaica), renomeada, em 1897, *Zionistische Vereinigung für Deutschland* (Federação Sionista da Alemanha), apoiada por um setor minoritário, mas crescente, de judeus alemães, que tiveram papel importante no desenvolvimento do Movimento Sionista Mundial.

Como resultado da emancipação prevista na legislação, a arte, a literatura, a música e o conhecimento acadêmico judaicos, não sendo mais instrumentos na luta pela liberdade, adquiriram, a partir da década de 1890, um papel mais autônomo, possibilitando novas formas seculares de expressão, com vistas à reeducação dos judeus alemães assimilados (BRENNER, 1996). Segundo Brenner, os judeus liberais começaram

a estabelecer organizações de massa, de alcance local e nacional, dedicadas mais a propósitos culturais que religiosos, como a *Centralverein Deutscher Staatsbürger Jüdischen Glaubens* (CV, Associação Central de Cidadãos Alemães de Fé Judaica) (março de 1893), que visava à defesa contra o antissemitismo e a promoção da cultura judaica; a *Verband der Vereine für Jüdische Geschichte und Literatur* (União de 48 VJGLs, Associações para a História e Literatura Judaica) (dezembro de 1893), presidida pelo historiador e editor judeu-alemão Gustav Karpeles; a *Gesellschaft für Jüdische Volkskunde* (Associação para Folcloristas Judeus) (1898), fundada pelo rabino polonês Max Grunwald; a *Gesellschaft zur Förderung der Wissenschaft des Judentums* (Sociedade para a Promoção de Estudos Judaicos) (1902-1938), criada, em Berlim, por iniciativa do historiador judeu-alemão Martin Philippon, filho de Ludwig Philippon, e do historiador e rabino Leopold Lucas, com o objetivo de promover publicações científicas e financiar pesquisas e instituições acadêmicas; e a *Akademie für die Wissenschaft des Judentums* (Academia de Estudos Judaicos) (1919-1934), instituto acadêmico multidisciplinar e secular de temas judaicos. O estudo de assuntos judaicos, era, antes, realizado, prioritariamente, em seminários rabínicos, como, por exemplo, a escola liberal *Hochschule für die Wissenschaft des Judentums* (Academia de Estudos Judaicos) (1872-1942), criada por Abraão Geiger, fundada, em Berlim, sob a iniciativa de Hermann Cohen e o estímulo de Franz Rosenzweig, dirigida pelo historiador Eugen Täubler, tendo uma crescente participação de mulheres como pesquisadoras.

De acordo com Brenner, as congregações (*Gemeinden*) judaicas locais, administradas por conselhos de representantes – que, após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), passaram a ser escolhidos democraticamente –, criaram instituições dedicadas a tarefas nas áreas de bem-estar social, cultura, educação e esportes, como clubes, escolas, bibliotecas, editoras, periódicos e organizações para realizar pesquisas no campo da estatística, genealogia, demografia, etnografia, sociologia, psicologia, história e cultura. Os intelectuais judeus, crescendo em uma escala massiva, tornaram-se, a partir daí, uma categoria social (LÖWY, 2012).

O início de um despertar judaico baseado numa reativação moderna do Messianismo

Uma nova geração de pensadores judeus, nascidos, segundo Pierre Bouretz (2011), na época do desencantamento do mundo (Max Weber), da “morte de Deus”

(Friedrich Nietzsche) e da proclamação da inexistência de uma realidade suprassensível, manteve aceso o idealismo alemão, em razão de, desafiando o historicismo de seus predecessores, cultivar uma filosofia metafísica, baseada na expressão “de um messianismo que desenha o horizonte de uma consumação da história ou anuncia sua interrupção apocalíptica, sugere um aperfeiçoamento contínuo do mundo ou, ao menos, sua reparação progressiva, afirma a possibilidade de um além da experiência imediata ou mantém reserva sobre a certeza absoluta de que ele não existe” (BOURETZ, 2011, p. 21). O autor afirma que a ideia de Redenção, que tem origem na destruição dos templos judaicos na Antiguidade, relaciona-se com um futuro esperado, ligado à vivência “da liberdade e da paz, do conhecimento e da sabedoria, da realização e da perfeição” (*idem*, p. 22). De acordo com Paul Mendes-Flohr (1999), houve, desde os *pogroms* (massacres) no Império Russo entre 1881 e 1906, passando pelos casos de violências físicas, psíquicas e morais na Europa contra os judeus, um questionamento mais incisivo e premente da *intelligentsia* judaica a respeito da perda existencial e cultural com a tentativa, frequentemente frustrada, de integração dos judeus às sociedades nacionais. No início do século XX, tendo como inspiração em parte o Sionismo, em parte a cultura das massas de refugiados judeus da Europa oriental que vinham à Alemanha, surgiu um crescente e vibrante movimento intelectual pós-assimilatório entre uma minoria de judeus, que, heterodoxos em relação às doutrinas rabínicas, se caracterizavam por serem românticos, utopistas, revolucionários, pertencentes a uma geração relativamente livre da ansiedade de ascensão social, desejosos de demonstrar um orgulho desafiador de se assumir como judeu, de cultivar uma cultura distinta e de ter um senso de solidariedade intraétnica.

Em 1901, o filósofo judeu-vienense sionista, nascido em 1878, Martin Buber, neto de Salomão Buber, renomado erudito ortodoxo conhecedor do *Midrash* – livro ou trecho de comentários a respeito das Escrituras – e de literatura rabínica que, junto com a esposa Adélia, o criara na cidade de Lemberg, na Galícia austro-húngara (hoje, Lvov, na Ucrânia), criou o termo “Renascimento Judaico”, que designava esse movimento de redescoberta das raízes judaicas. Lemberg era um posto avançado da *Haskalá*, mas a tradição dos pietistas, ancorada no Hassidismo (corrente ortodoxa de viés místico), emanava das inúmeras aldeias judaicas circundantes (BRENNER, 1996). Buber mudara-se para Leipzig antes da virada do século, ficando na Alemanha até 1938, quando se estabeleceu em Jerusalém. Segundo Mendes-Flohr, Buber buscou resgatar a sabedoria popular folclórica dos contos e anedotas hassídicas – tema das obras *Histórias do Rabi*

Nachman (1906) e *A lenda do Baal-Shem* (1908) –, e o misticismo e a espiritualidade dos *Ostjuden* (judeus do Leste) – termo que se refere a uma “denominação de caráter mais psicológico e social do que propriamente geográfico ou nacional” (KRAUSZ, 2009, p. 17) –, mergulhando no universo dionisíaco de um “Judaísmo primordial”.

De acordo com Michael Löwy, ele acreditava que o advento messiânico ocorreria no mundo terreno e se preparava na história, de modo que os seres humanos deveriam ser parceiros de Deus na efetivação da Redenção, elevando e libertando as centelhas da luz divina dispersas pelo mundo; concebido em uma perspectiva ao mesmo tempo utópica e restitutionista, a chegada do Messias é um mistério “em que o passado e o futuro, o fim dos tempos e a história estão ligados (...). Ele tem a forma do passado absoluto e carrega o germe do futuro absoluto” (*apud* LÖWY, 2012, p. 112). Para ele, o futuro Reino de Deus era idêntico à “vida dos homens em harmonia, atingindo sua perfeição” (*apud idem*, p. 113), à comunidade orgânica “em que todos os que têm fome e sede de justiça serão saciados” (*apud ibidem*), à sociedade livre, igualitária e fraternal, sem dominação nem exploração, que, pelo princípio da criatividade, permitiria aos indivíduos expressarem a diversidade do seu ser e realizarem sua humanidade integral.

Segundo Brenner, no Quinto Congresso Sionista da Basileia (1901), na Suíça, Buber, orador da pequena *Demokratische Fraktion* (Fração Democrática) – setor do movimento sionista que contava também com a participação do pintor, gravurista e ilustrador galiciano Efraim Moisés Lilien e do líder russo-britânico, futuro presidente da Organização Sionista Mundial e de Israel, Chaim Weizmann –, defendeu que o Renascimento Judaico deveria incluir a promoção de uma arte judaica – essa seria sua tarefa mais urgente –, a criação de um empreendimento voltado à publicação de literatura judaica – para essa finalidade, Buber fundou a *Jüdisches Verlag* (Editora Judaica, 1901) em Berlim, que lançaria obras de história e cultura judaica –, a difusão da cultura judaica em periódicos – ele escreveria na primeira revista judaica ilustrada moderna, a mensal *Ost und West* (Leste e Oeste, 1901-1923), fundada pelo jornalista sionista russo Leo Winz – e a modernização dos estudos acadêmicos judaicos. De acordo com Bouretz (2011), em 1902, Buber tornou-se diretor do semanário fundado, em 1897, pelo jornalista austro-húngaro Theodor Herzl, *Die Welt* (O Mundo), que buscava promover o Sionismo político, mas rompeu com este em 1903, por recusar o projeto de um lar judaico no Quênia; seu engajamento à causa sionista, nos anos seguintes, se tornaria mais teórico do que político.

Em 1916, Buber fundaria a revista mensal alemã de cultura e política *Der Jude* (O Judeu), que, atuante até 1924 como importante fórum de discussão intelectual, apresentava artigos que continham expressões pessoais e coletivas de judeidade (MENDES-FLOHR, 1999). Esta, para o filósofo, ao gerar um impulso criativo originário da camada subterrânea da sensibilidade de cada judeu, deveria ter papel dominante na mistura cultural em que cada indivíduo estava imerso.

Segundo Mendes-Flohr, em março de 1912, um aluno de literatura alemã, o futuro jornalista sionista Moritz Goldstein, publicou o artigo “Deutsch-jüdischer Parnas” (Parnaso judeu-alemão) na revista cultural conservadora antimoderna *Der Kunstwart* (O Guardião da Arte) – fundada em 1887 pelo poeta alemão Ferdinand Avenarius, sobrinho do compositor Richard Wagner –, onde aponta que “os judeus estão administrando a propriedade espiritual de uma nação [Alemanha] que nega nosso direito e nossa habilidade de fazê-lo” (*apud* MENDES-FLOHR, 1999, p. 46), buscando alertar os escritores judeus (*literatenjuden*) de que seus correligionários mostravam-se, perigosamente, complacentes e indiferentes à “intolerável e indigna ambiguidade” (*apud idem*, p. 48) de sua posição dentro da sociedade alemã. Sua conclusão é de que eles deviam concentrar-se em criar uma literatura judaico-alemã própria, que versasse a respeito de temas judaicos e fosse destinada a uma audiência judaica, o que implicava, na sua visão, inventar um novo tipo de personagem judeu ficcional.

Esse texto motivou uma série de debates no meio judaico, que incluiu um artigo, veiculado na mesma publicação, do poeta e aluno de literatura alemã Ludwig Strauss, sob o pseudônimo Franz Quentin, em agosto do mesmo ano. Inspirado nas ideias de seu futuro sogro, Martin Buber, ele afirma, nas palavras de Mendes-Flohr, que os judeus que tiveram contato com a cultura alemã “desejam ser alemães no núcleo íntimo de seu ser enquanto retêm, frequentemente a despeito de si mesmos, uma sensibilidade distintamente judaica (...). Levados ao último bastião da Judeidade – a alma judaica primeva (...) anterior a qualquer expressão institucional do Judaísmo –, os judeus alemães aculturados são ultrapassados por um instinto de autopreservação [do Judaísmo]” (MENDES-FLOHR, 1999, p. 49 e 50), que estaria sendo expresso por um redespertar “nacional” (étnico) e por uma reapropriação cultural e espiritual de valores judaicos alçados ao centro da vida.

Esse texto, por sua vez, ensejou uma troca de correspondências, de setembro de 1912 a janeiro de 1913, deste Strauss com o crítico literário-artístico e filósofo judeu-alemão Walter Benjamin. Segundo Mendes-Flohr, este, nascido em 1892, ligado ao que

chamava “Sionismo de Espírito” (*Zionismus des Geistes*), escreveu que os judeus, identitariamente bipartidos (*zweiseitig*), estavam enfatizando sua dimensão alemã em detrimento da judaica, sendo necessário que eles, ao mesmo tempo que administrassem a cultura alemã como um destino ou “missão” metafísica, resgatassem, escondidos em suas almas, seus traços judaicos; para o autor, estes estavam relacionados a uma variedade de expressões emocionais mal-definidas, mas compreendidas, intuitivamente, como uma “disposição (*gesinnung*) esotérica do ser”, e deviam ser redescobertos, de modo que os judeus pudessem restaurar sua autoestima e confiança.

Em 1913, Gustav Landauer, filósofo e crítico cultural judeu-alemão anarquista, amigo de Buber, nascido, em 1870, numa família judaica burguesa e assimilada contra à qual se insurgiu, no ensaio “*Sind das ketzergedanken?*” (Esses são pensamentos heréticos?), assumiu, orgulhosamente, o cosmopolitismo de seu universo simbólico e espiritual, que incluía sua identidade judaica e alemã: “Eu nunca tive a necessidade de me simplificar ou criar uma unidade artificial através da negação; eu aceito minha complexidade e espero ser ainda mais multifacetado do que eu agora tenho ciência” (*apud* MENDES FLOHR, 1999, p. 93). Löwy afirma que, em seu “ateísmo religioso”, o pensador não acreditava num Deus transcendental, mas em *re-ligare*, na união dos homens em um espírito comum através do socialismo – para ele, um tipo de regeneração social e espiritual, inspirado na sociedade e na cultura católica medieval. Assim, segundo Löwy, Landauer, dialeticamente, numa secularização paradoxal, mantinha e suprimia a dimensão religiosa em sua profecia utópica e revolucionária, carregando-a de uma espiritualidade messiânica, que parece escapar às distinções habituais entre o sagrado e o profano, o transcendente e o imanente, a religião e o século (tempo observado como indeterminado). Por alguns dias, ele se tornaria comissário do povo para o ensino público na República dos Conselhos operários da Baviera, que, declarado por comunistas e anarquistas, duraria de abril a maio de 1919, mas seria preso e assassinado por membros das *Freikorps*, grupos paramilitares, em nome do governo de Weimar.

Segundo Mendes-Flohr, em 1915, o filósofo judeu-alemão liberal, nascido, em 1842, na cidade de Coswig, Hermann Cohen, no ensaio publicado como um panfleto “*Deutschtum und Judentum*” (Germanidade e Judeidade), escreveu, com uma dose de melancolia, angústia e expectativa idealizada, em razão do tempo de guerra marcado pelo feroz antissemitismo, que o imperativo categórico de Immanuel Kant – o dever moral de agir como se a máxima da ação devesse tornar-se uma lei universal – e o monoteísmo

ético da Bíblia Hebraica, ao promover uma concepção comum de humanidade, de deveres éticos e de esperanças, eram compatíveis e complementares, defendendo, assim, a possibilidade dos judeus, em si mesmos ou entre si, harmonizarem a cultura humanista alemã com a fé judaica – essa ideia de simbiose era considerada uma “metafísica da assimilação” – e demonstrando o perigo do comportamento nacionalista imperialista que a Alemanha vinha adotando; de acordo com Bouretz, ele apoiou a ação do Estado alemão no conflito mundial, pois achava que “a guerra não é legítima senão enquanto prepara a paz perpétua” (BOURETZ, 2011, p. 47 e 48), sendo esta a vocação da humanidade.

Segundo Mendes-Flohr, em “*Religion und Zionismus*”, Cohen afirma que “a nação definida pelo Estado pode unificar em seu interior muitas nacionalidades” (*apud* MENDES-FLOHR, 1999, p. 113), entre as quais os judeus, que, em sua visão, deveriam permanecer um grupo étnico distinto num Estado multinacional. A obra máxima do filósofo foi publicada, postumamente, a partir da compilação, por seus alunos, de cursos que ministrou na *Hochschule für die Wissenschaft des Judentums* (Academia de Estudos Judaicos), e nomeada *A religião da razão extraída das fontes do Judaísmo* (1919).

Bouretz explica que a moralidade, na visão de Cohen, não era a expressão de uma autonomia abstrata, como define Kant, mas se realizava através da intersubjetividade. Ele afirma que a Revelação, ligada à ideia de uma relação continuada entre Deus e o homem, era interiorizada no espírito humano pela razão; esta, vinculada a uma moral natural, “descobre” Deus como ser único e fundamento do devir. Para o filósofo, o amor e a justiça que provinham do ser de Deus tornavam-se uma missão, nunca acabada, para o homem: “É o homem no infinito de sua tarefa ética, na perspectiva indefinida de seu horizonte, o homem no absoluto de sua moralidade, liberto de todas as relatividades próprias à natureza e à história, é este homem absoluto que se torna aqui o representante e o garantidor do espírito de santidade” (*apud* BOURETZ, 2011, p. 70). Para o pensador, a religião, completando a ética, assegurava a passagem do homem universal abstrato para o indivíduo, reconhecido através de seu sofrimento, de suas decisões sobre a prática do bem e do mal e de sua relação concreta com outros homens, de acordo com a Tradição.

Segundo Mendes-Flohr, durante a Primeira Guerra Mundial, muitos judeus alemães, pertencentes a todas as vertentes religiosas, decidiram, esperançosos pela promessa do *Kaiser* Guilherme II de que a batalha estabeleceria a eliminação das diferenças de classes, partidos e religiões, demonstrar seu patriotismo e solidariedade, participando das frentes de combate. Porém, sua lealdade à Alemanha era questionada

por grupos antijudaicos. Em outubro de 1916, o Alto Comando Militar alemão, para conferir as acusações de que os judeus estavam se esquivando de sua responsabilidade nacional, ordenou um recenseamento dos judeus (*Juden­zählung*) conscritos (convocados) presentes no Exército; o resultado da checagem, que refutava as difamações de antipatriotismo, não foi divulgado, mas era falseado em folhetos antissemitas. Segundo Brenner, doze mil judeus foram mortos nos campos de batalha. O autor afirma que os judeus alemães, desiludidos quando perceberam que seu sacrifício, inútil, não estava resultando na diminuição do antissemitismo – por exemplo, os partidos liberais recusavam-se a admitir candidatos judeus nas eleições nacionais no fim do Império – e que havia limites à assimilação, passaram a fortalecer seus laços com a comunidade judaica, o que foi favorecido por seu encontro com os *Ostjuden* na Galícia e na Rússia durante a guerra, ou na Alemanha mesmo, para onde cerca de setenta mil judeus imigraram, de 1916 a 1920, trazendo com eles sua cultura profundamente enraizada em tradições judaicas; em Berlim, havia uma concentração deles no bairro pobre *Scheunenviertel*. Desde a virada do século, eles vinham deixando de ser estigmatizados pela maioria dos *Westjuden*, que, ao longo do século XIX, como estratégia psicológica para se dissociar deles – que eram semelhantes a seus antepassados de duas ou três gerações – e se autodefinir, pelo reverso, como judeus modernos, julgava-os como estranhos, retrógrados, bárbaros, fracos, ignorantes, ridículos, supersticiosos, fanáticos, sujos, doentes, imorais, portadores de uma cultura obsoleta e falantes de uma língua arcaica (ASCHHEIM, 1982); a partir da guerra, essa mesma comunidade passou a tratá-los com compaixão e respeito, chegando até a glorificá-los, vendo-os como integrantes de uma autêntica *Volk* (Nação) judaica e praticantes de um Judaísmo genuíno e inspirador.

De acordo com Ron H. Feldman, na visão da filósofa judia-alemã Hannah Arendt, expressa na obra *Origens do totalitarismo* (1951), os judeus alemães, “precisamente por não pertencerem à sociedade de classes nem à camarilha governante politicamente ativa, (...) estavam alheios à tensão crescente entre Estado e sociedade ao mesmo tempo que eram conduzidos em direção ao centro do conflito por estarem entre os dois como parte de nenhum” (ARENDT, 2016, p. 70). Para a autora, eles, devido ao desenraizamento constante, que ela chama “carência de mundo”, tinham percepções alienadas, irrealistas e apolíticas sobre a realidade. Ela escreve que essa miopia política reflete “o paradoxo mais sério existente no centro da história política dos judeus. De todos os povos europeus, os judeus eram os únicos sem Estado próprio e, precisamente por isso, haviam aspirado

tanto, e tanto se prestavam, a alianças entre governos e Estados, independentemente do que esses governos e Estados representassem. Por outro lado, os judeus não tinham qualquer tradição ou experiência política e não percebiam a tensão nascente entre a sociedade e o Estado, nem os riscos evidentes e a potencialidade decisória que assumiam, decorrentes do seu novo papel” (*apud* ARENDT, 2016, p. 70). Assim, defende Arendt, por não saber defender seus interesses com eficácia, eles se tornaram vulneráveis à ascensão do antissemitismo, demorando a reagir ao perigo que este representava.

A fertilidade das manifestações judaicas durante a República de Weimar

Um importante florescimento cultural, intelectual e espiritual ocorreu durante a República de Weimar (1918-1933), associando-se ao humanismo clássico alemão e ao cosmopolitismo (MENDES-FLOHR, 1999). Essa nova forma de governo estabelecida no lugar da monarquia, em razão de ter, através de sua Constituição liberal – cujo autor era o político e advogado judeu-alemão Hugo Preuß (Preuss) –, incluído na vida política e cultural da Alemanha antigos grupos considerados estrangeiros, foi chamada de *Die Republik der Außenseiter* (A República dos *Outsiders*) pelo historiador judeu-alemão Peter Joachim Fröhlich; este, em 1939, fugira da Alemanha e, em 1941, se estabelecera nos Estados Unidos, adotando o nome Peter Gay. No entanto, o antissemitismo persistia em setores da sociedade – por exemplo, o empresário e político judeu Walther Rathenau, que, em fevereiro de 1922, fora designado ministro das Relações Exteriores, foi assassinado, em 24/6/1922, por um grupo ultranacionalista antissemita –, e a comunidade judaica estava consciente de que a situação ainda era extremamente perigosa para ela.

Segundo Brenner, nesse período, um grupo crescente, mas minoritário, de judeus alemães, numa variedade de identificação política e religiosa, participava da sociedade maior não-judaica numa distinta subcultura. O fenômeno comum foi a recusa da carreira profissional paterna no campo liberal e a revolta do filho contra a geração dos pais e avós – ou dos *párias* rebeldes contra os acomodados *parvenus* (novos-ricos assimilados), termos utilizados por Hannah Arendt (2016) no ensaio “O judeu como pária – uma tradição oculta” (1944) –, que, à exceção da minoria ortodoxa, havia buscado assimilar-se à classe média burguesa alemã e desprezava suas raízes judaicas, abandonando suas especificidades, crenças e costumes, ou praticava um Judaísmo desprovido de conteúdo espiritual. Löwy escreve que “a consciência pária, por sua posição exterior, marginal,

tende a possuir um olhar crítico, e a pôr em questão os valores da sociedade que desvalorizou sua alteridade” (LÖWY, 2012, p. 24).

Assim, os judeus mais novos, numa busca pela comunidade orgânica, autêntica e solidária (*Gemeinschaft*) dentro da sociedade impessoal, artificial e burocratizada (*Gesellschaft*) – termos do sociólogo Ferdinand Tönnies utilizados em ensaio de 1887 –, decidiram adaptar aspectos da tradição judaica da época pré-emancipatória às novas condições históricas, recriando ou reinterpretando-os numa moldura moderna e religiosa, estabelecendo diversas formas culturais de expressão judaica. Brenner afirma que a ideologia liberal judaica, se se caracterizava, no século XIX, pelo pensamento racional e pela fé mosaica/ israelita individual ou privada, passou a conceder um significado maior ao misticismo, ao Romantismo e à experiência coletiva baseada numa ancestralidade, nacionalidade, etnicidade ou destino comum do povo judeu ou numa utopia revolucionária de caráter universal, enfatizando, no plano cognitivo, estético e filosófico, o irracionalismo, o instintivo, o inexplicável, o antimodernismo, a busca por totalidade, a subjetividade da verdade, o Messianismo e o fim da crença otimista na evolução contínua da humanidade através do progresso histórico, do impulso das forças produtivas e do desenvolvimento técnico. Na década de 1920, surgiram movimentos da juventude judaica com muitos adeptos – cerca de um terço dos jovens judeus alemães –, que estavam baseados nesses conceitos, sendo pioneiro o agrupamento sionista Blau-Weiss – estabelecido, em 1907, em Breslau e, em 1912, em todo o país –, que, inspirado no Wandervogel (“Pássaros migratórios”), movimento cultural juvenil alemão concebido no início do século XX, promovia excursões e caminhadas e expressava o nacionalismo, a crítica à vida urbana moderna, o amor pela natureza e a liberdade. Nesse contexto, o rabino liberal Leo Baeck, presidente da Associação Rabínica Geral da Alemanha a partir de 1922 – sucedendo Nehemia Anton Nobel, rabino ortodoxo de Frankfurt, que tinha um grupo de estudos do qual participaram o sociólogo Leo Löwenthal, o jornalista e teórico de cinema Siegfried Kracauer e o psicanalista e sociólogo Erich Fromm –, na segunda edição de sua obra *A essência do Judaísmo* (1922) – editada, originalmente, em 1905, em resposta ao livro *A essência do Cristianismo?* (1900), do teólogo luterano alemão Adolf von Harnack –, considerou como importantes os elementos não-rationais da religião.

Participou também da revitalização do Judaísmo, segundo Bouretz, o filósofo e historiador alemão Gershon (Gerhard) Scholem, que, nascido, em 1897, numa família burguesa judaica assimilada de Berlim contra à qual se revoltou, foi banido do lar após

várias brigas com o pai, em razão de sua opção por se envolver, profundamente, com o Judaísmo – ele estudava hebraico e o *Talmud* (compêndio com a lei religiosa oral) com um rabino ortodoxo – e por ser um feroz opositor à Primeira Guerra Mundial, mudando-se, em 1917, temporariamente, para a pensão Struck, a oeste de Berlim; lá, conviveu com judeus sionistas da Europa oriental ou central, como os escritores da Galícia polonesa (então parte do Império Austro-Húngaro) Shmuel Josef Czaczkes (depois Agnon) – figura central da ficção hebraica moderna, que seria laureado com o Prêmio Nobel – e, de Mir, atual Bielorrússia (então parte do Império Russo) Zalman Rubashov (depois Shazar) – futuro terceiro presidente de Israel. Scholem estudou correntes religiosas subterrâneas, místicas, heréticas, messiânicas e utópicas da história do Judaísmo. Em seu ensaio “O Nome de Deus e a teoria da linguagem cabalista”, ele dialoga com a ideia, já expressa por seu amigo Walter Benjamin, de que a linguagem possuía um fundo indecifrável – que, para Scholem, emanava do sopro divino –, tendo como fonte de inspiração a obra do escritor judeu de língua alemã Franz Kafka (BOURETZ, 2011); este, nascido, em 1883, em Praga, capital do Reino da Boêmia, então parte do Império Austro-Húngaro, também tinha discordâncias familiares, como expressas na obra *Carta ao pai* (1919), igualmente por querer relacionar-se mais intimamente com o Judaísmo e ser desencorajado em casa para seguir esse caminho. Identificado com o Sionismo, Scholem imigrou à Palestina, em 1923, e tornou-se professor da Universidade Hebraica de Jerusalém, fundada em 1925. Ele narraria sua biografia em *De Berlim a Jerusalém – recordações da juventude* (1977).

Contribuiu também a esse movimento de fertilização do Judaísmo o pensador alemão, nascido em 1886, Franz Rosenzweig, cuja obra-prima, *A Estrela da Redenção* (1921), escrita, em seis meses, durante o inverno de 1918-1919, no *front* dos Bálcãs durante a Primeira Guerra Mundial e enviada por cartões-postais à casa de sua mãe, apresenta sua maior afirmação filosófica do Judaísmo. Segundo Bouretz, neste livro, ele, nascido na cidade de Kassel em uma respeitada e aculturada família judaica, discípulo e amigo de Hermann Cohen, “desmembra a totalidade na qual a filosofia reunira o mundo, Deus e o homem (...). [Para ele], esse isolamento não é ainda a realidade de nossa experiência, porquanto esta conhece ligações entre esses elementos que se desdobram como vida e se manifestam no tempo (...): entre Deus e o mundo, a conjunção é precisamente a Criação; entre Deus e o homem, a Revelação; entre o homem e o mundo, a Redenção” (BOURETZ, 2011, p. 214). O autor afirma que o sistema filosófico de Rosenzweig, inspirado nas ideias de Friedrich Schelling, concede à experiência o

certificador de que *Deus* é, de que o *mundo* tem uma realidade e de que *nós* existimos; porém, para o pensador, esse sentimento é ainda obscuro, pois o saber do primeiro elemento é “metafísico”, do segundo, “metalógico”, e do terceiro, “metaético”. Eles só podiam ser apreendidos, pelo que chama de “milagre”, através das camadas de linguagem fundamentais que precedem o sujeito falante, de uma poesia originária e futura da humanidade expressa pelo mito, que é uma estrutura primitiva da compreensão (LÖWY, 2012). Por fim, Rosenzweig desconstitui a linearidade do tempo, considerando que as temporalidades se sobrepõem, como uma espécie de folhado, numa “operação que pretende, em relação à experiência vivida, que a Criação, como persistência daquilo que sempre já está aí; a Revelação, como fulguração do acontecimento; e a Redenção, como espera daquilo que está sempre por vir sejam apenas três modalidades diferentes do presente” (BOURETZ, 2011, p. 232).

O filósofo, na visão de Löwy, parecia atribuir aos movimentos revolucionários – chamados por ele “obras de libertação” –, como a Revolução Francesa e as lutas que ela inspirou, um papel decisivo na preparação do mundo ao *Malkhut Schamaim*, o “Reino dos céus”, fenômeno imanente: “Deus (...) não é apenas aquele que é Redentor, mas também aquele que recebe a Redenção. Na Redenção, a do mundo pelo homem, e a do homem pelo mundo, Deus se dá Sua própria Redenção” (*apud* LÖWY, 2012, p. 38). Em sua concepção de tempo, “cada instante deve ser preparado para recolher a plenitude da eternidade” (*apud idem*, p. 40)

De acordo com Mendes-Flohr, Rosenzweig, propondo uma jornada interna de “dissimilação” do judeu – neologismo que denota o movimento inverso à assimilação –, achava que a conjunção “e” deveria ligar, de modo autêntico e maduro, o ser alemão e o ser judeu que conflitavam, dialeticamente, na identidade e na consciência dos indivíduos, mantendo a força, a integridade e a espiritualidade de ambos. Em 1913, em meio a uma crise existencial, o filósofo cogitou converter-se ao Protestantismo, como fizeram dois primos seus (Rudolf e Hans Ehrenberg), mas decidiu abraçar, com convicção, o Judaísmo. Na esteira do amigo Buber, ele buscava, por meio de atividades educacionais e pessoais, revalorizar o Judaísmo em suas relegadas práticas comunitárias tradicionais – o aprendizado judaico-hebraico, as rezas e o estudo da Torá –, reempoderando-o como uma realidade intelectual e religiosa vital e plena, distinta em termos epistemológicos e metafísicos, sem deixar, por outro lado, de cultivar a sensibilidade humanista alemã e de se relacionar com a cultura mundial. Para ele, cabia ao judeu viver, simultaneamente,

dentro e além de seu ambiente (*umwelt*), cultura, ritmo e tempo, devendo, no mundo histórico e secular, incorporar seu olhar judaico singular no modo de apreender a realidade, baseado na própria experiência e modo de pensar a respeito do mundo, da humanidade e do sentido da vida. Rosenzweig sonhava que a Alemanha pudesse ser uma Nova Babilônia, em referência à antiga cidade da Mesopotâmia; esta significa, literalmente, “terra entre rios” – *Zweistromland*, em alemão (nome da obra do autor de 1926) ou *Naharayim*, em aramaico. Na acepção original, esse termo indica a região da confluência dos rios Tigre e Eufrates, mas, metaforicamente, o filósofo o conota como o local de encontro entre as culturas judaica e alemã. Se, na Babilônia antiga, o Judaísmo, em meio a uma sociedade não-judaica, atingiu o ápice de sabedoria e criatividade espiritual, com a criação de academias rabínicas e do *Talmud*, na Nova Babilônia, o filósofo esperava um diálogo prolífico do conhecimento alemão e judaico na alma do judeu ou no seio da comunidade judaica.

Em 1922, Rosenzweig foi diagnosticado com Esclerose Lateral Amiotrófica, doença neuromuscular degenerativa, que lhe causaria a perda da fala e dos movimentos. Em 1925, começou a trabalhar com Buber – que morava em Berlim, mas ia a Frankfurt uma vez por semana para lecionar na universidade e se encontrar com Rosenzweig – na tradução da Bíblia Hebraica (*Tanach*) para um alemão hebraicizado, ou seja, próximo da sonoridade das palavras e do ritmo das frases da língua original (*ursprache*). Buber realizava uma tradução preliminar e discutia os pontos controversos com Rosenzweig, que se comunicava através de uma máquina. Por meio dessa transcrição poética, eles buscavam preservar a vitalidade do texto, as ambiguidades dos termos e convidar os leitores a renovar o diálogo entre Deus e Seu povo. Com a morte precoce de Rosenzweig em 1929, Buber finalizaria a obra, acabada em 1961.

Segundo Brenner, em 1920, Rosenzweig fundara, em Frankfurt, a *Freies Jüdisches Lehrhaus* (Casa de Estudo Judaico Independente) – nome inspirado na tradicional instituição comunal de aprendizado dos tempos talmúdicos, Beit Midrash –, a mais importante escola judaica para a educação de adultos no período de Weimar, frequentada por indivíduos especialmente da classe média alta. Iniciada em outubro, a instituição, sustentada pela alta taxa de matrícula dos inscritos, era ancorada pela ideia do filósofo de um Novo Aprendizado, que, baseado no conhecimento da língua hebraica, de fontes judaicas (*Tanach*, *Talmud* e *Midrash*), de teologia, história, liturgia, misticismo, literatura hebraica e *iídiche* e de temas contemporâneos, deveria fornecer aos judeus

alemães alienados de sua cultura os meios necessários para, transmitindo uma educação filosófica para aplicação na vida diária (*Lebensphilosophie*), reconstruir uma identidade judaica etnicamente distinta e reforçar o senso de enraizamento e de comunidade.

Os sessenta e quatro professores da Lehrhaus – que ministravam noventa aulas teóricas e guiavam cento e oitenta grupos de estudo, onde participavam, no auge da escola, entre 1922 e 1924, até mil e cem alunos (quatro por cento dos vinte e sete mil judeus da comunidade judaica de Frankfurt) – seguiam o perfil desejado por Rosenzweig: em sua maioria, eram judeus que, de famílias assimiladas, haviam tido pouca ou nenhuma educação judaica quando crianças, mas, *à la recherche du Judaïsme perdu* (em busca do Judaísmo perdido), se interessavam em adquirir mais conhecimento. Alguns deles: o médico Richard Koch; o químico Eduard Strauss, que já ministrava aulas de Bíblia Hebraica, traduzida ao alemão, para um grupo de jovens e presidia o centro cultural Hermann Cohen-Loge; o arqueólogo Rudolf Hallo, professor multidisciplinar que substituiu Rosenzweig na direção da Lehrhaus a partir de 1922; o educador Ernst Simon, que ensinava história; o advogado Rudolf Stahl; e, não pertencendo ao círculo mais próximo de poder, entre palestrantes ou instrutores convidados, estavam os rabinos de Frankfurt Nehemia Anton Nobel (ortodoxo), Georg Salzberger (liberal) e César Seligmann (liberal); o teólogo do leste-europeu Nahum Glatzer; Martin Buber; Gershom Scholem; Siegfried Kracauer; Leo Baeck; Leo Löwenthal; Erich Fromm; Shmuel Yosef Agnon; o filósofo alemão sionista Leo Strauss; as pensadoras feministas austríaca Bertha Pappenheim e alemã Dora Edinger, integrantes da *Jüdischer Fraïnbund* (Liga de Mulheres Judias); o secretário-geral do grupo judaico ortodoxo *Agudat Israel* e jornalista austríaco Nathan Birnbaum; o rabino liberal alemão Benno Jacob; e o escritor alemão não-judeu Alfons Paquet. O último curso de Rosenzweig, ocorrido em 1922, foi realocado para uma grande sala de seu apartamento, em razão da paralisia muscular progressiva que o acometia. Sua instituição de ensino inspirou o surgimento de outras *Lehrhäuser*, que adaptaram o modelo às necessidades específicas de cada comunidade judaica, em Stuttgart – fundada, em 1926, pelo escritor e comerciante judeu-alemão Leopold Marx, amigo de Buber –, Munique, Mannheim, Colônia e Hannover. O programa regular da Lehrhaus de Frankfurt durou até 1926, sendo reduzido a partir daí; a escola seria reaberta em novembro de 1933 sem o mesmo destaque.

Outras produções culturais relevantes do período de Weimar, segundo Brenner, foram: a publicação, pela *Jüdisches Verlag* (Editora Judaica), da tradução do *Talmud*

babilônio do aramaico ao alemão realizada pelo escritor judeu-lituano Lazarus Goldschmidt, que teve uma educação rabínica em sua região natal e estudou línguas orientais na Universidade de Berlim; o *Jüdische Lexikon* (Léxico Judaico), iniciado pelo arquivista judeu-alemão sionista Georg Herlitz, que, de uma família aculturada da Alta Silésia, adquirira conhecimento judaico no já mencionado Instituto Superior (*Hochschule*) de Estudos Judaicos, junto com o escritor judeu-alemão Bruno Kirschner, com quem concebeu a obra, que foi publicada, em quatro volumes, de 1927 a 1930, também pela *Jüdische Verlag*, contendo cerca de quinze mil palavras relacionadas ao Judaísmo e duas mil ilustrações, tendo a participação de sete editores – o rabino e historiador alemão, professor da *Hochschule*, Ismar Elbogen; Josef Meisl; Max Soloweitschik; o escritor sionista alemão Felix Aaron Theilhaber; o jornalista sionista tcheco Robert Weltsch; o rabino alemão Max Wiener; e o médico sionista Aron Sandler – e mais de trezentos colaboradores; a Enciclopédia Judaica, iniciada por Nahum Goldmann e Jacob Klatzkin, judeus sionistas de origem leste-europeia, bem-versados no Judaísmo tradicional, que se mudaram para Berlim, em 1923, e fundaram a editora Eschkol-Verlag, que, entre 1928 e 1934, publicou dez volumes em alemão – até a letra “L”, pois a obra foi interrompida em razão das perseguições nazistas – e dois em hebraico, contando com a participação de um comitê de onze escritores e acadêmicos, como Leo Baeck, o fundador do Sionismo cultural Ahad Ha’am, o historiador judeu-russo Simon Dubnow – que viveu, em Berlim, entre 1922 e 1933, e publicou dez volumes de *História mundial do povo judeu* (1925-1929) –, Ismar Elbogen, Max Soloweitschik e o professor de estudos orientais Gotthold Weil. Ambas as enciclopédias foram impressas em papel de alto-brilho, tendo imagens em preto e branco e coloridas, com altas tiragens e vendas.

No campo literário, Brenner afirma que os escritores judeus-alemães – como Lion Feuchtwanger, Artur Hermann Landsberger, Kurt Tucholsky, Jacob Wasserman, Else Lasker-Schüler, Moritz Heimann, Arnold Zweig, Sammy Gronemann, Alfred Döblin e Josef Kastein –, independentemente de sua formação e estilo, em razão de uma “afirmação estética do Judaísmo” (MENDES-FLOHR), retratavam os judeus alemães negativamente, representando-os como indivíduos desenraizados, mal-integrados e superficiais, e construíam contraimagens fictícias e positivas de tipos identitários que, não afetados pela civilização ocidental, falantes de uma língua judaica, bem-versados em tradições religiosas, espiritualizados e orgulhosos em exhibir sua judeidade, pareciam para eles como sendo judeus autênticos, como os *Ostjuden* (judeus do leste-europeu); como os

judeus orientais – pertencentes não a uma região geográfica específica, mas a uma idealizada ou mítica –, alguns inspirados em personagens bíblicos ou históricos; ou como figuras herético-messiânicas, que, na história, confrontaram o Judaísmo rabínico tradicional, como Shabtai Tzvi, Baruch Spinoza, Uriel da Costa e David Reubeni. Muitos desses escritores não conseguiram materializar esses modelos ideais em suas vidas, caracterizadas por conversões ao Cristianismo, assimilações, desapontamentos e ilusões.

Segundo Brenner, os escritores, artistas, compositores e críticos judeus que atuaram na Alemanha foram significativos no desenvolvimento da cultura moderna de Weimar, pois adotavam um olhar moderno de reinterpretação das tradições em quase todas as áreas de atividades culturais, com a criação de óperas e dramas por Arnold Schoenberg (ou Schönberg); de músicas sacras com temática judaica e tons folclóricos médio-orientais, leste-europeus ou espanhóis pelos compositores Heinrich Schalit, Paul Frankenger (depois, Paul Ben-Haim) e Alice Jacob-Loewenson; e de arranjos litúrgicos pelos maestros de coral Arno Nadel, Leo Kopf e Hugo Chaim Adler, exibidos em sinagogas, programas de rádios e concertos; com a realização de ilustrações expressionistas com temática judaica em livros pelos pintores Ludwig Meidner e Jacob Steinhardt e de acordo com os estilos *art nouveau* por Joseph Budko e da Nova Objetividade por Fritz Kredel; com as construções à comunidade judaica no estilo funcional e austero da *Neues Bauen* (Nova Arquitetura) projetadas por Erich Mendelsohn – também adepto do Expressionismo e do Art Déco – e por Fritz Landauer; e com a confecção de objetos rituais designados de acordo com o estilo simples e classicista da Nova Objetividade pelo escultor Ludwig Yehuda Wolpert, cujas obras foram comissionadas pelo historiador de arte Karl Schwarz para serem exibidas no Museu Judaico de Berlim, inaugurado, em 24/1/1933, uma semana antes de Adolf Hitler subir ao poder. Por fim, desenvolveu-se uma cultura judaica em *íddiche* e hebraico na educação, nas artes, na imprensa, na editoração e no campo acadêmico e institucional – Berlim concentrou esse movimento entre 1920 e 1924 –, fomentada por escritores, artistas e intelectuais do leste-europeu que moravam na Alemanha, como o poeta Hayim Nahman Bialik, que criou, com professores da *Hochschule*, a editora e o jornal em hebraico *Devir*; o escritor Shmuel Yosef Agnon; o filósofo, fundador da editora *Ayanot* (fontes) e organizador da Conferência Hebraica em Berlim (1931), Simon Rawidowicz; e a ativista sionista, educadora e fundadora da editora *Omanut* (Arte) Shoshana Persitz, que reunia escritores de língua hebraica em sua casa na cidade de Bad Homburg.

Segundo Brenner, a partir de 1933, nos “anos de agonia”, as realizações culturais judaicas, agora não mais partes integrantes da sociedade não-judaica, mas confinadas no mundo judaico em razão das políticas segregacionistas nazistas, continuaram intensas; Eis algumas: a criação, sob a liderança de Buber, da *Mittelstelle für Jüdische Erwachsenenbildung* (Agência Central para a Educação Adulta Judaica) (1934), que, em parceria com a *Hochschule für die Wissenschaft des Judentums* (Academia de Estudos Judaicos) – agora chamada *Lehranstalt* (Instituição de Ensino) –, organizava cursos sobre aprendizado judaico para professores e para líderes do movimento juvenil judaico e coordenava os ramos locais das *Lehrhäuser* (Casas de Estudo) – houve nesse período, no qual o governo nazista passara a proibir os judeus de frequentar escolas públicas, a expansão de instituições judaicas de ensino –; a reestruturação de atividades editoriais, tendo como destaque as publicações de escritores judeus – apesar do momento, no qual obras destes eram queimadas publicamente e expurgadas de bibliotecas – pela editora Schocken, que, fundada, em 1931, pelo empresário judeu-alemão Salman Schocken – que, dono de uma famosa cadeia de lojas de departamento, imigraria à Palestina, em 1934, e aos Estados Unidos, em 1940 – e encerrada em 1939, lançou, entre 1933 e 1938, a série *Bücherei des Schocken Verlags* (Biblioteca Schocken), dirigida pelo editor não-judeu Lambert Schneider e pelo editor sionista Moritz Spitzer – que, entre 1929 a 1932, havia comandado a *Schule der Jüdischen Jugend* (Escola da Juventude Judaica) em Berlim –, composta de noventa e dois volumes, vendidos a baixo custo, de obras literárias, filosóficas e religiosas; e a criação, em julho de 1933, como resultado da exclusão de judeus de teatros e orquestras alemãs, que levou ao desemprego milhares de atores e músicos, da *Kulturbund Deutscher Juden* (Liga de Cultura de Judeus Alemães) – após 1935, chamada *Jüdischer Kulturbund* –, companhia de teatro e concertos própria judaica, dirigida pelo músico judeu-alemão Kurt Singer, que colocava em cartaz peças de autores judeus com conteúdo judaico. Esse grupo, em outubro de 1933, estreou a peça *Nathan, o sábio*, de Gotthold Ephraim Lessing, dirigida por Karl Loewenberg, como um clamor moral e intelectual contra as discriminações efetuadas pela sociedade alemã, mas, diferentemente da concepção universalista original, enfatizando a judeidade do protagonista, vivido pelo ator judeu-russo Karl Katsch, que ficava isolado das personagens não-júdias no final da apresentação. Em 11/9/1941, os nazistas dissolveram a companhia, mas muitos ativistas continuaram a atuar clandestinamente.

Lampião de gás, lampião de gás,

Quanta saudade você me traz.

Refrão

Da sua luzinha verde-azulada,

Que iluminava minha janela,

Do almofadinha lá na calçada,

Palheta branca, calça apertada.

Do bilboquê, do diabolô,

"Me dá foguinho", "vai no vizinho".

De pular corda, brincar de roda,

De Benjamim, Jagunço e Chiquinha.

(Refrão).

Do bonde aberto, do carvoeiro,

Do vassoureiro com seu pregão.

Da vovozinha, muito branquinha,

Fazendo roscas, sequilhos e pão.

Da garóinha fria, fininha,

Escorregando pela vidraça,

Do sabugueiro grande e cheiroso,

Lá do quintal da rua da Graça.

(Refrão).

Minha São Paulo, calma e serena,

Que era pequena, mas grande demais!

Agora cresceu, mas tudo morreu...

Lampião de gás, que saudade me traz...

(Zica Bergami, 1957, “Lampião de Gás”, canção gravada por Inezita Barroso).

Ruas morrendo em mim subitamente.

Calçadas vêm descendo o meu destino,

Com casas onde sinto que termino

Na chuva dos beirais de antigamente.

Passos pisam de leve minha mente.

Alma das tardes longas, voz de sino

Entre lajes de sol onde germino

Dos gritos silenciosos da semente.

Ruas morrendo em mim, cheias de infância.

Árvores mortas com raízes na alma,

Deitando folhas verdes na distância...

E, à noite, este infinito que ainda medra:

A voz dos passos numa esquina calma,

A serenata nos violões de pedra.

(Paulo Bomfim, poema “Soneto XIII”, da obra *Transfiguração*, 1951. In: site www.paulobomfim.com).

As fotógrafas Hildegard Rosenthal e Alice Brill viveram na Alemanha e se refugiaram no Brasil com o advento do Nazismo, tendo sido perseguidas, a primeira, por ser casada com um judeu, e a segunda, por ser judia. Esse capítulo traz como pressuposto que a experiência judaico-brasileira pode expressar-se, simbolicamente, nas obras fotográficas, pois, no caso das artistas em questão – cujas imagens produzidas em São Paulo serão o foco da análise –, ela está ligada à fuga de ambas da Europa central (*Mitteleuropa*) em razão de ligações com o Judaísmo, seja pelo matrimônio ou pela ascendência, à importação de estilos fotográficos fermentados no Velho Continente e à condição híbrida inerente ao refugiado, que se encontra desenraizado de seu país de origem e busca reacomodar-se ao país de chegada, vivendo numa encruzilhada cultural. Trata-se de uma ruptura psicológica radical, geralmente traumática. O substantivo “*Heimat*” (lar), em alemão, designa a terra geográfico-afetiva à qual as pessoas estão ligadas por nascimento, infância, linguagem, experiências pessoais/ comunitárias ou afinidade adquirida; os exilados, expulsos do local no qual constituíram raízes, perdem essa referência amorosa e passam a estar, ao menos por um período transicional, à deriva.

Primeiramente, apresentarei a história de vida de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, que, segundo depoimento que o fotógrafo judeu-alemão Hans Gunter Flieg concedeu, em 2014, a Yara Schreiber Dines (2017), chegaram a se conhecer em São Paulo, mas não eram amigas. Em seguida, apresentarei a origem histórica do estilo fotográfico de vanguarda da Nova Visão, adotada pelas fotógrafas no Brasil, junto com a biografia dos principais artistas que o desenvolveram na Europa e na América. Posteriormente, discorrerei sobre a vida e a obra de fotógrafos atuantes em São Paulo de 1862 a 1954. Por fim, discutirei se as características da linguagem fotográfica moderna utilizada por Rosenthal e Brill vinculam-se ao pensamento judaico, em contraposição a atributos tidos como gregos, classificação binária que será explicitada.

Hildegard Rosenthal – refugiada alemã, pioneira do Fotojornalismo no Brasil

Hildegard Baum (autorretrato, 1950, figura 1), depois Rosenthal, nasceu, em 25/3/1913, em Zurique, na Suíça, quando seus pais alemães, Ernest e Anny, passavam pela cidade, mas, três meses depois, foi registrada em Frankfurt, onde viveu até à adolescência. O casal ainda teria mais três filhos, Lilly, Hans e Walter. Até os seis anos de idade, Hildegard morou com o avô paterno e com três tias solteiras, pois seus pais não tinham condições financeiras de sustentá-la; mais tarde, esse avô, dono do *Hotel Zum Hessenlädchen*, ofereceu um apartamento para que o filho e a nora morassem com a criança, e eles ficaram lá até 1922. Hildegard e Lilly Baum frequentaram a escola protestante feminina *Katharinenschule* (KOSSOY, 2007; GONÇALVES, 2007).

Segundo Paula Chrystina Scarpin Gonçalves (2007), Hildegard realizou um curso de *Kindergärtnerin*, objetivando ser professora de crianças no jardim da infância. Durante esse período, ela se interessou pela fotografia e venceu o Concurso Internacional de Fotografia promovido pelo jornal *Neue Freie Presse* (atual *Die Presse*), de Viena, com *Retrato de um menino* (1930, figura 2). A respeito dessa imagem, Hildegard Rosenthal afirma, em depoimento concedido ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1981, para os entrevistadores Boris Kossoy, Moracy de Oliveira, Eduardo Castanho e Hans Gunter Flieg: “um dia, eu vi um menino muito compenetrado, sonhador, inteligente e sensível, com olhos pretos enormes. Eu tinha um aparelho fotográfico que produzia negativos de seis por nove centímetros, e tive a felicidade de tirar o retrato numa pose extraordinária” (*apud* GONÇALVES, 2007, p. 125). Em Frankfurt, ela frequentou, durante um ano e meio, entre 1931 e 1932, o curso de Paul Wolff, médico e fotógrafo alemão pioneiro na divulgação da Leica, câmera compacta de filme de formato pequeno, de 35 mm, criada, em 1923, pelo alemão Oskar Barnack e consagrada pelo mestre francês Henri Cartier-Bresson, pai do Fotojornalismo e da Fotografia moderna. Participando das aulas, ela pôde aprimorar seu olhar e técnica fotográfica. Ela conta como funcionava o curso: “nós não tínhamos contato com o laboratório, somente tirávamos as fotos e discutíamos o resultado. Pegávamos o Mercedes Benz e saíamos em direção ao interior da Alemanha, focando o campo, os camponeses, buscando assuntos. A cada jornada, ele [Wolff] fazia um discurso, dizia, por exemplo, que devíamos entrar de supetão numa casa ou procurar ser gentis. O cavalo de batalha dele era a luz. Eu nunca podia esquecer de fazer todo o possível para que as sombras tivessem desenhos. Ele dizia: ‘o instrumento mais importante de vocês, além da Leica, é a luz. O modelo, vocês têm que escolher’. Fotos

tiradas na chuva, na neve, a contraluz, meia-luz, aquela luz suave... Era um homem muito importante” (*apud idem*, p. 142).

Em 1933, Hildegard viajou a Paris com uma bolsa de estudos para continuar se aprimorando em sua formação em Pedagogia infantil. Na cidade francesa, conheceu o futuro marido, o também alemão Walter Rosenthal, nascido em Giessen, filho de Jacob e Johanna Rosenthal, judeus que trabalhavam no ramo de madeira de lei. A fotógrafa realizou, durante um ano, uma espécie de estágio vinculado a seu curso, assumindo a função de *au pair* (“a par”) – programa de intercâmbio em que a pessoa exerce a função de babá ou governanta na casa em que é hospedada –, cuidando das crianças de uma família em troca de moradia, comida e salário (GONÇALVES, 2007).

Segundo Gonçalves, de volta a Frankfurt, Hildegard estudou, no Instituto Gaedel, as operações químicas realizadas em laboratório para o processamento fotográfico; ela conta que “andava com as mãos e braços [pintados de] lilás, porque usava parafenilenodiamina” [PPD, composto orgânico derivado da anilina utilizado na impressão de fotografias] (*apud* GONÇALVES, 2007, p. 125). Em 1935, ela foi contratada para trabalhar na agência fotojornalística *Rhein Mainischer Bildverlag*.

De acordo com a autora, Hildegard e Walter Rosenthal passaram a estar ameaçados da pena de prisão, trabalhos forçados e até de morte por infringirem as Leis de Nuremberg, promulgadas em 15/9/1935, durante um congresso do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores da Alemanha (NSDAP). Segundo Maria Luiza Tucci Carneiro (2001), essas normas, que institucionalizaram, juridicamente, a separação e a marginalização dos judeus da sociedade alemã, proibiam casamentos e relações sexuais extraconjugais entre “arianos” e judeus – a partir de novembro, um decreto suplementar incluiria negros e ciganos – e a prestação de serviços domésticos, pelos judeus, aos “arianos”. Os judeus, definidos pela Lei de Proteção do Sangue e da Honra como aqueles que tivessem ao menos três avós praticantes do Judaísmo – tendo nenhum, eram tidos como “arianos”, e um ou dois, como *mischlinge* (híbridos) –, foram destituídos da cidadania alemã, tornados apátridas (*heimatlosen*). A partir de 1938, propriedades, negócios e indústrias de judeus seriam “arianizados”, ou seja, nacionalizados. Segundo Gonçalves, com sua união marcada pela ilegalidade, o casal voltou para Paris já com planos de se mudar para o Brasil. Hildegard foi alertada por um de seus irmãos, que fora obrigado a servir o exército nazista, que ela estava sendo seguida pela Gestapo por

namorar um judeu; por esse motivo, ela resolveu não se comunicar mais com a família para que esta não corresse riscos. Passou a trabalhar na casa do pintor e escultor Marek Szwarc, artista da Escola de Paris, e de sua esposa, a escritora Eugenia (Guina) Markowa, ambos judeus imigrantes poloneses, convertidos ao Catolicismo. Segundo Gaby Levin (2012), essa mudança de religião do casal, a princípio, não foi revelada à família conservadora – o pai de Marek, Issachar, era líder da comunidade judaica de Zgierz, na Polônia, e seria morto durante a ocupação nazista ao tentar defender sua biblioteca –, mas depois foi descoberta, o que provocou a rejeição de seus parentes e amigos; no entanto, Marek se alistaria na força polonesa do exército francês declarando que, “como judeu, eu tenho que lutar contra Hitler”, e, em 1943, encontraria sua esposa e filha no exílio em Londres, para onde fugiram, em 1940, via Lisboa, após receber vistos, em Bayonne (França), do vice-cônsul Manuel Vieira Braga, conforme instruções do cônsul-geral de Portugal Aristides de Sousa Mendes; este, estabelecido em Bordeaux, desafiava as ordens do ditador António de Oliveira Salazar, que, na Circular nº 14, expedida em 11/11/1939, exigia a autorização do Ministério dos Negócios Estrangeiros para fornecer permissão de entrada a refugiados de guerra. Por emitir milhares de vistos, Sousa Mendes receberia, em 1966, a menção, concedida pelo Museu do Holocausto (*Yad Vashem*), em Jerusalém, a quem auxiliou a fuga de judeus perseguidos pelo Nazismo, de “Justo entre as Nações”.

Hildegard cuidou da filha do casal, Tereska Torrès, futura escritora, célebre pela novela, publicada nos Estados Unidos, *Women's barracks* (1950), que, baseando-se em suas experiências nos tempos de guerra, versava sobre a vida de soldadas das Forças da França Livre em quartéis femininos de Londres, tendo a obra sido considerada, por um comitê norte-americano, “pornográfica”, por abordar, de modo transparente, relacionamentos lésbicos. A fotógrafa foi apresentada aos amigos de Szwarc e Markowa, o pintor e gravurista judeu-polonês Jankel Adler, que, em uma carta, endossada pelo filósofo católico-francês, humanista, Jacques Maritain, recomendou-a ao pintor judeu-lituano, radicado no Brasil desde 1923, Lasar Segall; este, quando ela imigrasse ao país onde ele vivia, a ajudaria a se integrar no círculo de artistas e intelectuais, como a pintora e desenhista Tarsila do Amaral, o sociólogo, crítico de arte e pintor Sérgio Milliet e o escritor e crítico literário Mário de Andrade, os três ligados ao Modernismo.

Segundo Gonçalves (2007), em 1936, Walter Rosenthal, após se casar com Hildegard – que trocou seu sobrenome “Baum”, que significa “árvore” em alemão, por “Rosenthal”, literalmente “vale das rosas” – imigrou a São Paulo para se estabilizar antes

da chegada da família; em suas cartas, incentivava a esposa a continuar estudando e praticando fotografia, pois poderia ser útil para conseguir um emprego na nova cidade. Para viajar, ela obteve, em 1º/4/1937, uma permissão temporária, válida até 28/7/1937, definida na categoria “turista”, o que vetava a ocupação de cargo remunerado no Brasil. Assim, Hildegard embarcou no vapor *Mendoza*, em Marselha, e aportou, em 29/4/1937, em Santos. Passou a viver em São Paulo com Walter, cujos pais e o irmão Hans, que desposaria Inge Maria, também imigraram e ficaram em Rolândia, no Paraná. Segundo Tucci Carneiro (1996), esse município rural foi colonizado por imigrantes alemães, espanhóis, italianos, japoneses, portugueses e de outras nacionalidades, através da atuação da Companhia de Terras Norte do Paraná – subsidiária da inglesa *Paraná Plantation* – e de políticos alemães, como Erich Koch-Weser – ex-ministro do Interior e da Justiça –, Friedrich Wilhelm Lübke e Johannes Schauff – ex-deputados do Reichstag (Parlamento) e ex-membros do partido católico *Zentrum*, dissolvido por Hitler –, que vendiam os lotes comprados do governo paranaense e forneciam suporte logístico às famílias interessadas em ocupá-los – entre 1933 e 1939, duzentos e noventa e um judeus fixaram-se na cidade (OBERDIEK, 1997). Hildegard Rosenthal conta que seu “cunhado veio, acendeu uma vela e olhou embaixo da cama para ver se não tinha cobra. O desconhecimento sobre o Brasil era fabuloso” (*apud* GONÇALVES, 2007, p. 33).

Segundo Boris Kossoy (2007), no ano em que chegou, Hildegard trabalhou, por um mês e pouco, como orientadora de laboratório na empresa de materiais e serviços fotográficos Kosmos Foto, que ficava na rua São Bento. Era a única mulher, trabalhando com vinte e três homens. Pouco tempo depois, foi convidada por Kurt Schendel, também refugiado judeu-alemão que chegara ao país em 1937, e Geraldo Rezende Martins, dono do jornal *A Gazeta do Sul* (Rio de Janeiro), a atuar como fotojornalista, onde teria liberdade de escolher seus temas, e a assumir o cargo de diretora, junto com Schendel, da recém-lançada agência jornalística *Press Information*, pequena empresa sobre a qual se tem pouca informação, mas que, provavelmente, segundo Kossoy, enviava matérias sobre temas da realidade brasileira e eventos da esfera cultural e artística de São Paulo para periódicos nacionais e internacionais. A agência ficava em um pequeno apartamento alugado por Martins na rua Gásper Libero. Hildegard Rosenthal, considerada uma pioneira na prática do Fotojornalismo moderno no Brasil, publicou imagens – às vezes, acompanhadas de textos que ela mesma escrevia – nas revistas *Geography Magazine* (Londres), *Observador*, *A Cigarra*, *Rio e Sombra*; e nos jornais *La Prensa* (Buenos

Aires), *Gazeta do Sul* (Cananeia), *Folha de Noite*, *Folha da Manhã* e *O Estado de S. Paulo*, no “Suplemento em Rotogravura”. Segundo Kossoy, este caderno quinzenal, que foi publicado de 1930 a 1942, “inicialmente com oito páginas, depois com dezesseis, continha seções sobre esporte, moda, festas cívicas e populares, inaugurações, personalidades, visitantes ilustres, entre outros assuntos, seguindo o modelo das revistas ilustradas” (PORTA, 2004, vol. 2, p. 408). Nele, Rosenthal assumiu, durante um curto período, a coluna feminina, fotografando moda, decoração, salões de beleza e academias de ginástica. Ela afirma ter registrado o presidente Getúlio Vargas quando vinha a São Paulo, acompanhando cerimônias, banquetes e eventos, mas as imagens se perderam (IMS, 1999; KOSSOY, 2007; GONÇALVES, 2007; FERREIRA DE OLIVEIRA, 2009).

Ao longo de dez anos (1937-1947), com câmeras Leica, Graflex – que, por ter o visualizador em cima, era operada no nível da cintura, gerando imagens de diversas dimensões – e Rolleiflex – que, posicionada na altura do abdômen, produzia negativos de formato quadrado (6 x 6 cm) –, Rosenthal registrou as ruas de São Paulo, a principal temática de sua obra; ela produziu também, em menor quantidade, fotografias no Rio de Janeiro, onde captou um desfile militar e alguns flagrantes urbanos; Rio Grande do Sul, onde acompanhou uma comissão governamental que verificou a condição das colônias alemãs durante a guerra; Paraná, onde residiu em uma fazenda; Santa Catarina (em Blumenau); e Amazonas, onde produziu duas imagens do rio homônimo em viagem que realizou com as filhas, Dorothéa e Verônica, nascidas, respectivamente, em 1948 e 1953. Percorreu também cidades do interior e do litoral paulista, como Cananeia (menino brincando com lama, década de 1940, figura 3); Pirapora do Bom Jesus (procissão, década de 1940, figura 4; romaria, década de 1940, figura 5); Registro (sala de aula, década de 1940, figura 6), onde morou, durante quinze dias, em uma fazenda de chá pertencente a uma família japonesa composta por catorze pessoas e acompanhou a atividade de quatro professoras primárias; e Santos (guindaste, década de 1940, figura 7).

Segundo a fotógrafa, essas viagens de exploração do Brasil, realizadas em condições precárias, acompanhadas pelos colegas da *Press Information*, pela família ou sozinha, eram motivadas pelo seu interesse em conhecer melhor o país. Ela conta que, “naquele tempo, as estradas não eram asfaltadas; eu pegava qualquer condução e viajava sozinha para o interior. Quando um nome de ônibus me agradava, eu entrava no veículo com minha velha Leica e ia embora” (*apud* GONÇALVES, 2007, p. 89). A artista registrou, inseridas em seus ambientes de trabalho, diversas personalidades da cena

cultural paulistana com os quais mantinha uma relação de amizade, como os pintores Lasar Segall – retratando-o enquanto produzia, com a colaboração da pintora e desenhista Lucy Citti Ferreira, a obra *Moça com Sanfona* (1941, figura 8) –, Alfredo Volpi, Yolanda Lederer Mohalyi (1942, figura 9) e Paulo Rossi Osir; os escritores Jorge Amado e Frederick Schiller Faust (Max Brand); os jornalistas Apparício Fernando de Brinkerhoff Torelly (humorista, conhecido como Barão de Itararé) e Herbert Moses; o filósofo Anatol Rosenfeld; o cartunista e cronista Benedito Carneiro Bastos Barreto (Belmonte) – captando-o quando desenhava seu personagem *Juca Pato* (1942, figura 10) –; as escultoras Elizabeth Nobiling (figura 11, 1942) e Karoly Pichler; a coreógrafa Chinita Ullman; o poeta Guilherme de Almeida; o artista plástico Flávio de Carvalho; o pianista Alexander Brailowsky; e o antropólogo Roger Bastide. Por vezes, Rosenthal recebia quadros dos pintores em troca dos retratos que produzia.

Rosenthal realizou também autorretratos que a mostravam praticando uma série de atividades, como digitar na máquina de escrever, trabalhar no ampliador (década de 1940, figura 12) e cozinhar (década de 1940, figura 13). Para Maria Luiza Ferreira de Oliveira (2009), a fotógrafa, compondo a imagem de uma mulher múltipla e ativa no plano profissional e privado, “ocupa o espaço doméstico de modo pessoal, não obedecendo a estereótipos da mulher caseira, de avental, com a cozinha organizada e, ao mesmo tempo, está no espaço público cheia de coragem, imponente” (FERREIRA DE OLIVEIRA, 2009, p. 15). Nessa época, as frequentadoras da rua de São Paulo eram, principalmente, trabalhadoras da área de escritórios, educação e serviços, de modo que a fotógrafa, usufruindo de total liberdade e autonomia para praticar sua arte, contribuía para tornar visível e natural a circulação das mulheres no espaço urbano.

Rosenthal criou também fotomontagens, como a imagem surreal, contendo elementos de dimensões desproporcionais, do menino jornaleiro gigante (década de 1940, figura 14), que apresentava a mesma altura dos edifícios – sendo o inclinado, à esquerda, o Martinelli – e pisava a via de uma rua movimentada de São Paulo, na Praça do Patriarca, distribuindo exemplares do *Jornal da Manhã*, veículo cujo setor de publicidade encomendara à fotógrafa esse trabalho (IMS, 1999; KOSSOY, 2007).

Rosenthal registrou, intensamente, a infância das filhas por meio de fotografias (*Dorothea com medo de cachorro*, sítio da família em Eldorado, 1952, figura 15). Em 1959, seu marido morreu em um acidente na Represa Billings, onde a família costumava

ir aos fins de semana, ao encostar em um fio de alta tensão. Ela passou a administrar, até 1977, a empresa que ele fundara, chamada Walter S.A., que vendia equipamentos odontológicos e hospitalares, situada no Largo do Paissandu (GONÇALVES, 2007).

Segundo o catálogo do Instituto Moreira Salles (1999), as fotografias de Rosenthal ficaram conhecidas ao serem expostas, em 1974, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), com a curadoria do então diretor desta instituição, o historiador de arte Walter Zanini, que descobriu sua obra por intermédio de Yolanda Mohalyi. Suas imagens foram exibidas também no Museu da Imagem e do Som (MIS) (1975 e 1993); na 14ª e 15ª Bienal Internacional de São Paulo (1977 e 1979) – na primeira, ganhou o prêmio de melhor fotógrafa –; no 1º Trienal de Fotografia do Museu de Arte Moderna (MAM-SP) (1980); no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (1988, 1992 e 1997); na Galeria Fotóptica (1993); no Instituto Moreira Salles (IMS) (1999 e 2004); e no Museu Lasar Segall (2010). Em 1996, a coleção de seus cerca de três mil e quatrocentos negativos seria adquirida pelo Instituto Moreira Salles em 1996. Hildegard Rosenthal morreu, em São Paulo, em 16/9/1990.

Alice Brill Czapski – desterrada alemã, artista multimodal, fotógrafa de São Paulo

*Grande é o mundo,
a pátria, pequeninha,
o lugar de que eu gosto,
lá eu quero viver,
com você, minha mãezinha!*

*Lá construímos uma casa no mar,
E nenhuma saudade vai nos alcançar.*

*Lá a paz, sua vitória celebrará
E nunca, nunca guerra haverá!*

*Lá também vivem bem os animais,
que um disparo não ouvem jamais.
Quando então se levanta a lua sobre o mar,
eis que somos felizes, felizes sem parar!
E desde as galáxias resplandecentes
chegam milhares de estrelas cadentes,
elas parecem na água afundar,
como se fossem também se afogar.
E no terraço, que a gente já pode ver,
seu mais lindo livro vai aparecer!
No qual virá seu fiel coelhinho
Sem pedir licença enfiar o focinho,
porque ele com fotos quer te agradar.*

(Alice Brill, poema, em alemão, que ela criou no Liceu Nacional Rio Branco, hoje Colégio Rio Branco. Tradução: Thiago Scarelli. In: ALARCON, 2008, p. 85).

Alice Brill Czapski (autor não-identificado, s/d, figura 16) nasceu em Colônia (Alemanha) em 13/12/1920, mas cresceu em Hamburgo. Segundo Daniela Alarcon (2008), seu pai, Erich Brill, pintor, vinha de uma família burguesa – oriundo de Lübeck, filho de Wolf Brill, comerciante de madeiras, e Sophie Morgenstern, professora –, e tinha três irmãos, Fritz, Irma e Otto. Wolf desaprovou o relacionamento do filho com Marthe Brill, devido ao fato de ela ser pobre e não poder oferecer o dote para o casamento. Erich trabalhou como aprendiz na firma da família, antes de seu pai conceder-lhe permissão para se dedicar à vida artística. Entre 1919 e 1922, ele estudou na Escola de Artes e Ofícios em Frankfurt e em Hamburgo. Sua obra, composta por pinturas a óleo, aquarelas e desenhos de paisagens e retratos, refletiu seu interesse, a princípio, pelo Impressionismo

do pintor e gravurista judeu-alemão Max Liebermann, mas depois, pelo Expressionismo dos pintores russo Wassily Kandinsky, alemão Emil Nolde e outros. Em 1924, abriu seu primeiro ateliê, situado em Hamburgo, frequentado por artistas e intelectuais, e, depois de várias exposições de suas obras, tornou-se conhecido na Europa; nos anos seguintes, publicou suas imagens, decorrentes de suas viagens, em grandes jornais, como o *Hamburger Fremdenblatt*, e em periódicos judaicos em Hamburgo, Frankfurt e Berlim. De acordo com Alarcon, já Marthe Brill, nascida em Colônia, foi criada pelo pai, Simon, empresário judeu de origem sefaradita – ramo que habitou a Península Ibérica até ser expulso no final do século XV, espalhando-se pela Holanda e, sobretudo, pelo Mediterrâneo –, junto com seus irmãos, Johanna e Wilhelm, após sua mãe, a jornalista e militante dos direitos femininos Bertha Leiser, morrer de tuberculose em 1907. Na adolescência, ela escrevia poemas que continham um tom melancólico, expressionista, brincando, às vezes, com ideias sobre a morte. Estudou economia na Universidade de Heidelberg, onde desenvolveu uma tese, em 1917, sobre o comércio de tecidos de algodão na Índia. Durante a Primeira Guerra Mundial, trabalhou no Instituto de Economia Internacional de Hamburgo, que disponibilizava informações, baseadas em periódicos arquivados, a respeito das tendências econômicas e sociais na Europa; depois, integrou a Editora J. Kaufmann. Colaborou também, como jornalista, em diversos veículos, em especial no *Hamburger Zeitung*, onde narrava, num tom expressionista, histórias curtas, relatos de viagem e crônicas (ALARCON, 2008).

Segundo a autora, Erich e Marthe Brill eram judeus liberais, que, embora não praticassem a religião, se interessavam pela história e cultura de seu povo. Em 1920, decidiram casar-se, porém o matrimônio terminou dois anos depois, e a bebê Alice passou a morar com a mãe em um conjunto residencial em um bairro da periferia de Hamburgo; a grave depressão econômica na Alemanha no pós-guerra afetara a condição econômica da família. Já Erich Brill passou uma temporada na colônia de artistas de Worpswede, cidade ao norte da Alemanha, e, entre 1922 e 1924, viajou à Palestina, onde participou, como diretor de fotografia, da realização do documentário de curta-metragem, de tendência sionista, *Das alte und das neue Palästina* (A antiga e a nova Palestina) – produzido pela organização Keren Kayemeth Le’Israel (Fundo Nacional Judaico), com apoio alemão – e registrou cenas em cerca de trinta fotografias, que seriam publicadas no álbum de autoria coletiva *Palästina – 300 bilder* (1925) (Muro Ocidental e Cidadela, Jerusalém, s/d, figura 17; caminho ao Muro das Lamentações, s/d, figura 18; carregadores

em Jerusalém, s/d, figura 19; dança de espadas de judeus em procissão, Jerusalém, s/d, figura 20). O artista, trocando seus quadros por passagens e hospedagens, viajaria também ao Egito, Áustria, Tchecoslováquia, França, Bélgica, Suíça (Davos e Zurique), Itália (Positano), Holanda e pela Alemanha, convivendo, ocasionalmente, com a filha, que era fascinada pela vida errante e “romântica” que ele levava. De acordo com Alarcon, em 1931, a menina receberia do pai um caderno de capa colorida, que utilizaria para escrever histórias e versos. Em 1925, Marthe Brill – que também já visitara Jerusalém, sozinha – foi morar, junto com Alice, numa colônia de artistas em Positano, comuna italiana da região da Campania, província de Salerno, situada na costa Amalfitana, no Mediterrâneo; no ano seguinte, ela se tornou correspondente em Paris e, depois, retornou à Alemanha. No início da década de 1930, começou a trabalhar na revista mensal *Hamburg Süd-Zeitung* – pertencente à Companhia de Navegação a Vapor Sul-Americana Hamburg-Süd, a mesma pela qual viajara Lasar Segall ao Brasil –, onde descrevia os locais que visitava ao participar dos cruzeiros marítimos operados pela empresa, recebendo pelo trabalho passagens para novas viagens, durante as quais a filha ficava com a avó paterna, Sophie. Marthe trabalhou também em programas na *Hamburger Rundfunk*, rádio de Hamburgo, cancelados com a ascensão do Nazismo, que passou a preocupá-la. Constatou que era imprescindível sair da Alemanha o mais rápido possível e passou a organizar a partida com a filha. Segundo Alice, sua professora lhe sugerira que escrevesse pequenos relatos, contando, nas cidades onde passaria a viver, “tudo de novo que visse: roupas, arquitetura, paisagens, as pessoas e seu comportamento, flora e fauna” (*apud* ALARCON, 2008, p. 52). Ela desconhecia o significado do exílio e encarava a saída do país com entusiasmo: “meus pais sempre viajavam sozinhos, e era meu desejo ardente poder acompanhá-los. Eu havia esperado por isso, pura aventura, ainda mais porque não tínhamos ideia se e quando poderíamos voltar para casa” (*apud idem*, p. 53). Seus colegas da escola, com exceção das crianças de famílias nazistas, juntamente com a professora, despediram-se de Alice, presenteando-a com um diário, onde ela narraria as impressões de viagem, ilustradas com as fotografias de formato três por quatro centímetros que produziria com a câmera fotográfica Agfa que recebera de presente de seu pai.

Segundo Alarcon, em 1933, Marthe e Alice Brill partiram de Hamburgo no navio *Weserland* – pertencente à Companhia de Navegação a Vapor Sul-Americana Hamburg-Süd –, que as levou a Málaga (Espanha); em seguida, tomaram a embarcação *Artza-Mendi* até Valência. Continuaram por terra até Sagunt, cidade da comarca de Camp de Morvedre,

num caminho de vinte e cinco quilômetros; por fim, embarcaram até Barcelona, de onde se transferiram, através do navio *Monte Rosa*, ligado à empresa em que Marthe Brill trabalhara, até à cidade de Alcúdia, ao norte da ilha espanhola de Maiorca – que se tornara um refúgio às perseguições nazistas –, situada no Arquipélago Balear, no Mediterrâneo. Alice, em sua estada na região, vagava pelas ruas com curiosidade, “observando tudo, desde o menor inseto ao comportamento humano (...). Eu estudava os diferentes hábitos culinários e escrevia relatos detalhados sobre os pratos e também sobre como as pessoas passavam o tempo, sobre artesanato e vestimentas tradicionais, e muito mais” (*apud ibidem*, p. 57). Ela aprendeu espanhol e catalão, as línguas faladas na ilha. Em junho daquele ano, escreveu, em alemão, e ilustrou um pequeno conjunto de histórias infantis, formando uma antologia, chamada *Meine Märchen* (Minhas fábulas), de contos como “A fábula do dragão dourado” e “As fadas do mar”. Marthe, sem conseguir um emprego, sustentava a casa com o dinheiro que seu irmão mais novo, Wilhelm, enviava dos Estados Unidos. Até 1934, mãe e filha passaram temporadas em Palma (capital das ilhas Baleares) – onde aquela pesquisou, através dos autos da Inquisição, a perseguição aos judeus sefarditas, obrigados a se converter ao Cristianismo –, Almería, Alicante, Valência, Tarragona e Ilha de Tenerife, na Espanha; Gênova e Florença, na Itália; Ilha da Madeira, em Portugal; Casablanca e Tetuan, em Marrocos; e Ceuta, no norte da África (fotos de Alice Brill: Alcúdia, 1933, figura 21; Valência, 1933, figura 22; Ilha da Madeira, 1933, figura 23; Tetuan, 1933, figura 24; Holanda, 1934, figura 25) (ALARCON, 2008).

De acordo com a autora, em Florença, enquanto Marthe trabalhava como professora particular, Alice, devido à carência econômica da família, passou a viver em um orfanato-escola destinado a meninas judias, onde aprendeu atividades manuais, como costura, e cursou aulas de hebraico. Ela se impressionou com as galerias de arte da cidade. Antevendo os riscos de permanecer numa Europa cada vez mais antissemita e violenta, Marthe aceitou a passagem de navio ao Brasil oferecida pelo editor-chefe da revista *Hamburg Süd-Zeitung* e viajou com a filha a Hamburgo de trem, ciente do perigo que o retorno à cidade representava. Avaliou que seria melhor partir sozinha ao Brasil até se estabelecer no novo país; providenciou o visto de entrada e combinou com o ex-marido, que morava em Amsterdã com o irmão Fritz, que ele cuidaria da filha. Ele levou a menina à capital holandesa, matriculando-a numa escola. Segundo Alarcon, Marthe desembarcou no Rio de Janeiro em 1934, mas, sem conseguir emprego, mudou-se para São Paulo alguns meses depois. Tornou-se secretária-geral da Comissão de Assistência aos

Refugiados Israelitas da Alemanha (CARIA), instituição beneficente sustentada por doações de membros da comunidade judaica, criada, em 1933, por Luís (ou Ludwig) e Luiza Lorch, Guilherme e Alice Krausz, e Fritz e Ani Zausmer, com o objetivo de buscar auxiliar os refugiados a desembarcar, a encontrar emprego e moradia, e a se adaptar ao novo ambiente; após serem liberados no porto de Santos, os recém-chegados eram levados a pensões, recebiam ajuda financeira, assistência médica, orientações e aulas de português (TUCCI CARNEIRO, s/d; RAISA SCHPUN, 2011). Seis meses após sua entrada no Brasil, Marthe alugou um quarto na pensão de uma família de judeus que ela ajudara na CARIA e escreveu a Erich e a filha, convocando-os, depois de insistentes gestões junto à burocracia brasileira, para virem ao país naquele mesmo ano.

Foi o que aconteceu: em 1934, eles embarcaram no porto francês de Le Havre, no navio *Alcantara*, pertencente à empresa britânica Royal Mail Lines, que, em seu trajeto habitual, partia da Inglaterra, passava por Cherbourg (França), La Coruña (Espanha), Vigo (Espanha), Lisboa, Ilha da Madeira (Portugal), Ilhas Canárias (Espanha) e Salvador até aportar no Rio de Janeiro, antes de continuar por Santos e Montevideu até Buenos Aires (ALARCON, 2008). Segundo Alice, o local destinado aos refugiados no navio de luxo era muito ruim: “foi uma jornada terrível. Eu estava chocada com a situação dos imigrantes miseráveis, que quase não tinham pertences, alojados no convés do navio. A comida era escassa e muito pobre e havia insetos em nossa pequena cabine” (*apud* ALARCON, 2008, p. 64). De acordo com a autora, em 24/8/1934, pai e filha chegaram ao Rio de Janeiro e se estabeleceram, na ilha de Paquetá, em uma pensão gerida por proprietários de origem alemã. Eles se impressionaram com o “oásis de paz” e o “encanto tropical” do local, que os inspirou a pintar (foto talvez da própria Alice Brill: Erich no Brasil, c. 1935, figura 26). Erich realizou uma exposição de telas na Sociedade Pró-Arte, instituto que promovia o intercâmbio cultural Brasil-Alemanha, fundado, em 1931, pelo pintor, *marchand* e curador alemão Theodor Heuberger. Ele ensinou seus conhecimentos artísticos a Alice, que teve, assim, sua primeira experiência pictórica; ambos ficaram afetivamente muito próximos. Após o Carnaval de 1935, partiram de trem para São Paulo. A adolescente ficou com a mãe; moraram em quartos alugados e pensões, até se instalarem, no prédio Santa Eliza, no Largo do Arouche, nº 35. Marthe Brill, poliglota, ensinou português à filha. O aprendizado da língua acelerou-se quando a menina foi contratada por uma família para ensinar alemão às crianças. Segundo Alarcon, ao se desligar da ocupação na CARIA, Marthe trabalharia como professora de idiomas e

secretária, continuaria escrevendo e traduziria, ao alemão, obras de dramaturgos brasileiros, como Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal; em 2002, seria publicada sua novela autobiográfica póstuma *Der schmelztiigel* (O cadinho), baseada no diário onde contara, por meio de uma narrativa ficcional em terceira pessoa, alterando o nome dos personagens, sua vida na Alemanha e experiência de exílio no Brasil de 1933 a 1939. Para Alice Brill, sua mãe “teve bons amigos, mas sofreu com o fato de ter sido banida de sua vida antiga (...), da cultura e do idioma alemão” (*apud* ALARCON, 2008, p. 89 e 115).

Já Erich Brill, de acordo com Alarcon, hospedava-se em hotéis, bancando-os com a venda de seus quadros a admiradores e colecionadores de arte moderna. Ele conheceu artistas e intelectuais e pintou paisagens e cenas urbanas, naturezas-mortas, nus e retratos; em maio de 1935, expôs suas obras na galeria Martin, na rua Barão de Itapetininga. Conseguiu comprar um carro para viajar e pintar no interior paulista. Em março de 1936, cismou em retornar à Alemanha, saudoso que estava de sua terra natal, ignorando os insistentes alertas da ex-esposa a respeito da gravidade dessa decisão, pois achava que a situação política adversa aos judeus fosse passageira. Para Alice Brill, “essa fé na vida, como se o dom artístico lhe conferisse imunidades especiais ou poderes sobrenaturais – último vestígio do Romantismo alemão –, traça o seu destino” (*apud idem*, p. 111). Para o historiador Saul Friedländer, só as vozes das vítimas podem revelar “o que se sabia na época e o que se teria podido saber; só elas transmitem, ao mesmo tempo, a percepção clara e a cegueira total de seres humanos diante de uma realidade inédita e aterrorizante” (*apud* RAISA SCHPUN, 2011, p. 374).

Segundo Alarcon, Erich desembarcou em Amsterdã e fez sucesso com uma exposição de paisagens brasileiras. Mudou-se para Hamburgo, quando, em janeiro de 1937, foi condenado a cinco anos de prisão por infringir as Leis de Nuremberg, acusado de *Rassenschande* (crime contra a honra), ao se envolver com uma mulher considerada “ariana”. No cárcere, trocava cartas com a filha, enviando-lhe poemas – em *Sensucht nach Paquetá* (Saudade de Paquetá), a ilha do Rio de Janeiro aparece como um paraíso perdido –, e esculpia pequenas figuras humanas, com acabamento em graxa, utilizando pedaços de sua porção diária de pão; recebia a visita do rabino ortodoxo alemão Joseph Carlebach, que lhe era próximo – ele chegou a retratá-lo numa tela. Em novembro de 1941, Erich foi solto, mas, àquela altura, seria impossível ultrapassar a fronteira alemã. Em primeiro de dezembro, a Gestapo emitiu uma ordem de expulsão, dali a três dias, para Minsk – atual capital da Bielorrússia – destinada a setecentos e cinquenta judeus de

Hamburgo, entre eles Erich e a família Carlebach. As pessoas que seriam deportadas receberam por correio uma intimação para se apresentar, um dia antes da partida, numa certa loja maçônica; cada indivíduo poderia levar consigo uma mala de até cinquenta quilos, com roupas e alimentos, e deveria preencher uma declaração de bens. Relógios e alianças foram prontamente confiscados. Uma circular exigia que os prisioneiros pagassem uma taxa para custeio de transporte e alimentação. Em cinco de dezembro, Erich foi escoltado até a estação Sternschanze; entrou no vagão de número doze de um dos trens e foi designado como “representante” daquele grupo de prisioneiros pelos nazistas. Estes, com o objetivo de facilitar a identificação étnica, obrigavam os judeus, desde 1939, a inserirem em suas documentações “Israel”, para os homens, e “Sara”, para as mulheres, tendo, portanto, Erich assinado com esse apêndice na folha de controle. O destino de chegada fora alterado dias antes, pois o gueto de Minsk estava lotado e não poderia receber novos prisioneiros; assim, o pintor foi enviado, em nove de dezembro, ao campo de concentração de Jungfernhof, em Riga, capital da Letônia, onde foram internadas cerca de cinco mil pessoas. De acordo com a autora, o rabino Carlebach criou lá uma “escola clandestina”, reunindo, entre os prisioneiros, os que poderiam ministrar aulas às crianças sobre diferentes temas. Havia professores de biologia, matemática, inglês e francês. Erich, segundo o depoimento de uma sobrevivente, foi incumbido de ensinar arte, mas, sem materiais disponíveis, mostrava aos alunos como criar bonecos de neve.

Em fevereiro de 1942, os nazistas expediram uma ordem com o objetivo de encerrar a superlotação do campo: velhos e doentes, crianças menores de treze ou quatorze anos, acompanhadas de suas mães, e indivíduos acima de quarenta e seis anos – idade que Erich completara meses antes –, exceto aqueles plenamente capazes de trabalhar, deveriam ser removidos de Jungfernhof e transferidos a um campo em Dünamünde – nome alemão do distrito de Daugavgrīva, em Riga –, onde, segundo lhes fora informado, encontrariam melhores condições de vida. Segundo Alarcon, Erich e Carlebach, junto com a esposa e os filhos Salomão, Ruth, Noemi e Sara, foram levados, em ônibus e caminhões, em 26/3/1942, à floresta Bikernieki e, excetuando Salomão, único sobrevivente, fuzilados na Segunda Ação Dünamünde, que vitimou cerca de mil oitocentos e quarenta judeus, enterrados em valas comuns; dois anos depois, os nazistas buscariam apagar os vestígios do massacre, exumando e queimando os corpos.

Fritz, irmão de Erich, foi assassinado ao ser deportado de Amsterdã à Alemanha; sua esposa Rita, “ariana”, escondeu a sogra, Sophie Morgenstern, em sua casa. Os outros irmãos Brill salvaram-se: Otto fugiu à Bolívia, e Irma, aos Estados Unidos, aonde Sophie decidiu imigrar. Alice Brill somente saberia do trágico destino do pai após a guerra. Ela ajudaria a organizar duas exposições com os quadros do pai produzidos em Amsterdã – que estavam custodiados por sua avó paterna, até serem entregues a ela, em 1947, em Nova York –, realizadas na Galeria Prestes Maia, com apoio do Instituto dos Arquitetos do Brasil, e na Pinacoteca do Estado de São Paulo: *Erich Brill – exposição póstuma* (1948) e *Erich Brill – pintor e viajante* (1995) (ALARCON, 2008).

Segundo Alarcon, entre 1936 e 1937, Alice frequentou a *Graded*, uma escola norte-americana em São Paulo. A jovem gostava de desenhar, encantada pela forma e pela cor e incentivada pela artista alemã Hilde Weber, que, nascida na cidade de Waldau, formada na Escola de Artes Gráficas de Hamburgo, ilustrara, com caricaturas, algumas das reportagens de Marthe no *Hamburg-Süd Zeitung*. Ela se instalara, inicialmente, com vinte anos de idade, no Rio de Janeiro, onde trabalhou nos Diários Associados – conglomerado de veículos de comunicação fundado pelo empresário, jornalista e advogado, paraibano de Umbuzeiro, Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo, o Chatô –, mudara-se para São Paulo e seria reconhecida por seus desenhos e charges políticas publicadas em periódicos brasileiros de grande circulação. Em abril de 1936, Brill começou a trabalhar na Livraria Guataparã, situada na galeria homônima, entre as ruas Barão de Itapetininga e Vinte e Quatro de Maio, no centro da cidade; fora recém-fundada pelo advogado Heinrich Veit, também refugiado judeu-alemão. O local vendia obras relacionadas à literatura, arte, filosofia, história e política. A garota, nos intervalos de seu trabalho de atender clientes, escrever cartas, catalogar livros e realizar entregas a domicílio, abastecia-se de cultura e conhecimento ao devorar os livros do acervo – apreciava, particularmente, as obras dos pintores pós-impressionistas holandês Vincent Van Gogh e francês Paul Gauguin – e ao participar das discussões com artistas e intelectuais, muitos deles imigrantes europeus, que frequentavam o local. Segundo sua amiga Eva Lieblich Fernandes, que nascera, em 1925, em Stuttgart (Alemanha) e imigrara ao Brasil aos treze anos de idade com a mãe Miriam – que obtivera o visto em Paris –, “foi ali que Alice teve o ensejo de entrar em contato com pessoas fora do restrito círculo da colônia judaica-alemã” (*apud* IMS, 2005, p. 17).

De acordo com Alarcon, Brill conheceu o pintor, desenhista e arquiteto paulistano de origem italiana, educado na Europa, Paulo Rossi Osir – que estivera com Erich Brill em sua breve passagem por São Paulo – e passou a frequentar seu ateliê, na avenida Brigadeiro Luís Antônio, próximo ao Largo São Francisco, onde, mais tarde, se reuniria, em eventos dos quais ela participava, o grupo da Osirarte (1940-1959), oficina onde ocorria a produção coletiva de pintura sobre azulejo, retomando elementos da arquitetura colonial brasileira, no interior de um projeto de valorização da identidade nacional. Esses encontros contavam com a presença, além de Brill, de Hilde Weber; Mário Zanini; Alfredo Volpi; Gerda Brentani, artista plástica italiana; e Frans Kracjberg, artista judeu-polonês, cuja mãe, dirigente do Partido Comunista, fora enforcada quando os nazistas invadiram o território polonês, e cujo restante da família fora exterminado num campo de concentração; ele participou, em 1945, da tomada de Berlim como soldado do Exército de seu país; após estudar arte em Stuttgart e em Paris, imigrou ao Brasil, em 1948, incentivado pelo artista plástico judeu-russo Marc Chagall; por recomendação de Lasar Segall, foi trabalhar na Klabin Papel e Celulose – fundada por empresários judeus da família Klabin e Lafer –, no norte do Paraná, numa fábrica de papel (CARVALHO, 2017). O grupo da Osirarte produziu os painéis de azulejos, ambos desenhados por Cândido Portinari, para a Igreja da Pampulha (1943), pertencente a um conjunto de edifícios concebidos pelo arquiteto carioca Oscar Niemeyer, em Belo Horizonte, e para o Edifício ou Palácio Gustavo Capanema (1945), marco da arquitetura moderna brasileira, que, projetado por uma equipe composta pelos arquitetos Lúcio Costa, Niemeyer e outros, foi sede do Ministério de Educação e Saúde (depois, de Educação e Cultura), no Rio de Janeiro. Brill foi apresentada por Rossi Osir ao Grupo Santa Helena, coletivo fundado, em 1934, por artistas (pintores, desenhistas, escultores, ceramistas e ilustradores) de origem proletária ou pequeno-burguesa, quase todos imigrantes ou filhos de imigrantes provenientes da Itália, Espanha e Portugal, com formação resumida ao ensino técnico; trabalhavam em salas alugadas, na Praça da Sé, no Palacete Santa Helena. Este fora inaugurado, em 12/11/1925, como local de comércio, serviços, cultura e lazer, projetado pelos arquitetos italianos Giacomo Corberi e Giuseppe (José) Sacchetti, tendo como proprietário o político e ex-presidente do Estado de São Paulo, Manuel Joaquim de Albuquerque Lins, que concedeu ao imóvel o nome de sua esposa, Helena de Souza Queiroz, sendo o adjetivo “santa” acrescido devido à proximidade com a Catedral da Sé; o edifício, de sete andares, abrigava o Cinemundi e o Cine Santa Helena e, em outubro de 1971, seria destruído para a construção da Estação Sé do Metrô. Participavam do

Grupo Santa Helena os pintores de parede Volpi, Zanini e Francisco Rebolo Gonsales – que, descendente de espanhóis, ex-jogador de futebol, criou o atual distintivo do Corinthians –, o bordador Aldo Bonadei, o marmoreiro Raphael Galvez, o torneiro e fresador Alfredo Rullo Rizzotti, o ajudante de ferreiro Clóvis Graciano, o açougueiro italiano Fulvio Pennacchi e o aprendiz de ourives Manoel Martins.

Segundo Alarcon, no ateliê de Zanini, localizado na avenida Brigadeiro Luís Antônio, perto do Palacete Santa Helena, Brill, Eva Liebllich Fernandes e Hilde Weber encontravam-se com o grupo duas ou três vezes por semana, à noite, para conversar, discutir assuntos relativos à arte, ouvir música e produzir retratos de modelos vivos, que podiam ser eles mesmos, conhecidos ou modelos profissionais que contratavam. Aos domingos, participavam dos passeios às margens da Represa de Guarapiranga, local de esportes náuticos e pesca, no extremo sul de São Paulo, para pintar e desenhar ao ar livre paisagens e temas do cotidiano. Costumavam circular pela Centro Histórico de São Paulo, visitando galerias de arte, livrarias e bares, e assistiam a concertos no Teatro Municipal. Por fim, frequentavam cursos e eventos na Casa da Juventude da Congregação Israelita Paulista (CIP), criada em 1941, sediada na rua Augusta.

Em 1939, Brill deixou o emprego na Livraria Guatapará, aprendeu taquigrafia e datilografia e se tornou secretária em uma empresa inglesa por três meses, mas foi demitida por ter vindo da Alemanha, inimiga do país de origem da firma. Por esse episódio desagradável, ela afirma ter se sentido “traída e desamparada” (*apud* ALARCON, 2008, p. 97). De acordo com Alarcon, ela obteve um emprego como secretária no laboratório farmacêutico holandês Organon. Segundo a artista, “aqueles foram anos amargos. Nós [Alice e sua mãe] ouvíamos as notícias pelo rádio em nosso tempo livre, apavoradas com o crescente poder da aliança fascista (...). E havia também a incerteza de nosso próprio futuro e a luta para sobreviver, além da situação trágica e sem esperanças de meu pai” (*apud idem*, p. 103). Maria Luiza Tucci Carneiro (2001) afirma que, com a entrada do Brasil na guerra contra o Eixo em 22/8/1942, os imigrantes alemães – mas também italianos e japoneses – começaram a ser alvo de desconfiança no Brasil, quando não de hostilidade, pois, por vezes, não se distinguia o “alemão” do “judeu alemão”, que perdeu a sua pátria e foi destituído pelo Nazismo; as comunidades estrangeiras radicadas no país sofreram intensa vigilância do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), a Polícia Política brasileira, e decretos específicos foram criados com o objetivo de controlar seu cotidiano (público e privado). Brill tinha de

solicitar ao DEOPS-SP, nível estadual do DOPS, salvo-condutos para viajar a Santos e Itanhaém, segundo ordem do governo de Getúlio Vargas, pois este, após o Brasil passar a apoiar a causa aliada na guerra (1942), alegava que os “súditos do Eixo”, expressão aplicada indistintamente a todos os alemães, italianos ou japoneses, poderiam, no litoral, espionar posições de guerra para eventuais submarinos alemães. Segundo Roberto Pompeu de Toledo (2015), o governo do interventor federal de São Paulo Fernando de Sousa Costa (1941-1945) enrijeceu a conduta contra os imigrantes dos países do Eixo, proibindo-os de se comunicar no idioma de origem em lugares públicos, de disseminar quaisquer escritos em suas línguas, de cantar ou tocar hinos e de fazer saudações peculiares a seus países de nascimento; eles também deveriam informar, em quinze dias, o local de sua residência à polícia e não poderiam mudar de endereço sem prévio aviso, a ser formulado em requerimento, com firma reconhecida, e entregue pessoalmente na delegacia. Por ordem do governo federal, que passou a proibir denominações de agremiações ligadas aos países do Eixo, o clube Germânia foi rebatizado Esporte Clube Pinheiros; o Palestra Itália, Sociedade Esportiva Palmeiras; e o Espéria, Associação Desportiva da Floresta. Às vezes, os pedidos de Brill eram indeferidos sob justificativas como “a requerente poderá repousar nesta Capital” (ALARCON, 2008). Em 1945, seu então namorado Juljan Czapski obteve uma licença para utilizar uma câmera fotográfica em Santos e Itanhaém, mas com “absoluta proibição de fotografar pontos estratégicos e que interessem à segurança nacional” (*apud* CZAPSKI; MÉDICI, 2011, p. 85).

Segundo Sílvia Czapski e André Médici, em junho de 1943, Brill foi contratada como secretária da Sociedade Comissária Polobraz, firma que, sediada na rua Libero Badaró, entregava mercadorias, compradas na cidade de São Paulo, até o interior. A empresa fora fundada, junto com o imigrante iugoslavo Zeljko Schwarz, pelo casal Fryderyk Czapski – pronuncia-se “Txápski” – e Ilza Dyrenfurth. Estes haviam morado na Fazenda Obra em Poznan, na Polônia, mas, com a invasão nazista ao sítio em 1939, ela, que tinha origem “não-ariana” – seus pais, Felix e Ella, eram descendentes de judeus, sendo a mãe praticante da religião –, chegou a ser capturada junto com os três filhos, Juljan – lê-se “Julian” –, Gudron (Guenia) e Jan Czapski, e levada a um campo de prisioneiros numa fazenda em Dobrzyca, mas, dois meses depois, a família foi transportada ao oeste polonês e liberada. Já o marido, Fryderyk, como estava em viagem no Paraná, a pedido do governo polonês, para vistoriar uma colônia de imigrantes conterrâneos na mesma região onde ele comprara uma propriedade rural, não conseguira

voltar ao país natal, ocupado pelos nazistas, e, por isso, decidira alistar-se no exército polonês de resistência na França. No entanto, ele conseguiu um visto permanente francês à família, que, vinda por Budapeste (Hungria), encontrou-o na cidade de Vichy, na França. O pai permaneceu com as tropas polonesas, enquanto Ilza e os filhos, deslocando-se até o sul da França, embarcaram, em 15/1/1941, em Marselha, no navio a vapor *Alsina* – em que também viajou o diretor e ator de teatro polonês Zbigniew Marian Ziembinski – rumo ao Rio de Janeiro, aonde deveria chegar em três semanas; doze dias depois, o veículo realizou uma parada em Dakar, capital do Senegal. Porém, a Armada inglesa, suspeitando, erroneamente, que o veículo contrabandeasse material bélico para submarinos alemães na Argentina – pois o navio tinha como destino final Buenos Aires –, não o deixou continuar. De acordo com Fábio Koifman (2002), os mais de setecentos passageiros, pertencentes a várias nações, sendo, em sua maioria, refugiados do Nazismo e do Franquismo – como Niceto Alcalá-Zamora y Torres, presidente da Espanha entre 1931 e 1936 –, tinham autorização de sair do navio uma vez por semana, e a alimentação começou a ser racionada a apenas peixe, grão-de-bico, açúcar e um pedaço de pão por passageiro a cada dia; o calor aumentava, assim como as doenças, e quatro crianças nasceram a bordo. A vida social era intensa no navio, com formação de amizades e namoros. Ziembinski organizava representações teatrais. Porém, o nervosismo dos passageiros, sem informação sobre os motivos da paralisação, crescia. Até que, em três de junho, ou seja, pouco mais de quatro meses e meio depois, o veículo moveu-se para Casablanca (Marrocos), onde chegou no dia dez e, seis dias depois, os viajantes foram obrigados a descer; a empresa de navegação devolveu a cada um setenta e cinco por cento do valor pago pela viagem. Os passageiros franceses e alguns poucos privilegiados que dispunham ainda de dinheiro para a sua sobrevivência foram liberados. Quanto aos outros, as autoridades locais decidiram enviar, de ônibus, as famílias que tinham idosos e crianças menores de quinze anos ao campo de concentração de Sidi-el-Ayachi – onde eram detidos soldados fugitivos da Legião Estrangeira Espanhola, unidade do Exército daquele país –, e os demais ao de Kashba-Tadla; em ambos, a sudoeste de Casablanca, junto ao deserto do Saara, as condições de vida e o tratamento pelos militares eram péssimos. Segundo Czapski e Médici, Ilza e os filhos, liberados por possuírem visto permanente para o Marrocos – na época, território francês –, tomaram trem, barco e ônibus e chegaram à cidade de Cádiz, na Espanha, e, em 27/6, embarcaram no navio de bandeira espanhola *Cabo de Buena Esperanza*, que chegou ao Rio de Janeiro em 10/7;

uma semana depois, Fryderyk aportaria na cidade carioca num navio da mesma companhia, *Cabo de Hornos*.

A família regularizou sua situação, obtendo vistos permanentes, e se mudou para São Paulo; o filho Julian Czapski viveu, por cerca de um ano, na fazenda de Eugen Ranke – conhecido dos tempos da Polônia –, situada em Rolândia, no Paraná, onde realizou um estágio de agricultura, até passar a residir, definitivamente, na capital paulista. Formado em Medicina, em 1954, e criador da Policlínica Central (1956), primeira empresa brasileira de medicina de grupo – organização particular que se dedica à prestação de assistência médica, hospitalar e sanitária –, ele se casaria com Alice Brill em abril de 1949. O casal teria quatro filhos, Inês, Cláudio, Sílvia e Gabriela, nascidos, respectivamente, em 1950, 1952, 1955 e 1959. Quando a empresa Sociedade Comissária Polobraz fechou, Fryderyk e Ilza mudaram-se para a fazenda Lagoa Alta, em Araras (São Paulo), onde ele trabalharia como administrador da propriedade do comerciante italiano Vittorio Muggia e como criador de gado leiteiro. Já Brill arranhou outro emprego, de meio período, de modo a poder dedicar o tempo livre ao trabalho artístico (CZAPSKI; MÉDICI, 2011).

Segundo Alarcon, na década de 1940, os principais professores de pintura de Brill foram a húngara Yolanda Mohalyi e o paulistano Aldo Bonadei, e de gravura, o alemão, nascido em Hamburgo, Karl Heinz Hansen (Hansen Bahia) e o curitibano Poty Lazzarotto. Brill afirma que “a arte era tudo para mim: refúgio e esperança, o sonho de uma liberdade perdida, precocemente, diante da adversidade do destino. Foi então que eu encontrei um sentido de vida capaz de me sustentar apesar da insegurança de um mundo que parecia desabar” (*apud* FAN, Grace, s/d). Ela apresentaria suas obras de arte no 9º, 11º e 12º Salão do Sindicato dos Artistas Plásticos (1944, 1947 e 1948), na Galeria Prestes Maia; em diversas edições do Salão Paulista de Arte Moderna (de 1954 a 1968) e de Arte Contemporânea (de 1969 a 1974); na 1ª e 9ª Bienal Internacional de São Paulo (1951 e 1967), no Pavilhão do Trianon e na Fundação Bienal, e na Pré-Bienal (1970); e, mais recentemente, no Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), na mostra *Alicerces da forma* (2007), com curadoria de Carla Cristina Ogawa.

Em 1946, Brill decidiu mudar-se para Albuquerque, cidade ao sul dos Estados Unidos, no Novo México, com auxílio de uma bolsa de estudos, angariada com a ajuda de parentes, concedida pela Hillel International – The Foundation for Jewish Campus Life

(Hillel internacional: a fundação para a vida do campus judaico) – instituição judaica fundada, nos Estados Unidos, em 1923 –, para estudar na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Novo México. Lá, adquiriu uma boa formação humanista – frequentou aulas de filosofia, inglês, história da arte e arte indígena – e artística, nos campos da pintura, escultura, desenho, gravura e fotografia; interessou-se pela cultura indígena das diversas etnias da região – como os navajos e os pueblos –, que ela, visitando povoados, documentaria através de desenhos, que originariam gravuras e pinturas (ALARCON, 2008). Nas cartas que enviava a Juljan Czapski, descreve seus passeios: “esta semana fui num *pueblo* de índios, que tinham uma dança cerimonial de colheita. Era lindíssimo. O *pueblo* fica no meio das montanhas achatadas multicolores típicas daqui. O estilo asteca das casas repete a formação das montanhas (...). Suas danças pagãs desfilam na frente de uma capela católica, festivamente decorada. Usam cores magníficas, é um espetáculo único. Os homens seminus apesar do frio, todos pintados e vestidos com adornos típicos e antigos, feitos a mão. É impossível descrever” (*apud* ALARCON, 2008, p. 126 e 127). De acordo com Alarcon, no campus, ela participava de debates em que era convidada a falar sobre política europeia, arte brasileira ou condição das mulheres. Em 1947, transferiu-se para Nova York, onde estudou artes gráficas na escola *The Art Students League* e foi assistente no estúdio de um fotógrafo. Reencontrou na cidade o arquiteto curitibano João Batista Vilanova Artigas e as artistas plásticas Virgínia Camargo Artigas, esposa deste, e Djanira da Mota e Silva, que conhecera no Grupo Santa Helena. Após conversar com alguns fotógrafos, Brill decidiu seguir essa profissão no Brasil, tendo como plano vender fotorreportagens sobre o país a publicações ou agências fotográficas norte-americanas. Assim, ela comprou uma câmera Rolleiflex – utilizaria também uma Ikon’s Box Tengor (35 mm), presenteada por um primo de Juljan Czapski que trabalhava na indústria óptica Zeiss, na Alemanha – e passou a treinar intensivamente essa arte.

Segundo a autora, no início de 1948, Brill voltou a São Paulo, passando a morar com a mãe numa casinha geminada na alameda Ministro Rocha Azevedo, nº 951, no bairro Jardim Paulista. Em julho, ela viajou ao Rio de Janeiro, onde, por meio da amiga Alice Goldschmidt, companheira no navio que a levava a Albuquerque, conheceu o etnólogo Nilo Veloso, do Serviço de Proteção ao Índio, que a levou para integrar a comitiva que participaria da expedição de cinco dias organizada pela Fundação Brasil Central (FBC) – agência governamental –, que, objetivando apresentar a uma comissão parlamentar os avanços dessa entidade em seu trabalho de colonização do território,

passaria pelas cidades de Aragarças (Goiás) e Nova Xavantina (Mato Grosso), onde habitavam povos indígenas do Xingu, e pela Ilha do Bananal (Tocantins/ Mato Grosso), terra dos índios Karajá. Brill fotografou os membros da expedição – entre eles, um dos irmãos Villas-Bôas –, as paisagens, as obras construídas pela FBC e os índios lado a lado com os brancos, como na imagem em que aqueles aparecem junto a integrantes da viagem, entre os quais os deputados federais João Café Filho (à esquerda) – futuro presidente da República em 1954 e 1955 –, e José Joffily (ao fundo) (Aragarças, 1948, figura 27). Algumas imagens foram publicadas na revista *Habitat* – que, lançada pelo MASP, em 1950, pelo casal ítalo-brasileiro Pietro Maria e Lina Bo Bardi, duraria até 1965 –, na edição nº 2, de janeiro a março de 1951, em matéria de Max Bill; ela colaboraria com esse veículo até 1962. Segundo Alarcon, também em 1948, Brill viajou com Julian Czapski ao norte do Paraná, rumo à fazenda Nova Wola – que, literalmente “boa vontade”, em polonês, era uma propriedade adquirida por seus sogros –, situada próxima ao vilarejo de Euzébio de Oliveira, na cidade de Ibaiti. Ela fotografou esse povoado pobre, registrando sua estação ferroviária, ruas de terra, plantações e casas de tijolo e de madeira, sem luz elétrica e água encanada. Na região próxima, havia uma mina de carvão, localizada em um terreno pertencente a uma indústria de louça, cujo dono era Adhemar de Barros, governador de São Paulo; lá, Brill captou as condições insalubres de trabalho nas galerias subterrâneas, que contavam, inclusive, com a presença de crianças, que, descalças, tinham o corpo enegrecido pelo trabalho de extrair o minério (1948, figuras 28 e 29).

Essas imagens remetem ao trabalho do sociólogo e fotógrafo norte-americano Lewis Wickes Hine, que, segundo Naomi Rosenblum (ROSENBLUM; ROSENBLUM; TRACHTENBERG, 1997), nasceu na cidade de Oshkosh, no Estado de Wisconsin – filho de Douglas Hull, veterano da Guerra Civil Americana (1861-1865) e administrador de uma cafeteria e restaurante, e Sara Hayes Hine, educadora –, começou a fotografar em 1903 ou 1904, por sugestão do amigo Frank A. Manny, professor de educação e psicologia da State Normal School e diretor da nova-iorquina Ethical Culture School (ECS). Esta, humanista e reformista, fornecia educação industrial e treinamento manual inicialmente apenas para trabalhadores, visando a melhorar as relações humanas e sociais sob bases éticas, e fora fundada, em 1876, pelo filósofo judeu-alemão Felix Adler, professor de literatura hebraica e oriental da Universidade de Cornell. Manny contratara Hine, em 1901, para ser professor assistente de estudos naturais – disciplina que envolvia

investigação científica e experiências espirituais – e geografia da escola que dirigia. Após terminar o mestrado em educação pela Universidade de Nova York, Hine, registrou, de modo posado, com *flash* de magnésio e com tripé, para um projeto da ECS, imigrantes do sul e leste da Europa que, fugindo da pobreza ou perseguição em seu país e atraídos pelo sonho americano, aportavam, em condições precárias, em Ellis Island, situada na foz do rio Hudson. Começou a estudar sociologia na Escola de Artes e Ciências da Universidade de Columbia. Entre 1908 e 1918, viajou, a serviço do *National Child Labor Committee* (NCLC) – organização não-governamental sem fins lucrativos fundada em 1904, tendo seu primeiro presidente, até 1921, Felix Adler –, ao longo de regiões industriais dos Estados Unidos, percorrendo o nordeste, meio-oeste e sul do país, e, com sua Graflex, utilizando *flash* em locais escuros, registrou cenas de trabalho infantil, em condições insalubres e desumanas, em jornadas de doze a catorze horas ao dia seis vezes por semana, em ruas, casas, lavouras, minas, moinhos, fábricas e indústrias. Seu objetivo era produzir uma documentação sistemática para uma campanha de denúncia e consciência social contra essa prática. Segundo Walter Rosenblum (*idem*), enfrentando dificuldades e riscos no seu trabalho fotográfico, Hine tinha que, para retratar os locais de trabalho sem ser impedido pelos empregadores, pelos capatazes ou pela polícia, se disfarçar de mendigo, vagabundo, inspetor de incêndios, vendedor de cartões-postais, de bíblias ou de seguros ou simplesmente se passar por fotógrafo industrial. Ele anotava num caderninho de bolso informações sobre o empregado retratado, como a idade, anos de serviço e escolaridade, e sobre as condições de trabalho do local. Para Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz (2001), suas fotografias mostram a presença humana, digna e ativa, destacando-se de um cenário desolador, escuro e sórdido desfocado na imagem, como se houvesse a possibilidade de as pessoas transcenderem seu ambiente social adverso (*Paris gamin*, c. 1918, figura 30; crianças que realizavam o serviço de “breaker boys”, separando o carvão das impurezas, manualmente, em uma fábrica de South Pittston, na Pensilvânia, 1911, figura 31; jovem condutor em uma mina de carvão da comunidade de Brown, em West Virgínia, s/d, figura 32). Segundo os autores, essas imagens ilustravam livros, jornais, anúncios publicitários, pôsteres e, através de *slides*, palestras, como a intitulada “Social photography – how the camera may help in the social uplift” (Fotografia social – como a câmera pode ajudar na ascensão social), espécie de manifesto apresentado pelo fotógrafo, em 1909, na Conferência Nacional de Caridades e Correção (*Charities and Correction*), ocorrida anualmente. Entre 1907 e 1940, as fotografias foram publicadas em artigos na revista semanal *Charities and the Commons* – que, a partir de 1909, mudou de

nome para *The Survey* – e no suplemento mensal *Survey Graphic* – fundado em 1921 –, veículos dirigidos pelos irmãos Arthur e Paul Kellogg, jornalistas e reformadores sociais.

Segundo Czapski e Médici, em 1949, Brill passou a morar com o marido em um apartamento alugado na avenida São João, nº 190; mais tarde, compraram um lote, num terreno inclinado, no bairro do Sumaré, e confiaram a construção da residência a Vilanova Artigas, que, em 1951, lhes entregaria uma obra de arquitetura moderna, sustentada por colunas, com a frente constituída de grandes placas de vidro transparentes; na entrada, foi montado o laboratório fotográfico. Em 1960, a Casa Czapski ficaria pequena para o casal e seus quatro filhos, e a família se mudaria para um grande sobrado na rua Guaçu, no mesmo bairro. De acordo com os autores, Brill recebia encomendas para produzir álbuns com imagens de famílias de classe média ou alta em suas casas ou em eventos especiais. Os filhos do fazendeiro italiano Geremia Lunardelli, conhecido como “o rei do café”, contrataram-na, sem que o pai soubesse, para preparar mais de cinquenta álbuns com retratos dos membros do clã (o casal Maria Lúcia e Hermínio Lunardelli, c. 1955, figura 33) como lembrança a ser distribuída na festa de aniversário do latifundiário; já Edith e Walter Strauss pediram a ela que captasse, espontaneamente, seu filho Renato (c. 1958, figura 34). Segundo Alarcon, em 1950, Brill, já grávida da primeira filha, registrou, por vinte dias, a Seção de Artes Plásticas – que, criada em 1949, ganharia oficialmente o nome de Escola Livre de Artes Plásticas em 1956 – do Hospital Psiquiátrico de Juquery, em Franco da Rocha, a convite da artista plástica Maria Leontina Franco da Costa, contratada pela instituição para selecionar e organizar os trabalhos artísticos dos pacientes, com vistas à participação na Exposição de Arte Psicopatológica, dentro do 1º Congresso Internacional de Psiquiatria, a ser realizado em Paris naquele ano (REILY; MARIA DE CARVALHO, 2010). Brill fotografou os internos, a maioria diagnosticada com esquizofrenia, em atividade no ateliê de artes, onde eram incentivados, como estratégia terapêutica implementada pelos psiquiatras Osório Thaumaturgo César, diretor do manicômio, e Mário Yahn, orientador do projeto, a se expressar por meio de desenho, pintura ou escultura (João Rubens Neves Garcia, 1950, figura 35; Sérgio, 1950, figura 36). Suas imagens integrariam, em 2002, junto com desenhos de Lasar Segall realizados em 1942 e trabalhos dos internos do hospital, a mostra *Arte e inconsciente – três visões sobre o Juquery*, promovida pelo Instituto Moreira Salles em sua sede no Rio de Janeiro.

Ao longo da década de 1950, Brill retratou artistas, amigos e conhecidos, como Roberto Burle Marx (c. 1954, figura 37), Darcy Penteado, Victor Brecheret (ao lado de

escultura que integrava o Monumento às Bandeiras, c. 1951, figura 38), Mário Cravo Júnior, Felícia Leirner, Rino Levi, João Batista Vilanova Artigas, Lina Bo Bardi, Paulo Rossi Osir, Mário Zanini, Yolanda Mohalyi, Alfredo Volpi (c. 1951, figura 39), Berco Udler, Cássio M'Boy, Karl Plattner (c. 1953, figura 40), Francisco Rebolo Gonsales, Johann Gütlich e Noemia Mourão. Boris Kossoy afirma que, “para ela, prevalece um determinado conjunto que inclui a obra do autor, o espaço de trabalho, o lazer, a casa e a família, imagens que carregam de sentido a aparência do próprio retratado (...). A identidade se revela no conjunto de cenas que compõe o entorno; fragmentos de um mundo particular que constroem a narrativa; ao final, tem-se uma sucessão de imagens que interagem entre si” (IMS, 2005, p. 13).

Segundo Alarcon, a fotógrafa foi contratada para documentar exposições, obras de arte, atividades e visitantes do Museu de Arte de São Paulo e do Museu de Arte Moderna – cuja ata da constituição, registrada em cartório em 1948, foi assinada por quarenta e seis pessoas, entre elas Alice Brill e Juljan Czapski – e publicou muitas dessas imagens na revista *Habitat*. Em 1952, o historiador-crítico de arte, colecionador e *marchand* Pietro Maria Bardi, um dos criadores do MASP, convidou Brill para retratar, livremente, São Paulo, com vistas a uma publicação comemorativa relativa ao quarto centenário de fundação da cidade (1954); as fotografias foram produzidas, mas a obra, por falta de patrocínio, não se efetivou. Ela registrou também, até meados da década de 1960 – quando passou a se dedicar às artes plásticas –, Guarujá (*Contrastes*, c. 1964, figura 41), Ubatuba (*Casarão na Praça Anchieta*, c. 1956, figura 42), Belo Horizonte, Mariana (Minas Gerais), Tiradentes (Minas Gerais), São João del Rei (Minas Gerais), Congonhas (Minas Gerais), Ouro Preto (*Corneteiro*, Minas Gerais, 1949, figura 43), Recife, Salvador (*Descanso na rua e Pescador de xaréu* – tipo de peixe –, 1953, figuras 44 e 45) e Rio de Janeiro (*Travessa do Comércio, Manifestação e Praia de Copacabana vista do Leme*, c. 1965, figuras 46, 47 e 48). Publicou suas imagens em *Isto é Bahia!* (1954), *Isto é São Paulo!* (1956) – série, com seis edições (1951, 1952, 1952, 1953, 1956 e 1963), alta tiragem e preço (LIMA; CARVALHO, 1997) – e *Isto é Rio de Janeiro!* (1963), obras lançadas pela editora Companhia Melhoramentos; *The arts in Brazil, a new museum at São Paulo* e *Em torno da fotografia no Brasil* (1956 e 1987), livros escritos por Pietro Maria Bardi; *Brazil, portrait of a great country* (1959), obra editada pelo livreiro e galerista Stefan Geyerhahn – que, vienense, refugiou-se no Brasil, em 1938, e administrava, em São Paulo, a filial da Livraria e Editora Kosmos, cuja matriz, gerida por

seu irmão, Walter Geyerhahn, fundada, em 1936, pelo pai Norbert Geyerhahn e por Erich Eichner, situava-se no Rio de Janeiro (CASA STEFAN ZWEIG) –; e *Canto a la realidad – fotografía latino-americana (1860-1993)* (1993), título organizado por Erika Billeter.

Segundo Czapski e Médici, em 1968, Brill viajou à Ásia com o marido, passando pelo Japão, Hong Kong, Índia, Nepal, Tailândia e Israel. De acordo com Alarcon, em 1971 e 1972, Brill integrou a diretoria da seção brasileira da Associação Internacional de Artes Plásticas (AIAP), órgão da UNESCO. Participou do Clube dos Artistas e Amigos da Arte de São Paulo, que contou com diversas sedes, onde se reunia, informalmente, um grupo de artistas e intelectuais. Em 1975, formou-se em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica (PUC), onde, no ano seguinte, realizaria uma extensão universitária em Arte na Educação. Em 1982, ingressou na Associação Profissional de Artistas Plásticos de São Paulo. Em 1984, publicou a obra *Mario Zanini e seu tempo – do Grupo Santa Helena às Bienais* (editora Perspectiva), baseada na dissertação que defendera no curso de Filosofia na USP dois anos antes; neste ano, filiou-se à União Brasileira de Escritores (UBE). Em 1988, lançou o livro *Da arte e da linguagem* (editora Perspectiva), coletânea de artigos escritos para o “Suplemento de Cultura” de *O Estado de S. Paulo*, que versavam sobre temas diversos no campo artístico; neste ano, tornou-se sócio-fundadora da Associação Brasileira de Pesquisadores em Artes (ABPA). Em 1990, publicou o livro *Samson Flexor – do figurativismo ao abstracionismo* (editora Edusp), que biografava o pintor do título, que nascera na cidade de Soroca, na região da Bessarábia, no Império Russo – depois, parte da Romênia, e, atualmente, da Moldávia –, e vivera na França e Bélgica antes de se transferir ao Brasil; a obra foi premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) como melhor livro de artes visuais daquele ano. Em 1994, defendeu, na Escola de Comunicações e Artes da USP, a tese *Viagens imaginárias – transformação de uma técnica milenar em linguagem contemporânea*, que versava a respeito do *batik* (literalmente, “pintar com cera”), prática artesanal indonésia milenar de tintura de tecidos, conforme uma visão de mundo mítico-oriental. Segundo Alarcon, formas são desenhadas com cera líquida de abelha num tecido, utilizando um pequeno instrumento pontudo chamado *tjanting*; o tecido pode, após o endurecimento da cera, ser amassado para produzir finas e irregulares nervuras (craquelê). Em seguida, ele é mergulhado em um recipiente com tinta para a obtenção de diferentes tonalidades. Por fim, após a secagem, a cera é derretida, desapegando-se do tecido, “revelando”, por baixo, os desenhos e padrões impressos. Brill conheceu o *batik* através

de Eva Lieblich Fernandes, que realizara um curso sobre essa arte em Viena. Começaram a desenvolver a técnica para criar peças de vestuário e decoração. Imprimiram modificações no método para fins estéticos, substituindo os banhos de tinta pela aplicação com pincéis. Brill expusera quadros realizados por meio dessa técnica em galerias e salões de São Paulo de 1959 até meados da década de 1970. Em 1975, em mostra coletiva na Galeria Alberto Bonfiglioli, ela introduziu, como suporte, papel de arroz japonês, trabalhado com guache, a fim de, segundo a própria autora, acrescentar a essa arte o fator do acaso e da incerteza, assemelhando-a, de certo modo, à fotografia.

Segundo o catálogo do Instituto Moreira Salles (2005), em 1984, imagens de Brill integraram a exposição *A fotografia e os anos 50*, promovida pelo Museu de Arte Contemporânea da USP, no Espaço Fotóptica. Em 1992, a artista participou da mostra *Retrato de artista, doze fotógrafos retratando grandes artistas*, no MASP. Em 2000, o IMS passou a guardar os cerca de catorze mil negativos da fotógrafa. Em 2001, Brill foi convidada a participar do Prêmio Porto Seguro de Fotografia, no Espaço Porto Seguro, em São Paulo, onde foi laureada pelo conjunto da obra dedicado ao registro do patrimônio cultural brasileiro. Em 2004, integrou as duas exposições *São Paulo 450 anos – a imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles*, que ocorreram na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo, e na Cripta Arqueológica de Notre Dame, em Paris. Em 2005, o IMS organizou, em São Paulo, a exposição fotográfica *O mundo de Alice Brill* e lançou obra homônima; em 2015 e 2016, o instituto promoveu a exibição *Alice Brill – impressões ao rés do chão*, com noventa fotografias selecionadas pela curadora Giovanna Bragaglia. Alice Brill Czapski morreu, em 29/6/2013, em Itu, no sítio da família.

A adoção da Nova Visão fotográfica no Brasil por Hildegard Rosenthal e Alice Brill

Hildegard Rosenthal e Alice Brill pertenceram à primeira leva de fotógrafos atuantes no Brasil a adotar, em suas obras, características pertencentes à Nova Visão. Segundo Helouise Costa (SAMAIN, 2012), esta constituiu-se de uma proposta fotográfica de vanguarda que questionava as hierarquias artísticas tradicionais – que, até a Primeira Guerra Mundial, conferiam destaque à estética pictorialista sob um ponto de vista romântico e acadêmico – e apresentava um novo ideal de mundo baseado na racionalização e na modernização. Ela se caracterizava por empregar ângulos ascendentes, descendentes ou oblíquos para enquadrar a cena, padrões gráficos marcados

por regiões de luz e sombras bem definidas, perspectivas exóticas que embaralhavam a visão comum do espectador e temáticas ligadas às realizações tecnológicas.

Para compreender melhor a origem histórica e artística dessas estruturas formais “estranhas” que inspiraram o trabalho das fotógrafas, apresentarei a vida e a obra de cinco artistas internacionais importantes que produziram, a partir de 1925, de modo pioneiro, fotografias segundo o estilo de Nova Visão, que, a despeito de haver diálogos e troca de conhecimento entre alguns dos autores, foi desenvolvido de modo independente, a partir das influências, motivações e ideologias de cada um; são eles: o húngaro, de origem judaica, convertido ao Calvinismo, László Moholy-Nagy (imagens produzidas na Alemanha e na França), a alemã Germaine Krull (na Holanda e na França), o russo Aleksandr Ródtchenko (na União Soviética), o argentino Horácio Coppola (na Europa e na Argentina) – que fora obrigado a fugir da Alemanha por estar se relacionando com a fotógrafa judia-alemã Grete Stern, o que infringia as Leis de Nuremberg (1935) promulgadas pelos nazistas – e o judeu-alemão Erich Mendelsohn (nos Estados Unidos). Considerarei a Nova Visão como um movimento informal de vanguarda artística entre fotógrafos de várias partes do mundo. Na modernidade, já afirmaram Karl Marx e Friedrich Engels no *Manifesto Comunista* (1848), “em lugar da velha autossuficiência local e nacional, deparamos, em todas as direções, com a interdependência universal. Tanto na produção material quanto na espiritual (*geistige*). As criações espirituais de nações individualizadas se tornam propriedade comum” (*apud* BERMAN, 2007, p. 150).

Zygmunt Bauman (1999) define “modernidade” como um “período histórico que começou na Europa ocidental no século XVII com uma série de transformações socioestruturais e intelectuais profundas e atingiu sua maturidade, primeiramente, como projeto cultural, com o avanço do Iluminismo, e, depois, como forma de vida socialmente consumada, com o desenvolvimento da sociedade industrial (capitalista e, mais tarde, também a comunista)” (BAUMAN, 1999, p. 299 e 300). Já “modernismo”, para o autor, é uma tendência intelectual que problematiza questões concernentes a esse período de progresso científico e tecnológico e busca desenvolver pensamentos filosóficos ou obras artísticas que discutam as transformações socioculturais efetivadas pela modernidade.

Segundo R. L. Rutsky (1999), a estética modernista tem sido, frequentemente, definida em termos de sua relação com a tecnologia. A princípio, esta era associada, romanticamente, a um reino eterno (intangível), harmonioso, imutável e totalizador. Às

formas geométricas abstratas e matemáticas, eram concedidos atributos e valores mágicos e auráticos. No entanto, o Modernismo, com sua visão cientificista e desencantada de mundo, continuava conceituando a tecnologia quase inteiramente em termos de instrumentalidade e funcionalidade; para o autor, o desejo de “tecnologizar a arte” baseava-se na vontade de dotar a arte – e a cultura, de modo geral – de praticidade, tendo como modelos a engenharia racionalizadora e a produção em massa de bens padronizados. Assim, na “estética da máquina”, a forma apresentava-se em relação direta com a função, que objetivava simular ou reproduzir as linhas de montagem mecanizadas de uma fábrica no estilo fordista. À tecnologia, era infundido um espírito de utopia e de otimismo, que, acreditava-se, levaria, inevitavelmente, ao progresso da sociedade.

Jonathan Crary (2013) afirma que os fundamentos da perspectiva moderna de mundo originaram-se, historicamente, na metade do século XIX, com a criação da ideia de “visão subjetiva” – “a noção de que nossa experiência perceptiva e sensorial depende menos da natureza do estímulo externo e mais da constituição e do funcionamento de nosso aparelho sensorial” (CRARY, 2013, p. 34). Segundo o autor, a visão deixou de ser pensada, como no Renascimento (séculos XVI, XVII e XVIII), como abstrata e transparente, advinda de um sujeito situado numa certa posição privilegiada, transcendental, que lhe permitia visualizar um mundo íntegro, unificado e homogêneo; para Kant, em *Crítica da razão pura* (1781), a unidade cognitiva de sensações, nomeada, por ele, “apercepção originária”, ocorria *a priori*, a partir de categorias formais necessárias e universais da razão, inatas ao indivíduo. Já na era moderna, a visão, autônoma, temporal e cinética, foi corporificada, assumida por um observador imanente à realidade, que, podendo ser alvo de procedimentos externos de normalização, quantificação (modificação na duração e intensidade da percepção) e disciplina, tinha que lidar com a multiplicidade óptica e sensorial de um mundo fragmentado, veloz e instável; para Arthur Schopenhauer, em *O mundo como vontade e representação* (1844), a síntese perceptiva dependia da vontade despropositada e da intuição instintiva imediata do indivíduo, assim como de uma relação contingente e plural de forças, internas e externas, potencialmente variável, criativa e metamórfica.

De acordo com Crary, nessa transição de períodos históricos, passou-se “da epistemologia à hermenêutica” (Richard Rorty) ou de uma filosofia da consciência a uma filosofia da vida ou, ainda, de um modelo da óptica geométrica, exemplificado na câmera escura – aparelho por cujo orifício espelhado entravam raios luminosos, que, através da

reflexão, projetavam a imagem de um objeto, invertida, para uma parede no fundo da caixa –, à óptica fisiológica, ilustrado pelo estereoscópio – dispositivo em que duas imagens de um mesmo objeto, com ângulos ligeiramente diferentes, eram, simultaneamente, apresentadas, uma para cada olho, formando, para o espectador, uma cena que parecia desagregada ou, ao contrário, unificada numa ilusão de relevo e tridimensionalidade. Segundo o autor, os pensadores não buscavam mais saber como um sujeito já constituído conhecia ou percebia a objetividade de um mundo externo, mas como ele, situado no mesmo campo do objeto que via, era construído, provisoriamente, pela linguagem e por outros sistemas sociais de significação e de valor. Crary afirma que houve uma substituição das teorias corpusculares sobre a luz, baseadas no princípio aristotélico ou newtoniano de que esta propagava-se em linha reta, por teorias ondulatórias, que defendiam uma trajetória transversal das vibrações que formavam os raios luminosos, concebidos, agora, como um fenômeno eletromagnético (CRARY, 2012). Assim, a experiência visual do observador, “imersa em um padrão de adaptabilidade a novas relações tecnológicas, configurações sociais e imperativos econômicos” (CRARY, 2013, p. 35), expandiu-se, de modo a que ele pudesse lidar com o caos cognitivo da modernidade.

Christoph Türcke (2010) afirma que, como reação ao rápido crescimento urbano do período mercantilista, o termo “sensação”, originário do latim *sensatio*, mudou de significação, inicialmente na língua francesa, como registra o *Dictionnaire historique de la langue française* de 1754, posteriormente na inglesa e alemã, do sentido geral de percepção pura e simples para um estado excitado de um indivíduo ou grupo ao ser afetado por impressões corporais intensificadas; segundo o autor, o surgimento dessa conotação semântica deveu-se ao clima de inquietude, efervescência e revolta que perpassava a França poucas décadas antes da Revolução de 1789, tratada como espetáculo. Para Türcke, a invenção da fotografia contribuiu para consolidar esse deslocamento do sentido da palavra, pois “a retina artificial [o olho da câmera fotográfica] toma qualquer instante com uma entrega que uma retina viva só teria pelos instantes mais sublimes. (...) Uma aparelhagem tornou-os [os detalhes de uma cena] ‘dignos’ por meio da mera fixação: como que num processo indiscriminado de nobilitação. (...) Em cada uma de suas tomadas, por mais pueris que sejam, ela [a fotografia] consoma um movimento duplo teológico-metafísico: profana algo sagrado, ressacraliza algo profano” (TÜRCKE, 2010, p. 191 e 192).

Crary aponta que a lógica dinâmica do capital “começou a enfraquecer, de maneira drástica, qualquer estrutura estável e durável da percepção”, em razão da introdução e circulação ininterrupta de novos produtos, atrações espetaculares, fontes audiovisuais de estímulo e fluxos de informação, assim como, acrescenta Türcke (2010), devido ao desmonte do processo de trabalho em atividades isoladas, e do indivíduo em funções separadas; nesse momento, surgiu a necessidade de se impor um regime disciplinar de atenção, que pudesse administrar e regular a percepção e o pensamento, racionalizar a sensação e reprimir as formas disruptivas de livre associação e de devaneios sem nexos. Essa focalização sistemática era importante à dinâmica capitalista de produção industrial em grande escala, pois levava ao gerenciamento eficiente e à maximização do trabalho, sendo a desatenção, ao contrário, considerada um sério perigo ao desenvolvimento social e econômico da sociedade. Para Türcke, “concentração é excitação ligada, é excitação traumaticamente cicatrizada, que se solidifica e se resfria em formas assentadas de recepção e de expressão, as quais finalmente se mostraram aptas a iniciar uma vida própria e se sublimarem para a esfera mental de representações e conceitos” (TÜRCKE, 2010, p. 274). Por fim, Crary defende que “atenção e distração não podem ser pensadas fora de um *continuum* no qual as duas fluem incessantemente de uma para a outra, como parte de um campo social em que os mesmos imperativos e forças incitam ambas” (CRARY, 2013, p. 75); desse modo, “embora parecesse trazer a possibilidade de construção de cognições estáveis e controladas (...), [a atenção] continha em si forças incontroláveis que poderiam ameaçar esse mundo organizado” (*idem*, p. 90). Por consequência, conclui o autor, sujeito e objeto só poderiam conceber uma existência dispersiva e provisória em meio ao fluxo e à incerteza de um mundo fluido e mutável, onde, segundo Marx e Engels no *Manifesto Comunista*, “todas as relações fixas, imobilizadas, com sua aura de ideias e opiniões veneráveis, são descartadas; todas as novas relações, recém-formadas, se tornam obsoletas antes que se ossifiquem. Tudo que é sólido desmancha no ar” (*apud* BERMAN, 2007, p. 118).

Assim, o sujeito moderno precisou exercitar a capacidade da atenção para tentar se situar em meio ao turbilhão de sensações de uma realidade confusa e desordenada, tendo que atuar como “um caleidoscópio dotado de consciência” (*apud* BERMAN, 2007, p. 174), conforme expressão do poeta simbolista francês Charles Baudelaire no ensaio “O pintor da vida moderna” (1859-1860); mesmo sua personalidade, fragmentada, necessitava adaptar-se à forma móvel e aberta da sociedade. Segundo Marshall Berman

(2007), esse novo indivíduo pode ser simbolizado pelo pedestre em meio ao borbulhante, volumoso e anárquico tráfego, que “não conhece fronteiras espaciais ou temporais, espalha-se na direção de qualquer espaço urbano, impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo o ambiente moderno em ‘caos’” (BERMAN, 2007, p. 190). Buscando sobreviver, cotidianamente, em meio a um ambiente de incessante perigo, o transeunte passava por uma nova experiência de mobilidade, em razão de ser “um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas”. Assim, “ele precisa estar em sintonia, precisa adaptar-se aos movimentos do caos, precisa aprender não apenas a pôr-se a salvo dele, mas a estar sempre um passo adiante. Precisa desenvolver sua habilidade em matéria de sobressaltos e movimentos bruscos, em viradas e guinadas súbitas, abruptas e irregulares – e não apenas com as pernas e o corpo, mas também com a mente e a sensibilidade” (*idem*, p. 190 e 191). É o que buscaram fazer os expoentes da Nova Visão, cujas exóticas angulações de cena estão relacionadas ao “gingado” físico e mental que os fotógrafos deviam realizar com vistas a apreender as estruturas dinâmicas e voláteis do mundo moderno. Essa captação de uma realidade transitória e disparatada provinha de um exercício intelectual dos artistas para avaliar, interpretar e sintetizar a multiplicidade do vivido e trazer contexto e sentido ao experienciado, buscando, assim, injetar “no choque imagético como que um interruptor, de modo que ele se contorça na forma de um choque reflexivo” (TÜRCKE, 2010, p. 307).

László Moholy-Nagy – as bases artístico-ideológicas que fundamentaram sua Nova Visão

O artista húngaro László Moholy-Nagy foi o fotógrafo pioneiro a adotar a Nova Visão na Alemanha, desenvolvendo, ele mesmo, a conceituação desse estilo. Segundo Eleanor M. Hight (1995), em todas as suas realizações multimodais, ele buscava, aderindo a “valores inspirados na máquina de clareza, precisão, integridade estrutural, geometria”, abordar, de um modo otimista (mas com sutil ceticismo), universalista e humanista, a questão social, econômica, política e cultural da industrialização e urbanização presentes na experiência daquela modernidade que irrompia, criando “uma arte que tivesse como origem e simbolizasse o mundo científico e tecnológico” (HIGHT, 1995, p. 20 e 73).

De acordo com a autora e a Moholy-Nagy Foundation, László Weisz – mais tarde, Moholy-Nagy – nasceu em Borsod, em 1895, um pequeno povoado rural ao sul do Império Austro-Húngaro – atual Bácsborsod, na Hungria – em uma família judia de classe

média. Em 1897, seu pai, Lipót Weisz, fazendeiro de trigo, foi morar nos Estados Unidos e desapareceu. Sua mãe, Karolina Stern, mudou-se com seus três filhos para a cidade de Mohol ou Mol – o que explica a origem do sobrenome que o artista adotaria por volta de 1919 –, na municipalidade de Ada, antes húngara, atual sérvia, onde moravam seus parentes; por volta de 1906, passaram a residir em Szeged, no sul da Hungria, onde o irmão de Karolina, Gusztáv Nagy, advogado, ajudou a criá-los. O pequeno László e seu irmão mais novo, Ákos, foram para o ensino médio nesta cidade, enquanto o irmão mais velho, Jenő, em Budapeste. Após se graduar em 1913, Moholy-Nagy começou a estudar Direito em Budapeste, mas interrompeu o curso com o advento da Primeira Guerra Mundial. Em 1915, ele se alistou no exército austro-húngaro como oficial da artilharia; dois anos depois, seu polegar esquerdo foi mutilado por estilhaços, o que lhe causou uma longa convalescença em Budapeste. Interessado em artes plásticas, ele passou a frequentar a escola de arte do pintor húngaro Robert Berény e a participar de exposições com obras próprias, constituídas de colagens e aquarelas de tendência expressionista e dadaísta. Associou-se ao Ativistas, grupo artístico, literário e político húngaro de viés vanguardista e socialista, ativo entre 1914 e 1926, liderado pelo pintor e poeta Lajos Kassák, fundador, em 1916, da revista de arte moderna *Ma* (“Hoje”, em húngaro). Por meio dessa ligação com esse círculo de intelectuais e com o periódico, Moholy-Nagy entrou em contato com o Construtivismo, movimento originado na Rússia em cerca de 1914, que dominou a arte naquele país após a Revolução Comunista de 1917, caracterizado pela abstração geométrica, objetividade e uso de materiais industriais, segundo uma visão utilitarista, positivista, holística e utópica, tendo o artista, segundo o pintor e arquiteto russo Vladimir Tatlin, o papel de engenheiro, satisfazendo as necessidades da sociedade (CLARKE, 2010). Esse movimento, devido ao bloqueio econômico e artístico que a Rússia sofreu entre 1918 e 1921, só seria amplamente conhecido no Ocidente a partir de outubro de 1922, com a “Primeira exibição de arte russa” (*Erste russische kunstaussstellung*), realizada, na Galerie van Diemen, em Berlim. Na época, Moholy-Nagy estava imbuído de ideais socialistas utópicos, acreditando que o artista poderia ajudar a construir uma nova sociedade através da educação do proletariado

Segundo as mesmas fontes, no final da década de 1910, Moholy-Nagy pode ter começado a fotografar, provavelmente incentivado pela amiga Erzsébet (Egri) Landau, que tinha seu próprio estúdio em Budapeste. Em 1918, converteu-se, formalmente, ao Calvinismo, ramo do Protestantismo, ligando-se à Igreja Reformista húngara. No final de

1919, ele, junto com membros do grupo Ativistas e intelectuais, deixaram Budapeste; o motivo foi que, depois da queda do ditador Béla Kun, jornalista e líder sindicalista comunista, judeu, que, após proclamar, em maio de 1919, a República Soviética Húngara ou República Húngara dos Conselhos, implantara um regime de “Terror Vermelho”, houve uma violenta repressão, pelo Exército Nacional, aos simpatizantes de esquerda, muitos sendo mortos, num período de “Terror Branco” (TUCKER, 2014).

Moholy-Nagy tornou-se um exilado: deslocou-se para Szeged, depois para Viena, onde ficou por seis semanas, até se transferir a Berlim, um centro cultural cosmopolita. De acordo com Hight, ele se tornou um proeminente membro da vanguarda artística internacional. Associou-se aos dadaístas austríaco Raoul Hausmann e alemães Hannah Höch, Kurt Schwitters – que dividia um estúdio com o fotógrafo – e Hans Richter (judeu), que, como os fundadores do movimento em Zurique, na Suíça, em 1916 – o poeta romeno-francês-judeu Tristan Tzara (*née* Samuel ou Samy Rosenstock), o artista franco-alemão Hans Arp, o poeta alemão Hugo Ball e o escritor alemão Richard Hülsenbeck –, aderiam ao processo de montagem ou colagem, proclamando “de uma só vez a morte da arte (tradicional) e a realidade do caos do mundo moderno, introduzindo em suas obras a presença do choque (...) pelo uso de elementos díspares (FABRIS, 2011, p. 171 e 172). O jornalista húngaro Ernő Kállai, colega de Moholy-Nagy na revista *Ma*, afirma, em 1921: “na mão de outras pessoas, o Dadaísmo serve como uma arma mortal de crítica moral e social. A exultação em cima de um milhão de possibilidades de formas e movimento que apenas a metrópole e a tecnologia moderna podem criar, a descoberta repentina de um novo mundo e a juventude risonha dançante de uma visão totalmente aberta ao universo: tudo isso está na arte de Moholy-Nagy” (*apud* HAMBOURG; PHILLIPS, 1989, p. 80). Mais tarde, em 1927, na revista holandesa *i10*, Kállai criticaria a frequentemente repetida declaração de Moholy-Nagy sobre o suposto triunfo da fotografia sobre a pintura.

O fotógrafo também se ligou ao artista e arquiteto holandês Theo van Doesburg, que, junto com os pintores holandeses Piet Mondrian e Bart Van der Leek e húngaro Vilmos Huszár, fundou, em 1917, em Amsterdã, o movimento Neoplasticismo, que, girando em torno do grupo e da revista *De Stijl* (O Estilo), influenciado pela filosofia neoplatônica mística do matemático e teosofista Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers, defendia, como meio objetivo de enquadrar o ambiente urbano moderno, a pura abstração, simplicidade e universalidade pelo uso de formas (quadrados e retângulos), cores (vermelho, amarelo, azul, preto e branco) e linhas (horizontais e

verticais) básicas. Doesburg ministrava um curso de *design* construtivista para um grupo de alunos provenientes de *Das Staatliche Bauhaus* – escola de arte e *design*, ligada à produção industrial capitalista alemã, fundada, em 1919, em Weimar, pelo arquiteto alemão Walter Gropius – e organizava encontros que contavam com a presença dos pintores suíço Paul Klee, russo Wassily Kandinsky e americano-alemão Lyonel Feininger; ele estava em Weimar em busca de um posto como professor da instituição, mas não obteve sucesso. Por fim, o fotógrafo vinculou-se ao pintor, fotógrafo, *designer* e arquiteto judeu-lituano El Lissitzky (nascido Lazar Markovich Lisitskii) – que, como representante cultural da Rússia, morou, em Berlim, de 1921 a 1925, quando voltou a Moscou –, adepto do Suprematismo, movimento artístico abstrato, não-objetivo e antiutilitário, fundado, em 1915, pelo pintor polonês-russo Kazimir Maliévitch, focado em formas básicas (quadrados, retângulos e círculos), linhas (horizontais, verticais e diagonais) e variedade limitada de cores; as composições dessa estética, inspiradas em paisagens aéreas, visavam a expressar “puras” sensações ou percepções ligadas à experiência moderna. Esses artistas visitavam, regularmente, o estúdio de Moholy-Nagy e de sua esposa, a escritora e fotógrafa, nascida em Praga, Lucia Schulz (depois, Moholy).

Segundo Hight, em 1922, Lajos Kassák e Moholy-Nagy publicaram, editada pela revista *Ma* em Viena, em húngaro e alemão, *Buch neuer Künstler* (Livro dos artistas modernos), antologia de correntes artísticas de vanguarda que enfatizava o Construtivismo e continha uma diagramação visual moderna e inovadora, com fotografias de arquitetura, de obras de engenharia e de máquinas, consideradas formas de arte, justapostas na página. Inserido nesse meio social e inspirado pelo ambiente industrial, o fotógrafo começou a trabalhar, em pintura, com uma abstração geométrica, organizando formas desmembradas, inseridas em planos cromáticos e associadas com caracteres tipográficos (*Grande ferrovia*, c. 1920-1921, figura 49). Em 1922, passou a criar construções de formas arquitetônicas com técnicas de desenho em uma série de pinturas e trabalhos gráficos chamada *Üvegarchitektúra* (Arquitetura de vidro) (1922, figura 50), título que alude às teorias apresentadas por teóricos e arquitetos expressionistas de Berlim, como Paul Scheerbart e Bruno Taut, preocupados com a habilidade da luz – vista, utopicamente, como ligada à regeneração espiritual da sociedade e do homem – de animar a arquitetura através do uso de superfícies transparentes e refletoras. Já em escultura, ele realizava construções plástico-arquitetônicas de madeira e metal. De 1922 a 1930, ele construiria, com ajuda do arquiteto húngaro István Sebök, uma escultura cinética,

constituída de várias formas geométricas e materiais (aço, plástico, madeira e outros) e motorizada, projetora de uma luz variada e giratória, o *Lichtrequisit* (Modulador Luz-Espaço) (s/d, figura 51), que seria fabricado por Otto Ball no departamento de teatro da Companhia de Eletricidade Geral (AEG, *Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft*), fundada, em Berlim, em 1883, pelo empresário e industrial alemão judeu Emil Moritz Rathenau, pai de Walther Rathenau – que, no cargo de ministro das Relações Exteriores do governo do chanceler Joseph Wirth (1921-1922), seria morto, em 1922, por radicais de direita.

Em outubro de 1921, Moholy-Nagy publicou, junto com os artistas dadaístas Raoul Hausmann e Hans Arp e o artista suprematista russo Ivan Puni, na revista *De Stijl*, o manifesto *Aufruf zur elementaren kunst* (Chamada à arte elementar), que conclamava a uma nova arte, produto e símbolo do espírito do tempo presente; o criador devia descobrir uma linguagem universal, objetiva, compatível com a era da máquina (HIGHT, 1995). Em 1922, ele expôs, na Galerie Der Sturm, obras da sua fase construtivista-suprematista, que, inspiradas pelas construções espaciais dos artistas russos, colegas da escola de arte de Vitebsk, Kazimir Maliévitch e El Lissitzky – que acabava de expor em Berlim a série de pinturas e artes gráficas, depois publicada na revista holandesa *De Stijl*, *Proun* (plural, *Prounen*) (c. 1922-1923, figura 52), abreviação de Pro-Unovis, “Projeto para a Afirmção do Novo” –, constituíam-se de composições “ópticas”, “flutuantes”, formadas por planos sobrepostos e transparentes em estruturas lineares, delineados contra uma sólida luz de fundo ou um espaço ilimitado, visando a criar relações entre a pura forma e a cor e sugerir movimento (*Círculo amarelo*, 1921, figura 53). Hight afirma que, enquanto o objetivo principal do Construtivismo na Rússia era prover *designs* para a produção fabril, em série, de mercadorias utilitárias e transmitir a ideologia comunista às massas, esta corrente artística, ao ser aplicada em Berlim, desvinculada de programas de governo e ideologias, voltava-se ao dilema entre o objeto de arte em si e a criação em prol de um bem coletivo.

De acordo com a autora, ainda em 1922, Moholy-Nagy, junto com a esposa, publicou, na revista *De Stijl*, o artigo “Produktion-Reproduktion”, que defendia que uma das mais importantes missões sociais da criatividade artística que utilizava alguma tecnologia em sua forma mais elementar (disco de gramofone, filme, fotografia), ao produzir relações sensoriais mais amplas, desconhecidas, não pela mera repetição (reprodução) de objetos da natureza, mas pela exploração inovadora (produção) das características inerentes a cada *medium*, era desenvolver, paulatinamente, o potencial físico (biológico) de um indivíduo até sua plenitude, resultando na expansão da

consciência humana de si própria. Para ele, essa metamorfose antropológica da percepção tinha uma função cognitiva e político-social (FABRIS, 2013). Essa visão do homem como síntese de seus mecanismos funcionais, passíveis de aperfeiçoamento, inspirava-se na obra *Die Pflanze als Erfinder* (A planta como inventor, 1920), do botânico húngaro Raoul Heinrich Francé. Segundo Hight, desde possivelmente 1922 até 1928, Moholy-Nagy, baseando-se em pontos de vista construtivistas, suprematistas e expressionistas a respeito da luz – o primeiro, de teor racional, e o segundo e terceiro, espiritual – e em teses científicas do início daquele século, popularizadas na imprensa, referentes à movimentação da luz no chamado “espaço-tempo contínuo” – desenvolvidas, em sua Teoria da Relatividade, pelo físico judeu-alemão Albert Einstein –, vinha realizando testes em laboratório com fotogramas, possivelmente inspirados nas experiências do fotógrafo norte-americano, filho de imigrantes judeus-russos, Man Ray (nascido Emmanuel Radnitzky), com o objetivo de buscar relações ópticas formais elementares, “produtivas”, imperceptíveis para o olho humano, o que, acreditava, levaria à complexificação do órgão da visão. De acordo com Annateresa Fabris (2013), ele incidia fontes luminosas diversas no papel fotossensível diretamente ou através de “moduladores”: aparatos (lentes e espelhos), objetos (tiras de papel e de pano, grampos para cabelo, flores, arames, garrafas, bolas, engrenagens de relógios, etc.) – sendo estes de diferentes tipos, formatos e texturas, combinados e cruzados de muitas maneiras – ou um meio ou superfície de passagem (fluidos, ácidos, cristais, metais e vidros), variando o ângulo de reflexão ou refração e a intensidade da luz, jogando com os efeitos de opacidade e transparência, de modo a fixar diferentes formas, resultando na imagem autossignificante e metalinguística, reconhecível ou não, de uma estrutura em sutis gradações de branco ou cinza, brotando de um fundo escuro, que parecia flutuar (Fotograma, c. 1924, figura 54; Fotograma com a Torre Eiffel, c. 1925, figura 55).

Segundo Hight, Moholy-Nagy publicou, em 1923, na revista norte-americana *Broom*, o artigo “Light – a medium of plastic expression” (Luz – um meio de expressão plástica), acompanhado de quatro fotogramas – que ele chamava, até 1925, “fotografias sem câmera” – de sua autoria e de quatro *rayografias* do Man Ray, que, diferentemente de Moholy-Nagy, realizava a técnica segundo um objetivo surrealista, ligado à escrita automática, inconsciente, sem buscar controlar o processo. No texto, ele afirma que manipular a luz e utilizá-la como um *medium* plástico – ou seja, passível de formar uma composição – oferecia infinitas possibilidades artísticas para evitar o código da

perspectiva e o realismo na pintura e na fotografia, enfoques que considerava limitados. Ele já tentara subverter as representações clássicas no campo do cinema, ao criar, em 1921 e 1922, um roteiro para o filme, não-realizado, *Dynamik der Großstadt* (Dinâmica da Metrópole), em que, fugindo de enquadramentos comuns em favor de vistas aéreas, ascendentes e descendentes, buscava, com um discurso não-linear, “influir visualmente” pela “articulação óptica do tempo” e pela conexão de partes “não congruentes”, de modo a sublinhar o ritmo frenético da vida urbana moderna (*apud* FABRIS, 2013, p. 195).

De acordo com Hight, em setembro de 1922, Moholy-Nagy, no Congresso de Construtivistas e Dadaístas em Weimar, organizado, principalmente, por Theo van Doesburg, com a participação de El Lissitzky, Tristan Tzara e Raoul Hausmann, associou-se a um grupo de artistas na proclamação de um comitê internacional construtivista. Quando a Bauhaus, situada em Weimar, adotou um currículo que integrava a arte e a indústria, a beleza e a utilidade, ele aceitou o convite de Walter Gropius – que, junto com Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe e Adolf Meyer, fora assistente do arquiteto e *designer* alemão modernista Peter Behrens, que, em 1907, começou a trabalhar para a AEG (Companhia de Eletricidade Geral) – a ser, a partir de 1923, “mestre” (professor) da escola. Passou a ministrar o *Vorkurs*, curso básico de *design* a ser lecionado, em dois semestres, junto com o artista alemão, ex-aluno e docente da Bauhaus, Josef Albers – casado com a artista têxtil judia-alemã Anni Albers (*née* Fleischmann), aluna e, a partir de 1931, professora da instituição –, e a oficina de materiais (metal, fio e vidro), junto, até 1925, com o ourives e artesão alemão Christian Dell. O ateliê explorava a propriedade estrutural de componentes industriais, como força, flexibilidade, textura e peso, e suas principais aplicações econômicas, e levava os alunos a visitar fábricas. Ambos os cursos eram dirigidos, anteriormente, pelo pintor suíço Johannes Itten – que introduzira seu método de ensino em Viena, na Áustria, em 1918 –, cuja ênfase no papel da intuição e da expressão pessoal e cuja utilização preferencial de materiais naturais foi substituída por uma análise mais racional e funcionalista de peças, com vistas à construção de protótipos de produtos, através de exercícios de equilíbrio, cinética e articulação arquitetônica dos elementos. Esse trabalho físico com materiais, visto como algo intelectual, seguia a linha de pensamento do Produtivismo, que defendia que a arte devia ter um papel prático, social, atuando como uma faceta da produção industrial. Os melhores aprendizes eram enviados, por curto período, a fábricas conveniadas à Bauhaus, onde estudavam métodos

e processos industriais de produção, cálculo de preços e possibilidades de aperfeiçoar modelos existentes e criar novos protótipos (GROPIUS, 1965).

Segundo a autora, entre 1925 e 1930, a Bauhaus publicou, pela editora Langen Müller, de Munique, catorze *Bauhausbücher* (livros da Bauhaus), sendo Moholy-Nagy o diretor-geral da série e autor de duas das obras (8ª e 14ª, em 1925 e 1929), tendo as outras sido escritas por Walter Gropius (1ª, 7ª e 12ª, em 1925, 1925 e 1930), Paul Klee (2ª, em 1925), o arquiteto alemão Adolf Meyer (3ª, em 1925), o artista alemão Oskar Schlemmer (4ª, em 1925), Piet Mondrian (5ª, em 1925), Theo van Doesburg (6ª, em 1925), Wassily Kandinsky (9ª, em 1926), o arquiteto holandês, pertencente ao movimento De Stijl, Jacobus Johannes Pieter Oud (10ª, em 1926), Kazimir Maliévitch (11ª, em 1927) e o artista francês Albert Gleizes (13ª, em 1928). Elas impactavam visualmente por seu *design* na sobrecapa, encadernação, tipografia, diagramação e ilustrações articuladas numa montagem narrativa ou dialética. Em *Malerei Photographie Film* (Pintura Fotografia Filme) (1925), oitavo livro da Bauhaus, espécie de manifesto de vanguarda, o fotógrafo dissertou a respeito das múltiplas formas de expressão e possibilidades produtivas, exemplificadas através de cem fotografias, produzidas por autores conhecidos ou anônimos, selecionadas em jornais, revistas ilustradas e outros impressos, de diferentes naturezas – fotogramas do autor e de Man Ray, fotomontagens, radiografias, fotografias aéreas ou microscópicas, imagens deformadas por lentes, fotografias realistas, conceituais, construtivistas ou conforme os pressupostos de sua futuramente concebida Nova Visão. Nessa obra, ele discutiu também como a fotografia e o filme podiam ser relevantes à transformação humano-social, defendendo que a tecnologia, pela disponibilização em massa, democrática, de mercadorias e de obras de arte, podia contribuir, enormemente, com a educação, com a cultura, com a alfabetização visual – processo de ensino chamado, por Dominique Baqué, Michel Frizot e outros autores, em referência à Nova Visão, de “pedagogia do olhar” – e com a elevação do padrão de vida da sociedade. Em *Von material zu architektur* (Do material à arquitetura) (1929) – obra traduzida como *The New Vision – from material to architecture* na versão, em inglês, lançada em 1930 –, décimo-quarto livro da coleção, o fotógrafo escreveu a respeito de movimentos modernos da arte e da arquitetura que nutriam a filosofia da Bauhaus.

De acordo com Hight, em 1925, com a forte oposição de grupos direitistas de Weimar ligados à tradição artesanal, a Bauhaus mudou-se para a cidade industrial de Dessau; lá, Moholy-Nagy e Schulz montaram, em sua residência, um laboratório

fotográfico, que possibilitou um florescimento em sua produção de fotografias urbanas, realizadas, primeiramente, quando viajou a Paris, junto com a esposa e o casal de historiadores de arquitetura suíços Sigfried Giedion e Carola Giedion-Welcker, para ver a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas) (Rinnstein, Sarjeta, 1925, figura 56; *Notre Dame de Paris*, 1925, figura 57; *Paris*, Torre Eiffel, 1925, figura 58). Suas imagens já exibiam o estilo da Nova Visão (*Neues Sehen* ou *Neue Optik*), que ele formularia, num esboço inicial, no artigo *Die beispiellose Fotografie* (Fotografia sem precedentes), publicado, em janeiro de 1927, na revista, na qual era editor de fotografia e filme, *Internationale Revue (i10)*, nº 3, lançada, naquele ano, em Amsterdã, pelo historiador e anarquista holandês Arthur Lehning. Nesse artigo, Moholy-Nagy defendia que a fotografia, como *medium* modernista, deveria desenvolver seus próprios métodos originais de representação. Segundo a autora, a estética que buscava criar, cujo objetivo era controlar o processo fotográfico e renovar a percepção e o imaginário, enfatizava complexas relações formais que, em razão de pressupor que a câmera fotográfica, em relação ao olho humano, possuía maior precisão e captava de modo mais abrangente e eficiente, passariam despercebidas aos hábitos normais, “preguiçosos”, entorpecidos de ver do espectador. Para o artista, o fotógrafo, numa composição-síntese entre o Construtivismo e o Suprematismo, deveria buscar a construção de uma estrutura visual orgânica, formada a partir da ênfase nas diferentes materialidades (texturas) que constituíam os objetos dispostos em cena, agrupados segundo certa configuração geométrica, captados no instante em que se incidia neles certa modulação luminosa. Suas fotografias, fragmentárias, enigmáticas, instáveis e perturbadoras, repletas de tensões, visavam a fornecer, ao espectador, a possibilidade de fruição e aprendizado estético-cognitivo, instá-lo a ver criativamente e a aperfeiçoar seu raciocínio visual; “o analfabetismo do futuro será a ignorância em matéria de fotografia”, Moholy-Nagy escreve no artigo “A fotografia na propaganda” (setembro de 1927) (*apud* CASTRAL, 2011, s/p). Em depoimento de 1929, ele afirma a respeito de seu processo de produção artística: “em minhas fotografias, trabalhei quase sempre sem um projeto predeterminado. Mas, assim mesmo, minhas fotografias não são resultado do acaso. Aprendi a apanhar rapidamente uma determinada situação. Por isso, quando as relações de luz e sombra me impressionam intensamente, fixo o segmento que me parece mais favorável” (*apud* HIGHT, 1995, p. 239 e 240).

Numa sequência natural de sua pesquisa com fotogramas e com equipamentos produtivos, suas fotografias apresentam, numa dialética entre abstração e representação, características que passarão a constituir o repertório da Nova Visão: alto contraste de luz e sombra, configurando um padrão gráfico; (re)cortes radicais; distorção; ângulos agudos inusuais: tomadas oblíquas (rotação de eixo), descendentes (câmera alta, *plongée* ou visão de pássaro) ou ascendentes (câmera baixa, *contraplongée* ou visão de minhoca); delineamento de várias formas geométricas numa tensão espacial; justaposição de variadas texturas e tons; ênfase na materialidade das estruturas; utilização de primeiro ou primeiríssimo plano, podendo tornar o objeto menos reconhecível, e de enquadramento panorâmico, enfatizando a verticalidade dos edifícios e a configuração moderna da malha urbana; eliminação de molduras espaciais e contextuais de referência, de modo que a perspectiva clássica, com seu ponto áureo, linha do horizonte e efeito tridimensional (impressão de profundidade), é substituída pela perspectiva angular, com sua descentralização, fragmentação e dessimetria, levando a que o espectador, desorientado, não consiga, imaginariamente, “adentrar” na fotografia; e predomínio de assuntos relativos à arquitetura, engenharia ou a vida moderna, com registro de detalhes surpreendentes (HIGHT, 1995). Segundo Hight, Moholy-Nagy utilizou, em suas imagens, a “contracomposição” da Teoria do Elementarismo que Theo Van Doesburg, após ser exposto às diagonais dos pintores russos, como Wassily Kandinsky – que achava que elas mediavam entre a frieza das horizontais e a calidez das verticais –, concebeu em protesto contra a organização estritamente horizontal-vertical das telas neoplasticistas do pintor Piet Mondrian – que, devido a essa divergência estética com Doesburg, se dissociou do movimento De Stijl em 1924. A contracomposição implicava realizar um enquadramento oblíquo, utilizando linhas diagonais e formas centrífugas, que pareciam ultrapassar a moldura da imagem (tela *Contracomposição V* de Doesburg, 1924, figura 59). Fabris afirma, baseando-se na análise do historiador de arte Ian Jeffrey, que a figura humana tem um papel significativo no interior das composições de Moholy-Nagy ao manter sua integridade, sem desaparecer diante do gigantismo tecnológico: “à primeira vista nítidas e impessoais, pontuadas apenas por passantes casuais, suas fotografias mostram, numa observação mais detida, que a presença humana é usada como circunstância afirmativa de uma individualidade não engolfada pelo sistema [industrializado]” (FABRIS, 2013, p. 233). Para Hight, sua abordagem, eminentemente óptica, pode parecer fria num primeiro momento, mas resulta em fotografias que exalam frescor e refletem certa subjetividade do artista, pois “uma obra de arte resiste a ser lida

só em termos de elementos formais e técnicas, já que os próprios objetos ou as formas possuem valores associativos ou significativos” (*idem*, p. 207)

Moholy-Nagy fotografou também em Dessau (*Bauhaus balkone*, Sacadas da Bauhaus – captação dinâmica de formas geométricas repetidas dos prédios onde os mestres da Bauhaus residiam, construídos, pela própria escola, conforme projeto arquitetônico funcionalista de Gropius –, c. 1926-1928, figura 60; *Dessau*, c. 1926-1928, figura 61); em Berlim (Vistas da Funkturm Berlim – torre de rádio construída, em aço, entre 1924 e 1926, pelo arquiteto Heinrich Straumer –, c. 1928, figuras 62 e 63), tendo a segunda imagem sido realizada num dia de neve; em Marselha (Vista da Pont Transbordeur – plataforma transportadora móvel e elétrica de passageiros e veículos no Porto Velho, erguida pelo engenheiro Ferdinand Joseph Arnodin, em 1905, e destruída pelos alemães em 1944 –, 1929, figura 64); em Ascona (Suíça) (*Bonecas*, 1926, figura 65), imagem com viés surrealista; Escandinávia (1930, figura 66); a plataforma de um navio (1930, figura 67); Cidade de Bexhill-on-Sea, condado de Sussex, Inglaterra (Pavilhão De La Warr – centro cultural modernista, inaugurado em 1935, projetado pelos arquitetos alemão Erich Mendelsohn e russo Serge Ivan Chermayeff, ambos judeus –, 1936, figura 68). Adotando uma contracomposição que realçava os componentes formais, o fotógrafo produziu ainda retratos (atriz alemã Ellen Frank, cunhada de Gropius e companheiro de Moholy-Nagy por um tempo após este se separar de Lucia, em 1928, c. 1929, figuras 69 e 70), alguns com um tom surrealista (Nu – positivo e negativo –, 1931, figuras 71 e 72). Por fim, em 1922 e 1923, o artista produziu fotomontagens – gênero, também praticado por dadaístas e construtivistas, que ele chamava *fotoplastiken* (“fotoescultura” em alemão) –, re combinando, subjetivamente, fragmentos fotográficos que extraía de jornais e revistas, ligando-os a linhas, eixos, círculos e palavras, resultando em imagens autossignificantes e ambíguas com viés satírico, cômico, trágico ou fantasioso. As fotografias de Moholy-Nagy foram publicadas em várias revistas especializadas de arte, arquitetura e fotografia e conhecidas através de exposições que realizou por toda a Alemanha (HIGHT, 1995).

De acordo com Fabris (2013), o artista, no artigo sistematizador de sua estética “Um novo instrumento de visão”, redigido em 1932 e lançado, em fevereiro de 1936, na única edição da “revista internacional nova visão/ da cultura visual” *Telehor*, publicada em Brno (Tchecoslováquia) pelo arquiteto e teórico de cinema František Kalivoda, contendo textos em inglês, tcheco, alemão e francês (KALIVODA), descreve,

desenvolvendo uma fenomenologia própria do *medium*, oito visões fotográficas – modos de “imaginação mecânica” – que poderiam ser exploradas com o objetivo de ampliar o espectro do visível: abstrata (fotograma), exata (reportagem), rápida (instantâneo), lenta (resultante de exposição prolongada), intensificada (fotografia micro ou macroscópica e em meio a neblina ou escuridão), penetrante (radiografia), simultânea (imagens superpostas ou fotomontagem) e distorcida (obtida através do uso de lentes dotadas de prismas e de espelhos refletores e da manipulação mecânica e química do negativo). Segundo Anat Falbel, Sigfried Giedion desenvolve, no prefácio do catálogo de exposição da obra de Moholy-Nagy ocorrida em Brno, em 1936, uma tese interessante para explicar a origem da Nova Visão: “O homem da cidade perdeu grande parte dos valores emotivos latentes na indústria e nas realidades da vida moderna, da mesma forma que o camponês de épocas anteriores não mais respondia aos apelos emocionais da paisagem. A ponte de aço, o hangar de aviões, ou o equipamento mecânico de uma fábrica moderna são geralmente mais instigantes à imaginação daqueles que não os vivenciam todos os dias de suas vidas. Não é surpreendente, portanto, que a maioria dos pioneiros da Nova Visão veio de países agrícolas com pouca indústria própria. Assim, os construtivistas vieram da Rússia ou da Hungria” (*apud* MILGRAM; KOIFMAN, 2017, p. 368).

Em 1927, Gropius estabeleceu, pela primeira vez, um departamento de arquitetura na Bauhaus, a ser dirigido pelo suíço Hannes Meyer, que, no ano seguinte, substituiria aquele no comando da escola de arte, assumindo essa função até 1930, quando cederia lugar, até 1933, ao arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe; este, em 1932, quando os nazistas subiram ao poder em Dessau, transferiria a Bauhaus para Berlim, e, em 1933, com a nomeação de Hitler chanceler, fecharia, definitivamente, a escola. Isso porque o Partido Nazista, desejando realizar uma arquitetura monumental, de celebração, tradicionalista, antimoderna, estritamente alemã, utilizando estilos do neomedievalismo e do neoclassicismo grego-romano, acusava o instituto de produzir uma “arte degenerada”. Em 1929, Meyer criou o primeiro curso de fotografia da Bauhaus e contratou, para ministrá-lo, o fotógrafo alemão Walter Peterhans. Segundo Hight, Meyer tinha uma abordagem funcionalista em relação à arquitetura e uma posição esquerdista, na política, mais extremada que a de Moholy-Nagy, que, amenizando seus pontos de vista mais radicais ao entrar na Bauhaus, defendia, assim como Gropius, que a arte deveria desvincular-se de ideologias. Em 1928, por divergências na condução da escola, Moholy-

Nagy, junto com o arquiteto húngaro Marcel Lajos Breuer e o *designer* gráfico, fotógrafo, pintor e arquiteto austríaco Herbert Bayer, abandonou o cargo de mestre (HIGHT, 1995).

Segundo Hight, entre dezoito de maio a sete de julho de 1929, em Stuttgart, ocorreu a célebre exposição internacional *Film und Foto* (FiFo, “Filme e Foto”), constituída de cerca de mil e duzentas imagens de mais de cento e cinquenta artistas (amadores ou profissionais), além de anônimas, da Europa e dos Estados Unidos. Moholy-Nagy apresentou, numa galeria exclusiva, noventa e sete obras, entre fotogramas, fotografias e fotomontagens, e organizou a Sala Um, a parte introdutória da mostra, com fotos científicas, aéreas, publicitárias e jornalísticas. As obras dos artistas seguiam tendências de vanguarda, de cunho formalista, sem qualquer conteúdo ideológico, relativas a movimentos da Nova Fotografia, como a Nova Objetividade e a Nova Visão (cartaz modernista criado pelo *designer* gráfico e tipógrafo alemão Jan Tschichold, com imagem de 1927, retratando Arno Boettcher, produzida pelo fotojornalista alemão Willi Ruge, 1929, figura 73). A exposição foi organizada por Gustav Stolz, membro da Deutscher Werkbund (Federação Alemã do Trabalho), grupo de arquitetos, artistas e industriais, fundado, em 1907, em Munique, pelo arquiteto alemão Hermann Muthesius, que, associando artesanato, arte e indústria, buscava melhorar a posição da Alemanha no mercado através do *design* e da produção em massa de novos bens de consumo; Gropius, Mies van der Rohe, Peter Behrens e Bruno Taut integravam a associação.

Participaram também da mostra os artistas norte-americanos Berenice Abbott, Man Ray, Charles Sheeler, Edward Steichen, Edward Weston, Paul Outerbridge, Imogen Cunningham, Irene Bayer-Hecht e Francis Bruguière; alemães Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Hans Richter (naturalizado norte-americano), John Heartfield, Aenne Biermann, Werner Rohde, Max Burchartz, Yva, Willy Zielke, Germaine Krull (naturalizada holandesa), Walter Peterhans (naturalizado norte-americano), Robert Petschow, Heinz Loew, Oskar Nerlinger, Otto “Umbo” Umbehr e Helmar Lerski (naturalizado suíço); russos El Lissitzky, Dziga Vertov (nascido na Polônia), Aleksandr Ródtchenko, Semyon Fridlyand (nascido na Ucrânia), George Hayningen-Huene (naturalizado norte-americano), Roman Karmen (nascido na Ucrânia), Sasha Stone (naturalizada norte-americana) e Gustav Klutsis (nascido na Letônia); australiano Anton Bruehl (naturalizado norte-americano); austríacos Herbert Bayer (naturalizado norte-americano), Erich Comeriner (naturalizado alemão) e Alexander Hackenschmied (naturalizado norte-americano); suíços Florence Henri e Hans Finsler; húngaro André

Kertész (naturalizado norte-americano); franceses Eli Lotar e Maurice Tabard; tcheco Lucia Moholy (naturalizada inglesa); e belga Cami Stone. Steichen e Weston organizaram a seção norte-americana; Moholy-Nagy e Richter – este ficou responsável por selecionar filmes de vanguarda, jornais cinematográficos e documentários –, a alemã; El Lissitzky e Vertov, a russa. Outros conselheiros da exposição foram Karel Teige, escritor e editor tcheco da revista vanguardista *ReD (Revue Devětsilu)* (Revista Carrapicho); Piet Zwart, *designer*, fotógrafo e tipógrafo holandês; e Sigfried Giedion, crítico e historiador de arquitetura suíço. A mostra, itinerante, foi realizada também, entre 1929 e 1931, em Zurique (Suíça), Berlim, Danzig (cidade livre protegida pela Liga das Nações), Viena, Munique, Zagreb (Croácia), Tóquio e Osaka (MUSEUM OF MODERN ART, s/d). Segundo Christopher Phillips (HAMBURG; PHILLIPS, 1989), houve outra mostra importante na Europa na esteira desta: *Exposition Internationale de la Photographie* (Exposição Internacional da Fotografia), ocorrida em Bruxelas, em julho de 1932, organizada pelo artista belga Edouard León Théodore Mesens, junto com grupo de conselheiros formado por Jan Tschichold, Man Ray, Piet Zwart e Moholy-Nagy; ela apresentava mais de oitocentas obras, com seções especiais dedicadas ao fotograma, fotomontagem, publicidade, fotografia científica, fotografia aérea e cinematografia.

Após esses eventos, com as novas formas fotográficas se popularizando na imprensa e se tornando correntes e estilizadas, servindo às finalidades do Capitalismo, sendo utilizadas em propagandas, o período de experimentação artística radical na Alemanha encerrou-se; houve outras razões importantes para esse desfecho, entre as quais a ferrenha oposição da direita fascista a tudo o que era moderno e internacionalista na arte, e da esquerda comunista ao que considerava um fazer inútil da burguesia em decadência. Moholy-Nagy abriu um estúdio comercial de *design* em Berlim, contratando, como assistente, o *designer* húngaro György Kepes, e continuou seus projetos artísticos.

Segundo Ana Luiza Nobre (2015), de vinte e nove de julho a trinta e um de agosto de 1933, o fotógrafo registrou, num filme mudo, a viagem do navio *SS Patris II*, que saiu de Marselha, chegou a Atenas e voltou; nesta cidade, foi realizado o Quarto Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM) – os outros aconteceram em 1928 (La Sarraz, Suíça), 1930 (Frankfurt, Alemanha) e 1931 (Bruxelas, Bélgica) –, do qual participou um grupo de cerca de cem arquitetos ou interessados em discutir problemas urbanísticos de dezesseis países, entre os quais Sigfried Giedion, o pintor e escultor Fernand Léger, Pietro Maria Bardi e Le Corbusier. No evento, foram discutidas a

experiência urbanística de trinta e três cidades, situadas na Europa e nos Estados Unidos. Em 1943, Le Corbusier publicaria, em Paris, anonimamente, com prefácio do escritor francês Jean Giraudoux, uma versão da “Carta de Atenas”, documento-síntese dos princípios do urbanismo funcionalista moderno que, produzido naquele CIAM, dizia: “A maior parte das cidades apresenta-se hoje como a imagem da desordem. Essas cidades não correspondem de modo algum a sua finalidade, que seria a de satisfazerem as necessidades fundamentais biológicas e psicológicas de seus habitantes. Essa situação denuncia, desde os inícios da era da máquina, a multiplicação incessante dos interesses particulares. A violência dos interesses particulares determina uma desastrosa ruptura de equilíbrio entre a pressão das forças econômicas, de um lado, e a fraqueza do controle administrativo e a impotência da solidariedade social, de outro. A cidade deve assegurar, no plano espiritual e material, a liberdade individual e os benefícios da ação coletiva. O dimensionamento de cada coisa dentro do dispositivo urbano não pode ser regulado senão em escala humana (...)” (*apud* BENEVOLO, 2016, p. 513).

Com o controle cada vez maior das artes pelos nazistas, Moholy-Nagy viu-se forçado, em 1933, a deixar a Alemanha, deslocando-se, com a nova esposa, a historiadora alemã de arte e arquitetura Sibyl Pietzsch – com quem se casara em 1932 –, e a filha recém-nascida Hattula, primeiramente, a Amsterdã, onde se tornou consultor de uma firma gráfica, tendo a oportunidade de realizar experiências com fotografia em cores (FABRIS, 2013). Segundo Hight, em 1935, ele se mudou com a família para Londres, onde, em 1936, nasceu sua segunda filha, Cláudia, e, em 1937, para Chicago, nos Estados Unidos. Lá, mediante recomendação de Gropius, que, após passar três anos na Inglaterra (1934-1937), para a América se mudara – assim como fizeram Josef e Anni Albers, Lyonel Feininger, Herbert Bayer, Ludwig Mies van der Rohe, Marcel Lajos Breuer e Siegfried Giedion, que trouxeram o Estilo Internacional ao novo país –, foi convidado a dirigir a recém-fundada Nova Bauhaus, que buscava adaptar as lições da vanguarda europeia às condições norte-americanas. Moholy-Nagy praticamente já havia abandonado suas atividades fotográficas, mas trouxe György Kepes a Chicago para dirigir a Oficina de Luz e Cor, na qual a fotografia e o fotograma, tendo um papel proeminente, eram ensinados, junto com experimentos cinemáticos com a luz e com as técnicas “produtivas”, a abordagem documentária, o filme e o *design* publicitário (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989). A Nova Bauhaus, após fechar, brevemente, por um problema

financeiro, mudou de nome, em 1939, para Escola (a partir de 1944, Instituto) de Design de Chicago, integrando-se, a partir de 1949, ao Instituto de Tecnologia de Illinois.

Segundo Fabris, confrontado com os horrores da Segunda Guerra Mundial, Moholy-Nagy, em artigo de 1943 (“A contribuição das artes à reconstrução social”), afirmou, sem deixar de glorificar a febre tecnológica dos anos 1920, que “o homem não pode controlar a máquina até que tenha aprendido a dominar a si mesmo”; para ele, numa sociedade de produção excessivamente mecanizada e especializada, caberia aos artistas, seguindo o caminho trilhado pelos modernos, realizar algo indispensável à vida comunitária: reabastecer à sociedade emoções e sensações que foram perdidas, desenvolvendo a “linguagem mais profunda dos sentidos”, voltando-se aos fundamentos de cada fazer artístico (cor, luz, volume, espaço, tom, palavra), numa “recriação intuitiva do equilíbrio entre as existências emocional, intelectual e social do indivíduo”, que levaria, por fim, a uma reconfiguração de “uma espécie de sociobiologia do ser humano” (*apud* FABRIS, 2013, p. 19). Em 1945, o fotógrafo deixou a direção da Nova Bauhaus em razão da saúde fragilizada por uma leucemia. Morreu no ano seguinte.

Germaine Krull – “Nova Visão” em fotos industriais de obra com montagem disruptiva

A fotógrafa Germaine Luise Krull, nascida, em 1897, em Wilda, distrito de Posen – então situado na Prússia do Leste, mas, após a guerra e com o Tratado de Versalhes (1919), tornou-se Poznan, na Polônia – foi a responsável por introduzir as características fotográficas da Nova Visão na França, quando publicou, em Paris, pela editora Librarie des Arts Décoratifs, sessenta e quatro fotografias, produzidas na Holanda, Alemanha e França, na obra *Métal* (1928), editada por A. Calavas e prefaciada pelo jornalista francês, editor da revista *L'Art vivant*, Florent Fels, que concedeu um tom romântico à obra. Nesse álbum, ela desenvolveu uma estética industrial, com experimentos formais e abstratos.

Segundo Kim Sichel (1999), entre 1915 e 1917 ou 1918, Krull estudou fotografia na Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie (Educação e Instituto de Pesquisa de Fotografia) em Munique, onde foi influenciada pelo Pictorialismo, e realizou retratos e nus fotográficos em seus estúdios em Munique e Berlim abertos, respectivamente, em 1918 e 1922. Ela passou a viver, entre 1919 e 1920, com o estudante judeu-russo, militante comunista, Samuel Levit, que estudava em Berlim, onde sua família abria uma

farmácia; ele adotava o pseudônimo Kurt Adler ou Mila. Krull, após ser expulsa, em 1920, junto com o namorado, da cidade alemã de Munique, na Baviera, por suas atividades comunistas – ela havia participado da Revolução de Munique (1918) e, no ano seguinte, fora detida por ajudar um emissário bolchevique, Tobias Axelrod, a tentar escapar para a Áustria –, e, em 1921, da União Soviética – onde, abandonada por Levit, foi presa, considerada, pelo governo comunista, uma agitadora política por seu ideal anarquista –, passou a morar em Berlim em 1922. A partir de 1923, ela começou a ter um relacionamento amoroso com o cineasta holandês, partidário do Comunismo, Joris Ivens. Assim, visitou Amsterdã, pela primeira vez, em 1924, a convite da família no namorado, que auxiliava o pai no trabalho na firma de equipamento fotográfico *Capi* (iniciais do nome deste, Cornelius Adrian Peter Ivens). Krull transitava entre Berlim e Amsterdã até, a partir de 1925, passar a residir na capital holandesa, mas viajava, frequentemente, a Paris. De acordo com Sichel, por meio de contatos com artistas, ela adquiriu influências das vanguardas alemã (Dadaísmo de Berlim), francesas (Surrealismo e Purismo), russa (Construtivismo) e holandesa (De Stijl). Os novos movimentos artísticos eram divulgados na revista, de viés esquerdista, *Internationale Revue (i10)*, cujo modernismo, segundo John Stomberg, “emergiu da mistura de utopistas revolucionários que acreditavam que o casamento de arte e tecnologia poderia levar a um futuro mais vital à comunidade internacional” (*apud* SICHEL, 1995, p. 19). Colaboraram na publicação Krull, Ivens, Hans Arp, Walter Benjamin, El Lissitzky, László Moholy-Nagy, Piet Mondrian, Paul Schuitema, Kurt Schwitters, o escultor judeu-russo Naum Gabo, o escritor modernista holandês Menno ter Braak, os arquitetos holandeses, seguidores do movimento De Stijl, Jacobus Johannes Pieter Oud e Sybold van Ravesteyn, o filósofo marxista e utopista judeu-alemão Ernst Bloch, o poeta expressionista holandês Hendrik Marsman e os escritores anarquistas judeus-russos Alexander Berkman e Alexander Schapiro.

Krull inspirou-se em seus passeios em cidades holandesas com Ivens e seus amigos, em especial, Hendrik Marsman, entre 1925 e 1926, para desenvolver seu estilo similar à Nova Visão alemã: “Minhas maiores alegrias eram nossas andanças no porto de Rotterdam. Todas as estruturas eram de aço; eu amava rodar pelo cais para ver os barcos carregando e descarregando; ver como aquilo funcionava me inspirou. Eu queria vê-las, mostrar sua força; queria capturá-las na película. Mas como fotografá-las? Elas eram tão grandes, fortes e imponentes. Para vê-las, era preciso afastar-se por uma longa distância e, então, elas perdiam seu impacto. Fiquei assombrada por vários dias; eu sonhava com

elas. Fotografava-as [geralmente com uma pequena câmera Ikarette/ Agfa, que produzia imagens medindo 6 x 9 cm] e nunca conseguia expressar o que desejava. Levou semanas para que eu desenvolvesse novas ideias” (*apud* SICHEL, 1999, p. 67). A indústria passou a ser sua obsessão particular. Para Sichel, “ao invés de representar o ferro inerte de um modo parado, ela apresenta formas vitalizadas e, algumas vezes, antropomorfizadas, simbolizando poder e vida” (SICHEL, 1999, p. 72). Em 1927, a fotógrafa passou a morar em Paris e desatou o relacionamento com Ivens, mas continuaram amigos e colaboradores; em abril do mesmo ano, realizaram um casamento por conveniência (*mariage blanc*), que beneficiou a fotógrafa, pois obteve estabilidade profissional e pessoal por estar munida de um passaporte holandês – ela perdera a cidadania prussiana quando Posen tornou-se polonesa pelo Tratado de Versalhes –, permitindo-lhe registrar-se, legalmente, na Prefeitura de Polícia parisiense como jornalista holandesa e, sem sacrificar sua autonomia, ganhar a respeitabilidade de uma mulher casada. Eles se divorciariam, em 1943, após um desentendimento (SICHEL, 1999).

Segundo o autor, a narrativa singular, dinâmica e fragmentária do álbum *Métal* (1928), de Krull, seguia, radicalmente, o padrão visual dialético, errático e descontínuo das teorias fílmicas soviéticas baseadas no conceito do cineasta judeu-russo Sergei Eisenstein, que ela conheceu através de Ivens, de montagem como colisão de imagens, pois a obra apresentava formas industriais abstratas, que se alternavam entre mais estáticas e dinâmicas, com planos mais abertos e fechados e linhas mais horizontais, verticais ou diagonais; Eisenstein escreve: “*Objetiva e compositivamente*, sempre me esforço para que as imagens nunca se restrinjam a um aspecto presente na tela. O objeto deve ser *escolhido e desenvolvido*, ele deve ser *colocado*, no campo de visão, com a intenção de que se origine, ao lado da apresentação, um complexo de associações capaz de recuperar a carga racional e emocional da sequência” (*apud* TÜRCKE, 2010, p. 257). As imagens do álbum de Krull, descrito, liricamente, como “a dança de nus de metal” pela revista belga *Variétés* em junho de 1929, no primeiro anúncio internacional da obra, circulavam, simultaneamente, no mundo da arte e na arena comercial; algumas delas haviam sido encomendadas por empresas francesas, como a automobilística Citroën e a Compagnie Parisienne de Distribution d’Électricité (Companhia Parisiense de Distribuição de Eletricidade), e alteraram seu significado original ao serem publicadas em novo contexto. A capa, onde o nome da fotógrafa sobrepõe-se a uma fotografia das rodas do elevador da Torre Eiffel em Paris, foi criada por M. Tchimoukow (23,5 x 17,1

cm, 1928, figura 74). Para Sichel, na experimentação geométrica das fotografias da obra, que não possuem título e, no geral, são irreconhecíveis, “o horizonte é frequentemente obliterado, e o espectador não vê teto ou base. O efeito é vertiginoso” (SICHEL, 1999, p. 77) (Ponte de Rotterdam, 1926, figuras 75 e 76; Local não-identificado, c. 1925-1928, figura 77; Hamburgo, c. 1925-1928, figura 78; rodas de bicicleta que, sobrepostas por uma técnica de múltipla exposição, parecem girar, 1928, figura 79; Amsterdã, c. 1925-1928, figura 80; Torre Eiffel, c. 1928, figura 81).

De acordo com Sichel, Walter Benjamin, com quem ela teve contato através dos sociólogos judeus-alemães Max Horkheimer e Friedrich Polloch, era um apreciador da obra de Krull, tanto de suas séries abstratas quanto de suas reportagens; no texto “O autor como produtor” (1934), ele concede valor político à montagem disruptiva, com a qual o artista poderia tornar-se um engenheiro ativo na construção de um novo mundo. Outra influência que norteou o pensamento de Krull foram as ideias do grupo holandês *Filmliga*, que Ivens, junto com Menno ter Braak e Leo Jordan, ajudou a fundar em 1927, como protesto após o governo holandês ter censurado exibições públicas do filme *A mãe*, do cineasta soviético Vsevolod Illarionovich Pudovkin; o coletivo exibia, privadamente, filmes de vários diretores internacionais de vanguarda. Krull participou, ativamente, da revista homônima desse grupo, publicando retratos do diretor de cinema alemão Walter Ruttmann e de Eisenstein, fotografias dos filmes de Ivens e suas próprias abstrações. Ivens produzia a película *De Brug* (A ponte), a respeito da ponte ferroviária móvel, que, situada sobre o rio Meuse ou Maas em Rotterdam, era elevada para o trânsito de barcos sob ela. A obra, filmada em Amsterdã e Paris, editada segundo a ideia de Pudovkin de montagem como articulação, foi lançada, em 1928, na Holanda; a ponte, exceto num relance inicial do filme, nunca aparece em sua totalidade. O autor afirma que Krull e Ivens desenvolveram suas identidades visuais em conjunto, compartilhando ideias, imagens e contatos. A posição política do casal flutuava entre o engajamento e a distância do mundo industrial, pois ambos celebravam sua confusão, velocidade e simultaneidade, mas, implicitamente, ao não realçar o elemento humano e enfatizar a onipotência e a desfuncionalidade das engrenagens, trilhos e motores, criticavam-no por seu aspecto perturbador, ameaçador, desorientador e desumano.

Krull expôs, com destaque, treze fotografias (dez delas industriais) na mostra internacional modernista *Salon de l'Escalier* ou Primeiro Salão Independente da Fotografia, ocorrida, de vinte e quatro de maio a sete de junho de 1928, na escadaria do

Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées, em Paris, com a apresentação da obra de mais nove fotógrafos (Berenice Abbott, George Hayningen-Huene, André Kertész, Man Ray, Roger Parry, Paul Outerbridge, Félix Nadar, Eugène Atget e Laure Albin Guillot) sob a curadoria de Florent Fels, junto com membros do comitê organizador, Lucien Vogel – editor francês das revistas *Vu* (Visto) e *Jardin des modes* (Jardim de modas) –, René Clair – cineasta francês –, Jean Prévost – novelista e jornalista francês – e Georges Charensol – crítico e editor francês da revista *Les nouvelles littéraires* (A nova literatura) – (LÉVY, 2004); e apresentou vinte imagens (doze delas industriais e, pela primeira vez, algumas fotografias urbanas) na exibição *Film und Foto*. Com o sucesso de *Métal*, ela continuou produzindo fotografias industriais para empresas e passou a investir em imagens fotojornalísticas, publicadas, de 1928 a 1933, na revista *Vu*, no álbum *100 x Paris* (Berlim: Verlag der Reihe, 1929) e em outros veículos e obras.

Aleksandr Ródtchenko – “Nova Visão” russa baseada no conceito de “estranhamento”

O fotógrafo, pintor, escultor e *designer* gráfico Aleksandr Ródtchenko, pai da fotografia soviética moderna, adotou, em suas fotografias, uma estética vanguardista que guardava semelhanças com postulados da Nova Visão, difundindo-a na União Soviética (URSS). Segundo Helouise Costa (SAMAIN, 2012), ela se relacionava a seu engajamento político na causa revolucionária comunista, que o levou a renegar a pintura, por se tratar, para ele, de um meio inadequado para servir à emancipação das massas, devido à sua unicidade, e a adotar a fotografia, por supor que esta, como arte autônoma, poderia revolucionar o pensamento visual, em consonância com a dinâmica da vida moderna, de modo que, maciçamente divulgada, contribuiria para a construção de uma nova sociedade, conforme uma visão romântica e utópica do ideal socialista.

Segundo Aleksandr Lavréntiev (IMS, 2010), filho de Mikhail Ródtchenko, antigo camponês sem-terra, aderecista do teatro Clube Russo – situado, na avenida Niévsky, no apartamento onde a família morava –, e de Olga Evdokimovna Paltusova, lavadeira, ele nasceu, em 1891, em São Petersburgo, mas, aos dez anos, mudou-se para Kazan. Em 1910, passou a estudar na Escola de Arte de Kazan, ramo da Academia Imperial de Artes. Em 1914, viu os escritores futuristas David Burliuk, Vassíli Kamienski e Vladimir Maiakovski em um sarau no salão da Assembleia da Nobreza em Kazan e passou a se identificar com o Cubofuturismo. De acordo com o autor, em 1916, já morando em

Moscou, participou, com uma composição e artes gráficas não-objetivas, da exposição *Magazin* (A Loja), organizada, por Vladimir Tatlin, no Salão Mikháilova, na rua Petrovka. Ródtchenko e sua esposa, a artista construtivista Varvara Fiodorovna Stiepânova, integraram-se ao círculo de artistas russos, formado por pintores como Kazimir Maliévitch e Liubov Popova. Em 1917, após passar pelo serviço militar, ele auxiliou, junto com Tatlin e com a pintora Nadezhda Udaltzova, Georgii Bogdanovitch Yakulov, pintor russo de origem armênia, no projeto de decoração futurista do Café Pittoresque, na rua Kuznetsky Most, criando luminárias feitas de superfícies curvas. Nessa época, Ródtchenko criava, com elementos mínimos (linhas retas e círculos) e cores primárias, composições lineares-geométricas abstratas (“flutuantes”), esculturas de madeira, artes gráficas e projetos arquitetônicos, expondo-os em mostras estatais. Em 1920, tornou-se professor, na escola estatal Vkhutemas – acrônimo de Ateliês Artístico-Técnicos Estatais Avançados, instituto de *design*, operante, de 1920 a 1930, em Moscou –, no curso de metalurgia e marcenaria, que, à semelhança da oficina de metais na Bauhaus de László Moholy-Nagy – que, por meio de cartas, solicitou àquele, mais de uma vez, o envio de algumas de suas fotografias –, seguia os ideais do Produtivismo. Ele se tornaria chefe dos departamentos da escola e ficaria no cargo até 1930. Segundo Christopher Phillips (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989), no final de 1921, Ródtchenko, membro principal do Primeiro Grupo de Trabalho de Construtivistas em Moscou, e seus colegas resolveram abandonar o que julgavam como um campo das belas-artes exaurido (pintura, escultura), e a trabalhar para criar um novo tipo de arte e artista adequado a uma sociedade revolucionária em uma era tecnológica.

De acordo com o autor, em 1922 e 1923, Ródtchenko passou a contribuir com a revista de Alexei Gan, *Kino-fot* (Cine-foto), criando dinâmicos *designs* de páginas e ilustrações montadas com a junção de elementos fotográficos e tipográficos, conforme um ponto de vista crítico e satírico, à semelhança das obras dadaístas. Segundo Lavréntiev, a partir de 1923, ele começou a criar anúncios para empresas estatais – como para a companhia aérea Dobroliot (1923) –, ilustrações de livros – concebeu a capa e oito fotomontagens, com imagens, de diferentes escalas, justapostas sem unidade perspectiva e lógica narrativa, captadas, sob sua direção, pelo fotógrafo A. P. Sterenberg, para a obra poética *Pro eto* (Sobre isso) (1923) –, e pôsteres – como para a série de cinejornais *Kino-glaz* (Cine-olho) (1924), do cineasta judeu-russo Dziga Vertov (nascido David Kaufman, também conhecido como Denis Kaufman), e para o filme *O encouraçado Potemkin*

(1925), de Sergei Eisenstein, sendo que, dessa vez, ele mesmo produziu as fotografias. Em 1925, ajudou a organizar, em Paris, o pavilhão soviético da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, onde apresentou, na seção “arte de mobiliário”, um modelo de Clube dos Trabalhadores que ele mesmo projetou.

Segundo Lavréntiev, Ródtchenko começou a fotografar em 1924, quando passou a trabalhar na revista *LEF* (1923-1925) – sigla de Frente de Esquerda das Artes –, depois chamada *Novy LEF* (1927-1928), organizada por Maiakovski junto com artistas de vanguarda. Além de atuar na comissão editorial do veículo e escrever artigos, projetou o *design* gráfico de todas as capas da revista, fornecendo, através da junção de elementos fotográficos e tipográficos, uma interpretação visual da realidade. Fotografa com uma câmera 9 x 12 cm da companhia francesa Berthiot e com uma 13 x 18 cm. Entre 1924 e 1926, produziu retratos de sua mãe e de sua esposa, de amigos e colegas da LEF, entre eles, Maiakovski, registrado em seis poses (1924, figura 82) – o poeta cometera suicídio, com um tiro, em 1930 – e o crítico literário russo Osip Brik (1924, figura 83). Vários membros do grupo da LEF raspavam a cabeça; a filha única de Ródtchenko, Varvara, afirma que foi seu pai quem introduziu a tendência “como parte de um esforço para rejeitar as imagens boêmias dos artistas como diletantes cabeludos e alinhar seu trabalho produtivo com o proletariado” (HACKING, CAMPANY, 2012, p. 213). De acordo com Phillips, em 1926, ele se juntou à recém-formada Associação de Fotorrepórteres de Moscou e, a partir daí, começou a contribuir com foto-histórias para várias revistas ilustradas soviéticas.

Segundo Annateresa Fabris (2006) e Helouise Costa (SAMAIN, 2012), Ródtchenko passou a utilizar como princípio o conceito, cunhado pelo crítico formalista russo Viktor Shklovsky, no ensaio “Arte como técnica” (1917), de “*ostranenie*” (estranhamento), que designava o processo literário de desfamiliarização da realidade ou distanciamento do senso comum que, para o escritor, deveria ser efetivado pela linguagem poética, de modo a levar a uma experiência fresca, imediata do mundo; assim, a tarefa do artista consistiria em aumentar a dificuldade do reconhecimento das coisas e, com isso, prolongar a duração da percepção, visando a, em última instância, fazer com que o espectador “sentisse” o devir do objeto artístico e se tornasse um elemento ativo na produção de sentido da obra. Para Simon Watney, citado por Costa, a estratégia de estranhamento, efetivada pela vanguarda russa, partia do princípio de que as contradições sociais podiam tornar-se visíveis por meio da surpresa visual.

De acordo com Phillips, Dziga Vertov expressou ideias similares em artigos publicados, em 1923, na revista *LEF*, entre os quais “Resolução do Conselho dos Três [grupo formado, em 1922, por ele próprio, sua esposa, a cineasta e editora Elizaveta Svilova, e seu irmão, o cineasta e fotógrafo Mikhail Kaufman] de 10 de abril de 1923”, manifesto no qual afirma que a câmera, com seu “olho de vidro infinitamente perfectível” (aperfeiçoável), poderia servir como uma máquina de desautomatização da visão, levando à descoberta da parte do mundo inacessível ao viciado e limitado olho humano: “Sou o cine-olho mecânico. Eu, máquina, mostro a vocês o mundo como só eu posso vê-lo. Liberto-me agora, e para sempre, da imobilidade humana, estou em um movimento ininterrupto, me aproximo e me distancio dos objetos, deslizo por baixo, monto em cima deles, avanço ao lado do focinho de um cavalo que galopa, mergulho a toda velocidade na multidão, corro diante de soldados que avançam para atacar, caio de costas, alço voo ao mesmo tempo que o avião, caio e voo com os corpos que caem e alçam voo. Livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. Meu caminho leva à criação de uma uma percepção nova do mundo. Eis por que decifro de maneira nova um mundo desconhecido para vocês” (*apud* DUBOIS, 2004, p. 188). Phillips afirma: “*Kino-glaz* [“Cine-olho”, nome de sua série de cinejornais de 1924 e de seu método de montagem], o primeiro filme no qual ele fez uso constante de posições de câmera não ortodoxas, sequências em câmera lenta, imagens sobrepostas e sequências de montagem ultrarrápida, sugeria como a câmera podia modelar uma nova linguagem visual e revelar as realidades alteradas do mundo moderno” (HAMBURG; PHILLIPS, 1989, p. 84). Vertov utilizou uma variedade de técnicas cinematográficas modernas também no célebre documentário mudo, apresentado na mostra *Film und Foto*, a respeito da vida urbana em cidades soviéticas (Kiev, Moscou, Carcóvia e Odessa), *Um homem com uma câmera* (1929),

Segundo Lavréntiev, Ródtchenko também aplicou esse conceito de “estranhamento”, associando-o à estética do Construtivismo, pela primeira vez, em 1926, com *Sacadas* (1925, figura 84), série da rua Miasnitzkaia, publicada na revista *Soviétskoe Foto*, de cujo conselho editorial o artista era membro, ao captar prédios e vistas moscovitas e estruturas mecânicas, exaltando a tecnologia como fator de transformação social. Suas perspectivas ascendentes e descendentes eram conhecidas, na URSS, como os “ângulos de Ródtchenko”; o fotógrafo defendia os “choques visuais” como meio de criar uma nova consciência no espectador. Ainda em 1928, ele adquiriu uma Leica –

antes, utilizava uma filmadora Sept, que produzia cento e cinquenta fotos de uma vez. Participou, na seção de fotorreportagem, da exposição *Dez anos da fotografia soviética* (1928), organizada pela Academia de Estado de Ciências Artísticas em Moscou. Em 1929, integrou a exposição *Filme e Foto*, de Stuttgart, com catorze obras, selecionadas por El Lissitzky, organizador da seção soviética.

Algumas de suas fotografias: *Escada de incêndio*, 1925, figura 85; *Pinheiros*, em parque da cidade de Púchkino – imagem de uma série publicada na revista *Novy LEF* –, 1927, figuras 86 e 87; *Reunião para uma manifestação*, 1928, figura 88; *Varvara Stiepânova numa varanda*, 1928, figura 89; *Guarda na Torre Chúkhov*, antena transmissora da estação de rádio “Voz do Comintern”, 1929, figura 90; *Degraus*, 1929, figura 91; *Pioneiro com corneta*, campo “O Terceiro Decisivo”, perto de Moscou, 1930, figura 92; *O salto*, 1932, figura 93; *Moça com uma Leica*, retrato de Ievguênia Lemberg – filha de Aleksandr Lemberg, operador de câmera de Dziga Vertov –, que foi amante, por cerca de dois anos (1932-1934), do fotógrafo, até morrer em acidente de trem –, 1934, figura 94; *Corrida de cavalos*, Hipódromo Estatal de Moscou, 1935, figura 95. Para obter esse ângulo da última imagem, Ródtchenko, segundo o repórter fotográfico Chimanski, “deitou-se na beirada da pista e fotografou dali. E disse a espectadores que um cavalo jamais atropelaria uma pessoa. Não poderia fazer isso” (*apud* IMS, 2010, p. 224).

De acordo com Phillips, o primeiro Plano Quinquenal (1928-1932) de Jósef Stálin, instrumento de planificação econômica para a indústria e a agricultura, traria uma chamada oficial para os fotógrafos para contribuir com o regime comunista com imagens de propaganda, necessárias a uma população soviética da qual dois terços era analfabeta; aproximadamente cem mil fotógrafos amadores tornaram-se fotocorrespondentes, instados a prover reportagens sobre temas sociais para a imprensa popular. Nesse clima, o trabalho de Ródtchenko recebeu inúmeras desaprovações. O fotógrafo acabou demitido da revista *Soviétskoe Foto* por ser considerado um formalista, plagiador de artistas vanguardistas europeus, como Moholy-Nagy. Ele defendeu, firmemente, suas propostas estéticas em uma série de artigos publicada na revista *Novy LEF* em 1928.

Segundo Lavréntiev, Ródtchenko participou, a partir de 1929, do grupo Outubro – denominação da Associação Pan-Russa de Trabalhadores de Novos Campos de Labor Artístico –, operante de 1928 a 1931, formado pelos pioneiros dos novos movimentos do *design*, arquitetura, teatro, cinema, pintura e fotografia, oriundos da LEF e participantes

das seções de desenho de interiores, arquitetura, cartazes e impressão (IMS, 2010). Segundo Fabris, o movimento tinha “como objetivo principal servir aos trabalhadores através da criação de uma propaganda ideológica, e da produção e organização direta de um modo de vida coletivo” (FABRIS, 2006, s/p). De acordo com Lavréntiev, Ródtchenko, que integrava o setor de desenho de interiores, organizou a seção fotográfica, criada em 1930, que integrava autores como Mikhail Kaufman – irmão de Dziga Vertov –. Vladimir Grüntal, Eleazar Langman, Roman Karmen e Boris Ignatovitch. Fabris afirma que as ideias de Ródtchenko logo começaram a ser questionadas dentro do grupo, cujo Programa da Seção Fotográfica (1930) posicionava-se contra os clichês heroicos de alguns artistas politicamente engajados, mas também alvejava a “nova fotografia” conceitual de Moholy-Nagy e Man Ray, tida como difícil demais para ser compreendida por uma audiência de massa, o que, indiretamente, atingia Ródtchenko; defendia, em contraposição, uma “fotografia revolucionária, materialista, socialmente fundamentada, e tecnicamente bem equipada, capaz de responder ao objetivo de propagar e agitar em prol de um modo de vida socialista e de uma cultura comunista” (apud FABRIS, 2006, s/p). Segundo Lavréntiev, os críticos oficiais, por sua vez, hostis ao movimento, rotulavam seus membros como “formalistas pequeno-burgueses”, incapazes de compreender os problemas reais da luta de classes. Após exibição de mostra do grupo Outubro, em maio de 1931, na Casa da Imprensa, os adversários do movimento, atacando-o na mídia, “exigiram, apaixonadamente, de seus membros arrependimento, abjuração e renúncia de princípios, além de adesão à abordagem apropriada, politicamente correta” (IMS, 2010, p. 209). Ródtchenko recusou-se a efetuar essas mudanças e, por isso, foi expulso do coletivo em março de 1932, pouco antes de Stálin dissolver todos os grupos de arte soviéticos e pavimentar o caminho para estabelecer o Realismo Socialista como doutrina oficial que dirigiria as artes e a literatura (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989).

Horácio Coppola – criador de uma “Nova Visão” inspirada em Buenos Aires e Berlim

O fotógrafo argentino Horácio Coppola foi o responsável por introduzir e difundir, em seu país natal, fotografias que apresentavam características ligadas à Nova Visão. Ele produziu imagens desse tipo antes mesmo de viajar à Europa e estudar na Bauhaus, em razão de possuir um conhecimento prévio das vanguardas artísticas internacionais e por intuir que podia aplicar uma visão desconstrutiva numa Buenos Aires percebida como

geometrizada, mas seu aprendizado no departamento fotográfico da célebre escola, na época situada em Berlim, ajudou-o a solidificar um olhar fotográfico moderno.

Segundo Jorge Schwartz (IMS, 2007), décimo filho de imigrantes italianos, que falavam um jargão *cocoliche*, mistura de italiano e espanhol, nascido, em 1906, na *calle Corrientes*, Coppola começou a fotografar em 1919, aprendendo a prática com o irmão Armando, dentista, pintor e fotógrafo amador, cuja obra data de 1902 a 1935. De 1926 a 1931, ele estudou direito na Universidade de Buenos Aires; buscava conhecer a história da fotografia de forma autodidata. No final dos anos 1920, antes de viajar à Europa, numa intuição direta e precoce do moderno, ele já produzia fotografias experimentais abstratas e geométricas de objetos. A primeira delas, *Mundo próprio* (1927, figura 96), que mostra uma gaveta aberta de um criado-mudo, onde se veem, entre outros objetos de recordação do fotógrafo, um esquadro escolar com seu nome manuscrito, uma máscara e uma régua, e revela, pelo título, conter a subjetividade do autor; Coppola escreveria em sua obra *Imagem* (1994): “da minha *janela* [termo que pode ser lido no sentido literal ou figurativo], vendo com ânsia e maravilha, *olho* o real iluminado: *encontro* – de um certo ponto de vista – uma *imagem*, por assim dizer, de meu *mundo próprio*” (apud SCHWARTZ; GORELIK; PRÍAMO; AGUILAR, 2008, p. 26). Outra imagem produzida nesse período foi chamada *Materiais* e retratava telhados, fios e tubulações (1929, figura 97). Coppola foi influenciado pela revista de vanguarda *Martín Fierro* (1924-1927), que, embora não tivesse como foco a fotografia, em razão de não a considerar um gênero artístico, exceto as produzidas segundo a estética pictorialista, apresentava as novas linguagens visuais, poéticas, arquitetônicas e urbanísticas internacionais. O pensamento artístico do fotógrafo foi formado também através da leitura e participação na revista argentina *Sur*, fundada, em 1931 (inicialmente trimestral, depois de 1935, mensal), pela ensaísta, memorialista, ativista e agitadora cultural Victoria Ocampo, que, nascida e socializada numa família de elite, acostumada a viagens à Europa, fluente em línguas estrangeiras, dona da primeira casa moderna de Buenos Aires, foi “a primeira mulher [na Argentina] que toma uma iniciativa cultural-institucional que afeta destinos intelectuais masculinos” (SARLO, 2010, p. 49 e 50). O veículo, tendo um forte perfil americanista, com textos sobre literatura, filosofia, política, fotografia e arquitetura moderna – Coppola publicou um ensaio imagético sobre Buenos Aires logo no primeiro ano, nas edições nº 4 e nº 5 –, assumindo claras posições políticas contra o totalitarismo, a partir de 1936, com

o início da Guerra Civil espanhola, foi, nos anos 1930 e 1940, a mais importante publicação cultural da América espanhola (DINES, 2013).

Em agosto de 1929, Coppola fundou, na *Asociación Amigos del Arte* – o primeiro salão modernista de Buenos Aires –, junto com o cineasta argentino León Klimovsky Dulfán, o primeiro cineclube da cidade, nomeando-se presidente. Em outubro do mesmo ano, ele assistiu ao ciclo de dez conferências de Le Corbusier a respeito do estado atual da arquitetura e do planejamento urbano – que seriam publicadas, na França, em 1930, na obra *Précisions* –, promovido, em Buenos Aires, pela *Asociación Amigos del Arte*, tendo essas aulas, especialmente a palestra “La mirada de las casas tradicionales de Buenos Aires como formas abstractas” (O olhar das casas tradicionais de Buenos Aires como formas abstratas), exercido papel importante na incorporação da linguagem moderna pelo fotógrafo; voltando da Argentina, Le Corbusier passaria por São Paulo e Rio de Janeiro, proferindo conferências e debatendo com autoridades questões urbanísticas (SCHWARTZ; GORELIK; PRÍAMO; AGUILAR, 2008; BENEVOLO, 2016).

Em 1930, Coppola publicou, pela editora Manuel Gleizer, duas fotografias, produzidas no subúrbio de Buenos Aires no ano anterior, das *calles* Jean Jaurés e Paraguay, entre os bairros El Pilar ou Recoleta e Balvanera, ao norte da cidade, na obra *Evaristo Carriego*, que, constituindo-se de um estudo sobre esse poeta, nascido na província de Entre Rios, morador do bairro Palermo (Buenos Aires), morto aos vinte e nove anos, vítima de tuberculose, foi escrita por Jorge Luis Borges, que o fotógrafo acompanhou em muitas de suas célebres caminhadas por Buenos Aires ao longo do rio Maldonado; alguns críticos consideram a obra uma autobiografia imaginária de Borges (IMS, 2007). Segundo Adrián Gorelik (SCHWARTZ; GORELIK; PRÍAMO; AGUILAR, 2008), as imagens de Coppola retratavam, com sensibilidade e afeto, a fileira de moradias simples populares indistintas, chamadas “casas chorizos” – conforme modelo, baseado no tipo de casa romana, surgido, em Buenos Aires, em meados do século XVIII e generalizando-se entre meados do século XIX e as primeiras décadas do século XX –, fruto da repartição das ricas casas coloniais dos *criollos* – nativos argentinos descendentes de europeus, especialmente espanhóis –, que saíram do local, em 1871, em razão de uma epidemia de febre amarela; essas moradias, situadas ao longo de muros brancos às margens do rio da Prata, passaram a ser ocupadas, no final do século XIX, pelos imigrantes italianos e espanhóis recém-chegados. Considera-se Coppola o primeiro fotógrafo a retratar essas casas. Le Corbusier criticara esse padrão arquitetônico-

urbanístico, propondo no lugar a construção de altos edifícios em grandes áreas verdes. O fotógrafo começou a registrar, sistematicamente, Buenos Aires, a partir de 1931.

A primeira viagem de Coppola à Europa, onde passou pela Itália, França, Alemanha e Espanha, ocorreu de dezembro de 1930 a maio de 1931 e foi organizada, meticulosamente, por seu amigo e mentor artístico Alfredo Guttero, pintor argentino que vivera vários anos na Europa e expusera em diversas cidades daquele continente. Na Alemanha, ele comprou uma câmera Leica e conheceu as imagens dos fotógrafos de vanguarda daquele país. Em sua segunda viagem à Europa, de outubro de 1932 a dezembro de 1933, ele se integrou, em Berlim, ao Departamento de Fotografia da Bauhaus, onde consolidou seu olhar moderno; na escola, conheceu sua futura esposa, a fotógrafa judia-alemã Grete Stern, que produzia fotomontagens de viés surrealista, e que, como ele, cursava as aulas de Walter Peterhans e convivia com o círculo de artistas de vanguarda da capital alemã. Em 1934, Coppola e Stern abandonaram a Alemanha por causa da ascensão do nazismo, fugindo a Londres, onde, no ano seguinte, se casaram; o matrimônio duraria até 1943. Em 1959, ele desposaria a pianista Raquel Palomeque. Em 1935, ele publicou, em Paris, onde reencontrou Le Corbusier e fotografou os pintores russo Marc Chagall e catalão Joan Miró, pela editora Cahiers d'Art, cerca de trezentas fotografias que produzira das esculturas sumérias dos acervos do Museu Britânico e do Louvre para a obra de Christian Zervos, *L'art de la Mésopotamie*. Coppola, junto com a esposa, voltou a morar em Buenos Aires. Lá, ambos participaram, a convite de Ocampo, da primeira exposição de arte moderna na Argentina, nos salões da Editorial Sur – empresa que editava a revista homônima, que publicou as fotografias de ambos os artistas em outubro de 1935 (edição nº 13) –, situada na *calle* Florida, que era a rua central da morada dos aristocratas, depois comercial, cuja origem data dos primórdios de Buenos Aires, tendo sido a primeira da cidade a ser aberta, em alguns trechos, em 1913, à passagem de pedestres (SCHWARTZ; GORELIK; PRÍAMO; AGUILAR, 2008).

Segundo Horácio Fernández (2011), em 1936, Coppola publicou, pela editora La Llanura, pertencente ao próprio fotógrafo, *Buenos Aires 1936 – visión fotográfica*, com duzentas e trinta imagens (23 x 31,5 cm), com legendas concisas reunidas em um índice final, e textos introdutórios do arquiteto Alberto Prebisch e do escritor Ignacio B. Anzoátegui. A obra foi lançada em capa dura, que mostra navios ancorados nas águas calmas do escudo da cidade, e teve o *design* criado pelo artista italiano Attilio Rossi, que confeccionou as letras em *Futura*, fonte geométrica sem serifa, que, criada, em 1927, pelo

alemão Paul Renner, caracterizava a nova tipografia internacional; o livro era envolvido por uma cinta de papel descartável contendo uma fotomontagem de Stern que utilizava quatro imagens do marido. Ele foi encomendado e patrocinado, pela prefeitura de Buenos Aires, em vistas à comemoração do quarto centenário da fundação da cidade, apresentada como avançada e próspera, num registro sistemático que mostrava o centro altaneiro e o arrabalde plano, o norte francês e o sul *criollo* e locais conhecidos e ignorados. Houve uma segunda edição lançada em 1937. De acordo com Schwartz (IMS, 2007), na introdução do livro, Prebisch afirma que o estilo moderno adotado por Coppola apresenta sintonia com as características urbanísticas de Buenos Aires: “tinha razão o urbanista alemão Werner Hegemann quando disse que, nestas cidades rio-pratenses, não foi uma novidade o cubismo importado do pós-guerra, pois ele tinha se formado sozinho aqui, em consequência da boa tradição, e que, ao contrário, foram, em essência, as influências europeias as que incomodaram e confundiram essa relação anterior” (*apud* IMS, 2007, p. 10). Schwartz acrescenta: “é possível que Coppola tenha reconhecido no desenho quadriculado da cidade, elemento marcante no plano fundacional de Buenos Aires, o molde de uma iconografia, simultaneamente, primitiva e moderna, caracterizada ao mesmo tempo pelo rigor geométrico ortogonal e pela síntese” (IMS, 2007, p. 10). Para Schwartz e Marcelo Monzani (2010), a respeito da Nova Visão adotada por Coppola, “os pontos de fuga, registrando diagonais que cortam, atravessam e se perdem no infinito, representam fendas nas vastas e verticais construções de cimento. As geometrias fragmentadas permitem que estruturas de ferro forjado ressignifiquem uma nova funcionalidade urbana: balcões, antenas, telas aramadas nas escadarias (...). A redenção pelo novo, por um centro flanado pela multidão, por transeuntes anônimos desafiando veículos, dinamiza a promessa de uma nova cidade” (COPPOLA; MONZANI, 2010).

Segundo Gonzalo Aguilar, Coppola, em entrevista à revista *Clave de Sol*, nº 2, em 1931, afirma que a expressão plástica inerente à fotografia “determina-se pela relação existente entre o objeto fotografado e a segmentação que, como imagem, a câmera realiza dele” (*apud* SCHWARTZ; GORELIK; PRÍAMO; AGUILAR, 2008, p. 61). Eis algumas de suas imagens que seguem a Nova Visão, produzidas na província de Buenos Aires: (o cocheiro e seu tílbur, 1931, figura 98). Essa fotografia, ambígua e com um tom surrealista, escreve Schwartz, “em sua versão positiva, foi propositalmente invertida, conseguindo um efeito que hoje poderia ser considerado uma instalação conceitual. O deslocamento da foto leva a uma inevitável inversão de papeis. A sombra, projetada numa

aparente parede vertical, renasce desterritorializada de seu *habitat* horizontal, os paralelepípedos da rua, duplicando as dimensões do cavalo e adquirindo um protagonismo inusitado. A carruagem, o cocheiro e o cavalo em três dimensões deixam de ser o foco principal da foto e estão agora suspensos verticalmente no ar, em ângulo reto, num desafio bem-humorado à lei da gravidade (...). Mais uma vez, o fotógrafo submete a ilusão realista ao seu olhar e ao seu desejo” (IMS, 2007, p. 9). (Vista *contra-plongée* da fachada de um edifício, defronte à qual diferentes materiais, aparentemente cerâmicas, estão empilhados, recortando, ousadamente, o céu, 1931, figura 99). (Palmeira e edifício, com ângulo ascendente e inversão de escala – o primeiro elemento, mais baixo no mundo físico, parece mais alto que o segundo na fotografia –, 1931, figura 100). (Edifício na *calle* Corrientes, 1931, figura 101). (Autorretrato parcial, no qual o sapato e parte da calça saem por uma porta, em ângulo *plongée*, numa combinação de formas geométricas, 1931, figura 102). (Homem de terno e chapéu, acompanhado de sombras, andando pela *calle* Corrientes entre lençóis, 1931, figura 103). (Obelisco – monumento de autoria de Prebisch, inaugurado, em 1936, na Plaza de la Republica, na confluência das avenidas Corrientes, Nueve de Julio e Diagonal Norte –, 1936, figura 104). Coppola filmou sua construção, com um olhar dinâmico, construtivista e verticalizante, no curta-metragem de dezesseis milímetros *Así nació el obelisco* (1936). (Imagem abstrata da *Villa Miseria* – espécie de favela – *sobre o [rio] Riachuelo*, 1936, figura 105). (*Perfil da cidade em direção ao sul*, imagem que sublinha, num ângulo incomum, os cimos das construções arquitetônicas da cidade de Buenos Aires, 1936, figura 106). (Avenida Costanera à noite, cena que enfatiza, num efeito de profundidade, a superfície líquida refletida pela luz, 1936, figura 107). (Hipódromo da cidade de La Plata, de onde se vê o exterior através da janela envidraçada segmentada, defronte à qual está um casal em trajes formais, 1938, figura 108). Fotografia ascendente que mostra edifícios num efeito óptico de escorço – segundo o qual os elementos, deformados, apresentam dimensões reduzidas em relação a seu tamanho real –, criando no espaço, como ponto de fuga da imagem, uma cruz grega, forma arquitetônica formada por duas naves iguais que se cruzam perpendicularmente no centro (1939, figura 109).

O arquiteto judeu-alemão Erich Mendelsohn antecipou aspectos da Nova Visão em algumas das fotografias preto e branco que produziu, em 1924, durante o que chamou, segundo Michele Stavagna, “viagem de investigação para o olho e para o cérebro” (*apud* GLEITER; KORREK; ZIMMERMANN, 2008, p. 339), em algumas metrópoles norte-americanas; elas foram publicadas, em dezembro de 1925, com seis novas edições nos três anos subsequentes, sendo a de 1928 uma versão revisada e ampliada, no álbum *Amerika – bilderbuch eines architekten* (América: livro ilustrado de um arquiteto). A editora berlinense Buchverlag, que lançou a obra, pertencia ao editor e filantropo judeu-alemão Rudolf Mosse, para quem Mendelsohn, junto com seu sócio, o arquiteto judeu-vienense Richard Neutra, concebeu, entre 1921 e 1923, uma renovação do edifício Mossehaus, preservando partes da antiga estrutura; este abrigava, desde o início do século, a própria editora Buchverlag e escritórios de jornais e revistas publicados por Mosse. De acordo com Stavagna, entre esses veículos, estava o diário *Berliner Tageblatt*, cujo editor, Hans Lachmann-Mosse, genro de Rudolf Mosse, pagou as despesas de viagem do arquiteto em troca de alguns artigos e de um livro de viagem que ele escreveria. A autora afirma que, das oitenta e duas fotografias do álbum, em sua versão de 1926, a maioria tem como autor Mendelsohn, mas cerca de dezesseis foram produzidas pelo arquiteto dinamarquês Knud Lönberg-Holm, em Detroit, e uma pelo cineasta judeu-austríaco Fritz Lang, que também realizou uma jornada investigativa aos Estados Unidos, viajando no mesmo navio que o arquiteto alemão; já na edição de 1928, ampliada, que incluía uma página com os créditos das fotos – das quais menos da metade pertencia a Mendelsohn –, há também imagens feitas pelo arquiteto alemão Erich Karweik. Como não tive acesso a esta edição, as imagens serão atribuídas, indistintamente, para fins de análise, a Mendelsohn.

De acordo com Stavagna, o arquiteto publicou, segundo a corrente literária do Americanismo, tendência ao apreço pela cultura norte-americana, que foi particularmente forte na Alemanha, uma espécie de diário de viagem, a partir das cartas enviadas à sua esposa, a violoncelista Luise Maes, com quem se casara em 1915, no jornal *Berliner Tageblatt* e nas revistas de arquitetura alemã *Baukunst* e holandesa *Architectura* – nesta, o texto foi publicado, em 1925, na íntegra, em alemão, e foi ilustrado com fotos do autor.

Mendelsohn, filho do comerciante, de origem russo-polonesa, David Mendelsohn e da chapeleira Emma Esther Jaruslawky, nasceu, em 1887, na cidade de Allenstein, na Prússia Oriental – atualmente, Olsztyn, na Polônia – e estudou na sua cidade natal. Cursou, de 1906 a 1908, economia na Universidade de Munique, e começou, em 1908, o curso de arquitetura na Universidade Técnica de Berlim, sendo transferido, dois anos depois, à Universidade Técnica de Munique, graduando-se em 1912. Na cidade bávara, aproximou-se dos movimentos expressionistas *Der blaue reiter* (O cavaleiro azul) e *Die Brücke* (A ponte). Mendelsohn, após participar ativamente da Primeira Guerra Mundial, servindo o Exército alemão na frente russa, onde, nas trincheiras, esboçava desenhos visionários de edifícios, abriu um escritório em Berlim e expôs, em 1919, na capital alemã, desenhos de prédios de aço e concreto armado. Entre 1919 e 1921, no subúrbio berlinense de Potsdam, ele ergueu, em estilo expressionista, a Torre Einstein (*Einsteinturm*), obra concebida – segundo o autor, sob um impulso desconhecido, deixando-a emergir da atmosfera “mística em torno do universo de [Albert] Einstein” [físico judeu-alemão] (*apud* GAY, 1978, p. 114) –, durante a guerra, originalmente, para abrigar um telescópio solar – projetado pelo astrônomo judeu-alemão Erwin Finlay-Freundlich, amigo da esposa de Mendelsohn –, e um laboratório de pesquisas astrofísicas que testassem a teoria da relatividade – idealizado pelo químico alemão Herbert Finlay-Freundlich, irmão de Erwin, diretor do Instituto Kaiser Wilhelm de Química Física e Eletroquímica –; a torre tornou-se operacional a partir de 1924. Einstein apoiou a construção e, ao ver o prédio, descreveu-o com uma única palavra, “orgânico” (GAY, 1978), mas nunca trabalhou lá. Segundo Bruno Zevi, “os edifícios e visões [expressionistas de Mendelsohn] parecem desprender-se de um movimento telúrico como matéria em ebulição, vulcânica, que brota da terra elevando-se com força própria, surpreendida no instante da sua dramática autocriação (...). A coragem de experimentar a crise do código sem atenuantes e evasões num futuro impossível ou num passado expiado qualifica duplamente a heresia mendelsohniana, no nível do significado e do significante, na estrutura orgânica dos conteúdos e das formas” (ZEVI, 2002, p. 20 e 239). Além de construir fábricas para diversas empresas e casas de campo para indivíduos, Mendelsohn realizava viagens: em 1920, foi convidado para ir à Holanda pelo editor da revista de arte de vanguarda *Wendingen*, para a qual escreveria um ensaio laudatório a respeito do arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, publicado numa edição de 1925 dedicada a este seu mestre, após visitá-lo em sua casa de verão e estúdio, chamada Taliesen, na cidade de Madison, no Estado de Wisconsin, durante sua jornada na América. Em 1924,

Mendelsohn foi um dos fundadores do coletivo de arquitetura *Der Ring*. Em 1925, ele construiu uma fábrica têxtil em Leningrado, na União Soviética. De volta à Alemanha, tornou-se reconhecido por projetar, em Nuremberg (1925-1926), Stuttgart (1926-1928) e Chemnitz (1927-1930), edifícios, com longas linhas horizontais de janelas, para a cadeia de lojas de departamentos Schocken; trabalhou também para a rede comercial Cohen & Epstein e projetou, entre 1930 e 1932, Columbushaus, uma loja para as Galerias Lafayette, em Berlim. Concebeu ainda, entre 1925 e 1931, a estrutura do conjunto cultural-comercial-residencial Woga-Complex e do cinema Universum-Kino, ambos em Berlim; e, para a comunidade judaica, o Jüdischer Friedhof (Cemitério Judaico) (1927-1929), em Königsberg, na Prússia Oriental, e o centro juvenil judaico (1930-1933), em Essen. Em 1933, forçado a deixar, junto com a esposa, seu país natal após Hitler subir ao poder, ele passou dois anos na Grã-Bretanha e, entre 1935 e 1941, morou na Palestina, construindo hospitais notáveis em Jerusalém, como o Hadassah (1934-1939), em Mount Scopus, e, em Haifa, como o Rambam (1937-1938), além da Biblioteca Schocken (1934-1936), de Jerusalém, e de prédios do Instituto Weizmann de Ciência (1935-1936), em Rehovot, sul de Tel Aviv. Em 1941, imigrou, definitivamente, aos Estados Unidos (MENDELSON, 1993; ZEVI, 2002; GLANCEY, 2003; GREEN, 2014).

Na obra *Amerika*, Mendelsohn demonstra uma atitude crítica, permeada de fascinação, ao que considera o caos arquitetônico-urbanístico das cidades norte-americanas de Nova York, Detroit, Chicago e Buffalo. Para Stavagna, o livro, ambíguo, tem a função de mostrar uma nova visão sobre cidades de sua época, que deveria representar os desenvolvimentos, provavelmente, futuros do fenômeno urbano: “de um lado, os tópicos clássicos do americanismo europeu estão apontados, a saber, a oposição fundamental entre civilização e cultura (...). Por outro lado, há a tentativa do arquiteto de expressar os tópicos e as potencialidades da nova arquitetura dentro das cidades modernas em uma nova linguagem” (GLEITER; KORREK; ZIMMERMANN, 2008, p. 339).

No prefácio, Mendelsohn conta que o visitante europeu, quando chega aos Estados Unidos, sente, num primeiro momento, “uma vertigem de perspectiva”: “a realidade dos Estados Unidos costuma ser vista, na Europa, através de olhos de admiração em vez de conscienciosos. O pré-conceito romântico é uma das razões para o desconforto com o qual um recém-chegado aproxima-se da ampla seção transversal deste país. O outro motivo reside no poder físico com o qual as torres de Manhattan [uma das cinco *boroughs*, divisões administrativas, de Nova York], repentinamente, impelem-se em direção ao céu

sobre a linha do horizonte da viagem marítima que durou alguns dias. No entanto, a princípio, mesmo o observador objetivo, que é capaz de reduzir as imagens vivas em suas devidas proporções, acha seu encontro com a América um impressionante golpe. Dimensões de energia vital, relações espaciais e trânsito [mostram-se] alterados e intensificados” (MENDELSON, 1993, p. ix). O autor menciona o cenário de “avenidas como vales de arranha-céus” e o “crescimento caótico e selvagem” do país através de uma rápida “acumulação imprevista de dinheiro” dos imigrantes que, no início do século XIX, adentraram a terra, cresceram prodigiosamente e conseguiram, após a Primeira Guerra Mundial, o “domínio sobre o mundo”. Porém, ressalva Mendelsohn, “a excitação inicial é dissipada, e a escala alterada torna-se habitual”.

Adotando um segundo olhar menos entusiasmado e mais questionador, conforme um viés espiritualizado (não-materialista), inspirado na civilização da Europa e na “calma senciante [que pode ser sentida] do velho Oriente”, o arquiteto afirma que “o maior país do mundo (...) investiu, ao máximo, seus vastos recursos, pendurou sua população no volante da máquina de exploração e emprestou à sua existência uma expressão, cuja falta de cultura não pode ser escamoteada por uma camada de tinta ou pela verticalidade aumentada. Uma colônia da despótica civilização branca” (*idem*, p. ix). Na visão do autor, “sua população, uma massa turbilhonada junta originada de cada parte da terra, forma a propensão desse caldeirão similar à [torre de] babel. Um vácuo que, constantemente, suga os mais audaciosos, a escória e os aventureiros, a confraria de homens confiantes e os tipos especuladores – desse modo, porém, fornecendo ao agregado aquela energia que deslumbra de início e é, fundamentalmente, uma forma de loucura” (*ibidem*). Para Mendelsohn, os Estados Unidos caricaturaram os valores culturais recebidos dos europeus, transformando-os em bens financeiros comercializáveis, voltados à busca pelo bem-estar: “enquanto o Velho Continente, generosamente, apresentou a base do seu florescimento cultural como um último presente aos carregamentos de partida dos primeiros pioneiros, o continente recém-descoberto não foi capaz de proteger esses presentes por mais tempo do que o período de chegada, mas, rapidamente, desperdiçou a herança num precipitado e, portanto, totalmente desorganizado impulso à felicidade. De bom grado, trocou a prosperidade que recebeu – incapaz de estimar seu valor – pelo primitivo presente de riquezas e poder” (*ibidem*). Na visão do arquiteto, “os americanos tentam fazer esta grandeza de difícil controle aceitável para si mesmos e para nós através da aplicação de elementos decorativos em uma escala humana mesmo para as suas

criações monstruosas” (*ibidem*, p. x). O autor avalia que os Estados Unidos “ainda estão tão mergulhados no período de exploração, da função privativa de suas necessidades diárias, que não têm tempo para pensar sobre si mesmos, sobre o significado de sua animada ausência de vida” (*ibidem*). Por fim, ele conclui que as realizações técnicas e o dinheiro, condenados a, inevitavelmente, exceder sua capacidade e a romper seus limites, não significam, necessariamente, a expressão de uma vontade criativa: “Uma população grande e uma acumulação de bens são uma necessária proporção de tamanho [das construções do país], ou o mundo em desintegração está mais uma vez usando números grandes como uma manobra para a exploração? Pois as coisas que a América está acumulando aqui são tão desnecessárias para o destino da humanidade quanto qualquer luxo é para o crescimento de nossa alma. Portanto, por que forçar o tamanho para a extensão da incomensurabilidade, por que essa gigantesca, grotesca profusão, quanto, em última análise, o valor é o único fator decisivo?” (*Ibidem*).

O álbum de Mendelsohn (23 x 35 cm) possui uma capa criada pelo próprio arquiteto, na qual a palavra *Amerika*, em amarelo, está emoldurada por duas duplas de linhas paralelas pretas – cujos traçados continuam na contracapa –, acima das quais está redigido o nome completo do autor (o sobrenome em amarelo), e, abaixo, o subtítulo da obra. Esta está dividida em seis temas: “Traços tipicamente americanos”, “Civilização aprimorada”, “O centro do mundo – o centro financeiro”, “O gigantesco”, “O grotesco” e “O novo – a chegada”. Cada fotografia possui um comentário que mescla a descrição e a impressão subjetiva do autor, arrematado, geralmente, por uma frase curta, definidora de sua opinião a respeito do desenvolvimento da cidade que a imagem exemplifica. De suas oitenta e duas imagens – todas diurnas, exceto três –, cinquenta e quatro são verticais, vinte e uma, horizontais, e sete, quadradas, seguindo a tendência das obras fotográficas modernas. Para Stavagna, a obra de Mendelsohn é estruturada, complexamente, em uma narrativa visual consistente e orgânica, que fornece sentido e ritmo pela sequência de imagens relacionadas entre si, podendo ser “lida” como um conjunto de *frames*, onde diferentes estruturas geométricas desenrolam-se nas páginas do livro. Sua inspiração, segundo a autora, originou-se do movimento alemão *Filme absoluto*, que buscava, na década de 1920, uma pura linguagem das formas; participaram deste os cineastas alemães Hans Richter, Walter Ruttmann e Oskar Fischinger e sueco Viking Eggeling. A autora considera “ritmo” e “concentração” as palavras-chave da obra, “uma especificação da experiência sensorial da metrópole” (GLEITER; KORREK; ZIMMERMANN, 2008, p.

339), em que o arquiteto utiliza as capacidades mecânicas da câmera a serviço de sua percepção óptica; em sua visão, “Mendelsohn quer tornar o fenômeno [urbano moderno] compreensível e analisável, e recusa a simples representação da confusão. As dimensões da fotografia coadunam com a acuidade do campo visual; os cortes da imagem permitem a concentração em um certo elemento, que se separa, portanto, do seu ambiente” (*idem*, p. 340). Na revista moscovita *Straitel naja promyslennast*, nº 2 (1926), El Lissitzky, que pode ter recebido uma cópia do livro das mãos de Mendelsohn quando este visitou a União Soviética em 1926, comenta em resenha sobre a obra: “os primeiras vislumbres cativam-nos como um filme dramático. Diante de nossos olhos, desenrolam-se fotografias completamente inabituais. Para entender algumas delas, você deve segurar o livro sobre sua cabeça e girá-lo” (*apud* HAMBOURG; PHILLIPS, 1989, p. 84). Em suas imagens, o arquiteto exclui a presença humana ou desmaterializa as pessoas, desfocando as figuras e as tornando anônimas, como se os seres fossem fantasmas desalentados e confusos vagando, erraticamente, por cidades caóticas, que os esmagam pelas suas dimensões gigantescas e os atropelam pela vida em turbilhão.

A obra começa com uma fotografia horizontal da Brooklyn Bridge e dos arranha-céus de Manhattan, em Nova York (1924, figura 110) – “porto do mundo, anunciador do novo país, de liberdade e do que está subjacente: riqueza desmedida, a mais indiferente exploração, caçadores de ouro e dominação do mundo” (MENDELSON, 1993, p. 1) – e termina com uma imagem vertical da Sexta Avenida, em Nova York (1924, figura 111), que se aproxima de seu ideal de urbanismo: “quando a estrutura individual consegue ligar-se com vizinhos que, todos, seguem mais o modo de construção, quando ela cresce a partir de relacionadas células germinais em uma poderosa vida própria, então a fileira homogênea atinge seu auge orgânico. O efeito de suas massas ordenadas torna-se tão forte que, com o seu domínio sobre si mesma, ela [a fileira] prepara o caminho para o domínio sobre o bairro e a cidade. Ousada e nova o bastante para se tornar, em algum ponto no futuro, a expressão independente dessa nova vida” (*idem*, p. 94).

Algumas fotografias de Mendelsohn, especialmente pelas tomadas ascendentes – mas não há descendentes –, sobreposições e fortes contrastes de luz e sombra, antecipam características da Nova Visão: (Equitable Trust Building, localizado na avenida Broadway, no distrito financeiro de Lower Manhattan, em Nova York, 1924, figura 112). O prédio, finalizado em 1915, foi projetado, em estilo neoclássico, para ser a sede da empresa de seguros Equitable Life Insurance Company, pelo arquiteto norte-americano

Ernest Robert Graham. (Trinity Church – cuja construção, em estilo neogótico, foi terminada em 1846 –, situada na interseção da Broadway com a Wall Street, a rua de comércio e finanças de Nova York, 1924, figura 113). (Woolworth Building – edifício projetado, em estilo neogótico, pelo arquiteto norte-americano Cass Gilbert, construído, de 1910 a 1913, para a empresa varejista homônima –, na Broadway, em Lower Manhattan, 1924, figura 114). Esse prédio era, para Mendelsohn, uma combinação romântica “esplêndida e grotesca ao mesmo tempo, a combinação trágica da América hoje” (MENDELSON, 1993, p. 40). (“Elevador de grão” de Chicago, passagem com compartimentos e pontes de distribuição para silos ou outras instalações de armazenamento, 1924, figura 115). (Edifício brilhando, em segundo plano, visto através de uma escada de emergência escurecida em um beco de Chicago, 1924, figura 116). (Visão da cobertura do Hotel Pensilvânia, em Nova York, em que armações de ferro invadem, ousadamente, o enquadramento de prédios, 1924, figura 117). (Vista noturna do trânsito na Times Square – área situada na junção da Broadway e da Sétima Avenida – em Nova York, com a iluminação “estourada”, produzindo um efeito de rapidez de movimento, 1924, figura 118). (Pessoas caminhando sob o trem “elevado” de Chicago, 1924, figura 119). “Os europeus ficam às cegas com o ruído, mas os americanos adaptaram seus nervos e não mais ouvem nada” (*idem*, p. 17). (Rua de Detroit, 1924, figura 120). O enquadramento, realizado no mesmo sentido em que caminha o transeunte, faz com que o espectador, projetando-se na figura do fotógrafo, tenha a impressão de que está participando da cena como um habitante da cidade. (Vista noturna do cruzamento do farol no Madison Square – praça na interseção da Broadway e da Quinta Avenida –, em Nova York, 1924, figura 121). Os elementos da rua, como o edifício construído pelo arquiteto judeu-americano Ely Jacques Kahn, abstraem-se e formam estruturas geométricas iluminadas, palidamente, contra o fundo negro: “durante o dia, a cidade armazena energia, à noite ela jorra vida (...) em um ritmo arquitetônico” (*ibidem*, p. 30). (Vista noturna da Broadway, à noite, com jorros difusos de luz imprimindo movimento à cena, 1924, figura 122). “Estranho. Os contornos dos edificios estão apagados. Mas, na consciência de alguém, eles ainda a(s)cendem, perseguem uns aos outros, pisam uns aos outros. Esse é o elemento de realce para os roteiros flamejantes, a chama de foguetes dos anúncios iluminados que se movem, emergindo e submergindo, desaparecendo e irrompendo de novo sobre os milhares de automóveis e o turbilhão de pessoas em busca de prazer. Ainda desordenada [a cidade], porque exagerada, mas mesmo assim já plena de beleza imaginativa, que um dia será completa” (*ibidem*, p. 52). (Começo da Broadway,

1924, figura 123). Há, na imagem, uma potencialidade narrativa, oferecida à livre imaginação dos espectadores, envolvendo um personagem de chapéu, sentado no banco da praça, com as pernas cruzadas, parecendo ler algo; o arquiteto enfatiza, na legenda, “o último suspiro do último pedaço de natureza” (*ibidem*, p. 55). Um ressequido e desfolhado tronco, em primeiro plano, contrasta, “pateticamente”, com os gigantescos e imponentes prédios ao fundo, estando todos os elementos em partes mais iluminadas da cena, separados por uma sombra sinistra.

Hildegard Rosenthal e Alice Brill – apresentação de uma São Paulo sob novos ângulos

Hildegard Rosenthal e Alice Brill importaram a “Nova Visão” europeia para desenvolvê-la no Brasil à sua maneira. Seu olhar às ruas de São Paulo já era estrangeiro de antemão, em razão de não conhecerem a cidade à qual imigraram após o exílio forçado, fruto de sua ligação com o Judaísmo numa Alemanha antissemita e xenófoba. A utilização de um estilo fotográfico concebido em terras de além-mar, que expressava uma visada desestruturante às cenas urbanas modernas, em razão da forte geometrização, dos ângulos maleáveis e do contraste nítido entre luz e sombra, parece ter-se adequado com precisão à condição existencial das fotógrafas, pois refletia a confusão de ambas, desancoradas de referências, diante da estranheza de enfrentar uma nova cultura e ambiente que precisavam, urgentemente, decifrar e de incorporar uma identidade alheia, num mundo esfacelado e destruído pela guerra, numa realidade desenfreada e conturbada de uma São Paulo que se urbanizava e industrializava em ritmo vertiginoso. É desse contexto da vivência própria de Rosenthal e Brill, que se desenrola na esteira de uma história judaica caracterizada por diversas errâncias territoriais e linguísticas, que se pode supor que haja um olhar judaico nas fotografias urbanas das artistas.

Segundo Maria Luiza Ferreira de Oliveira (2009), numa visão metonímica da realidade, Rosenthal retratou um amontoado de paralelepípedos sobrepostos, enfatizando a materialidade, a textura, o brilho e os contrastes de luminosidade das pedras e do solo (c. 1940, figura 124), deixando entrever “o gosto pelas estruturas, pela composição formal, pelo desenho geométrico, pelos grafismos, pelo tão importante diálogo de sombra e luz” (FERREIRA DE OLIVEIRA, 2009, p. 8); e, numa cena bastante fragmentada, captou a estátua *Condor*, curvada nos baixos da escadaria (c. 1940, figura 125), construída, em 1922, na Praça Ramos de Azevedo, no Vale do Anhangabaú, junto com

outros doze monumentos, feitos de mármore, bronze e granito, de autoria do artista genovês Luís (Luigi) Brizzolara (MONUMENTOS DE SÃO PAULO), que se baseou no personagem da ópera homônima composta pelo maestro Antônio Carlos Gomes. Em sua obra, a fotógrafa utilizou também sobreposições, registrando cenas vistas entre os vãos de um anteparo, como o edifício captado entre os galhos de uma árvore (c. 1940, figura 126) ou a estreita rua Marconi, antes da abertura que a ligaria à avenida São Luís, situada entre apartamentos, retratada, de um ponto de vista descendente, através do gradil de ferro retorcido do Viaduto Santa Ifigênia (c. 1940, figura 127). Por fim, a artista adotou enquadramentos ascendentes (passantes atravessando o Viaduto do Chá, com o Edifício Martinelli ao fundo, c. 1942, figura 128) e oblíquos (pavimentação de rua, c. 1940, figura 129). Ela afirma não se preocupar com a clareza da imagem: “trabalho muito com [a profundidade de] campo, não tenho dúvidas em deixar a frente e o fundo sem nitidez, isso dá vida às coisas; do contrário, não se vive” (*apud* GONÇALVES, 2007, p. 133).

Brill fotografou, por meio de perspectivas insólitas, a Praça da Sé, com sua catedral homônima ainda inacabada, no espaço entre as portas de uma janela e entre os ornatos da sala sem luz de um edifício (1953, figura 130), contrastando o claro e o escuro. Numa outra imagem, retratou a cena da mesma região vista, em parte, através de uma janela com grafismos incompletos, e, em outra, por uma abertura no vidro (1953, figura 131). Realizou também vistas aéreas, focalizando o movimento humano na feira livre do Largo do Arouche (década de 1950, figura 132), cujas mesas, coberturas de estandes e fileiras de pessoas andando, formam quase linhas paralelas diagonais e remetem ao aspecto serial da vida moderna; e a estrutura viária e arquitetônica da avenida São João (1953, figura 133), evidenciando a disposição urbana e arquitetônica da vida moderna, resultando, segundo Boris Kossoy (IMS, 2005), em um efeito de monumentalidade. A fotógrafa experimentou também tomadas ascendentes e oblíquas, como na imagem do Palácio das Indústrias (1953, figura 134). Por fim, numa visão marcadamente inovadora e peculiar, ela captou a linha do horizonte de uma paisagem de prédios – entre os quais, o Banco do Estado de São Paulo S.A. em construção – na região da Sé, visualizada, em parte, entre a armação metálica de um *outdoor*, e, em parte, sem a presença desse anteparo, provocando um desequilíbrio visual no espectador (década de 1950, figura 135).

Hildegard Rosenthal e Alice Brill na história da fotografia de São Paulo (1862-1954)

Hildegard Rosenthal e Alice Brill pertencem a uma linha de fotógrafos estrangeiros, originários de outros países, Estados brasileiros ou cidades paulistas, que registraram a cidade de São Paulo de 1862 a 1954. Com o objetivo de mostrar a inserção das artistas nessa história cosmopolita, apresentarei a biografia e as características formais e temáticas, com o equipamento utilizado, das obras de oito fotógrafos representativos que atuaram nesse período, mostrando de que modo seu trabalho reflete ou refrata o fator ideológico e cultural que ancora as transformações sociais, econômicas e estruturais ocorridas na cidade durante o tempo em que atuaram: o carioca Militão Augusto de Azevedo, o suíço Guilherme Gaensly, o carioca Valério Vieira, os italianos Aurélio Becherini e Vincenzo Pastore, o judeu-francês Claude-Lévi Strauss, o alemão Theodor Preisling e o francano Benedito Junqueira Duarte.

Boris Kossoy afirma que as fotografias, ao registrar “a expressão cultural dos povos exteriorizada através de seus costumes, habitação, monumentos, mitos e religiões, fatos políticos e sociais” (KOSSOY, 2012, p. 28), constituem importantes documentos históricos, cujo potencial como meio de conhecimento a ser utilizado em diversas disciplinas, como história social, arquitetura, antropologia e arqueologia, deve ser explorado através de metodologias adequadas de pesquisa e análise da fotografia (*segunda realidade*) voltadas à decifração de seus conteúdos, e, por consequência, do evento passado (*primeira realidade*) que a originou. O fotógrafo, com sua bagagem cultural, visão de mundo, experiência, sensibilidade e estado emocional singular, atua como filtro de uma realidade contínua e indiferenciada, organizando o assunto escolhido conforme uma perspectiva estético-ideológica e explorando os recursos oferecidos pela tecnologia adotada, de modo a, assim, captar um fragmento do real em um certo espaço e tempo. Segundo o autor, o artefato fotográfico, além da matéria que lhe concede fisicalidade, possui uma expressão formal, originada da imaginação, dos valores e do olhar do fotógrafo. Assim, o testemunho – o que a imagem atesta ou indica da cena passada na visão de um sujeito – e a criação – o modo de organização visual – constroem a fotografia, que flui entre a ciência e a arte. Para Kossoy, a fotografia não deve ser compreendida como mero fenômeno “ilustrativo” de um contexto sociopolítico e cultural particular, mas como objeto autônomo a ser investigado por si só. Assim, o pesquisador

que deseja utilizá-la deve empreender vários procedimentos, conforme divisão realizada pelo historiador alemão Erwin Panofsky, citado por Kossoy:

- Heurística – localização e seleção das fontes fotográficas para certo propósito;
- Análise iconográfica – certificação da autenticidade e resgate da procedência e trajetória histórica da fotografia; descrição minuciosa e objetiva do contexto de sua criação (quem a produziu, como, onde, quando e por que) e publicação (em que veículos foi reproduzida e como foi apresentada); registro de que informações (elementos icônicos) ela encerra, dos modos em que foi utilizada e apreciada no decorrer do tempo e das ocasiões em que foi manipulada ou ocultada por agentes públicos ou privados;
- Interpretação iconológica – crítica, interrogação e especulação que busca, nas entrelinhas, com suporte de outras fontes e de informações do contexto político, econômico, cultural e artístico da época retratada, os múltiplos e móveis significados do documento fotográfico, pretendendo compreender como a ideologia e a estética infundidas pelo fotógrafo fornecem sentido à imagem e desenvolver reflexões subjetivas, singulares a cada espectador.

Desse modo, diz Joanna Scherer, “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” (*apud* DINES, 2017, p. 89). Segundo Rubens Fernandes Junior, “a fotografia urbana, essencialmente referencial, impregnada de conteúdo sociocultural, é um documento decisivo para a reconstrução imagética dos espaços urbanos e sua contextualização histórica” (CALLEGARI; BUOSI; MENDES; LIMA; FERNANDES JUNIOR, 2014, p. 194).

De acordo com Susan Sontag (2004), o crítico de fotografia nem sempre consegue agrupar as obras de um mesmo autor ou de vários autores por um critério de semelhança: “enquanto as tarefas de um especialista em pintura invariavelmente supõem a relação orgânica de um quadro com o corpo de uma obra individual, dotado de integridade própria, e com escolas e tradições iconográficas, na fotografia, o vasto corpo de uma obra individual não tem necessariamente uma coerência estilística interna, e a relação de um fotógrafo individual com escolas de fotografia é uma questão muito mais superficial (...). A rigor, faz pouco sentido até falar em escolas. Na história da pintura, os movimentos têm vida e função genuínas: os pintores, não raro, são muito mais compreendidos em

termos de escola ou do movimento a que pertenceram. Mas os movimentos da história da fotografia são efêmeros, adventícios, por vezes meramente perfunctórios, e nenhum fotógrafo de primeira classe é mais bem compreendido como membro de um grupo” (SONTAG, 2004, p. 155 e 159). De acordo com Kossoy, a maioria dos fotógrafos que retratou São Paulo até a década de 1930 via-se mais como documentarista, realizadora de procedimentos técnicos para reproduzir e fixar a realidade, tendo seu sustento financeiro a depender de clientes ou contratantes que pagavam por seu serviço, do que como artista impulsionado pelo puro prazer epistemológico ou estético ou por uma vontade própria desvinculada de finalidades utilitárias. Essa autopercepção como artista era mais comum aos fotógrafos amadores pictorialistas, que expunham em salões fotográficos regionais, nacionais e internacionais e se associavam em fotoclubes, embora, segundo Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997), no discurso jornalístico e publicitário, vistas urbanas e retratos fotográficos vendidos em estabelecimentos comerciais eram, muitas vezes, apresentados e qualificados como arte. No entanto, na visão das autoras, “no Brasil, não parece ter ocorrido debates em torno do estatuto da fotografia – se era ou não arte, se substituí a o desenho e a litogravura – como houve na Europa. Talvez por ausência de uma tradição cultural, a fotografia no Brasil não ameaçava a classe artística” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 21).

Embora não se possa falar em movimento organizado coletivamente, há, segundo Lima e Carvalho, algumas tendências que podem ser encontradas nas fotografias de São Paulo do final do século XIX até a primeira metade da década de 1930: “o uso das perspectivas diagonal e central como enquadramento preferencial, a recorrência de tomadas com *câmera alta* [vista panorâmica] e a opção pela disposição do motivo no plano médio da imagem caracterizam um tratamento formal em que o motivo sofre pouquíssimas distorções e fragmentações. Procura-se evidenciar de maneira clara e sem ambiguidade o tema tratado (...). O resultado são composições altamente estáveis: a quase totalidade das imagens analisadas tem o nivelamento e/ou a centralidade como atributos principais de estruturação da imagem” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 94). Geralmente, os fotógrafos desse período, valorizando o assunto, a linguagem denotativa e a contiguidade espacial, captavam um motivo principal em sua totalidade, centralizado, contextualizado e iluminado; no caso de fachadas de edifícios ou de monumentos, eles se aproximavam do desenho arquitetônico realista e definido, em perspectiva frontal (paralela) ou oblíqua (angulada), criado na Europa na segunda metade do século XIX.

Utilizavam plano geral ou médio e adotavam a perspectiva linear, através da qual a imagem, sugerindo tridimensionalidade, inoculava os valores de objetividade, transparência e nitidez, que concediam uma aparência de veracidade à imagem; por fim, formavam combinações equilibradas de elementos, sem privilegiar nenhum detalhe em particular, aspirando a uma imagem geométrica, disciplinadora e funcional da cidade. Essa estética permeava o campo artístico da época, de acordo com Leonardo Benevolo: “as convenções teóricas e o exercício prático da arte até agora estão fundados na distinção nítida entre a idealização e a execução material; aquela possui um valor universal e ‘científico’ e está ligada às mesmas normas que regulam a representação do universo natural, enquanto esta faz parte do reino do particular e do contingente. Embora essa distinção não possa ser totalmente reduzida a termos filosóficos, origina-se, de fato, no âmbito do naturalismo renascentista e vige na cultura artística enquanto dura, no pensamento filosófico, o primado do problema gnosiológico e a pesquisa das formas *a priori* reguladoras do conhecimento humano. A idealização das formas visíveis é regulada pelas normas da perspectiva, que supostamente correspondem às leis naturais da visão humana; nelas encontra-se implícita uma hierarquia entre os caracteres geométricos ou primários e os caracteres cromáticos, táteis etc., que são considerados secundários, como na teoria cartesiana da *res extensa*. Por isso, na pintura, a representação dos objetos tridimensionais no plano deve permitir, em primeiro lugar, uma definição unívoca de sua forma e posição recíproca, segundo um sistema de referências ligado à posição do observador, e depois um vínculo unívoco entre formas e cores, segundo o exemplo da natureza” (BENEVOLO, 2016, p. 382).

Os documentaristas da cidade desejavam mostrar, conforme a ideologia do progresso, os logradouros ao longo de transformações sociais e econômicas que vinham ocorrendo em São Paulo e legitimar o planejamento urbanístico moderno que estava sendo implantado pelo poder público – por quem eram, frequentemente, contratados –, inspiradas nas reformas burguesas empreendidas em cidades europeias a partir de 1850. Assim, seus registros contribuíram à memória visual e histórica de São Paulo. De acordo com Lima e Carvalho, a percepção do tempo como organizador da vida em sociedade perde importância nesse tipo de representação: “a consciência racionalizadora, que embasa o sistema de representações técnicas da cidade idealmente projetada, estabelece, por analogia, uma ordem espacial para a hierarquia social. A autonomia da ordem dos signos garante a não correspondência entre a cidade real e a imaginária. No processo de

abstração do espaço, onde este se desprende do tempo, a consequência mais imediata é a perda das dimensões das relações sociais” (*idem*, p. 217). Os temas mais frequentes nesse período são, segundo Kossoy (2012), as “paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio” (KOSSOY, 2012, p. 28). Militão Augusto de Azevedo e Guilherme Gaensly exemplificam esse padrão do período, cujas exceções estão nas obras criadas, por Valério Vieira, através de manipulações artístico-técnicas; por Aurélio Becherini, através de efeitos angulares; e por Vincezo Pastore, a partir do enquadramento fechado nos trabalhadores em ação.

Já a partir da segunda metade da década de 1930, segundo as autoras, “a singularidade deixa de ser predominantemente exclusiva. Nela, outros recursos de valorização são somados, como as relações desproporcionais de massa, os jogos de luzes, o enquadramento e a aproximação do primeiro plano. A alta incidência de arranjos por sobreposição indica formas marcadamente hierarquizadas na articulação de elementos figurativos e espaciais” (*ibidem*, p. 94 e 95). A fragmentação, com a eliminação da linha do horizonte, resultando em um efeito bidimensional (de frontalidade), a descontextualização, a elipse e a tendência à abstração constituem operações metonímicas frequentes nesse novo padrão, que, ligado a uma certa sensação de estranhamento e percepção de caos relacionada à sociedade industrial de massas, enfatiza a plasticidade do objeto em detrimento do conjunto estrutural. Os recursos da visualidade moderna “estão associados a versatilidade permitida pela câmera de mão, as lentes pequenas e as inovações técnicas de reprodução, que [ao serem adotadas na publicação de jornais, revistas e álbuns ilustrados] tornaram possível a reprodução simultânea de texto e imagem, viabilizando uma maior integração entre ambos e, com isso, a adaptação da imagem através de cortes seletivos, de acordo com o conteúdo do texto” (*ibidem*, p. 101). De acordo com Lima e Carvalho, esse padrão estilístico já fora adotado, em pequena escala, no século XIX, mas suas matrizes mais diretas podem ser encontradas na Europa e nos Estados Unidos no início do século XX. Segundo André Rouillé, “a modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia” (ROUILLÉ, 2009, p. 29 e 30). Os

fotógrafos de São Paulo, conscientes das possibilidades oferecidas pela composição, começaram a realizar certas experimentações formais que, ao levarem à reorganização do espaço de modo inusitado, levando em conta a ação do tempo, engendraram significações visuais, valorizando a linguagem conotativa e a relação de similitude, próxima à da metáfora, entre os elementos, e destacando as práticas sociais dos habitantes da cidade. Buscavam novos modos de expressão visual, modernos e plenos de tensão, com o objetivo de figurar uma realidade urbana dinâmica, heterogênea, impetuosa e desconexa, ausente de referenciais concretos. Representam esse modelo Theodor Preising, que produziu vistas aéreas e fragmentos de imagens que utilizava como base para fotomontagens; Claude Lévi-Strauss, que justapôs elementos contraditórios e diversos em uma mesma paisagem; Benedito Junqueira Duarte, que adotou enquadramentos inusitados; Hildegard Rosenthal e Alice Brill, que buscaram registrar o momento decisivo de cenas urbanas e captar os trabalhadores, relacionados ao entorno ou isolados, presentes na cidade.

Lima e Gouveia afirmam que os fotógrafos de São Paulo do primeiro período tendiam a priorizar a forma “paisagem” (horizontal), enquanto os do segundo, a forma “retrato” (vertical), embora essa escolha, em larga medida inconsciente, varie de acordo com cada autor. Segundo Maurício Puls (2016), as expressões visuais pertinentes a cada um desses modos são diferentes: geralmente, a fotografia-paisagem, “aberta e infinita”, tendo como tema o mundo, capta uma extensão maior da linha do horizonte e elementos dispersos, destacando o fundo da imagem; já a fotografia-retrato, “fechada e finita”, tendo como assunto o homem, focaliza a linha do horizonte compactada e elementos coesos, realçando a frente da imagem. O autor afirma que “o retrato apresenta a imagem como uma realidade limitada que se volta sobre si mesma, enquanto a paisagem se apresenta como uma realidade ilimitada, ainda que confinada pela moldura” (PULS, 2016). Para Puls, as formas determinam diferentes sentidos de leitura: o receptor lê a paisagem da esquerda à direita, volta e refaz o percurso; e o retrato de cima para baixo, retorna e repete o trajeto. Desse modo, o significado da fotografia altera-se ao girar a câmera, já que a imagem horizontal comunica ações, enquanto a vertical, relações: “Uma paisagem mostra as figuras em sucessão, uma depois da outra, o que confere certa temporalidade à imagem. Isso favorece a *narração*. É como se a foto contasse uma pequena história envolvendo os elementos da cena (...). Um retrato mostra as figuras quase simultaneamente, uma acima da outra, o que enfatiza a espacialidade da imagem – favorecendo a *descrição*. A foto destaca as relações existentes entre as coisas, já que tudo está centrado na figura principal.

Quem a vê é induzido a considerar a imagem um instantâneo de um momento: o tempo foi congelado no instante decisivo do processo” (*idem*).

Por fim, na visão do autor, as formas expressam a disposição subjetiva do homem diante do mundo, pois a paisagem constitui uma janela que convida a observar, passivamente, os acontecimentos, enquanto o retrato, uma porta que incita a entrar, ativamente, nos eventos: “Como explica a artista plástica [polonesa-brasileira-judia] Fayga Ostrower, as linhas horizontais são mais imóveis e tranquilas, pois a posição deitada está associada às ideias de sono, repouso e morte. As linhas verticais, ao contrário, são muito mais dinâmicas e tensas, a posição em pé lembrando imediatamente as ideias de movimento, energia e ação. Um retângulo horizontal recorda a serenidade de um templo grego; o vertical é inquietante como uma catedral gótica” (*ibidem*).

Essas opções estéticas, no caso do registro de São Paulo, estão ligadas à ideologia que cada fotógrafo deseja infundir à imagem, a depender de como ele enxerga as transformações ocorridas na cidade: de modo geral, a paisagem “narra”, estaticamente, o processo de concretização do passado em presente e deixa entrever os sentimentos do fotógrafo em relação a essa mudança que transcorre; por exemplo, as cenas de Rosenthal e Brill, preferencialmente horizontais ou quadradas, emanam a nostalgia de uma São Paulo plácida e diminuta. Enquanto o retrato estampa, dinamicamente, um presente espetacular em sua escala e velocidade e sugere as expectativas do fotógrafo quanto ao futuro; pode-se citar, como ilustração, as imagens dos fotógrafos judeus-alemães Peter Scheier e Werner Haberkorn, que, predominantemente verticais ou quadradas, produzidas nas décadas de 1940 e 1950, exalam a euforia de uma São Paulo acelerada e grandiosa.

Militão Augusto de Azevedo – visão comparativa de uma cidade em transformação

Segundo Boris Kossoy (PORTA, 2004, vol. 2) e Rubens Fernandes Junior (2012), Militão Augusto de Azevedo, nascido, em 1837, no Rio de Janeiro – onde trabalhara como ator e cantor lírico na Companhia Joaquim Heleodoro (1858-1860) e na Companhia Dramática Nacional (1860-1862) –, filho de Antonio Ignácio de Azevedo e Lauriana Augusta de Azevedo, passou a morar em São Paulo com a esposa, a atriz Benedita Maria dos Santos Pedroso, e o filho recém-nascido, Luiz Gonzaga, por volta de 1862. Nesse mesmo ano, tornou-se retratista na Galeria Explendida (1862-1865) – nome dado à filial

do consagrado estabelecimento carioca Carneiro & Smith –, sediada, a princípio, na rua da Cruz Preta, nº 22, e, mais tarde, no Largo do Rosário, nº 31, em frente à Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos; esta, segundo Margareth Rago (*idem*, vol. 3), local de encontro cultural e político dos negros livres e escravos desde o século XVIII, na maioria da etnia banto, originária do Congo, foi desapropriada, em 1903, para dar lugar à Praça Antônio Prado, e, em 1904, demolida pela prefeitura, com vistas à europeização do Centro, sendo transferida, em 1906, para o Largo do Paesandeu (Paçandu ou Paissandu). Posteriormente, Augusto de Azevedo trabalhou na *Photographia Academica* (1865-1875), nascida da associação entre Joaquim Feliciano Alves Carneiro e Gaspar Antonio da Silva Guimarães, situada na mesma rua, agora nomeada “da Imperatriz”, nº 58.

Kossoy afirma que, a partir da década de 1860, o retrato em papel, confeccionado segundo o modelo da *carte-de-visite*, introduzido por André-Adolphe-Eugène Disdéri, na França, em 1851, antes restrito à aristocracia, tornou-se um produto mais acessível, em termos de preços, a uma classe burguesa que pretendia perpetuar a sua imagem, desejando igualar-se aos nobres e se representar de modo idealizado, encarando a câmara com olhar austero e adotando trajes e acessórios típicos da elite, ou simplesmente aparecer junto a seu estabelecimento comercial para divulgá-lo. Em 1862, Augusto de Azevedo realizou sua primeira série de registros das vazias, fragmentadas, sinuosas, desniveladas e escuras ruas centrais de São Paulo, enfatizando os aspectos topográficos, as estruturas de circulação, a tipologia das construções e o perfil dos moradores da cidade (Ladeira do Meio e Ladeira de São Francisco, atuais ruas José Bonifácio e São Francisco, 1862, figura 136; Estrada do Piques, antigo caminho de mulas, cavalos e carroças que servia de entrada da cidade para quem vinha de Sorocaba, localizado no Largo da Memória – cuja praça foi remodelada, em 1919, com projeto do arquiteto franco-brasileiro Victor Dubugras, contendo um painel de azulejos criado pelo pintor e historiador José Wasth Rodrigues –, estando situado, à esquerda da imagem, o Obelisco ou Pirâmide do Piques – primeiro monumento de São Paulo, projetado, junto com um chafariz, pelo engenheiro militar Daniel Pedro Müller, executado, em 1814, em pedra de cantaria, pelo pedreiro Vicente Gomes Pereira, conhecido como Mestre Vicentinho, ambos portugueses –, 1862, figura 137). Segundo Kossoy: “em seus registros, vê-se uma Cidade acanhada, cujo casario repetia modelos dos tempos coloniais: edificações modestas [térreas ou assobradadas] predominantemente de taipa e de pedra. As ruas e praças públicas refletiam o traçado

urbano irregular, indícios das antigas trilhas ou caminhos de tropeiros” (PORTA, 2004, vol. 2, p. 394); estes, em viagens longas e penosas, em mulas e bestas, realizavam o transporte de mercadorias produzidas no interior da Província até Santos ou Rio de Janeiro via São Paulo, o que levou a capital paulista, como entreposto comercial estratégico, a se desenvolver.

De acordo com Eudes Campos (*idem*), as fotografias de Augusto de Azevedo já contêm sinais de progresso material em algumas ruas, com “a expansão, o alargamento e a retificação de parte do traçado viário existente”; com a criação de esgotos (sarjetas); com a introdução de calçamentos de rua com um revestimento de maior qualidade, feitos de pedras “toscamente desbastadas na face superior” – no lugar de pedras ferruginosas, frágeis e irregulares, cheias de arestas aguçadas –, e de cantaria; com a presença de uma nova técnica construtiva, a alvenaria, implantada quando casas de terra socada desmoronaram após a inundação do Ribeirão Anhangabaú, em 1850, e foram substituídas por outras mais resistentes, construídas com tijolos de barro queimado e com barrotes (vigas de madeira), ostentando, no lugar dos muxarabis – balcões da cultura moura da Península Ibérica – formados por rótulas (janelas porosas de treliça de madeira), varandas de janelas inteiriças de ferro; e com a existência de recentes edificações públicas e privadas. Para Nicolau Sevckenko, as cenas urbanas de Militão “exibem uma aura feérica que é a mais plena tradução visual da ‘cidade gótica’ de Álvares de Azevedo” (FRANCESCHI, 2004, p. 327); este, poeta e aluno da Academia de Direito (retratada por Militão em 1862, figura 138), em carta escrita à mãe em 29/6/1849, enxergava São Paulo como “cidade de mortos” – cujo silêncio só era “quebrado pelo ruído das bestas sapateando no ladrilho das ruas” –, insípida, tediosa e “inspiradora de *spleen*” [melancolia] (AZEVEDO, 1976, p. 111). Segundo Fraya Frehse (FERNANDES JUNIOR, 2012), as imagens do fotógrafo apresentam “lugares de um intrincado encadeamento entre trabalho e descanso”, pois mostram, indistintamente, homens que parecem ser escravos na labuta braçal e caipiras sentados ou parados em pé, encostados em muros ou paredes; estes, de acordo com sua concepção de vida, rejeitavam serviços dirigidos e regulares, impregnando-os de uma “larga margem de lazer”, e experimentavam modos de convivência social próprios da casa, que, quase sempre com as portas e janelas abertas para a interação entre os vizinhos, era vista como uma espécie de continuidade da rua, embora as esferas pública e privada fossem distintas. Para a autora, a modernidade, ao contrário, valorizará o trabalho para legitimar as novas relações

de produção capitalista, estigmatizará o ócio, demarcará com nitidez o espaço e tempo da moradia, do lazer e do trabalho, politizará o privado e privatizará o público.

De acordo com Sérgio Burgi (FRANCESCHI, 2004), o pesado equipamento fotográfico de Augusto de Azevedo, montado sobre tripé, constituía-se de lâminas de vidro em grande formato, recobertas com colódio úmido – nitrato de celulose dissolvido em éter e álcool –, contendo os sais de prata fotossensíveis. A imagem, produzida de vinte segundos a um minuto, o que desfavorecia a captação do movimento, a presteza e a improvisação, era revelada, imediatamente, em um laboratório móvel instalado junto à câmera; contendo os quatro cantos cortados, pelas falhas no revestimento manual da solução química, ela era fixada em um papel fino de albumina (emulsão à base de clara de ovo), que, por sua vez, era colado em um cartão suporte espesso, como o *passe-partout*, medindo 9,5 por 6 cm, para ser comercializado de modo avulso ou em álbuns de couro. O fotógrafo produziu também álbuns sobre Santos e sobre a ferrovia São Paulo Railway em construção. Como ator, em 1866, excursionou pela Europa com a Companhia Teatral e, em 1869, participou da Companhia João Caetano, no Rio de Janeiro. Em 1870, desposou, de modo não-oficial – como fizera em seu primeiro relacionamento –, Maria Affonso das Dores – que morreria dois anos depois –, e, com ela, teve dois filhos, Francisco de Paula, em 1870, e Francisco Militão Affonso, em 1871.

Segundo Kossoy, com a morte de Gaspar, o sócio do ateliê, Augusto de Azevedo comprou de Carneiro o estabelecimento fotográfico e o denominou *Photographia Americana* (1875-1885), onde, além de vender produtos e equipamentos fotográficos importados de Paris, trazidos a ele pela Casa Garraux (1860-1890) – livraria, papelaria e tipografia fundada pelo francês Anatole Louis Garraux –, retratava indivíduos de diferentes classes sociais, compondo um extenso inventário da sociedade brasileira: “do imperador [D. Pedro II] ao escravo, do militar ao funcionário público, do lavrador ao comerciante urbano, da senhorita de alta classe à corista imperial, além de padres, políticos, estudantes e mortos” (PORTA, 2004, vol. 2, p. 394 e 395). Augusto de Azevedo, desejando representar a cidade de acordo com o discurso do progresso, produziu, em 1887, o *Álbum Comparativo da Cidade de São Paulo*, fotografando, já com chapas secas com emulsão de gelatina, sendo o brometo de prata a substância fotossensível – um processo desenvolvido, em 1871, pelo inglês Richard Leach Maddox, que John Burgess, Richard Kennett e Charles Bennett aperfeiçoaram, reduzindo o tempo de exposição –, vistas das mesmas ruas e sob os mesmos ângulos que as registradas em

1862 (em primeiro plano, o Largo da Sé, e, no alto, a rua do Imperador, que, depois da proclamação da República, foi nomeada rua Marechal Deodoro, 1862 e 1887, figuras 139 e 140; Ladeira São João – à esquerda, o Hotel Itália e Brazil, no local onde seria erguido o Edifício Martinelli –, 1887, figura 141); a obra, em sua segunda edição, em 1905, já impressa tipograficamente, contou também com imagens de Guilherme Gaensly, acompanhadas de textos relativos à história de São Paulo. As imagens de ambos os fotógrafos, além de outros, estariam presentes também no álbum *São Paulo Antigo, São Paulo Moderno (1554-1904)* (1905), organizado, em seis fascículos de dezesseis páginas cada um, por Jules Martin, Nereu Rangel Pestana e Henrique Vanorden, lançado pela editora que levava o nome deste, contendo, conforme diz a capa do livro, “resumos históricos dos principais edifícios ou dados biographicos dos vultos notáveis cujos retratos forem publicados”. Para Fraya Frehse (FERNANDES JUNIOR, 2012), as fotografias de 1887 apresentam uma cidade que se distanciava do traço caipira, mas ainda o conservava, e diferenciam-se das antigas ao mostrar, embora dando ênfase aos melhoramentos urbanos, os ajuntamentos de pessoas em ocasiões cotidianas, realizando atividades sociais em praças ajardinadas e gradeadas ou compras em estabelecimentos inéditos, com vistas ao consumo de uma variedade maior de mercadorias nas ruas, cujas lojas já possuem toldos, letreiros e anúncios. Augusto de Azevedo passou por dificuldades financeiras durante a vida; desiludido com a fotografia enquanto atividade comercial, sentia não ser reconhecido, como atestam as cartas que enviou a amigos. No final da década de 1880, voltou a morar no Rio de Janeiro e encerrou, definitivamente, a carreira de fotógrafo. Morreu em 1905.

Sua documentação comparativa da cidade ecoa o trabalho do fotógrafo e ilustrador Charles Marville, que, a serviço do prefeito de Paris e circunvizinhanças, o Barão Georges Eugène Haussmann, investido no cargo pelo imperador Napoleão III, e assessorado pelo Subcomitê Permanente do Conselho da Cidade sobre Obras Históricas, registrou, sistematicamente, Paris antes, no meio e depois das reformas urbanas modernizadoras empreendidas durante o Segundo Império (1852-1870) (*Impasse de la Bouteille*, 1862-1871, figura 142; *Rue de Constantine*, c. 1865, figura 143) (WESTERBECK; MEYEROWITZ, 2001). Na visão de Walter Benjamin, no ensaio “Paris, capital do século XIX” (KOTHE, 1985), Haussmann, que se autointitulava “artista-demolidor”, buscava, ao, discricionariamente, destruir os antigos quarteirões medievais e substituí-los por *boulevards* (avenidas) em um sistema de anéis viários, tornar Paris segura em caso de

guerra civil, pois, para o autor, a nova configuração urbana, encurtando a distância entre as casernas militares e os bairros operários, favorecendo a movimentação das tropas de artilharia pelos longos e largos corredores, dificultando o erguimento de barricadas, facilitaria a repressão de revoltas do povo; este foi impelido à periferia em razão da elevação dos aluguéis pela especulação imobiliária. Por outro lado, fora de um mundo hermeticamente fechado, a população pobre passou a ter acesso físico a toda cidade. O prefeito da cidade idealizava também embelezar a urbe, ao oferecer, aos parisienses, visões em perspectiva por sobre a longa série de ruas, inauguradas como se fossem monumentos.

De acordo com Marshall Berman, os novos bulevares, pavimentados, por opção do imperador e contra o desejo de Haussmann, por macadames, superfície macia que facilitava a circulação maciça de veículos e cavalos, mas dificultava, sobremaneira, a de pedestres – pois o solo ficava poeirento com o tempo seco e enlameado com a chuva e a neve –, “permitiriam ao tráfego fluir pelo centro da cidade e mover-se em linha reta, de um extremo a outro – um empreendimento quixotesco e virtualmente inimaginável até então. Além disso, eles eliminariam as habitações miseráveis e abririam ‘espaços livres’ em meio a camadas de escuridão e apertado congestionamento. Estimulariam uma tremenda expansão de negócios locais, em todos os níveis, e ajudariam a custear imensas demolições municipais, indenizações e novas construções. Pacificariam as massas, empregando dezenas de milhares de trabalhadores – o que às vezes chegou a um quarto da mão de obra disponível na cidade – em obras públicas de longo prazo, as quais, por sua vez, gerariam milhares de novos empregos no setor privado” (BERMAN, 2007, p. 180). O autor afirma que o planejamento urbano incluía mercados centrais, pontes, esgoto, fornecimento de água, monumentos culturais – de modo que cada passeio conduzisse a um clímax dramático –, a Ópera Garnier e uma grande rede de parques; as calçadas eram “extravagantemente amplas, juncadas de bancos e luxuriosamente arborizadas”. Ele conclui: “o empreendimento pôs abaixo centenas de edifícios, deslocou milhares e milhares de pessoas, destruiu bairros inteiros que aí tinham existido por séculos. Mas franqueou toda a cidade, pela primeira vez em sua história, à totalidade de seus habitantes. Agora, após séculos de vida claustal, em células isoladas, Paris se tornava um espaço físico e humano unificado” (*idem*, p. 181).

Segundo Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva (2004), Napoleão III, por ocasião da abertura dos *boulevards*, decretou uma lei que institucionalizava a

documentação fotográfica como um serviço de utilidade pública. Wilson Coutinho afirma: “A destruição da cidade incomodou os amantes de Paris como os homens do patrimônio. A lei oferecia francos a quem fotografasse algum aspecto das ruas de Paris, seus monumentos e logradouros, alguns que seriam devorados pela reforma urbana de Napoleão III, fotos estas que eram compradas pela municipalidade. Outro comércio era a própria adoração de Paris, havendo um mercado de colecionadores que se dedicavam a possuir em 18 x 24 cm, tamanho das fotos da época, pedaços da velha cidade que estava prestes a desaparecer” (*apud* COSTA; SILVA, 2004, p. 19).

De acordo com Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997), em outras cidades europeias em transformação, como Londres e Glasgow, fotógrafos, igualmente, foram contratados por associações de preservação do patrimônio histórico ou organizações governamentais para documentar a antiga arquitetura que desapareceria com a implantação dos novos e modernos planos urbanísticos.

No Rio de Janeiro do início do século XX, sede do governo republicano, o fotógrafo alagoano Augusto Malta, nascido em 1864, trabalhando na Diretoria Geral de Obras e Viações da Prefeitura do Distrito Federal, cargo criado especialmente para ele, registrou o desaparecimento da cidade colonial e sua modernização. Segundo George Ermakoff (2009), ele chegou, em 1888, à cidade carioca e trabalhou como auxiliar de escrita, guarda-livros, comerciante e mascate. Vendia tecidos montado numa bicicleta, quando, em 1900, um de seus clientes, um guarda-marinha, propôs trocar seu veículo de transporte por uma câmera fotográfica. O escambo foi aceito. Apresentado, por um amigo em comum, o empreiteiro Antônio Alves da Silva Júnior, ao prefeito do Distrito Federal, Francisco Pereira Passos (1902-1906), Malta foi contratado, em 1903, para fotografar as obras de remodelamento da cidade e, para fins de indenização, os imóveis a serem desapropriados para dar lugar à construção da Avenida Central. De acordo com o autor, como havia o perigo de proprietários insatisfeitos identificá-lo como um dos colaboradores do governo e, com isso, agredi-lo, ele tentava disfarçar sua missão profissional, arregimentando grupos de crianças para serem fotografadas na frente dos imóveis. Adotava a mesma estratégia ao retratar os quiosques, que, espalhados pela cidade, considerados por muitas pessoas como pólos aglutinadores de bêbados e vadios, eram alvo da prefeitura, que lhes atribuía falta de higiene, mau cheiro e constante balbúrdia e não queria renovar as concessões que permitiam seu funcionamento. Malta, que, a partir de 1926, também fotografava para a empresa *The Rio de Janeiro Tramway*,

Light and Power Company Limited, trabalhou no setor público até 1936, produzindo imagens do cotidiano, paisagens e eventos (Exposição Nacional de 1908, Exposição Nacional de 1922, inauguração da estátua do Cristo em 1931) do Rio de Janeiro, muitas das quais editadas em cartões-postais, e retratos de personalidades do mundo político e cultural (Beco da Batalha, 1907, figura 144; Avenida Central, atual Rio Branco, com Palácio Monroe, então sede do Senado Federal, ao fundo, 1921, figura 145; Morro do Castelo – um dos pontos de fundação da cidade, antiga fortaleza colonial, destruído em 1922 –, 1922, figura 146). Foi citado pelo poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade nos versos de “A um hotel em demolição” (1957), em que o eu-lírico narra a rotina do magnífico Hotel Avenida prestes a desaparecer, tendo como pano de fundo o Rio de Janeiro antigo que Malta registrou: “(...) Vem, ó velho Malta,/ saca-me uma foto/ pulvicinza efialta/ desse pouso ignoto.// Junta-lhe uns quiosques/ mil e novecentos,/ nem iaras nem bosques/ mas pobres piolhentos.// Põe como legenda/ Q u e i j o I t a t i a i a/ e o mais que compreenda/ condição lacaia.// Que estas vias feias/ muito mais que sujas/ são tortas cadeias/ conchas caramujas// do burro sem rabo/ servo que se ignora/ e de pobre-diabo/ dentro, fome fora.// Velho Malta, *please*,/ bate-me outra chapa:/ hotel de marquise/ maior que o rio Apa.// Lá do acento etéreo,/ Malta, sub-reptício/ inda não te fere o/ superedifício// que deste chão surge? (...)” (DRUMMOND DE ANDRADE, 2013, s/p).

Guilherme Gaensly – fotos realizadas, para empresas e governo, de uma urbe moderna

Segundo Boris Kossoy (FERNANDES JUNIOR, 2011), Ricardo Mendes (FRANCESCHI, 2004) e Rubens Fernandes Junior (2011), Guilherme Gaensly, fotógrafo da paisagem paulistana entre a última década do século XIX e início dos anos 1920, nasceu, em 1843, em Wellhausen, no cantão da Thurgau, na Suíça, sob o nome Wilhelm. Seus pais, Jacob H. Gaensly e Barbara Gaensly Kien, transferiram-se com ele à Bahia em 1848. Provavelmente começando como assistente do fotógrafo alemão Alberto Henschel, Gaensly desenvolveu sua atividade fotográfica em Salvador do fim da década de 1860 até início dos anos 1890, retratando indivíduos no estúdio *Photographia do Commercio* e registrando vistas da cidade; em 1881, participou da Exposição da História do Brasil promovida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, onde recebeu medalha de ouro pelo conjunto da obra, apresentando reproduções fotográficas de pinturas a óleo de personagens públicos, políticos e religiosos, vistas bucólicas de Salvador e da Estrada de

Ferro da Bahia ao São Francisco, que ligava Salvador a Alagoinhas. Em 1888, já funcionava a firma *Gaensly & Lindemann*, que ele instalou no largo Castro Alves, nº 92, em parceria com o alemão Rodolpho Lindemann, casado com a irmã do fotógrafo, Alaine, já nascida no Brasil. Em 1892, Gaensly visitou São Paulo; em 1894, fixou residência na cidade, onde fundou, em fevereiro, uma filial do estabelecimento soteropolitano, situada na rua XV de Novembro, nº 28 – posteriormente, ela se mudaria à rua Boa Vista, nº 39. A associação com o cunhado acabou em 1900, e o estúdio de cada um recebeu uma denominação diferente; porém, o ateliê de Lindemann, *Photographia Cosmopolita*, era considerado, na Bahia, representante da Casa Guilherme Gaensly.

De acordo com os mesmos autores, a rua XV de Novembro (imagem de Gaensly, c. 1920, figura 147), assim como os outros lados do Triângulo Histórico – ruas Direita e São Bento –, continha, além de ateliês fotográficos, cujas vitrines expunham fotos, familiarizando o público com um novo padrão de visualidade (LIMA; CARVALHO, 1997), estabelecimentos comerciais sofisticados (joalherias, loja de roupas chiques e de sapatos finos), muitos com nomes franceses – *Au Louvre*, *Au Printemps* e *Au Palais Royal* –; casas bancárias – como o Banco União de São Paulo, o Banco Comércio e Indústria, o *London and Brazilian Bank*, o Banco Alemão e o *London and River Plate Bank* –; repartições administrativas; clubes; hotéis; fábricas; oficinas; redações de jornal – como *O Estado de S. Paulo*, *Correio Paulistano*, *Diário Popular*, *A Gazeta*, *A Plateia* e *O Pirralho* (pasquim que Oswald de Andrade dirigiu entre 1911 e 1918) –; livrarias – como a Casa Garraux, que vendia livros, jornais, cartões-postais, brinquedos, bolsas, produtos alimentares e bebidas requintadas, ornamentos de sala e artigos de escritório, para casa e para desenho, e O Livro, que, propriedade de Jacinto Silva, funcionava, ao mesmo tempo, como um salão artístico –; escritórios ou consultórios de profissionais liberais; cafés-concerto – como o Café Girondino, Café Guarany, Café Paraventi, Casa Schorcht e Café Progredior –; e confeitarias – como a Castelões e a Adolpho Nagel (esta, situada à direita da imagem referida acima, era vizinha ao prédio de três pavimentos que abrigava o Café Americano, do mesmo Nagel, e o ateliê e a residência de Gaensly). A esse local caracterizado pelo vaivém fremente e intenso de pessoas, convergia o público mais seletivo de São Paulo: políticos, jornalistas, acadêmicos, comerciantes e excursionistas, que formavam diversos grupos às portas das lojas; à noite, circulavam indivíduos vistos pela elite como “desajustados”, além de boêmios e cortesãs.

Segundo Heloísa Barbuy, nesse espaço de comércio glamoroso, onde os produtos eram propagados em vitrines, e as lojas eram realçadas com letreiros luminosos, “a exibição das mercadorias em profusão e seu poder de sedução, que encontraria seu auge nas grandes lojas (*grands magasins* ou *department stores*), eram elementos estimuladores de uma ‘corrida pelas aparências’, calcada na ‘emulação, competição, imitação’, poderosos difusores de um modelo burguês” (*apud* FERNANDES JÚNIOR, 2009, p. 16). O *flâneur* vagava anônima e casualmente pelas ruas, sem se comunicar com o outro; para Beatriz Sarlo (2010), essa figura, típica da modernidade, “só é possível na cidade grande, que é uma categoria ideológica e um universo de valores, mais do que um conceito demográfico ou urbanístico” (SARLO, 2010, p. 34). Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho afirmam que o centro exibia os valores de consumo como o eixo do código de interação das pessoas com a urbe: “o que é a figura do transeunte senão um invólucro vazio, transitório, onde cabem todas as infinitas possibilidades de fruição que a cidade quer parecer oferecer?” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 219).

Gaensly dedicou-se, além do retrato, à documentação de logradouros urbanos, edifícios oficiais e particulares e construções, testemunhando as transformações urbanas promovidas pelo primeiro prefeito de São Paulo, que fora escolhido, em 1899, pela Câmara Municipal de São Paulo, da qual era vereador, sendo designado para a gestão da cidade por três vezes consecutivas e pelo voto direto no quarto mandato, que se encerrou em 1911. Tratava-se do fazendeiro de café, industrial, acionista, banqueiro, dirigente de ferrovias, político e Conselheiro, nascido em 1840, Antônio da Silva Prado – neto do seu homônimo, o Barão de Iguape –, o mais velho dos oito filhos de Veridiana Valéria (casada aos treze anos de idade por imposição do pai, separada em 1877) e do político e empresário Martinho da Silva Prado – meio-irmão do Barão de Iguape, ou seja, meio-tio dela –, que iniciou o cultivo de café nas terras que recebeu como dote na região de Mogi Mirim; na década de 1860, d. Veridiana buscava educar os filhos nos moldes das famílias burguesas ilustradas, contratando tutores estrangeiros, governantas, mestres de dança, e comprando um piano importado, no qual suas filhas aprendiam música clássica. Um dos irmãos de Antônio, Martinho da Silva Prado Júnior, conhecido como Martinico, líder republicano, foi seu parceiro no desbravamento dos sertões de além Mogi Guaçu até Ribeirão Preto e mais adiante. O Conselheiro, durante o Império, havia tido papel importante na abolição da escravidão e no incentivo da imigração estrangeira aos cafezais (RAGO, 2008; TOLEDO, 2015; MARTINS, 2017).

O governante municipal, formado, em 1862, na Academia de Direito – após a conclusão do curso, viajou à Europa para se ilustrar em museus e exposições – e ocupante no Império, pelo Partido Conservador, de cargos legislativos e executivos, inclusive participando do conselho do monarca Dom Pedro II, contraiu a primeira dívida externa da cidade, setecentos e cinquenta mil libras esterlinas, emprestadas pela companhia britânica Ethelburga Syndicate Ltd., para financiar a construção, entre 1906 e 1913, do Viaduto Santa Ifigênia, cuja estrutura metálica foi importada da Bélgica e cuja arquitetura foi feita em estilo *art nouveau*. Sob direção do engenheiro Victor da Silva Freire, que, professor da Escola Politécnica, comandaria o setor de Obras Públicas Municipais por vinte e seis anos, Antônio da Silva Prado realizou reformas urbanas, como o alargamento das ruas XV de Novembro, Álvares Penteado e Quintino Bocaiúva, a canalização do riacho Anhangabaú e o alinhamento e a arborização da Praça da República, onde as famílias da elite tinham o hábito de se encontrar após o jantar. Prado conciliava o trabalho público com seus próprios negócios, considerando-os um todo único e indivisível: foi um dos fundadores, em 1868, da Companhia Paulista de Estrada de Ferro – da qual foi presidente de 1892 a 1927 –, que, dando continuidade à Inglesa, partia de Jundiaí para Campinas e outros municípios; e era dono de três empreendimentos: da Casa Prado Chaves, exportadora de café, fundada, em 1887, em sociedade com o cunhado, o político e cafeicultor Elias Pacheco Chaves – este habitava um palacete com seu nome, que, construído pelo arquiteto Matheus Häussler entre 1893 e 1899, se tornaria, em 1915, o Palácio dos Campos Elíseos, sede do governo estadual e residência do presidente estadual –; do Banco do Comercio e Indústria de São Paulo, inaugurado em 1889; e da Vidraria Santa Maria, primeira fábrica do gênero na América Latina, fundada, em 1895, em parceria com o cunhado. Ele dizia: “minha política é a do oportunismo” (*apud* TOLEDO, 2015, p. 53), termo que não tinha conotações negativas. Segundo Toledo, numa cidade em que hábitos interioranos ainda subsistiam, Prado costumava sair pela manhã a cavalo para inspecionar as obras da prefeitura.

Gaensly trabalhou para instituições oficiais, como a Secretaria Estadual da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, registrando, entre 1902 e 1903, fazendas do interior. Ele fotografou também para três instituições: Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo, criada, em 1886, para explorar e estudar o desabitado oeste do Estado; Escola Politécnica, fundada em 1893, sob direção do engenheiro Antônio Francisco de Paula Souza, situada, a princípio, a partir de 1894, no bairro da Luz, junto à

avenida Tiradentes, no antigo Solar de cafeicultor de Campinas Joaquim Egídio de Sousa Aranha, o Marquês de Três Rios – a construção, de estilo neoclássico, datada de 1850, pertenceu à Companhia São Paulo Hotel (1891-1893), foi adquirida, em 1894, pelo governo do Estado e, em 1929, seria demolida, após ser atingida por bombardeios durante a Revolução de 1924 –, e, mais tarde, a partir de 1899, deslocada ao Edifício Paula Souza, projetado, no mesmo bairro, por Ramos de Azevedo e sua equipe (ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO ARQUIVO HISTÓRICO DE SÃO PAULO); e, entre 1899 e 1925, para a empresa anglo-canadense *São Paulo Tramway, Light and Power Company Limited* (Viaduto do Chá, com as guaritas para abrigar os funcionários que controlavam o fluxo e cobravam pedágio dos pedestres, 1892-1900, figura 148; Rio Tamanduateí, 1892-1894, figura 149; Estação da Luz, que, construída, entre 1895 e 1901, pela *São Paulo Railway*, com materiais importados da Inglaterra, inspirada no Big Ben de Londres, passou a servir de porta de entrada da cidade, 1902-1903, figura 150; Jardim da Luz, 1901-1910, figura 151; Avenida Paulista sentido Consolação – imagem produzida no palacete dos dinamarqueses Adam Ditrik von Bülow, empresário, acionista da cervejaria Companhia Antártica Paulista, e sua esposa, Anna Luise Otilie Schaumann –, tendo ao fundo o Pico do Jaraguá e, à direita, a mansão de Francesco Antonio Matarazzo, inaugurada em 1898, 1905-1906, figura 152; Igreja do Imaculado Coração de Maria, no bairro de Santa Cecília, c. 1925, figura 153) (FERNANDES JUNIOR, 2011; FRANCESCHI, 2004; TOLEDO, 2015).

Segundo Flávio Saes (PORTA, 2004, vol. 3) e Roberto Pompeu de Toledo (2015), a *Light* foi fundada, em 1899, em Toronto, pelo empresário canadense William Mackenzie, auxiliado por seu filho, o advogado Alexander Mackenzie, e com a participação do engenheiro norte-americano Frederick Pearson. Formada por investidores canadenses e norte-americanos, ela se instalou em São Paulo. Em 7/5/1900, a empresa inaugurou, em grande solenidade, a primeira linha de bonde elétrico, chamada “da Barra Funda”, que ligava o largo de São Bento e o fim da alameda Barão de Limeira, na Chácara do Carvalho, pertencente a Antônio da Silva Prado; seis dias depois, veio a “do Bom Retiro”; após catorze dias, a “da Vila Buarque”, que terminava junto à casa de Dona Veridiana, a mãe do prefeito –; em 9/2/1901, a “da Água Branca”, onde ficava a vidraria do conselheiro. Ou seja, três trajetos beneficiavam o prefeito. As linhas funcionavam com a energia produzida pela usina a vapor instalada na rua São Caetano. Oswald de Andrade narra o impacto do primeiro bonde elétrico na cidade: “Uma febre de curiosidade tomou

as famílias, casas, os grupos. Como seriam os novos bondes que andavam magicamente, sem impulso exterior? (...) Um mistério esse negócio de eletricidade. Ninguém sabia como era. Caso é que funcionava. Para isso as ruas da pequena São Paulo de 1900 enchiam-se de fios e de postes. O fato público mexeu com a opinião. Havia os favoráveis, os que previam um grande progresso para a Capital com a aquisição da energia elétrica. Mas havia também os que cheiravam negociata na vinda de capitais estrangeiros para cá. (...) A cidade tomou um aspecto de revolução. Todos se locomoviam, procuravam ver. E os mais afoitos queriam ir até à temeridade de entrar no bonde, andar de bonde elétrico! Naquele dia de estreia ninguém pagava passagem, era de graça. A afluência tornou-se, portanto, enorme. (...) Um murmúrio tomou conta dos ajuntamentos. Lá vinha o bicho! O veículo amarelo e grande ocupou os trilhos no centro da via pública. Um homem de farda azul e boné o conduzia, tendo ao lado um fiscal. Uma alavanca de ferro prendia-o ao fio esticado, no alto. Uma campainha forte tilintava abrindo as alas convergentes do povo. Desceu devagar (...)” (*apud* FABRIS, 1994, p. 23).

A *Light* foi apelidada, pejorativamente, de “polvo canadense”, pois absorveu os ativos de várias empresas: a Companhia Água e Luz do Estado de São Paulo, antiga Empresa Paulista de Eletricidade – que, criada em 1888, fornecia energia, a partir de 1891, para iluminação doméstica (em pouquíssimas residências) e industrial, inaugurando redes aéreas de transmissão e postes –, cuja maioria das ações foram compradas sorrateiramente, por meio de terceiros, pela *Light*, que, assim, adquiriu, em 1900, o controle majoritário da empresa; a Companhia Viação Paulista, concessionária de linhas de bondes de tração animal, incorporada em 1901; a *São Paulo Gaz Company Limited*, adquirida em 1912; e, por fim, a Companhia de Telegraphos Urbanos (CTU), empresa de capital norte-americano que implantou, em 1884, o telefone na cidade, sendo, no início, utilizado por poucos particulares, pelo governo, pela assembleia estadual, pela Santa Casa de Misericórdia – localizada, desde 1884, na região do Arouche, em terreno cedido pela família Arouche de Toledo, atualmente dentro do bairro Vila Buarque –, pelos jornais, bancos e pelo Hotel de França – situado na esquina da rua São Bento com a rua Direita. Em 1916, reunida à empresa similar do Rio de Janeiro, a CTU transformou-se na *The Rio de Janeiro and São Paulo Telephone Company*. Assim, a *Light* dominou todos os serviços públicos, exceto o setor de águas e esgotos. Ela construiu, das décadas de 1900 a 1920, a Represa de Guarapiranga; as usinas hidrelétricas de Parnaíba, depois chamada Edgard de Souza, no rio Tietê, de Itupararanga, no rio Sorocaba, e de Cubatão, mais tarde nomeada

Henry Borden, no Rio Grande – parte do rio Pinheiros –, cujas águas eram bombeadas para a Barragem do Rio Grande – a partir de 1949, chamada Represa Billings –, que, iniciada em 1927 e finalizada entre 1935 e 1937, as lançava, por túneis abertos na serra, até um reservatório; e a usina térmica Paula Souza. Para Nicolau Sevcenko (1992), a empresa, ao fornecer, de modo monopolista, impondo tarifas extorsivas, serviços públicos a áreas remotas da cidade, forçava o desenvolvimento de bolsões desconexos e contribuía à especulação imobiliária, o que superinflacionava o preço dos terrenos e dos aluguéis.

De acordo com Rubens Fernandes Junior (2011), fotografias da cidade produzidas por Gaensly foram publicadas nas coletâneas *São Paulo*, de Gustav Köenigswald, nas edições de 1894 e 1895, impressas em Berlim; *Álbum de Photographias do Estado de São Paulo, 1892*, compilado por um autor anônimo, com imagens de 1895 e 1898 (apesar do título referir-se a outro ano); *Revista Industrial – Brazil, Estado de São Paulo em Paris: Exposição de 1900*, de Jules Martin; *Álbum de São Paulo, 1900*; e *Vues de S. Paulo*, publicado pela Typographia Brazil de Rothschild e Comp. em 1911. Ele registrou também fazendas de café do interior de São Paulo, como Campinas, Ribeirão Preto, São Manuel e Santa Cruz das Palmeiras, acompanhando do ciclo produtivo à exportação do produto, registrando trechos da estrada de ferro inglesa e o embarque da mercadoria nos navios no cais do porto de Santos. Ele utilizava chapas secas à gelatina no formato 18 x 23 cm ou 24 x 30 cm, e placas de vidro na dimensão 22 x 28 cm; costumava produzir vários negativos de um mesmo motivo, com pequenas alterações de ângulo ou enquadramento. O fotógrafo morava com a esposa Ida na rua Fernando de Albuquerque, nº 20, na Consolação. Em 1904, participou da *Louisiana Purchase Exposition*, conhecida como Feira Mundial de Saint Louis, sediada no Missouri, nos Estados Unidos, sendo premiado com uma medalha de prata; e, em 1908, da Exposição Nacional do Rio de Janeiro, que celebrava o centenário da abertura dos portos. Morreu em 1928.

Segundo Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, as fotografias de Gaensly, ao retratar edifícios, ruas, praças ou paisagens do alto de sacadas e torres, trabalham com a luz, enfatizando, através do controle tonal, as proporções arquitetônicas, e utilizam, para ressaltar o volume das construções, a perspectiva *per angulo* – visão do objeto em posição oblíqua, com uma das arestas voltadas para o observador, de modo que o ponto de vista, situado na linha do horizonte, esteja centralizado entre os dois pontos de fuga. As autoras comparam as imagens com as produzidas em cidades europeias pelos franceses Adolphe Braun – Duomo de Milão, Itália (c. 1875-1877, figura 154); cais em

Nápoles, Itália (c. 1868, figura 155) –, Gustave Le Gray – praia na comuna de Sainte-Adresse, na cidade de Le Havre, França (1856, figura 156); Torre Saint-Jacques, Paris (c. 1857-1859, figura 157) – e Édouard-Denis Baldus (nascido na Prússia) – Marselha, França (c. 1850-1860, figura 158); Château (Castelo) de Tarascon, França (c. 1861, figura 159). De acordo com Malcom Daniel (2004), Le Gray e Baldus, junto com os fotógrafos franceses Hippolyte Bayard, Auguste Mestral e Henri Le Secq, pertenciam à *Société Héliographique*, considerada a primeira associação fotográfica da história; todos eles participaram, em 1851, da Missão Heliográfica, projeto da Comissão dos Monumentos Históricos, agência do governo francês, cujo objetivo era documentar o patrimônio arquitetônico da França.

Segundo Kossoy, as fotografias de Gaensly inserem-se na proposta ideológica das elites de apresentar, nacional e internacionalmente, a imagem embelezada de uma São Paulo moderna, pujante, cosmopolita, em vias de maciça industrialização, plena de oportunidades, que conseguia conjugar características da civilização com a natureza. Suas representações sedutoras, que visavam a atrair investidores estrangeiros e potenciais imigrantes, enfatizam, em um modelo formal clássico de enquadramento, a monumentalidade das construções, a articulação das vias de modo uniforme e regular e a racionalidade dos projetos paisagísticos de praças e jardins, concedendo menos destaque aos personagens do espaço público. As fotografias de Gaensly eram difundidas através de revistas e livros ilustrados, nacionais e estrangeiros, catálogos oficiais e privados, estampas e séries de cartões-postais, como *Lembrança de São Paulo*, produzidos, em sua maioria, através da fototipia – processo de reprodução fotomecânica que permitia imprimir grandes tiragens a partir de uma matriz –, em editoras brasileiras e estrangeiras (na Alemanha e na Bélgica). Kossoy aproxima as imagens promocionais de Gaensly às do fotógrafo francês Abel Briquet, contidas em álbuns comemorativos como *México moderno* e *Alrededores de México*. Segundo Oliver Debroise (2001), Briquet ensinara fotografia na Escola Militar Especial de Saint-Cyr, no distrito de Guer, na região de Brittany, na França, e tivera um estúdio em Paris. Em 1883, chegou ao México, com o objetivo de documentar os portos do país para a firma francesa *Compagnie Maritime Transatlantique*; dois anos depois, abriu um ateliê fotográfico no país. Registrou, até 1910, a serviço do governo do general Porfírio Díaz – que ficou no poder de 1876 a 1911 –, vistas urbanas (Praça de Santo Domingo, com igreja homônima no centro e, à direita, instalada na sede do antigo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, a Escola Nacional de

Medicina, Cidade do México, década de 1890, figura 160), edifícios, monumentos, fábricas, inaugurações, construções de estradas de ferro (*Estación de Dos Rios, Ferrocarril Nacional Mexicano*, linha construída entre Veracruz e a Cidade do México, c. 1887, figura 161), viadutos (*Viaducto em la Barranca Infiernillo, Ferrocarril Mexicano*, 1904, figura 162) e mansões da alta burguesia no estilo europeu.

Valério Vieira – realizador de grandes panorâmicas da cidade e experimentos técnicos

Segundo Boris Kossoy (PORTA, 2004, vol. 2) e Sonia Umburanas Balady (2012), Valério Vieira, filho de um imigrante português fazendeiro de café, nasceu, em 1862, em Angra dos Reis, passou pelo Rio de Janeiro, onde foi ouvinte da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA), Pindamonhangaba (SP), onde iniciou sua carreira de fotógrafo, e Ouro Preto (MG), onde montou o estúdio *Photographia União*, até se estabelecer em São Paulo no início da década de 1890. Em 1896, fundou o ateliê *Valério & Aguiar* na rua XV de Novembro, nº 19, que, em 1900, mudou de nome para *Photographia Valério*, e, em 1923, foi transferido para o Largo São Paulo, onde funcionaria até 1925. Também pintor, pianista e compositor de polcas e valsas, Vieira tornou-se um conhecido retratista da sociedade paulista, oferecendo imagens coloridas com aquarela e pastel e ampliadas em materiais como espelho, porcelana e marfim. Ele pesquisava as possibilidades técnicas e criativas de seu meio de expressão. Realizou fotomontagens, como *Os Trinta Valérios* (1901, figura 163), imagem em que todos os personagens possuem a feição do autor, premiada, em 1904, por originalidade, com uma medalha de prata, na *Louisiana Purchase Exposition; Tribunal de Justiça em Plena Sessão* (1902, figura 164); e *Cartão de Boas Festas* (1903, figura 165) – buquê em que as flores são rostos do fotógrafo –, distribuído aos clientes. Produziu também fotopinturas, realizando retoques e colorizações com grafite ou tinta. Por fim, registrou eventos ocorridos em São Paulo, como a passagem do 1º Batalhão de Polícia pelas ruas da cidade em 1897, a missa campal que se realizou na Praça da República no mesmo ano e a inauguração da nova Estação da Luz; cenários, como o Veloce Club Olympico Paulista, onde ocorriam corridas de bicicleta, e o Clube de Regatas Tietê – fundado em 1907 –, onde se praticavam esportes náuticos (1918, figura 166); e vistas da cidade, que imprimia em cartões-postais.

Em dezembro de 1905, Vieira expôs, no café-concerto Progredior – tradicional salão luxuoso, refinado à moda francesa, *grand bar*, confeitaria e restaurante, localizado

na rua XV de Novembro –, cinquenta e sete obras, entre fotopinturas, fotomontagens, retratos e vistas, como *Panorama da Capital de S. Paulo*; esta, medindo 11 por 1,43 m, foi realizada do alto da torre do Santuário do Sagrado Coração de Jesus, ponto mais alto da cidade, situado nos Campos Elíseos, e montada, durante um ano, a partir de cinco negativos – de dimensão 18 por 24 cm, perfazendo um ângulo de 180° graus –, que foram obtidos através de uma câmara fixa, instalada sobre um tablado giratório de madeira. A exibição contou com a presença de três mil e oitocentos visitantes, incluindo Jorge Tibiriçá, presidente do Estado, fazendeiro e diretor da Companhia Mogiana, junto com sua comitiva. Pela primeira vez no Brasil, fotografias foram apresentadas à maneira de mostras de artes plásticas (1905, figura 167). Sua enorme vista aérea da cidade, que recebera subsídio municipal para ser concluída, foi apresentada em outras duas ocasiões: na Exposição Nacional do Rio de Janeiro (1908), num pavilhão especialmente construído para a sua exibição, tendo a imagem sido premiada com o *Grand Prix* por ter sido considerada a maior, em tamanho, já produzida no mundo; e na Exposição Internacional de Sempione (1906), em Milão. O Ministério da Agricultura escolheu uma série de cartões-postais de Vieira, com vistas de São Paulo e Rio de Janeiro, para divulgar o Brasil na Exposição Internacional da Indústria e do Trabalho (1911), em Turim; o artista recebeu do rei da Itália o título de “cavaleiro da Coroa” por defender a imigração italiana ao Brasil.

Entre 1919 e 1922, Vieira produziu um segundo *Panorama da Cidade de São Paulo* (segmento da tela, 1922, figura 168), maior que o anterior (16 x 2 m), montado a partir de cinco tomadas distintas, em chapas de vidro medindo 24 por 30 cm, abrangendo um ângulo de ao menos duzentos e quarenta graus e recoberto com camadas de tinta a óleo, que visavam a conservar a obra, corrigir defeitos da ampliação e realçar detalhes. O painel foi patrocinado pela prefeitura de São Paulo, durante o governo de Firmiano de Moraes Pinto (1920-1926), para ser exposto no Centenário da Independência (1922), na Esplanada dos Castelos, no Rio de Janeiro. Ele recebeu, em 1922, na *Louisiana Purchase Exposition*, uma medalha de ouro pelo “record mundial da photographia”. Para realizar a obra nesse grande formato, Vieira contara com a colaboração do químico e empresário Conrado Wessel. Este, segundo Kossoy (1974), neto de imigrantes alemães que vieram à Argentina, nasceu, em 1891, em Buenos Aires, e se mudou para o Brasil antes de completar um ano de idade. Em 1911, foi estudar em Viena, tendo interesse em fotoquímica e em clichéria (técnicas gráficas), e, dois anos depois, retornou a São Paulo. Seu pai, o fotógrafo, comerciante e professor de matemática Guilherme Wessel, fora o

fundador, na rua São Bento, em 1900, de uma das primeiras casas de material fotográfico em São Paulo. Entre 1915 e 1919, Conrado cursou, como ouvinte, as aulas da Escola Politécnica. A partir de 1920, foi responsável pela experiência industrial pioneira voltada à produção de papel fotográfico no Brasil, através de um processo químico que ele mesmo desenvolveu. Sua fábrica, instalada em 1923, ficava na rua Lopes de Oliveira, no bairro da Barra Funda, depois transferida ao bairro de Santo Amaro, na região sul de São Paulo; Wessel vendia, pessoalmente, seus cartões-postais no Jardim da Luz para os “lambe-lambe”. Seu comércio foi estimulado pela interrupção da importação de material fotográfico do Rio de Janeiro, pelo bloqueio da estrada de ferro, devido à Revolta Paulista de 1924. A partir de 1930, Wessel passou a fornecer papel fotográfico à Kodak, numa parceria que viria a resultar na criação, em 1949, da Fábrica de Papel Fotográfico Kodak-Wessel (FUNDAÇÃO CONRADO WESSEL). Valério Vieira morreu em 1941.

Aurélio Becherini – olhar fotojornalístico entre nostálgico e otimista à nova cidade

Segundo Ângela Célia Martins (FERNANDES JUNIOR, 2009), Aurélio Becherini, considerado o “pioneiro fotógrafo de jornal da imprensa paulistana”, nasceu, em 1879, em Mertecale de Vernio, pequena comuna pertencente à província de Prato, na região da Toscana (Itália). Sua infância foi tumultuada em razão de seu pai ter perdido todos os bens em uma mesa de jogo, o que resultou na perda da guarda dos filhos. Becherini foi criado por uma família de gregos, com os quais teria aprendido técnicas de fotografia e lapidação de pedras – no Brasil, ele se tornaria um conhecedor de geologia e mineração e colecionador de rochas – e, mais tarde, adotado por um casal que se dedicava ao comércio de pães, cujas encomendas era encarregado de entregar; alguns de seus clientes moravam no Vaticano, o que lhe possibilitou ter contato com as obras de arte sacras. O fotógrafo alistou-se como voluntário para combater na Grécia. Com o fim da guerra, retornou ao seu vilarejo natal e se sentiu melancólico. Decidiu, então, buscar uma nova vida e se mudou para o Brasil por volta de 1900, sem documentos, acompanhado de um casal. Passou a morar em São Paulo, numa pensão na avenida São João, que, pouco tempo depois, pegou fogo. Becherini conseguiu salvar do incêndio a dona da casa, cujo marido, como agradecimento, presenteou-o com uma câmera fotográfica. Ele utilizou o equipamento, e outros que adquiriria ao longo do tempo, para produzir, desde a década de 1910, fotografias para jornais, como *O Estado de S. Paulo* – fundado, em 1875, sob o

nome *A Província de São Paulo* –, que aceitava, na Seção Livre, colaboração de profissionais e amadores no campo dos textos e imagens; quando seu trabalho foi reconhecido, passou a ser remunerado, dedicando-se à cobertura de eventos sociais e políticos. Integrou também a equipe jornalística dos periódicos *Correio Paulistano* e *Jornal do Commercio*, e das revistas *A Cigarra*, *Vida Doméstica*, *Santa Cruz* e *Cri-Cri*. Ele enfrentaria grandes dificuldades financeiras ao longo da vida.

Para Rubens Fernandes Junior (*idem*), ao retratar, até 1934, a cidade de São Paulo, Becherini apresentou, em formato de crônica visual, em um tom saudosista ou entusiasta, cenários que, passando por um processo de transformação, estavam em vias de desaparecer; desse modo, ele matizava o excesso de informação no espaço urbano com um sentimento próprio de mal-estar provocado por essas mudanças modernizadoras. Captando, numa composição ordenada segundo as regras da perspectiva, as cenas em plano geral, o que permitia visualizar as micro-histórias que ocorriam simultaneamente, ele buscava efeitos de ângulo e enquadramentos inusitados, ao utilizar lentes grande-angulares ou teleobjetivas ou ao se posicionar no meio da rua ou do trilho do bonde elétrico, mostrando o cidadão no seu fluxo rotineiro por cenários urbanos, fornecendo ao espectador a ilusão de estar dentro da imagem (rua General Carneiro, a partir do Largo do Tesouro, c. 1907, figura 169; rua José Bonifácio, em direção à rua Riachuelo, c. 1916, figura 170; Viaduto do Chá – vindo dos lados da rua Libero Badaró, à direita da imagem, caminhando pela calçada, vê-se o jornalista e empresário Cornélio Pires, nascido na cidade de Tietê, criador da música sertaneja e escritor de livros sobre causos e anedotas caipiras, que mostravam seu desconforto com a cidade –, c. 1917-1918, figura 171).

De acordo com José de Souza Martins (*ibidem*), Becherini registrou obras urbanas que visavam a ampliar a área do Centro Histórico e separar visualmente o espaço destinado às elites das áreas mais pobres, como foram as reformas de saneamento e urbanização do Vale do Anhangabaú, realizadas, entre 1911 e 1918, iniciadas na gestão municipal do Barão, industrial e comerciante (dono de uma tipografia) recifense Raimundo da Silva Duprat (1911-1914), alçado ao cargo por eleição indireta, e terminadas no governo de Washington Luís (1914-1919). Essa obra, objetivando alargar e nivelar a rua Libero Badaró e melhorar o Parque do Anhangabaú, o que evitava a passagem abrupta para áreas antigas e socialmente deterioradas, exigiu a demolição das casinhas modestas, com a consequente expulsão dos seus moradores, do Vale do Anhangabaú (região vista do Viaduto do Chá, c. 1912, figura 172). As habitações

pertenciam ao empresário e fazendeiro de café Conde Eduardo da Silva Prates – que participava de negócios no setor da cafeicultura, ferrovia e setor bancário –, que as alugava, assim como fazia com os cortiços e prostíbulos da rua Libero Badaró (TOLEDO, 2015).

Segundo Martins, a coexistência que havia nos trechos limítrofes à área do Centro Velho entre classes sociais e tempos históricos distintos, combinando indivíduos pobres e ricos, aspectos coloniais e modernos, foi retratada, antes de sua destruição, em algumas fotografias de Becherini, nas quais personagens diferenciavam-se socialmente por sua aparência, roupa, postura e atitude, como nessa cena no Largo da Sé, na esquina com a rua Wenceslau Brás (c. 1910, figura 173), em que meninos de diferentes estratos sociais estão nitidamente demarcados, incomunicáveis. Era comum os personagens de Becherini encararem a câmera, curiosos com o evento fotográfico. O fotógrafo registrou ainda locais que guardavam traços coloniais (rua da Penha, c. 1905-1912, figura 174). Ao longo da carreira, ele trabalhou para secretarias municipais e estaduais, em especial para a Secretaria Estadual de Viação e Obras Públicas, apresentando as obras de infraestrutura urbana realizadas a cada gestão. Ele viajou, registrando paisagens e monumentos, a cidades de Minas Gerais, mostrando-se interessado em adquirir peças históricas, como quadros, castiçais de prata e livros, e ao Mato Grosso, onde garimpava pedras preciosas.

Becherini foi contratado pelo prefeito de São Paulo Washington Luís para registrar os mesmos locais anteriormente fotografados por Militão Augusto de Azevedo; as imagens foram publicadas, em 1914, em dois volumes, junto com as cenas originais de Augusto de Azevedo, com legendas manuscritas, na obra *São Paulo em três tempos – album comparativo da cidade de São Paulo (1862-1887-1914)*, encadernada em capa de couro com título em dourado, editada pela Casa Duprat, com a circulação restrita ao âmbito administrativo e à divulgação política. Segundo Ângela Célia Martins, ele fundou estúdios, onde oferecia trabalhos fotográficos, em especial retratos, na rua São Caetano, nº 81, no bairro da Luz, em 1923; e na rua Santa Ifigênia, nº 142, no bairro homônimo, em 1929. Residia na rua Helvétia, no bairro Campos Elíseos, com a esposa, Ada Ardinghi, irmã do fotógrafo Gino Ardinghi, e os nove filhos: Cesira, Marinella, Yone, Leopolda, Joana – falecida ainda pequena –, Henrique – o primeiro fotógrafo publicitário paulistano –, Hélio – pintor –, Aristodemo – fotógrafo de propaganda – e Francisco – morto em acidente com arma de fogo em 1924.

De acordo com a autora, Becherini montou um acervo de fotografias relativas à capital paulistana, ao adquirir várias matrizes (positivas e negativas) de importantes documentaristas da cidade, como Militão Augusto de Azevedo, Guilherme Gaensly e Valério Vieira; ele ofereceu o material, junto com suas próprias imagens, por um preço módico, ao prefeito Fábio da Silva Prado – engenheiro formado na Bélgica, filho de Martinho da Silva Prado Júnior, sobrinho de Antônio da Silva Prado, genro do empresário italiano Rodolfo Crespi e diretor-financeiro da fábrica deste (Cotonifício Crespi) –, cuja gestão durou de 1934, quando se estima que a população paulistana tenha ultrapassado a marca de um milhão de habitantes (TOLEDO, 2015), a 1938. O arquivo fotográfico foi integrado à Seção de Iconografia do recém-criado Departamento Municipal de Cultura e Recreação (DC) – atual Divisão de Iconografia e Museus do Departamento do Patrimônio Histórico (DPH), setor da Secretaria Municipal de Cultura –, dirigido por Mário de Andrade até 1938, quando foi demitido. Becherini morreu em 1939.

Vincenzo Pastore – registro etnográfico do povo em seu cotidiano nas ruas da cidade

Segundo o Instituto Moreira Salles (2009), o fotógrafo Vincenzo Pastore, nascido, em 1865, em Casamassima, na região de Puglia, província de Bari (Itália), mudou-se para São Paulo em 1894, mas voltou ao país-natal no ano seguinte, dessa vez se instalando na região de Basilicata, permanecendo até 1899, quando retornou à capital paulista.

Ele estabeleceu, com a esposa Elvira Leopardi Pastore, um estúdio fotográfico, onde realizava retratos, ensaios e experimentações, na rua da Assembleia – que seria demolida no final dos anos 1980, deixando revelar uma estrutura antiga que ficaria conhecida como Arcos do Jânio –, no centro de São Paulo, no mesmo local onde fincou residência; no início do século XX, abriu uma filial do ateliê na rua Direita. Entre 1910 e 1915, com uma câmera portátil de pequeno formato, fotografou cenas urbanas, vistas panorâmicas e paisagens, retratando indivíduos do povo em suas ocupações, uma multidão anônima ignorada nos planos de modernização da cidade. De acordo com Antonio Arnoni Prado (IMS, 2009), “no dia a dia dos imigrantes, homens e mulheres vendem de tudo (vassouras [c. 1910, figura 175], jornais, hortaliças, galinhas); gente grita nas ruas; vendeiros leem à porta de seu negócio; carroceiros procuram serviço; lixeiros enchem os carroções; barbeiros esperam fregueses; velhos doentes, sem qualquer esperança, são puxados por carriolas; outros, cabisbaixos, conversam nos bancos da praça

[c. 1910, figura 176] ou soltam baforadas, calmamente ao narguilé. No plano da penúria local, negros descalços, de calças arregaçadas, estão desocupados nas ruas, olhando para o vazio, à espera de nada; caipiras ficam quentando-se ao sol, na soleira das portas, indiferentes ao que se passa em volta; labregos de roupa nova se exibem nas esquinas; tipos toscos da rua empurram carroças encalhadas no barro; meninos sujos brincam nas praças [jogam bola de gude, c. 1910, figura 177], fumam cigarros ou engraxam os sapatos dos homens ocupados, que leem jornais; mulheres emporcalhadas, cobertas de saias longas e grossas, xales escuros e panos na cabeça, levam cestas e tabuleiros [vendem verduras, c. 1910, figura 178; região da 25 de Março, próximo ao mercado dos Caipiras, c. 1910, figura 179], batendo à porta das casas ou gritando à frente das barracas, muitas vezes com o filho nos braços” (IMS, 2009, p. 12). Pobres e ricos, distinguíveis pelas vestimentas, aproximam-se, mas não se misturam (Praça da República – à direita, de roupa mais escura, Francesco Pastore, filho do fotógrafo –, c. 1910, figura 180).

Em 1908, Pastore participou da Exposição Nacional do Rio de Janeiro com fotopinturas e imagens em grandes dimensões. Em 1914, voltou à Itália e inaugurou, em Bari, o ateliê fotográfico *Ai Due Mondi*, mas o fechou devido a dificuldades financeiras acarretadas pela Primeira Guerra Mundial. Retornou a São Paulo, seguindo seu trabalho com fotografia; publicou imagens em revistas ilustradas, entre as quais *A Cigarra* e *A Vida Moderna*. Em 1916, recebeu a Ordem da Coroa da Itália. Morreu dois anos depois.

Claude Lévi-Strauss – crônica visual da vida paulistana numa cidade em transição

O etnólogo e filósofo belga, naturalizado francês, Claude Lévi-Strauss, fundador da antropologia estrutural, registrou a cidade de São Paulo entre 1935 e 1937. Segundo *O Estado de S. Paulo* (2009), nascido em Bruxelas, na Bélgica, em 1908, quando seus pais visitavam a cidade, pertencia a uma família de intelectuais judeus. Estudou Direito e Filosofia na Universidade de Sorbonne, em Paris, em 1931, e lecionou no ensino secundário; em 1935, instalou-se em São Paulo com a Missão Universitária Francesa, assumindo a cadeira de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo até 1939. Entre 1935 e 1939, organizou, por Mato Grosso e pelo Amazonas, várias missões etnográficas, estudando a organização social dos índios Kadiwéu, Bororo e Nambikwara. O registro da viagem seria publicado, em tons críticos, em *Tristes Trópicos* (1955). Segundo Toledo (2015), ele não apreciava as improvisações,

cores falsas e sombras do conjunto arquitetônico de São Paulo, que lhe causavam um senso de irrealidade, “como se tudo isso não fosse uma cidade, mas um simulacro de construções apressadamente edificadas para as necessidades de uma ‘tomada’ cinematográfica ou de uma representação teatral” (*apud* TOLEDO, 2015, p. 348). Lévi-Strauss voltou à França às vésperas da Segunda Guerra Mundial e participou dos esforços de guerra de 1939 a 1940 até se exilar em Nova York, onde lecionou, de 1942 a 1945, na *New School for Social Research*. A convite do Ministério das Relações Exteriores de seu país, trabalhou como conselheiro cultural na embaixada francesa em Washington de 1945 a 1948. Retornando à França, foi nomeado, em 1949, subdiretor do Museu do Homem; em 1950, diretor de Escola Prática de Altos Estudos em Ciências Sociais; e, em 1959, professor de antropologia social do Collège de France, cargo que exerceria até se aposentar, em 1982. Em 1973, passou a integrar a Academia Francesa. Morreu em 2009.

Lévi-Strauss (1996) afirma que o Estruturalismo explica seu interesse pelas cidades, pois estas eram como textos que, para serem compreendidas, precisavam ser lidas e analisadas com sapiência. Com os sociólogos Émile Durkheim e Marcel Mauss, escreve ele, “aprendi a traçar a diferença entre os espaços do geômetra, contínuo, homogêneo em todas as suas partes, e o espaço social no qual, consciente ou inconscientemente, cada grupo humano imprime uma estrutura, no qual distingue regiões e orientações dotadas de qualidades próprias que refletem o sistema de valores do grupo e sua organização” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 13). Ele considerava apaixonante investigar como os homens, ao longo do tempo, escolheram distribuir-se num espaço indiferenciado, inscrevendo diversas formas de atividades políticas, sociais e econômicas, constituindo um determinado tipo de cidade, com características peculiares surgidas da tensão entre elementos geológicos e sociológicos.

Em suas fotografias de São Paulo, o etnógrafo enfatizou o contraste visível, que às vezes se sobrepunha como num palimpsesto, entre feições e ritmos antigos e modernos, entre construções e ruínas e entre regiões naturais e urbanizadas, decorrente do momento de transição que a cidade atravessava rumo a uma acelerada metropolização: “o encanto da cidade, o interesse que ela suscitava vinham primeiro de sua diversidade. Ruas provincianas onde o gado retardava a marcha dos bondes; bairros deteriorados que sucediam sem transição às mais ricas residências; perspectivas imprevistas sobre vastas paisagens urbanas; o relevo acidentado da cidade e as defasagens no tempo, que tornavam perceptíveis os estilos arquitetônicos, cumulavam seus efeitos para criar dia após dia

espetáculos novos” (*idem*, p. 69). Num tom de crônica visual, temperada por uma suave nostalgia, o etnógrafo registrou partes do Centro Novo, novos bairros de São Paulo e regiões inexploradas (os locais fotografados foram identificados por Ricardo Mendes):

- Avenida São João (1935-1937, figura 181), que, na época, cheia de lojas elegantes, um dos redutos da noite paulistana, era considerada uma espécie de “Quinta Avenida” nova-iorquina – ao fundo, na esquina com a rua Libero Badaró, veem-se o Edifício Martinelli e o Cine Ufa-Palace (a partir de 1939, Art Palácio), grande sala de cinema, inaugurada, em 1936, a partir de projeto do arquiteto Rino Levi, situada na região conhecida como Cinelândia paulistana; nesta, havia “cinemas palácios”, como a Broadway (1934), Metro (1938), Ipiranga (1943), Marabá (1945) e Marrocos (1951);
- Vale do Anhangabaú (c. 1937, figura 182) – panorama feito a partir do Esplanada Hotel, mostrando a confluência do Viaduto do Chá com a rua Xavier de Toledo; à esquerda, a *Mappin Stores*, a segunda loja de departamentos de São Paulo, inaugurada, em 1913, pelos irmãos ingleses Walter e Hebert Mappin, situada, primeiramente, na rua XV de Novembro, em seguida, na esquina da rua Direita com a São Bento, em frente à Praça do Patriarca, e, em 1939, três anos depois de os irmãos deixarem o negócio, na Praça Ramos de Azevedo, em frente ao Theatro Municipal, quando o empreendimento, que se distinguia pelos desfiles de moda, pelas disputadas liquidações, pelos insistentes anúncios na imprensa e pelo chá das cinco (TOLEDO, 2015), passou a se voltar à classe média, oferecendo crediário e, mais tarde, roupas prontas no lugar de peças sob medida. A primeira loja de departamentos da cidade havia sido o estabelecimento de vestuário, perfumaria e tecidos Casa Alemã, dos irmãos Heydenreich (Daniel, Hermman e Adolf), de Hamburgo, fundada, em 1883, originalmente na rua Vinte e Cinco de Março, sendo instalada, em 1904, na rua Direita (TOLEDO, 2015). À esquerda, o Edifício Alexander Mackenzie, projetado pelos arquitetos norte-americanos Preston e Curtis, onde até 1923, existira o segundo Teatro São José – o primeiro, fundado em 1864, ficava no Largo de São Gonçalo e foi destruído em 1898 por um incêndio –, executado pelo escritório de Ramos de Azevedo e dos engenheiros lisboeta Ricardo Severo e paulista Arnaldo

Dumont Villares; o prédio fora inaugurado em 1929 para sediar a nova sede da *Light* e seria ampliado em 1941. Por fim, à direita, o Theatro Municipal;

- Rua (hoje, avenida) da Liberdade (1935-1937, figura 183);
- Largo do Paissandu (1935-1937, figura 184);
- Vale do Itororó (1935-1937, figura 185), cujos barrancos escarpados que desciam das elevações onde corria a Avenida Paulista, “entregues à natureza”, “abrigavam as habitações mais pobres, com os riachos, à guisa de esgotos, transformados em torrentes quando chovia” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 23);
- Rua Cincinato Braga, na esquina com a rua Carlos Sampaio, no Paraíso, vista a partir da residência onde o fotógrafo morou com os pais (1935-1937, figura 186); ao fundo, o Reservatório da Liberdade, na rua Treze de Maio;
- Avenida Brigadeiro Luís Antonio (c. 1937, figura 187), que era, até então, a principal via de acesso para o centro.

Segundo Toledo (2015), a cidade, numa tendência que vinha desde o fim da Primeira Guerra Mundial, passava por uma transformação do modelo urbanístico e arquitetônico europeu ao norte-americano: “a região que ia do viaduto [do Chá] à Praça da República, tendo por centro a rua Barão de Itapetininga e espalhando-se, aos lados, da avenida São João à avenida São Luís, constituía-se agora no ‘centro novo’. Era principalmente a aura do comércio elegante, das melhores confeitarias [e restaurantes] e do mais promissor *footing* da cidade que o centro novo roubaria, nos anos seguintes, ao centro velho (...). A arquitetura de inspiração europeia do centro velho transmudava-se no centro novo em réplica de cidade americana” (TOLEDO, 2015, p. 380).

Na visão de Annateresa Fabris (2000), Lévi-Strauss registrou o Edifício Martinelli como um monumento isolado e elevado (*unicum*) que contrastava com o ambiente circundante, “símbolo de um poder particular”, que desempenhava, ao mesmo tempo, o papel místico de “totem social” à comunidade, presença concreta que projetava uma utopia coletivista do porvir; de acordo com a autora, “a visualidade por ele buscada parece responder de perto a algumas categorias estabelecidas no século XIX: focalização do edifício em sua síntese formal autônoma e na perspectiva *per angolo* [ponto de vista oblíquo de um objeto] para dar realce à sua volumetria; busca da proporcionalidade; exploração dos recursos luminosos a fim de enfatizar os ritmos dos cinzas; interpretação

do manufato de acordo com sua realidade originária; concepção da narrativa visual como um modo de articular espacialmente a cidade” (FABRIS, 2000, p. 88).

Theodor Preising – visão teleológica de uma cidade em marcha rumo ao progresso

Segundo Boris Kossoy (PORTA, 2004, vol. 2), Theodor Preising, nascido, em 1883, na cidade alemã de Hildesheim, na Saxônia, já era fotógrafo de profissão antes de chegar ao Brasil: ele realizava retratos em seu estúdio em Berlim, fundado, possivelmente, antes de 1914, e registrava turistas em cidades balneárias como Baden-Baden. Com a deflagração da Primeira Guerra Mundial, fora convocado para servir ao Exército como fotógrafo das frentes de combate. Sua imigração deveu-se à recessão econômica e à crescente inflação que assolava a Alemanha. Ele passou brevemente por Buenos Aires, Rio de Janeiro e Guarujá – onde comercializava máquinas fotográficas, acessórios e cartões-postais no Grande Hotel (COLEÇÃO PIRELLI/ MASP DE FOTOGRAFIA) –, até se estabelecer, em 1923, em São Paulo, para onde vieram da Europa, no ano seguinte, sua esposa, Elisabeth Elfride Koesewitz, e seus três filhos. Por volta de 1926 ou 1927, Elisabeth Slavick, sua antiga laboratorista de Berlim, imigrou ao Brasil e se tornou a principal auxiliar do fotógrafo no estabelecimento que, segundo Kariny Grativol (2011), ele abriu, em 1927, na rua Voluntários da Pátria, nº 506. Preising recebia encomendas de editoras, como a Rosenhain e a Melhoramentos, de livrarias e de papelarias para produzir, em formatos variados, álbuns e cartões-postais com cenários e panoramas de São Paulo, Ribeirão Preto, Rio de Janeiro, Petrópolis, Salvador, Santos, Curitiba, Joinville e outras localidades.

Preising registrou São Paulo de 1924 até o início da Segunda Guerra Mundial, quando foi proibido de fotografar cidades por ter origem alemã (rua XV de Novembro, 1931, figura 188; vista no alto do Museu do Ipiranga, s/d, figura 189; Parque do Anhangabaú, s/d, figura 190); ele introduziu e difundiu o uso de câmeras portáteis, como a Leica e a Contax. Segundo Grativol, o fotógrafo documentou os seguintes locais ou eventos: no início da década de 1930, registrou o processo de colonização de Londrina para a Companhia de Terras Norte do Paraná; em 1934, as regiões norte e nordeste do país, em uma viagem de cruzeiro para a empresa de turismo Touring Clube do Brasil; e, entre 1928 e 1940, lavouras de café, algodão, banana e trigo nas fazendas do interior de

São Paulo e do Paraná, serviço realizado para a Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo e para a revista do Departamento Nacional do Café.

Preisling trabalhou também na revista *S. Paulo* (1936), junto com o fotógrafo Benedito Junqueira Duarte. Segundo Kossoy, Ricardo Mendes (1994), Annateresa Fabris (2013) e Marina Castilho Takami (2008), a publicação de grande formato (45 x 31,5 cm, 24 páginas), era impressa, nas oficinas de Romiti & Lanzara, em rotogravura, o que permitia realizar uma reprodução qualificada das fotografias, sem perda das gradações tonais, e tiragens em grande escala num curto período de tempo; ela totalizou dez edições, sendo as oito primeiras lançadas mensalmente, e as restantes bimestralmente. O que a distinguiu dos veículos anteriores foi ter apresentado um projeto gráfico moderno, tendo sido inspirada, possivelmente, no modelo arrojado da revista *SSSR na stroike*, operante de 1930 a 1941, publicada em Moscou, lançada em cinco línguas (russo, alemão, inglês, francês e espanhol), divulgadora das realizações comunistas oficiais. A revista *S. Paulo* privilegiava, numa diagramação ousada e dinâmica, associando significados numa narrativa visual complexa, a articulação dialética de fotografias “produtivas” em formatos e tamanhos variados (foto da edição nº 1, 1936, figura 191); estas, distribuídas em páginas duplas ou triplas – neste caso, desdobráveis em sentido horizontal –, apresentavam cenas retratadas em ângulos inesperados, primeiros planos – entre outros recursos artísticos ligados à Nova Visão – ou em fotomontagens geralmente mais convencionais. O texto era reduzido às legendas de poucos parágrafos, que serviam para contextualizar as imagens, e aos títulos, bastante chamativos. O cartunista Belmonte definiu a publicação como “revista-cinema”, que “nem perde tempo em contar: mostra” (*apud* MENDES, 1994), apresentando, mais do que representando, um mundo novo. O veículo, cuja redação localizava-se, de início, na travessa do Comércio – hoje, chamada rua do Comércio –, e, mais tarde, no Edifício Martinelli, ambos no bairro da Sé, foi dirigida por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Leven Vampré, contando com a colaboração, como editor de arte, do gravador Lívio Abramo, e, como redatores, de Osmar Pimentel e Francisco de Castro Neves. Construindo um discurso épico, triunfalista e ufanista, a revista *S. Paulo* apresentava uma cidade moderna, agitada, com diferentes ritmos temporais, em marcha contínua rumo a um futuro próspero de progresso, liderada pela tenaz “Raça Paulista”, cujo espírito já se manifestaria nos bandeirantes ao desbravar o sertão. Segundo a publicação, esse caminho promissor estava sendo pautado pelo desenvolvimento da indústria, do comércio, dos transportes, da arquitetura e da

agricultura do café, pelo crescimento urbano veloz, evidenciado pela presença de grandes edifícios e construções civis, pela valorização do trabalho humano, da ciência, do esporte e da educação, e pela glorificação do povo brasileiro conforme a ideia de “homem novo”, que sugeria uma formação dos indivíduos no sentido físico (corpo como força produtiva, disciplinada e saudável) e cívico (correção moral a serviço da nação). De acordo com Grativol, Preising registrou, por exemplo, o funcionamento da fábrica de cimento da Votorantim (1936, figura 192); e o sobrevoio do dirigível Hindenburg, pertencente à Companhia Zeppelin, comandada pelo empresário alemão Hugo Eckener, em tomadas sob e sobre a nave aérea, realizadas de dentro de um avião, cujo piloto, segundo relato de Benedito Junqueira Duarte, foi convencido pelo fotógrafo, no Aeroporto Campo de Marte, a guiá-lo nessa missão jornalística (1936, figura 193).

Dotada de subsídio estadual, a revista era instrumento de propaganda política, visando a promover, em âmbito nacional e internacional – alguns textos, a partir do segundo número, eram traduzidos ao inglês por J. T. W. Sadler –, as realizações do engenheiro, formando pela Escola Politécnica, e empresário Armando de Sales Oliveira (do Partido Democrático), ex-interventor federal em São Paulo (de agosto de 1933 e abril de 1935) e, após ser eleito pela Assembleia Constituinte Estadual, governador de São Paulo (de abril de 1935 a dezembro de 1936) – ele renunciaria ao cargo para concorrer à presidência da República, mas foi obrigado a se exilar após o golpe militar de Getúlio Vargas, de quem era opositor. De acordo com Roberto Pompeu de Toledo (2015), sua gestão como interventor foi marcada pela criação, em 25/1/1934, da Universidade de São Paulo, que contou com participação ativa de seu cunhado, o jornalista Júlio de Mesquita Filho – que fora um dos exilados na Revolução de 1932, assim como Cásper Líbero –, e do veículo do qual era proprietário (*O Estado de S. Paulo*), além da colaboração do sociólogo, educador e crítico literário Fernando de Azevedo, diretor-geral de Instrução Pública do Estado de São Paulo (1933), órgão ligado à formulação de políticas educacionais, e redator do projeto da USP. Esta foi concebida para ser um centro orgânico de excelência acadêmica, reunindo os cursos de ensino superior já existentes – Faculdades de Direito, de Engenharia, de Medicina, de Farmácia e Odontologia, com sede em São Paulo, e Escola de Agricultura Luís de Queirós, em Piracicaba – com outros a serem fundados, como a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que, situada na rua Maria Antônia, no bairro da Vila Buarque, exercendo papel central e aglutinador, apartada de objetivos imediatistas e utilitários presentes na sociedade, contou com a presença de

professores de ensino secundário europeus (sobretudo franceses) e norte-americanos, contratados com ajuda de Georges Dumas – professor de Psicologia da Universidade de Paris –, que conhecia o Brasil. Para a seara científica (física, química e biologia), considerando o período histórico, a ascensão do fascismo e nazismo, cujas ideologias enfatizavam o avanço tecnológico, vieram professores alemães e italianos (MOTOYAMA, 2004).

Segundo Grativol, depois dessa experiência na revista *S. Paulo*, Preising retratou atrações turísticas de cidades, realizações oficiais ou eventos políticos para as publicações *Brasil Novo* e *Travel in Brazil*, ambas editadas, no Rio de Janeiro, pelo Departamento Nacional de Propaganda (DNP), que se transformaria, no Estado Novo, no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Suas fotografias também eram distribuídas à imprensa através de uma agência local ligada ao Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), órgão criado em 14/6/1941 que, segundo Boris Kossoy (IMS, 1999), abrigava a Divisão de Imprensa, Propaganda e Radiodifusão, setor que realizava a censura dos meios de comunicação através do Serviço de Controle à Imprensa (SCI). Preising se naturalizou brasileiro em 1941. Após o fim do Estado Novo, o fotógrafo registrou, até 1948, efemérides oficiais para a Divisão de Turismo e Expansão Cultural do Departamento Estadual de Informação (DEI), órgão que substituíra o DEIP em 1945. Trabalhou na Secretaria Estadual da Fazenda (1948-1949); no Laboratório de Polícia Técnica da Secretaria Estadual da Segurança Pública (1949-1951); e no Departamento de Cultura e Ação Social da USP (1951-1954). Morreu em 1962.

Benedito Junqueira Duarte – fotos comparativas de ruas e aproximação das vanguardas

Segundo Rubens Fernandes Junior e Paulo Valadares (2007), Benedito Junqueira Duarte, também fotógrafo da revista *S. Paulo*, nasceu, em 1910, em Franca (São Paulo), numa família de classe média, filho do Capitão Hermínio Monteiro Duarte e de Jovina Diniz Junqueira. Em 1921, o pequeno Dito, Benito ou Benoit mudou-se para Paris, pois fora escolhido, entre os irmãos – eles eram em sete, três homens e quatro mulheres –, para se tornar aprendiz do fotógrafo português José Ferreira Guimarães, marido de sua tia-avó paterna, Virgínia Prata; o parente, que tinha o desejo de perpetuar seu conhecimento técnico-profissional no seio familiar, recebera o título de “Photographo da Casa Imperial”, trabalhara, ao menos desde 1862, como retratista no ateliê *Van Nyvel*,

Guimarães & Co., no Rio de Janeiro, e inventara o “Relâmpago Guimarães”, precursor do *flash*, em que a luz artificial era produzida pela combustão espontânea do magnésio. Uma irmã de Benedito, Maria Aparecida Duarte (a Nini), já se encontrava em Paris como dama de companhia de seus tios-avós, que moravam numa suntuosa *villa* em Bois-Colombes, comuna francesa a noroeste de Paris, próxima ao rio Sena. Duarte conviveu com o “tio Gui” por cerca de dois anos; com o seu falecimento, o jovem, por intermédio de Marcel Grandhomme, procurador do tio, foi admitido como estagiário no Estúdio Reutlinger – cujo dono tinha amizade e admiração pelo fotógrafo português –, situado na rua Montmartre, nº 320, e se tornaria, com o tempo, chefe de laboratório. O ateliê, um dos mais conceituados da Europa, produzia retratos dos artistas do estúdio cinematográfico Gaumont; por lá circulavam, num momento de efervescência cultural da cidade, atores, como Sacha Guitry, Sarah Bernhardt e Gabrielle Réjane; dançarinos, como Cléo de Mérode; fotógrafos, como Paul Nadar e Man Ray; escritores; celebridades; diretores de cinema, como Jean Renoir, René Clair, Germaine Dulac e Alberto Cavalcanti; e profissionais do teatro.

O fotógrafo voltou ao Brasil em 1929 e, incentivado pelo irmão, Paulo Junqueira Duarte, concluiu os estudos formais, que não pôde realizar em Paris, pois seu tio-avô era contrário ao ensino escolar, e ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Entre 1929 e 1933, trabalhou como repórter-fotográfico do jornal *Diário Nacional*, cujo redator-chefe era o irmão Paulo. Um “furo fotográfico” de Duarte, a imagem do corpo estendido do major José Molinaro, cacique do Partido Republicano, no Bom Retiro, rendeu-lhe prestígio entre os colegas. O cronista esportivo da publicação, Herbert Lévy, que fora colega de infância do fotógrafo na Escola Modelo da Luz – colégio primário, situado na avenida Tiradentes, em edifício projetado por Ramos de Azevedo, inaugurado em 1895 –, sugeriu-lhe adotar o pseudônimo “Vamp” na revista *S. Paulo*, pois, segundo sua percepção, ele utilizava uma iluminação diferenciada, meio “vampiresca”. Duarte foi sargento nas tropas insurgentes paulistas durante a Revolução Constitucionalista de 1932, que teve como um dos líderes seu irmão Paulo, que se exilaria em Portugal após a derrota do movimento. Em seguida, ele se dedicou, até o final de 1935, ao retrato de artistas e intelectuais, como Olívia Guedes Penteado, Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Tácioto de Almeida, Rubens Borba de Moraes, Antônio de Alcântara Machado, Emiliano Di Cavalcanti, Barão de Itararé, Alberto Cavalcanti, Menotti del Picchia, Cassiano Ricardo, Monteiro Lobato, Belmonte e Lasar Segall.

Entre 1935 e 1964, o fotógrafo assumiu, a convite de Mário de Andrade, a Seção de Iconografia do Departamento Municipal de Cultura (DC), órgão que Paulo Junqueira Duarte, chefe de gabinete do prefeito Fábio da Silva Prado, concebera. Paulo não concordava com a contratação do irmão, pois era contrário à nomeação de parentes. Duarte passou a registrar, visualmente, as atividades do DC e da prefeitura; a catalogar, analisar, restaurar e conservar o acervo de imagens, incluindo as fotografias que foram vendidas por Aurélio Becherini, realizando pesquisas e entrevistas para poder identificar precisamente a data e o local dos registros; e a produzir suas próprias fotografias da cidade de São Paulo, além de filmes documentais. Registrou, em tomadas diurnas e noturnas:

- Parques infantis, criados por iniciativa do DC, como o do Brás (Parque Dom Pedro II, 1937, figura 194), Lapa, Vila Romana, Ipiranga, Santo Amaro e Tatuapé, captando atividades culturais e esportivas, brincadeiras, apresentações teatrais, festas populares e avaliações médicas;
- Cortiços, como o do Brás e do Vaticano, no Bixiga, e o da rua Oscar Freire (1938, figura 195) – que se tornaria, mais tarde, ponto de comércio elegante – ; as fotografias foram realizadas para uma pesquisa sobre o curso de vida em São Paulo, coordenada pelo engenheiro tcheco Bruno Rudolfer;
- Vistas, como a fotografia noturna do Vale do Anhangabaú (1951, figura 196) – à esquerda da imagem, vê-se um dos Palacetes Prates, que seria demolido para a construção, em 1955, do edifício comercial Conde Prates, situado na rua Libero Badaró, projetado pelo arquiteto Giancarlo Palanti; à direita do Viaduto do Chá, encontra-se o Edifício Matarazzo;
- Cenas urbanas e arquitetura (Largo do Café, 1936, figura 197);
- Avenidas, como a Ipiranga e a Nove de Julho (1937, figura 198); imagem ascendente, conforme a Nova Visão fotográfica;
- Construções e obras públicas, como o Campo de Aviação, mais tarde nomeado Aeroporto de Congonhas, construído pela Autoestradas Sociedade Anônima – empresa fundada, em 1927, pelo engenheiro britânico, nascido em Trinidad e Tobago (Caribe), Louis Romero Sanson, e gerida pela elite paulista –, inaugurado, em 1936, nas terras dos herdeiros de Lucas Antônio Monteiro de Barros, o Visconde de Congonhas do Campo, primeiro presidente da Província de São Paulo após a Independência; neste mesmo ano, a Viação Aérea São Paulo (VASP) estabeleceu a primeira linha comercial entre São Paulo e Rio

de Janeiro. Sanson ainda projetaria o Autódromo de Interlagos (1940). Duarte retratou também o novo Viaduto do Chá, inaugurado em 1937; o túnel da avenida Nove de Julho, finalizado em 1938, projetado pelo engenheiro italiano Domingos Marchetti para unir o centro da cidade aos bairros da zona sul; o Estádio Municipal do Pacaembu (1939, figura 199), inaugurado, em 27/4/1940, com a presença de Getúlio Vargas, de interventores e prefeitos de vários Estados, de delegações esportivas estrangeiras e de cinquenta mil espectadores, tendo sido obra do escritório *Severo & Villares*, gestada pelo prefeito Fábio da Silva Prado (1934-1938), continuada pelo sucessor, Francisco Prestes Maia (1938-1945); a Biblioteca Municipal de São Paulo, que, fundada, em 1925, passou a funcionar, no ano seguinte, no prédio da Câmara Municipal de São Paulo, situada na rua Sete de Abril, na República, e se mudou para um edifício, projetado, de 1938 a 1942, em estilo *art-decô*, pelo arquiteto francês Jacques Pilon, na rua da Consolação, tendo, em 1960, recebido o nome de Biblioteca Municipal Mário de Andrade; o Hospital das Clínicas, inaugurado em 1944; a Ponte do Jaguaré, finalizada em 1947; e a retificação e canalização do rio Tietê, ideia concebida no governo do prefeito Firmiano Morais Pinto e realizada na década de 1940.

Segundo Carlos Alberto Cerqueira Lemos (FRANCESCHI, 2004) e Roberto Pompeu de Toledo (2015), muitas das obras registradas por Duarte foram executadas ou finalizadas pelo engenheiro-arquiteto de Amparo (São Paulo), formado na Escola Politécnica, Francisco Prestes Maia – que participara da Secretaria de Viação e Vias Públicas do Estado (1918-1923) e da prefeitura (1926-1930) –, ao ser nomeado prefeito, em 1938, pelo novo interventor federal em São Paulo, escolhido por Getúlio Vargas, o político Adhemar de Barros. Em sua gestão, que durou até 1945 – voltaria a ser prefeito, por eleição direta, entre 1961 e 1965 –, Maia efetivou, sem consultar a população, o projeto viário desenvolvido por ele e por João Florence de Ulhôa Cintra – também engenheiro e professor da Escola Politécnica, funcionário da prefeitura de São Paulo na divisão de Urbanismo –, chamado *Estudo de um plano de avenidas para a cidade de São Paulo*. Esse projeto, redigido, entre 1927 e 1930, por encomenda do prefeito José Pires do Rio (1926-1930), baseado no *Boletim do Instituto de Engenharia* (1924-1926), escrito por Maia e Cintra, visava a, com base em uma racionalidade técnica moderna, rearranjar as vias públicas. Dentre suas intervenções urbanas, Maia, intitulado burgomestre,

construiu o Perímetro de Irradiação, um grande anel viário que circundava o Centro Velho – sequência formada pelas avenidas Ipiranga e São Luís, viadutos Nove de Julho, Jacareí e Dona Paulina, praças João Mendes e Clóvis Bevilácqua, contorno do Parque Dom Pedro, avenida Senador Queirós e daí de volta à Ipiranga –, descongestionando o trânsito e distribuindo o fluxo entre as radiais, que se dirigiam aos bairros, formando o Sistema Y, destinado a unir a zona norte às partes sul e sudoeste da cidade, através da avenida Tiradentes, que, ao atravessar o centro da cidade, passou a encontrar a avenida Anhangabaú (depois chamada Prestes Maia), alargada e prolongada. No Largo do Piques, que seria remodelado e viraria a Praça da Bandeira – denominação concedida em 1950 –, abriram-se as duas hastes do Y, cada uma tomando o rumo de um dos córregos formadores do Vale do Anhangabaú, Itororó e Saracura, que se transformariam nas avenidas Vinte e Três de Maio e Nove de Julho, que fazem a ligação norte-sul e centro-sul. Maia iniciou também as construções dos viadutos Nove de Julho; Jacareí, que, finalizado ainda em seu mandato, abrigaria, a partir de 1969, o Palácio Anchieta, sede da Câmara Municipal de São Paulo; Dona Paulina – essas três artérias ligavam o centro à região sudoeste da cidade –; e Ponte das Bandeiras, construída em madeira nos anos de 1700, chamada Ponte Grande, remodelada em concreto armado em 1942, cruzava o rio Tietê, ligando a porção norte da avenida Santos Dumont, no bairro de Santana, à porção sul, no Bom Retiro. Moradores pobres do centro da cidade foram desapropriados de suas casas e forçados a se afastar rumo à periferia, o que abriu espaço à expansão imobiliária.

Duarte convenceu Francisco Patti, diretor do Departamento de Cultura que substituiu Mário de Andrade em 1937, a respeito da necessidade de registrar as transformações urbanas empreendidas pela prefeitura, fotografando as áreas antes de serem demolidas e depois da liberação à circulação urbana, obedecendo ao que chamava “tomadas isoangulares”, ou seja, sob um mesmo enquadramento, como já praticado por Militão Augusto de Azevedo e Aurélio Becherini em suas visões comparativas da cidade.

Duarte utilizou, ao longo da carreira, as câmeras Graflex, Mentor Reflex, Rolleiflex e Leica. Para representar as harmonias e os contrastes, a ordem e o caos de uma São Paulo vibrante, Duarte não se restringiu, no plano formal, a uma composição tradicional, mas experimentou enquadramentos inusitados, utilizando o vocabulário moderno das vanguardas europeias (Parque do Anhangabaú, tendo ao fundo o Edifício Martinelli, 1939, figura 200). Não por acaso, em 1939, participou da fundação do Foto Cine Clube Bandeirante, polo aglutinador da fotografia moderna no Brasil, tornando-se

vice-presidente e integrando a Comissão de Seleção e Premiação do Salão Paulista (depois, Internacional) de Arte Fotográfica, que realizava exposições na Galeria Prestes Maia. Contribuiu também para a criação da Cinemateca Brasileira (1940). Publicou críticas de cinema no jornal *O Estado de S. Paulo* (1946-1950), na revista *Anhembi* (1950-1962), criada e dirigida pelo irmão Paulo, e em veículos do grupo *Folha* (1956-1965). Querendo aproximar-se de um sonho que não pôde realizar, o de ser médico, Duarte produziu mais de quinhentos documentários educativo-científicos, recebendo vários prêmios nacionais e internacionais, para instituições médicas, como a Faculdade de Medicina da USP, que lhe concedeu, pelos serviços prestados na área, a medalha “Arnaldo Vieira de Carvalho” e o título de professor *pro honore* (por honra); e como o Hospital das Clínicas, onde filmou o primeiro transplante de coração do Brasil, realizado, em 1968, por Euryclides de Jesus Zerbini.

Hildegard Rosenthal – um olhar sensível e humanista para uma São Paulo turbilhonante

Hildegard Rosenthal apresentou uma visada sutil e sensível, refinada do ponto de vista estético e documental, à cidade de São Paulo, retratando, sob diferentes perspectivas, o movimento animado, imprevisível e espontâneo das ruas, que serviam de espaço transitório de circulação, mas também permanente de experiências sociais, políticas ou existenciais dos cidadãos; o transitar geralmente apressado de pessoas das mais diversas, com seus modos característicos de se vestir, de andar e de se comportar; a arquitetura dos edifícios, entre os quais os emblemáticos arranha-céus; os transportes, como bondes, ônibus, automóveis, tálburis (charretes puxadas por cavalos), carroças e táxis – consta que havia na cidade, em 1940, um veículo de tração animal para cada 4,4 motorizados (TOLEDO, 2015) –; as obras em construção; e os tipos humanos, buscando destacar a multiplicidade das representações da metrópole e seu aspecto cosmopolita. Para Nicolau Sevcenko, em sua crônica visual de São Paulo, “Hildegard sonda os ecos nostálgicos de um tempo contemplativo, dos anseios de encontro e comunhão com as gentes e com os elementos, que a urbanização vertiginosa atropelou e sufocou ao forjar suas multidões de anônimos desalentados” (FRANCESCHI, 2004, p. 329 e 330).

A maior parte das fotografias de Rosenthal (e, como veremos, de Alice Brill) possui características presentes no conceito de Instante Decisivo de Henri Cartier-Bresson – o pai tanto do Fotojornalismo quanto da Fotografia moderna –, desenvolvido em sua

obra *Images à la sauvette* (Imagens furtivas, edição da revista *Verve*, 1952) – totalizando cento e vinte e seis fotografias, com desenhos do pintor francês Henri Matisse na capa e contracapa (figuras 201 e 202), organizada pelo editor grego-francês Tériade e traduzida na versão norte-americana, publicada pela editora Simon & Schuster no mesmo ano, como *The Decisive Moment* –, que ele já aplicava desde suas primeiras cenas urbanas datadas de 1931. O livro cita, como epígrafe, a frase do Cardeal de Retz: “não há nada neste mundo que não tenha um momento decisivo” (*apud* CARTIER-BRESSON, 2011, p. 146). Em seguida, vem o antológico prefácio da obra, originalmente sem título, escrito pelo próprio fotógrafo, dividido, após uma breve introdução, em cinco itens: “a reportagem”, “o tema”, “a composição”, “a técnica” e “os clientes”.

Segundo Clément Chéroux (2008), em 1929, HCB fora obrigado a se alistar no serviço militar, sendo recrutado na força aérea, ficando num campo na comuna francesa de Le Bourget, no norte de Paris. Passou a frequentar a morada Le Moulin du Soleil (O Moinho do Sol), situada em Ermenonville – comuna próxima da base onde o fotógrafo estava instalado –, pertencente ao casal norte-americano Harry e Caresse Crosby, que, ricos – ele era membro da família de banqueiros J. P. Morgan –, haviam fundado a editora Black Sun Press e recebiam escritores e artistas em sua residência. De acordo com o autor, lá, HCB conheceu três personalidades que foram centrais para lhe fornecer conhecimento da fotografia moderna: o curador e negociante de arte Julien Levy, que, filho de um magnata de Nova York, estudara arte em Harvard e foi um dos primeiros a introduzir artistas de vanguarda, em especial, os surrealistas, nos Estados Unidos, tendo, posteriormente, papel importante na divulgação de seu trabalho; e o casal de fotógrafos amadores Peter e Gretchen Powel, que consideravam a fotografia um meio de expressão artística. Levy, que comprara, na Europa, impressões fotográficas originais de Man Ray, László Moholy-Nagy, Eli Lotar, Lee Miller, Umbo e outros, apresentou a HCB a obra de fotógrafos de sua coleção, a começar pelo francês Eugène Atget e pelo judeu-húngaro André Kertész; já os Powels, familiarizados com as correntes de vanguarda fotográfica de sua época (Modernismo americano, Surrealismo francês e Nova Visão alemã-soviética), além de mostrar ao jovem imagens desses artistas em revistas ilustradas, incentivaram-no a fotografar. E foi esse caminho que ele trilharia nas décadas seguintes.

Após o serviço militar, HCB partiu para uma jornada, comum a muitos artistas europeus, rumo à África, com o objetivo de fugir do casulo familiar burguês e viver uma grande aventura. Trabalhando em várias ocupações, ficou na Costa do Marfim, em

Camarões e em Togo entre outubro de 1930 e a primavera de 1931, tendo que voltar à França para se curar de uma grave febre causada pela malária. Neste ano, ele teve uma epifania: após se encantar com uma imagem do fotógrafo judeu-húngaro Martin Munkácsi (*Três garotos no Lago Tanganyika*, c. 1930, figura 203), convenceu-se de que queria ser fotógrafo: “compreendi, subitamente, que a fotografia podia fixar a eternidade em um momento. Foi a única foto que me influenciou. Há tanta intensidade nessa imagem, tanta espontaneidade, tanta alegria de viver (*joie de vivre*), tanto prodígio, que mesmo hoje ela ainda me deslumbra. A perfeição da forma, o sentido da vida, uma emoção inigualável” (*apud* CHÉROUX, 2008, p. 30). HCB começou sua prática fotográfica em 1930, produzindo, com uma câmera Rolleiflex, imagens, que ele agrupou sob o rótulo “Primeiro Álbum” em um caderno em espiral, de acordo com a Nova Visão: estudos de materiais e estruturas, uso recorrente de ângulos altos e baixos e experimentos em composições abstratas, formais (c. 1931, figuras 204 e 205; c. 1932, figura 206). Ele adquiriu, em 1932, em Marselha, uma Leica, câmera leve e portátil, com filme de cinema de 35 mm, que permitia realizar trinta tomadas seguidas sem precisar recarregar; considerava-a como um prolongamento do seu olho. HCB escreve no prefácio do livro de 1952: “Andava o dia inteiro com o espírito alerta, vagando pelas ruas para tirar fotos no calor da hora, fotos que fossem como flagrantes delitos [esta expressão, no singular, é o título de um ensaio de André Breton de 1949]. Tinha, sobretudo, o desejo de captar numa única imagem o essencial de uma cena que emergia” (CARTIER-BRESSON, 2011, p. 147). Adiante, ele recomenda que “é preciso abordar o tema com passadas de lobo, mesmo quando se trata de uma natureza-morta. Com pés de veludo, mas com olhos aguçados. Nada de atropelos, não se agita a água antes da pescaria” (*idem*, p. 148).

Comissionado por veículos de imprensa ou atuando por conta própria, HCB passou a produzir imagens, durante a década de 1930, pela Europa (Place de l'Europe, Gare Saint Lazare, Paris, França, 1932, figura 207; Trieste, Itália, 1933, figura 208; Valência, Espanha, 1933, figura 209), no México (1934) e nos Estados Unidos (1935). Entre 1936 e 1939, ele se envolveu com o cinema: trabalhou como assistente do diretor Jean Renoir e dirigiu documentários. Durante a Segunda Guerra Mundial, quando servia na unidade cinematográfica do Terceiro Exército, foi capturado pelos nazistas, em junho de 1940, na comuna de Saint-Dié, no departamento de Vosges, ficando três anos preso, até conseguir fugir e voltar à França no início de 1943. Depois, integrou-se ao Movimento Nacional dos Prisioneiros de Guerra e Deportados (MNPGD) – grupo secreto de

resistência comunista francesa –, produzindo fotografias da libertação de Paris. Por fim, realizou, na Alemanha, o documentário *Le Retour* (O Retorno, 1945), onde retratava as pessoas deslocadas e os prisioneiros de guerra franceses que estavam voltando a seu país.

De 1947 ao começo da década de 1970, focou-se nos Estados Unidos, especialmente na Ásia (*O funeral de Gandhi*, Déli, Índia, 1947, figura 210; Xangai, China, 1948, figura 211; *Cantina para os trabalhadores que construíam o Hotel Metrópole*, Moscou, União Soviética, 1954, figura 212; *Um serviço de despedida para o ator Danjuro no Salão Funerário de Aoyama*, Tóquio, Japão, 1965, figura 213), em Cuba e na Europa, já a serviço da agência Magnum Photos, cooperativa que vendia as reportagens fotográficas a revistas do mundo todo, fundada por ele, em 1947, junto com os fotógrafos húngaro Robert Capa, britânico George Rodger, polonês David “Chim” Seymour e americano William “Bill” Vandivert; ele se desligaria da agência em 1974 (CHÉROUX, 2014).

Segundo Chéroux, as fotografias modernas de HCB que expressam o Instante Decisivo aglutinam, numa tensão dialética, características cubistas e surrealistas, incorporadas em sua obra a partir das aulas de pintura que frequentou, em 1926 e 1927, na academia de arte do crítico André Lhote, que era adepto da estética do “retorno à ordem”, de um rigor geométrico na composição baseado na aplicação da “proporção áurea” ou “divina” renascentista, que, pensava-se, fornecia uma harmonia universal à imagem, e promovia “exercícios de purificação formal”; e dos encontros de que participou, em cafés de Paris ao redor da Place Blanche, com o grupo de artistas que gravitava em torno do escritor André Breton, que lançou, em 1925, o Manifesto Surrealista, que, crítico aos valores burgueses, imerso num espírito subversivo, conclamava a uma liberação da imaginação através da intuição, do transbordamento do inconsciente e da junção casual de elementos, e publicou, em 1928, a narrativa com tons autobiográficos *Nadja*, que proclamava que a beleza deveria ser convulsiva. De acordo com o autor, em 1926, o poeta surrealista Louis Aragon, que dirigiria o diário comunista *Ce Soir* (Essa Noite, 1937-1953) – para o qual HCB, engajado politicamente, trabalharia entre 1937 e 1939 –, lançara a obra *Le Paysan de Paris* (O camponês de Paris), no qual descreve os “mil espetáculos” que se desdobravam diante de seus olhos quando vagava pelas ruas da capital francesa, sensação que coincidiria com a de Cartier-Bresson ao se embrenhar, como um *flâneur*, no cotidiano das cidades, estando aberto às associações de sentido e aos prazeres do acaso que a dinâmica da vida proporcionava.

HCB considerava que, no *kairós* (“o momento supremo” em grego), o fotógrafo devia congelar o instante fugidio, casual, antecipando, intuitivamente, a ação se desdobrando, organizando, com a operação conjunta do olho, cérebro e coração, os elementos caóticos da cena em uma composição geométrica equilibrada que, plena em beleza e significação, imprimisse uma tensão máxima de racionalidade e impulso, exatidão e espontaneidade ou, numa visão psicanalítica, que refletisse o choque entre as instâncias consciente e inconsciente do artista: “Para mim, uma fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, tanto do significado de um fato quanto de uma organização rigorosa das formas, percebidas visualmente, que exprimem esse fato (...). Em matéria de fotografia, essa organização visual só pode ser fruto de um sentimento espontâneo dos ritmos plásticos” (CARTIER-BRESSON, 2011, p. 153). Em sua visão, “há ocasiões em que uma única foto, cuja forma tem rigor e riqueza e cujo conteúdo tem ressonância, pode bastar por si só” (*idem*, p. 147). Suas imagens do pré-guerra mostram preocupações mais formais. Chéroux, baseando-se em uma análise de Peter Galassi, antigo curador do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) – instituição que expôs uma retrospectiva das obras de HCB em 1947, em mostra organizada pelo casal Beaumont e Nancy Newhall, que achavam que o fotógrafo havia morrido durante a guerra –, afirma que uma das estratégias de Cartier-Bresson nesse período era escolher “um plano de fundo, cuja textura, construção geométrica ou imagens e signos acumulados parecessem ser intrinsecamente interessantes” (CHÉROUX, 2014, p. 74); depois, esperar transeuntes inserirem sua presença no arranjo de formas, numa situação que ele descrevia como “coalizão simultânea”, e fotografar no melhor momento. Já as imagens do pós-guerra, guiadas pela diretriz jornalística, têm um caráter mais humanista, fundamentadas numa filosofia que enfatizava a igualdade, a liberdade, a paz, a dignidade e a tolerância, refletindo os princípios da Declaração Universal dos Direitos Humanos proclamada, em 1948, pela Assembleia Geral das Nações Unidas. Segundo o autor, HCB, influenciado pelo cinema de Renoir e pela visão social de mundo que a afinidade com o Comunismo lhe proporcionou, passou a realizar uma composição que provia ao espectador a ilusão de tridimensionalidade, ao reintroduzir em suas fotografias um ponto de fuga e uma sucessão de planos, de modo a lhes conceder profundidade de campo.

De acordo com Chéroux, o Instante Decisivo pertence a uma tradição da teoria da arte que remonta ao momento “pregnante” ou “fértil”, concebido, na obra *Laocoon* –

sobre os limites da Pintura e da Poesia (1766), pelo filósofo alemão Gotthold Ephraim Lessing, para quem “a genialidade do artista consiste em perceber e, então, transcrever o ápice de uma situação ao isolar um momento singular em que a narrativa está inteiramente concentrada, respeitando a unidade espacial” (CHÉROUX, 2008, p. 98). O autor afirma que o debate sobre o “momento oportuno” de se tirar uma foto ocorre desde o final do século XIX, quando os primeiros filmes fotográficos foram criados.

Para Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz (2001), a fotografia do Instante Decisivo, diferentemente da praticada pela Nova Visão, por preferir os meio-tons a uma divisão radical entre claro e escuro, era antigráfica: “primeiro, literalmente, as imagens não possuem os contrastes de luz brilhante e sombra profunda com o qual muita fotografia de arte da época criava padrões gráficos arrojados nas impressões. Se há luz do sol numa fotografia de Henri Cartier-Bresson, ela, geralmente, incide no pano de fundo, enquanto os assuntos do primeiro plano estão na sombra. Preferencialmente, não há sol. Cartier-Bresson preferia fotografar em um dia cinzento” (WESTERBECK; MEYEROWITZ, 2001, p. 154). Os autores afirmam que as fotografias do mestre francês caracterizam-se por ser objetivas, ambivalentes e amorais, deixando a concessão do significado e do julgamento para o espectador; produzidas por uma ação furtiva e de rápido reflexo do fotógrafo na captação de eventos em vias de desaparecer, elas se abrem à experiência humana em todas as suas formas. HCB escreve, no prefácio de sua obra, que há uma tensão dialética entre o criador das imagens e a realidade: “vivendo, descobrimos a nós mesmos ao mesmo tempo que descobrimos o mundo exterior; ele nos molda, mas também podemos, de nossa parte, agir sobre ele. É preciso estabelecer um equilíbrio entre esses dois mundos, o interior e o exterior, que afinal, ao longo de um diálogo constante, são um só e o mesmo mundo, o mundo que devemos comunicar” (CARTIER-BRESSON, 2011, p. 153). Em outro texto, o fotógrafo dirá: “com o olho que está fechado, o indivíduo olha para dentro; com o olho que está aberto, o indivíduo olha para fora” (*apud* WESTERBECK; MEYEROWITZ, 2001, p. 155).

O escritor e crítico literário judeu-americano Alfred Kazin, que possui obras a respeito da experiência do imigrante judeu na América no século XX, afirma, em *New York Jew* (1996), obra publicada, originalmente, em 1978, que o que contava para HCB, que ele acompanhou numa andança fotográfica na região da Brooklyn Bridge, “era o cidadão no cenário urbano, o homem e a rua como um só. Ele começou com o transeunte humano num mundo social que era o outro lado dele mesmo, Cartier-Bresson. Esse

transeunte, esse estrangeiro, era com quem eu vivi cada dia da minha vida nem sempre o vendo. Cartier estava nos ensinando a vê-lo” (KAZIN, 1996, p. 156). Rosenthal, assim como Brill, fotografando no ambiente urbano, queria interagir com o grupo que lhe era desconhecido, os paulistanos, muitos deles estrangeiros (como ela) já adaptados ao país, mas todos eles, às vezes, na multidão anônima e impessoal que circula na grande cidade, alheios entre si. Um exercício de comunicação e empatia com o outro.

O enquadramento de Rosenthal da passarela para pedestres no Brás (c. 1940, figura 214) remete, conforme minha visão, à fotografia de HCB do ciclista passando sob uma escada (Cidade de Hyères, França, 1932, figura 215). Isso porque ambas as imagens apresentam o ângulo de visão descendente, típico da Nova Visão, destacam a geometria circular das linhas dos elementos da cena – embora, na primeira, haja também traços retos (os postes, a chaminé) – e foram realizadas num instante preciso quando a cena adquire uma composição aguda, exatamente no momento em que a silhueta de uma pessoa, borrada, provavelmente em movimento, atravessava a rua sobre um veículo com rodas – uma carroça, na representação de Rosenthal, e uma bicicleta, na de Cartier-Bresson.

Maria Luiza Ferreira de Oliveira (2009) nota que Rosenthal, como uma cronista do cotidiano, mostrou os símbolos da cidade não em primeiro plano, mas como uma moldura dos acontecimentos que se desenrolavam, como nas fotografias da rua do Seminário e da Praça Antônio Prado, onde o célebre Edifício Martinelli encontra-se, respectivamente, ao fundo e à direita (c. 1940, figuras 216 e 217). Na primeira imagem, o arranha-céu cede o lugar de destaque ao chão de pedras da rua, onde dois homens de terno andam em direção ao estabelecimento *São Paulo Bazar*, enquanto, na segunda, o foco recai na banca de jornal, ao redor da qual dois homens conversam. Em muitas fotografias, Cartier-Bresson apresentou direcionamento semelhante: em imagem de 1944 na Praça da Concórdia, em Paris, ele priorizou o retrato dos habitantes de uma cidade arrasada pela guerra, deixando a Torre Eiffel esmaecida ao fundo (1944, figura 218). Ele procedeu assim em muitas coberturas fotojornalísticas: ao documentar, em maio de 1937, para o jornal *Ce Soir*, a coroação do rei inglês George VI, em Londres, o fotógrafo francês desprezou a representação do protagonista do evento – simbolicamente, o “monumento” – e se fixou na população que compareceu à cerimônia (1937, figuras 219 e 220).

Rosenthal flagrou um dia de movimento caótico em três pontos de encontro por excelência da cidade situados no Centro Histórico: o Largo da Sé (c. 1940, figura 221),

que continha edifícios – como o Palacete Santa Helena, à esquerda –, anúncios publicitários, a catedral homônima, veículos (carros, bondes, ônibus) parados – o local era também um estacionamento – e circulando, disputando o espaço com os pedestres em visível desordem, numa época que, segundo Ferreira de Oliveira, ocorriam frequentemente atropelamentos, uma vez que eram incipientes a normalização das regras de trânsito, a fiscalização das infrações e a punição ao motorista que descumpria as leis, que começaram a ser criadas a partir de 1931 (FRANCESCHI, 2004); e as ruas Direita e XV de Novembro (c. 1940, figuras 222 e 223), onde se vê um mundaréu de pessoas vestidas socialmente, também invadindo a rua, passeando por estabelecimentos comerciais ou se agrupando para conversar. As duas primeiras imagens apresentam ângulos visuais mais abertos (plano geral) e enquadramento descendente; a terceira, ângulo mais fechado (plano médio) e enquadramento central.

A fotógrafa retratou momentos de interesse para a microhistória: o cotidiano do povo nas ruas na década de 1940, com seu significado social e urbano, como se pode exemplificar nessa cena do pé da ladeira Porto Geral – local por onde passava o rio Tamanduateí antigamente, através do qual barcos levavam mantimentos das fazendas para abastecer os mercados locais (MARTINS, 2017) –, na rua Vinte e Cinco de Março (c. 1940, figura 224). Essa imagem contrasta, como reforçado pela placa “contramão”, a sisudez dos três homens em traje social conversando com os braços abaixados, à direita, com o desembaraço gestual das pessoas ao redor do carrinho de frutas – duas delas terminando de comer o que pode ser uma melancia –, à esquerda. Em 27/4/1940, Rosenthal registrou a inauguração do Estádio Municipal do Pacaembu (figuras 225 e 226), mostrando os desfiles, as arquibancadas e o entorno. Além disso, documentou a época de transformações em São Paulo em direção à expansão urbana, com obras sendo, constantemente, realizadas nas ruas (vista ascendente da Biblioteca Municipal, c. 1940, figura 227; trabalhadores em edifício em construção, c. 1940, figura 228) ou restos de trabalhos já finalizados, em imagens que podem ser consideradas anticlichês. Captou também momentos de orgulho paulistano diante do desenvolvimento urbanístico e econômico da cidade; por exemplo, no topo do bonde elétrico fechado, conhecido como “camarão”, devido à sua cor vermelha – o veículo fora lançado pela *Light* em maio de 1927 –, parado para a entrada de passageiros, principalmente homens – mas vê-se uma mulher baixa de *tailleur*, que, segurando um saco acima da cabeça, viera, provavelmente, do mercado central (DINES, 2017) –, formalmente vestidos, na Praça do Correio – ao

fundo, à direita, nota-se o Palácio dos Correios, edifício concebido pelo Escritório Técnico Ramos de Azevedo, Severo & Villares S.A., inaugurado em 1922 –, no bairro Santa Ifigênia, é possível ler o *slogan*, proposto pela prefeitura na gestão de Francisco Prestes Maia: “SÃO PAULO É O MAIOR CENTRO INDUSTRIAL DA AMÉRICA LATINA” (c. 1940, figura 229). Rosenthal registrou, ainda, em seu contexto urbano, alguns edifícios, ressaltando o desenho curvilíneo, horizontal ou vertical das estruturas (Largo do Piques, atual Praça das Bandeiras, c. 1940, figura 230; Escola Normal Caetano de Campos – edifício projetado por Ramos de Azevedo e Paula Souza, inaugurado em 1894, atual Secretaria Estadual da Educação –, Praça da República, c. 1940, figura 231). Segundo Antonio Fernando de Franceschi, “a arquitetura paulistana, especialmente na região central, apresentava uma surpreendente regularidade. A linguagem comum das edificações conferia a paisagem urbana um sentido de integração ordenada, uma certa racionalidade, uma harmonia, enfim, de algum modo também presente no comportamento dos habitantes, impregnando os gestos cotidianos, o vestuário, a fruição coletiva no espaço público, a forma e o ritmo das interações sociais” (*apud* IMS, 1999, p. 6).

Boris Kossoy (IMS, 1999) destaca a já existência da poluição visual em São Paulo pela quantidade de anúncios, que promoviam uma multiplicidade de produtos, espalhados por toda parte, que conformavam o gosto e estabeleciam padrões de consumo. O autor, buscando mostrar a importância das fotografias como objetos históricos – nesse caso, elas poderiam servir, por exemplo, a um estudo sobre a propaganda em São Paulo –, realiza um inventário das marcas vistas nos anúncios presentes nas imagens de Rosenthal; referem-se a casas comerciais, loterias, produtos de beleza e higiene, remédios, automóveis, cigarros, bebidas, produtos de limpeza, produtos alimentícios e inseticidas.

Rosenthal registrou a cidade também em dias de chuva (pedestres, captados de costas, tentando, desordenadamente, atravessar a rua, formando quase uma linha diagonal, na avenida São João, com edifício da Delegacia Fiscal ao fundo, c. 1940, figura 232), em imagens onde se veem as pessoas andando cabisbaixas ou protegidas com capas e guarda-chuva, o chão molhado brilhando, transformado em espelho, e o cinza, em diversos matizes, predominando; e à noite, com a escuridão pontilhada por vultos, sombras e luzes (homens sentados em bancos na Praça da República, c. 1940, figura 233; Viaduto do Chá, com edifício da loja *Mappin Stores* ao fundo e letreiro de *neon* “Chevrolet”, captado, às 18h30, como indica o relógio pendurado no prédio, c. 1940, figura 234). Esses momentos determinam, em relação à captação sem chuva e diurna,

outras cadências e dinâmicas da cidade, diferentes jogos de formas, texturas e luzes da paisagem e novos gestuais, posturas e modos de andar das pessoas no palco teatral urbano.

As cenas noturnas dialogam com as do fotógrafo húngaro Brassai – pseudônimo de Gyula Halász –, que, de acordo com Péter Baki e Balázs Zoltán Tóth (BAKI; FORD; SZIRTES, 2011), nascido em Brassó (hoje, Brasov, na Romênia), imigrou para Budapeste, onde estudou pintura e escultura na Academia Húngara de Belas-Artes, e, após a Primeira Guerra Mundial – onde serviu num regimento de cavalaria do exército austro-húngaro –, a partir de 1920, passou a residir em Berlim, onde trabalhou como jornalista e participou de um curso na Escola de Artes e Ofícios da cidade. Em 1924, mudou-se definitivamente para Paris, onde praticou a pintura, assinando em suas obras “Halász”, e, desde 1929, a fotografia, tendo se inspirado nas imagens documentais do francês Eugène Atget, que retratou cenas urbanas e a arquitetura antes da modernização de Paris, e nos ensinamentos que adquiriu do fotógrafo judeu-húngaro, também imigrante francês e jornalista, André Kertész. De acordo com Ferreira de Oliveira, nas fotografias de Brassai, “aparecem as ruas vazias de Paris, iluminadas pela luz dos postes, interiores de cafés, com casais namorando, prostitutas esperando fregueses, mulheres nuas em boates, um universo certamente diferente da cidade à luz do dia” (FERREIRA DE OLIVEIRA, 2009, p. 16) (casal apaixonado na rua Croulebarbe, bairro Italie, c. 1932, figura 235; Obelisco e fontes na Praça da Concórdia, c. 1932, figura 236; Avenue de l'Observatoire, 1934, figura 237; Arco do Triunfo, c. 1932, figura 238; Boulevard Montparnasse, 1931, figura 239). Sessenta fotografias foram publicadas na obra *Paris de nuit* (Paris: *Arts et métiers graphiques*, 1932), que se tornou um sucesso internacional. Para Paul Morand, à noite, “um mundo crepuscular emerge, um mundo de formas cambiantes, de falsas perspectivas, planos fantasmagóricos” (BRASSAI, 1987, s/p). Na visão de Julian Green, “em todas as grandes cidades, há zonas que revelam sua real personalidade apenas depois do anoitecer. Durante o dia, elas vestem uma máscara, assumem uma aparência de amigável companheirismo que engana até o astuto (...). Quanto a névoa da noite surge, tais lugares acordam para a vida, que é uma paródia da morte; os bancos sorridentes tornam-se lívidos, superfícies negras crescem pálidas e cintilam com brilhos funéreos, encarnando uma alegria malévola. É a lâmpada de rua que opera a transformação (...). É como se o palco fosse montado em preparação para algum drama furtivo” (*idem*). Esse novo elenco de imagens e percepções que a noite possibilita somente foi possível pela experiência moderna da velocidade e da luz.

Rosenthal produziu fotografias que retratam, graciosamente, o cotidiano no bairro oriental da Liberdade, mostrando duas meninas tomando sorvete (c. 1940, figura 240), quatro jovens caminhando (c. 1940, figura 241) e duas moças saindo da confeitaria-sorveteria *Casa Motomu* (c. 1940, figura 242), enquanto um cliente entra, tendo ao lado um estabelecimento onde se anuncia o serviço de uma parteira e onde se vê uma criança que, aparentemente, está protegendo a visão da luz forte do sol. Como se percebe nesses exemplos, e num outro enquadramento, encantador, de duas meninas lendo em primeiro plano, à esquerda, numa rua de paralelepípedos que se estende na profundidade da cena (c. 1940, figura 243), a fotógrafa gostava de retratar crianças. Cartier-Bresson também tinha paixão por registrar os infantes em sua doçura e espontaneidade, como na fotografia do menino sorridente, caminhando triunfante, segurando duas garrafas de vinho, sendo observado por duas meninas (*Rua Mouffetard*, Paris, França, 1954, figura 244) – a “pressa” da cena que o fotógrafo teve que se mobilizar para captar, em compasso com um real fugaz, fez com que o enquadramento saísse levemente oblíquo, como se percebe pelo estabelecimento entortado atrás do personagem – e das duas crianças correndo, alegres, pela rua (*Garoto com roda*, Palermo, região da Sicília, Itália, 1971, figura 245).

Outro conjunto de fotografias de Rosenthal registra, tanto de modo posado quanto natural, vendedoras de frutas e vegetais na Zona Cerealista – um local onde a presença feminina predominava, ao contrário do centro comercial e financeiro de São Paulo (FOSTER, 2005) –, no entorno do Mercado Municipal de São Paulo (c. 1940, figuras 246, 247 e 248). Nesta última fotografia, David Foster (2005) observa que os dois passageiros – uma mulher de saia longa e blusa carregando um saco de estopa por sobre a cabeça e um homem sem paletó, com a camisa amarfanhada e uma carapuça branca – que embarcarão no bonde de número 237 – na frente do qual está afixado um quadro publicitário divulgando a gordura de coco brasileira –, vestem-se de modo mais simples que os da Praça do Correio da outra imagem de Rosenthal; seu destino, como indicado pela placa, é a cidade de São Caetano, nome do santo patrono dos trabalhadores, que constituíam a base da população daquele município.

Em outra série, a fotógrafa perfila alguns trabalhadores comuns na São Paulo da época – dentre estes, crianças e adolescentes em busca de seu ganha-pão, numa época em que o trabalho infantil era tolerado –, que oferecem serviços urbanos ou asseguram o abastecimento de gêneros alimentícios: o cobrador de ônibus (c. 1940, figura 249); o engraxate; o menino vendendo jornais com notícias da guerra (1939, figura 250) – lê-se,

na primeira página do jornal *Diário da Noite*, a manchete: “20 DIVISÕES ALLEMÃS NA FRONTEIRA DA SUÍSSA” –; o homem do realejo (c. 1940, figura 251) – cartaz ao fundo da imagem destaca a estreia da companhia de comédia *Mesquitinha – Alma Flora* no Teatro Boa Vista –; o motorista de táxi; o carregador de feira (c. 1940, figura 252); o carroceiro; o leiteiro – captado na rua Marechal Deodoro, no bairro de Santa Cecília –, que vendia seu produto de porta em porta aos moradores de São Paulo, num resquício da feição roceira da cidade, desaparecendo nos anos 1950; o padeiro; e o guarda de trânsito.

Por fim, há também o grupo de fotografias encenadas que apresenta uma mesma modelo que, segundo Ferreira de Oliveira, realiza várias atividades: “compra flores no largo do Arouche [janeiro de 1942, figura 253] – ao fundo, cartazes anunciam o filme *Pérfida*, da atriz norte-americana Bette Davis, exibido na sala de cinema *Art Palácio*, um inseticida (“Livres-se das BARATAS com PÓ AZUL!”) e o programa Repórter Esso, noticiário radiofônico (“Ouçam hoje”) –, vai à feira [c. 1940, figura 254], passa pela vitrine de uma loja de tecidos, flana em uma praça, sobe em um ônibus [c. 1942, figura 255], para em uma banca e abre o jornal confortavelmente para ler as notícias [c. 1942, figura 256], no meio da rua; para terminar, vai ao teatro, onde está anunciado o concerto de Souza Lima com Alexandre Levy” (FERREIRA DE OLIVEIRA, 2009, p. 14). De acordo com Kossoy, Rosenthal destacou uma mulher da massa anônima, fornecendo-lhe uma identidade, para valorizá-la como um ser independente, como a própria fotógrafa, que “deveria trabalhar, mas também guardar um certo mistério, como o que transparece em seu autorretrato” (*apud* IMS, 1999, p. 27) (c. 1940, figura 257).

As crônicas fotográficas de Rosenthal, ao mostrar a heterogeneidade de uma metrópole em seu cotidiano, recortando a paisagem em belas composições geométricas, dialogam com as de Horácio Coppola, produzidas em Buenos Aires na década anterior: avenida Presidente Roque Sáenz Peña ou Diagonal Norte, esquina com *calle* Suipacha, 1936, figura 258; avenida Alvear, esquina com avenida Sarmiento, 1936, figura 259; *calle* Florida, 1936, figura 260; *calle* Suipacha, esquina com a avenida Presidente Roque Sáenz Peña, 1936, figura 261; avenida de Mayo, 1936, figura 262; Hipódromo de Palermo, 1936, figura 263.

O fotógrafo argentino apresenta, justapondo passado e presente, vários pontos da avenida Corrientes, que fora reinaugurada, mais larga, em 1936: na esquina com a *calle* Reconquista, 1936, figura 264; na esquina com a *calle* Uruguay, 1936, figura 265; na

altura do número 1.200, 1936, figura 266; à noite, com focos de luz pontilhando na massa escura do edifício, tendo o Obelisco iluminado ao fundo, 1936, figura 267; desde o cruzamento com a *calle* Reconquista, indo em direção aos bairros do Oeste, 1936, figuras 268 e 269. O escritor e jornalista argentino Roberto Arlt, filho de pai prussiano e mãe italiana de origem austríaca, nascido no bairro pobre de Flores, descreve como era essa avenida no período noturno na década de 1930: “caída entre os grandes edifícios cúbicos, com panoramas de frango na ‘televisão de cachorro’ e salas douradas e pontos de cocaína e vestíbulos de teatros, quão maravilhosamente vadia é a *calle* Corrientes à noite! Quão linda e quão vã! (...) A rua vagabunda acende todos os letreiros luminosos às sete da noite e, engrinalda de retângulos verdes vermelhos e azuis, projeta nas paredes brancas seus reflexos de azul de metileno, seus amarelos de ácido pícrico, como o glorioso desafio de um pirotécnico (...). Vigias, jornaleiros, gigolôs, atrizes, porteiros de teatro, mensageiros, vendedores, funcionários de firmas, bufões, poetas, ladrões, homens de negócio suspeitos, escritores, vagabundos, críticos teatrais, damas de muitos homens: uma humanidade única e cosmopolita e extravagante dá-se as mãos nesse desaguadouro da beleza e da alegria (...). E livros, mulheres, bombons e cocaína, e cigarrinhas esverdeadas, e assassinos incógnitos, todos confraternizam na estilização que uma luz superelétrica modula” (*apud* SARLO, 2010, p. 32 e 33).

O conjunto fotográfico de Coppola reflete a “cultura de mescla”, também chamada “modernidade periférica” ou “*criollismo* urbano de vanguarda”, que, segundo Beatriz Sarlo (2010), designa uma forma artística e intelectual marcada pelo hibridismo entre “modernidade europeia e especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; *criollismo* e vanguarda” (SARLO, 2010, p. 32).

Para Jorge Schwartz (IMS, 2007), a valorização da tradição e do passado na obra de Coppola ecoa a urbe apresentada no primeiro livro de Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923), em que o autor, após regressar de uma extensa viagem pela Europa entre 1914 e 1921, passara a levar adiante o projeto literário de uma “fundação mítica de Buenos Aires”; de acordo com Sarlo, trata-se da inauguração de uma “nostalgia vanguardista” (expressão oxímora), que “pertence a um ideologema novo, construído a partir dos restos de uma hipotética Buenos Aires das lembranças da infância” (SARLO, 2010, p. 87 e 88). Borges apresenta em seus poemas, do mesmo modo como Coppola em algumas de suas fotografias (*calle* Jean Jaurés, número 1.000, 1929, figura 270; *calle* Paraguay, número 2.600, 1936, figura 271), as *orillas* (margens), zona indefinida, baldia (rústica), lenta,

vazia, entre a cidade e o campo, ou seja, a outra face da modernização, representada, segundo Jorge Schwartz, pelas “casas baixas, com balaustradas nos terraços, tradicionais janelas espanholas engradadas, lençóis estendidos nas açoteias [terraços no topo das moradias], em que a ausência de pessoas ou de figurantes (...) transforma a cidade numa cartografia do desejo, congelada no tempo” (IMS, 2007, p. 8). Júlio Pimentel Filho afirma que “periferia é zona de trânsito, confronto e indefinição, onde a convivência só ocasionalmente é harmoniosa; onde o diálogo e o encontro são inevitáveis e tensos; onde a antítese pode prevalecer à síntese (...). *Orillas* não falam (apenas) de limites; elas aludem à porosidade de toda fronteira, à contaminação. E não se resumem ao espaço: são passagens entre temporalidades, entre experiências históricas” (SARLO, 2010, p. 453). Borges, que crescera no bairro Palermo e para quem “as ruas de Buenos Aires *“ya son la entraña de mi alma”* (já são as entranhas de minha alma), escreve no poema *Arrabal*, traduzido por Mariarosaria Fabris: “O arrabalde é o reflexo de nosso tédio./ Meus passos claudicaram/ quando iam pisar o horizonte/ e fiquei entre as casas,/ reticuladas em quadras/ diferentes e iguais/ como se fossem todas elas/ monótonas lembranças repetidas/ de uma única quadra./ O pastozinho precário,/ desesperadamente esperançado,/ salpicava as pedras da rua/ e divisei em profundidade/ os naipes de cores do poente/ e senti Buenos Aires./ Esta cidade que pensei ser passado/ é meu porvir, meu presente;/ os anos que vivi na Europa são ilusórios,/ eu sempre estive (e estarei) em Buenos Aires” (*apud* FABRIS; FABRIS, 2008, s/p); ao regressar da Europa, ele não reencontra mais a cidade que guardara na memória: “Anúncios luminosos tironeando o cansaço/ Charras algaraviadas/ entram aos montes na quietude da alma/ Cores impetuosas/ Escalam as atônitas fachadas.../ E eu as ruas cruzo desalmado/ pela insolência das luzes falsas” (*apud idem*). Ressalta-se que, diferentemente de Coppola, Rosenthal, por seu modo de abordagem humanista aplicado, indistintamente, a todas as regiões de São Paulo que fotografou, não se direcionou, com tanta ênfase, à periferia da cidade e ao outro lado do Capitalismo.

Annateresa e Mariarosaria Fabris sugerem que essa opção de Coppola de retratar, além do centro, os bairros mais pobres do Norte e Sul de Buenos Aires – ele registrou, por exemplo, La Boca (sudeste da cidade), com suas casas de operários ou estrangeiros e a zona portuária (foz do Riachuelo, 1936, figura 272) –, pode estar relacionada à sua origem migrante: “no momento em que se volta para esse espaço, não estará o fotógrafo mais próximo da construção de outra margem levada a cabo por novos protagonistas do campo intelectual, principalmente literário, ou seja, pelos que provinham desse mesmo

espaço marginal e o transformavam em tema de suas obras? (...) A Buenos Aires multifacetada de Coppola não é a ‘grande aldeia’ de Borges, que não existe mais; é antes um espaço no qual se entrecruzam as muitas temporalidades que compõem a cena urbana, um espaço no qual o aporte do imigrante não pode deixar de ser notado, tanto em seus aspectos mais vistosos (Ecletismo e presença no comércio da cidade), quanto naquela margem enfeixada em La Boca, com suas cenas silentes de exclusão” (FABRIS; FABRIS, 2008, s/p). Talvez fosse um modo de Coppola, ao expressar a cultura de mescla, incluir os estrangeiros e os descendentes destes que residiam no país na definição de argentinidade, cujos limites passaram a ser questionados, em razão da intensa imigração ao país; segundo Beatriz Sarlo (2010), citando Alfredo R. Lattes e Ruth Sautu, a Argentina foi a segunda nação que mais recebeu imigrantes europeus entre a metade do século XIX e a década de 1950, tendo ela um grande impacto demográfico em decorrência do tamanho pequeno de sua população. Em sua obra fotográfica, Rosenthal também destacou a presença dos imigrantes atuando no Brasil, explicitamente, ao retratar os orientais no bairro da Liberdade, ou, implicitamente, ao mostrar a arquitetura estrangeira ou adotar um estilo europeu para retratar a realidade do país, o que sugere um espelhamento à sua própria condição de exilada e talvez a busca, inconsciente, de avalizar sua integração a um conceito mais abrangente de brasilidade.

Numa última análise, Jorge Schwartz diferencia o céu amplo e dominante, misturado ao horizonte, retratado por Coppola nos confins desgastados da cidade, onde começa o Pampa (avenida Juan B. Justo, 1936, figura 273), do céu da cidade, recortado pela geometria da paisagem urbana (*calle* Florida, 1936, figura 274). Borges já sugerira essa distinção no poema “*La calle Serrano*”, publicado na antologia *Índice de la nueva poesia americana* (1926), que organizou junto com Vicente Huidobro e Alberto Hidalgo: “*Calle Serrano,/ vos já no sos la misma de cuando el Centenario:/ antes era más cielo y hoy sos puras fachadas*” (Rua Serrano/ tu não és mais a mesma do tempo do Centenário:/ antes era mais céu e hoje és puras fachadas) (*apud* SARLO, 2010, p. 87). Schwartz compara alguns dos registros de Coppola de um céu “autônomo” com a captação das nuvens em abstrações, desvinculadas de seus referentes, realizadas pelo fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz, entre 1922 e 1930, e reunidas na série *Equivalentes* (1926 e 1927, figuras 275 e 276) – possivelmente vista por Coppola –, que causam no espectador uma impressão de desorientação e um efeito de vertigem. Para Beatriz Sarlo, “Coppola geometrizava os céus de uma maneira tão extraordinariamente deliberada, que é como se

não os aceitara como referente e quisesse transformá-los, formalizando sua indeterminação abstrata” (*apud* IMS, 2007, p. 11). Já Rosenthal, por se focar no centro de São Paulo e em seus arredores, não retrata esse céu “livre”, não-recortado.

Alice Brill – visão etnográfica, cinematográfica e poética de uma urbe mecânico-pulsante

Ainda o urbano, sempre presente

desafio condicionante

caótico

sempre crescendo, desordenadamente

aprisionando o elemento cósmico

sol e lua

poluição: desaparece o espaço verde

confinamento traz solidão

da alma

simultaneidade do construir-demolir

confusão exterior-interior

interpenetração

precariedade da vida, o provisório

expressão da contingência

no ser no tempo

Pintar o caos urbano – ordenadamente

A ideia como semente, aparece no final

Transparências: raio-x do urbano

E um pouco de poesia – apesar de tudo!

(Alice Brill. *In*: GUARDANI, 2011, p. 33).

Alice Brill registrou a cidade de São Paulo, mostrando toda a diversidade de vida presente em seus bairros, com suas paisagens, atividades, ritmos, trabalhos, arquiteturas e condições sociais, de modo minucioso, elegante, abrangente e crítico, em fotografias repletas de lirismo e humanismo, com uma pitada de romantismo, conferindo dignidade aos personagens anônimos de variadas classes sociais, alguns ricos, outros despossuídos.

Nas palavras de Nicolau Sevcenko, ela “analisa quase que clinicamente a nova cena urbana, focando com sua câmera-estetoscópio os pontos através dos quais melhor pudesse sentir a pulsação e as vibrações emocionais de suas gentes. A arquitetura e o urbanismo funcionais, os equipamentos industriais, condicionam os comportamentos, impondo padrões, rotinas e atos reflexos que desnaturam os seres humanos, mecanizando seus corpos, automatizando seus gestos e coletivizando suas identidades. Mas justamente porque esses enquadramentos são antinaturais, as criaturas resistem, buscando dar viço ao seu cotidiano, sentidos pessoais para suas vidas e a graça da espontaneidade para seus movimentos. Entre as pressões redutivas e automatizantes da metrópole-máquina e as tensões personalizadoras dos cidadãos, Alice Brill insere sua câmera, flagrando o duelo entre a anarquia e o método” (FRANCESCHI, 2004, p. 330).

Brill registrou as regiões centrais (rua José Bonifácio, na Sé, década de 1950, figura 277; rua Libero Badaró com Praça do Patriarca, na Sé, década de 1950, figura 278) e periféricas (homem em um barraco num local não-identificado, c. 1953, figura 279; garotas com uniforme escolar em frente ao empório de secos e molhados na Vila Pompeia, zona oeste, na esquina da avenida Prof. Alfonso Bovero com a rua Tucuna, c. 1953, figura 280). Douglas Nascimento mostra que, cerca de sessenta anos depois, o prédio do velho armazém da última fotografia permanece intacto, no entanto, passando a funcionar no local uma casa lotérica (foto de Nascimento, 2012, figura 281); o autor, comparando as imagens antiga e atual, observa as transformações urbanísticas desse cruzamento: “na vizinha Rua Tucuna, muita coisa mudou. As árvores que inexistiam nos anos 1950 hoje encobrem totalmente a rua, tornando impossível avistar o colégio [Colégio Sagrado Coração de Jesus, fundado em 1937] ao fundo do mesmo ângulo da fotografia antiga. As

casas térreas e os antigos sobrados do lado direito da rua foram demolidas e deram lugar a edifícios e, na rua, os ecológicos paralelepípedos deram lugar ao asfalto, que não absorve nada da água das chuvas. Semáforos, que não existiam na tranquila Alfonso Bovero da década de 50, também foram instalados. A placa da rua passou da parede do imóvel para um poste na calçada” (NASCIMENTO, 2012). Cabe destacar ainda, na fotografia atual, a existência da guia rebaixada da calçada para facilitar a travessia dos cadeirantes, segundo as normas de acessibilidade inexistentes na década de 1950.

Para Boris Kossoy, o olhar de Brill, ao mesmo tempo factual e expressivo, tinha uma intenção investigativa movida pela curiosidade e pelo desejo de integração social da fotógrafa exilada, sendo “uma espécie de necessidade de captar o mundo novo, em suas diferentes geografias, nos seus vestígios materiais históricos e arquitetônicos, na sua produção artística, na documentação antropológica que revela a miscigenação de sua gente. Imagens que buscam os anônimos e conhecidos, imagens que buscam o pulsar da vida nos mais diferentes lugares e situações, imagens que buscam, enfim, um mundo pleno de luz, ingênuo e seguro, contraponto das memórias do Velho Mundo em cinzas, inseguro e amedrontador, que ficou no passado além-mar” (*apud* IMS, 2005, p. 10). O autor observa que cenas de Brill desenrolam-se em sequência, pois ela realizou tomadas de um mesmo assunto sob vários enquadramentos (ângulos e planos), que determinam distintas abrangências e perspectivas de visão, o que demonstra a habilidade da fotógrafa para manejar a linguagem fotográfica e cinematográfica; ela também selecionou assuntos diferentes, mas com temas similares, para compor um mesmo grupo de imagens.

Numa abordagem semiótica que considera a fotografia como signo narrativo, dividirei as séries de Brill em dois tipos: conjunto cujos elementos estabelecem entre si uma relação metonímica de contiguidade (ou sintagmática); grupo cujas unidades estabelecem entre si uma relação metafórica de similaridade (ou paradigmática). Para o pensador suíço Ferdinand de Saussure, pai da linguística moderna, “a relação sintagmática existe *in praesentia* [em presença]; repousa em dois ou mais termos igualmente presentes numa série efetiva. Ao contrário, a relação associativa “une termos *in absentia* [em ausência] numa série mnemônica virtual” (SAUSSURE, 2006, p. 143). Essa dicotomia de processos simbólicos foi abordada pelo pensador judeu-russo Roman O. Jakobson, que ajudou a fundar o Círculo Linguístico de Moscou (1915) e o de Praga (1926), ao buscar compreender o problema do mecanismo linguístico envolvido nas afasias. Para o autor (2008), os falantes comuns arranjam os signos realizando os processos de seleção e combinação, ligados, respectivamente, aos eixos paradigmático

(operação de substituição) e sintagmático (operação de contextura), de fonemas, palavras, frases ou enunciados. Eles têm uma liberdade nula ao escolher fonemas, pois o código já estabeleceu todas as possibilidades que podem ser utilizadas numa certa língua, uma liberdade circunscrita ao formar palavras, uma liberdade ampliada ao montar frases e uma liberdade máxima ao criar enunciados.

O autor descreve um caso de afasia: um indivíduo com distúrbio de similaridade (deficiência de seleção ou evasão da igualdade), em razão de uma carência em relação à “capacidade de denominar”, o que significa, em outras palavras, uma perda da metalinguagem – a dificuldade de utilizar os termos precisos do código para designar algo –, depende do contexto (sintático ou não-verbal) como fator indispensável e decisivo para a comunicação: “quando se apresentam, a um doente que tal, fragmentos de palavras ou frases, ele as completa com muita facilidade. Sua linguagem é meramente reativa: ele continua facilmente uma conversa, mas tem dificuldades em começar um diálogo; é capaz de responder a um interlocutor real ou imaginário quando ele próprio é, ou imagina ser, o destinatário da mensagem. É-lhe particularmente difícil empreender ou até mesmo compreender um discurso fechado como o monólogo” (JAKOBSON, 2008, p. 42). Jakobson afirma que, para compensar essa dificuldade, a metonímia, baseada na contiguidade de termos ligados a um contexto habitual, é muito empregada por afásicos quando esquecem uma palavra: “*garfo* é substituído por *faca*, *mesa* por *lâmpada*, *fumaça* por *cachimbo*, *comer* por *torradeira*” (*idem*, p. 49).

Em outro caso de afasia, um indivíduo com distúrbio de contiguidade (deficiência de combinação ou evasão da associação), devido a uma dificuldade de relacionar as palavras sintaticamente para formar uma proposição ou de hierarquizar entidades linguísticas mais simples em unidades mais complexas, o que significa, em outras palavras, uma perda do discurso (agramatismo), depende dos termos como fator indispensável e decisivo para a comunicação: “a extensão e a variedade das frases diminuem (...). A ordem das palavras se torna caótica; os vínculos de coordenação e subordinação gramatical, quer de concordância, quer de regência, dissolvem-se (...). A relação entre a palavra e seus constituintes reflete a mesma desordem (...). Um traço típico do agramatismo é a abolição da flexão: aparecem categorias não-marcadas, como o infinito no lugar das diferentes formas conjugadas (...). Esses defeitos são devidos em parte à eliminação da regência e da concordância e em parte à perda da capacidade de decompor as palavras em radical e desinência. Finalmente, um paradigma (em particular,

a série dos casos gramaticais exemplificados pelo inglês *he, his, him* ou por tempos como *ele vota, ele votou*) oferece o mesmo conteúdo semântico de diferentes pontos de vista associados entre si por contiguidade” (*ibidem*, p. 51 e 52), de modo que pessoas com essa afasia rejeitam tais séries. De acordo com Jakobson, o falante, utilizando um estilo “telegráfico”, baseado em enunciados de frases simples ou estereotipadas, palavras familiares isoladas, sem conectivos, ou simplesmente fonemas – regredindo a um estágio pré-linguístico ou à fase inicial de desenvolvimento da criança –, emprega similitudes, identificações aproximadas de natureza metafórica: “*óculo de alcance por microscópio, fogo em vez de luz de gás*” (*ibidem*, p. 52).

Sendo a fotografia uma linguagem visual, buscarei aproximar os conceitos de Saussure, pensados tendo como referência o campo textual, à área da imagem, pois parecem constituir-se de bons instrumentais metodológicos para analisar a obra de Alice Brill. Esta produziu várias séries de fotografias que estabelecem, entre si, uma relação próxima à metonímica; em cada item, serão citados retratos de mesmos locais sob diferentes perspectivas, formando correntes sintagmáticas:

- Passageiros de um bonde na avenida Doutor Arnaldo através de planos médio e fechado (década de 1950, figuras 282 e 283); a segunda imagem realça a linha diagonal formada pelos passageiros homens de terno e pelo motorneiro do bonde com seu uniforme, pendurados do lado de fora do veículo;
- Filas de ônibus no Vale do Anhangabaú através de planos aberto, médio e fechado (década de 1950, figuras 284, 285 – onde se vê, à esquerda, um dos palacetes Prates – e 286), sendo a primeira fotografia produzida de um ângulo descendente, e a segunda e terceira, de um ângulo clássico, o que resulta em visões, detalhamentos e cargas dramáticas maiores ou menores da cena; a terceira imagem, produzida em contraluz, através da captação em zoom de uma mulher lendo uma revista, e de um homem, um jornal, individualiza as pessoas, humanizando-as;
- Partidas de futebol no Estádio Municipal do Pacaembu, em que a torcida é captada sob diferentes enquadramentos (1953, figuras 287, 288 e 289);
- Dois personagens muito parecidos fisicamente, um pensativo ou angustiado, o outro lendo jornal, registrados em distintos ângulos, em fotografias com tensão dramática, que, por abordarem a mesma área em diferentes momentos, parecem formar uma sequência narrativa lógica (Praça Ramos de Azevedo,

Vale do Anhangabaú, c. 1953 e 1954, figuras 290 e 291). A primeira imagem destaca, em seu ponto áureo, a estátua *O Guarani*, inaugurada, em 1922, durante as comemorações do centenário da Independência, concebida por Luigi (Luís) Brizzolara, inspirada no personagem indígena da ópera romântica composta, em 1870, por Antônio Carlos Gomes, baseada, por sua vez, no romance escrito, em 1857, pelo cearense José de Alencar. O monumento do índio, ao esconder o rosto quando está puxando uma flecha da algibeira, reflete a posição do homem sentado no pedestal, inclusive com os braços de ambos formando uma parábola oposta, tendo como vértices os respectivos cotovelos, numa rima visual que pode conter a suposição de que ambos não querem presenciar a marcha da civilização avançando implacável sobre os últimos resquícios da natureza. Já a segunda imagem apresenta, em terceiro plano, em tamanho relativamente diminuto, o índio da mesma estátua, atrás de palmeiras imperiais, como se estas demarcassem os limites de seu território, num ângulo de visão em que ele aparenta estar preparando suas armas para se defender e lutar, impedindo que passem por ali os tratores da modernização, simbolizados pelo Edifício Alexander Mackenzie e pela obra em construção ao fundo; porém, o prédio já ultrapassa a estátua, projetando seu reflexo no lago da Fonte dos Desejos – obra também de Brizzolara, inspirada em monumento da cidade de Roma, realizada como homenagem da comunidade italiana ao Centenário de Independência do Brasil –, como se o anseio já consolidado, na sociedade moderna, pelo progresso apressasse, inevitavelmente, o fim do infrutífero e isolado “combate” indígena, a que os homens sentados na beira do lago mostram-se alheios;

- Imagens de obras no Vale do Anhangabaú em dois momentos distintos de uma reforma urbana, tendo, na primeira, trabalhadores da construção civil ao redor de uma betoneira, e, na segunda, o espaço quase vazio (década de 1950, figuras 292 e 293); em ambas, à esquerda, o prédio em construção do Banco do Brasil, que seria concluído em 1954 com cento e cinquenta e quatro metros de altura; à direita, o Edifício Martinelli; e, no último plano, o Edifício Altino Arantes;
- Viaduto do Chá sob diferentes perspectivas (década de 1950, figuras 294, 295, 296 e 297), que correspondem a diferentes ênfases. A primeira fotografia, com ângulo ascendente e plano médio, destaca a paisagem vista sob ele; a segunda, com ângulo descendente e plano aberto, realça o contexto urbano em que a

construção está inserida; a terceira, com ângulo descendente e plano aberto, acentua o aspecto funcional do viaduto, o cotidiano de sua utilização, e a arquitetura dos edifícios do entorno; a quarta, com ângulo clássico e plano fechado, salienta uma cena que se desenrola na escadaria que leva ao viaduto – é possível ver, na segunda camada da imagem, as pessoas trafegando pela passarela ou subindo os degraus, e, mais ao fundo, edifícios –, havendo elementos que podem sugerir alguma narrativa, aberta à imaginação do espectador, a partir de personagens contrastantes: a vendedora negra, vestida de branco, ao lado de alguns objetos, uma cesta com certo produto (parece algum pão ou doce) e, sobre o que parece um caixote, revistas que tematizam a moda feminina parisiense, olhando de modo intrigado para o homem de terno, que, debruçado em direção a ela, com um pé em um degrau e outro na superfície, a encara. Será que ele trabalha ali perto e parou para comprar um lanche? Ou está pedindo informação? Por que ela está com uma expressão inquiridora, com o cenho franzido? Estaria havendo alguma tensão conflitiva entre os personagens?

Outras séries produzidas por Brill apresentam fotografias das quais se pode extrair, por associação mental, abstrata, comparativa, algo em comum, como, por exemplo, um tema ou um modo de enquadramento; abaixo, listarei cinco assuntos que, atuando como paradigmas, abrangem várias fotografias da autora:

- Cenas cotidianas, em muitas das quais estão bem demarcados os espaços de predominância masculina e feminina (homens observando os aviões estacionados no Aeroporto de Congonhas, 1953, figura 298; homens engravatados tomando café – há uma única mulher, situada no fundo – em lanchonete do centro, que mostra uma convivência, aparentemente harmoniosa, entre brancos e negros, década de 1950, figura 299; mulheres comprando flores na avenida Doutor Arnaldo, c. 1953, figura 300; três homens lendo jornal na banca, onde se veem expostas as revistas *O Cruzeiro*, *Time*, *Visão* e *Cinelândia*, e os gibis *Superman*, *Pinduca* e *Mandrake*, c. 1953, figura 301; crianças abraçadas, de costas, de bermuda e camisa, uma branca outra negra, esta com a perna direita dobrada, observando o papagaio em vias de tirar da gaveta o bilhete da sorte, orientado pelo homem que toca o realejo, na Praça do Patriarca, tendo como pano de fundo um prédio com cartaz referindo-se à revista carioca *Noite Ilustrada*, com lojas de roupa e bolsa no térreo,

anúncios com letras em *design* moderno e intensa circulação de pessoas, c. 1953, figura 302; casal à beira do lago do Parque Ibirapuera, 1954, figura 303; homens pescando na Represa de Guarapiranga. c. 1957, figura 304);

- Arquitetura (conjunto de construções do centro da cidade: Palacete Prates, que está ao fundo, à esquerda, e edifícios Martinelli – onde foi instalada a placa “Cosmopolita” –, Sampaio Moreira – em cuja estrutura foram montadas antenas de rádio da empresa “Philips” –, e, na meia-direita da imagem, Altino Arantes, década de 1950, figura 305; túnel da avenida Nove de Julho, década de 1950, figura 306);
- Trabalhadores (vendedor ambulante ao lado da Estação da Luz, 1953, figura 307; engraxates do lado de fora da Confeitaria Gloria – que, como está escrito na entrada do estabelecimento, era “especializada em doces finos e pães de todas as qualidades; aprontam-se encomendas para casamentos, batizados e festas; Gouveia, Costa e cia.; entrega-se a domicílio; Fone 9-1977” –, c. 1953, figura 308; sapateiro e aprendiz, década de 1950, figura 309; tecelã numa indústria, década de 1950, figura 310);
- Marcas de publicidade (Edifício Conde Prates – situado onde ficava um dos Palacetes Prates demolido – em obras, onde se veem afixados cartazes, muitos ilustrados, sendo três deles com figuras femininas, e com *slogan*, de produtos e serviços que refletem os novos hábitos de consumo dos paulistanos: refrigerante Coca-Cola, margarina Saúde – “alimenta mais! Gostosa para passar no pão” –, cereal Corn Flakes, panela Panex, molas Suéden – “nunca cedem” –, aço Torsima, chapéu Prada, cama Faixa Azul, indústria e comércio de bebidas Dubar, gravata Duplex, viação Cometa – trajeto Rio-São Paulo – e aulas de português e latim por correspondência com um certo professor, c. 1954, figura 311; homens colando, na Sé, dois *outdoors* do “agora no Brasil revolucionário sabão granulado” chamado Rinso – “lava melhor com metade do trabalho” –, com uma ilustração de uma dona de casa sorridente de avental, e um cartaz de um certo automóvel de luxo, década de 1950, figura 312);
- Crianças (Praça Buenos Aires – projetada por Joseph-Antoine Bouvard, inaugurada em 1913, concluída em 1916, na gestão de Washington Luís –, Higienópolis, década de 1950, figura 313; abraço, c. 1953, figura 314; crianças

no centro, c. 1953, figura 315; alunos da Escola Waldorf Rudolf Steiner, Higienópolis, c. 1957, figura 316; piquenique, 1958, figura 317).

Brill, assim como Hildegard Rosenthal, compartilhava o gosto de retratar crianças, numa época que elas ainda saíam às ruas para brincar e fantasiar, com a fotógrafa norte-americana Helen Levitt, nascida no bairro de Bensonhurst, no distrito do Brooklyn, na cidade de Nova York, filha de Sam, imigrante judeu-russo, comerciante atacadista de roupas de malha, e de May, contadora. De 1937 a 1949, o primeiro período de sua produção, ela atuou em Nova York com sua câmera Leica, equipada com um visor angular (*Winkelsucher*) que lhe permitia tirar fotos sem que fosse percebida (menino criando uma figura com giz no asfalto – Levitt realizou uma série sobre desenhos criados por crianças na rua –, c. 1937, figura 318; quatro meninas correndo na rua, 1940, figura 319; quatro meninos, c. 1940, figura 320; duas crianças, s/d, figura 321) (LOKE, 2009).

Levitt, abandonando o ensino médio por achá-lo desestimulante e preferindo, a partir de 1931, trabalhar no laboratório do estúdio comercial de retratos de J. Florian Mitchell, no condado do Bronx, inspirou-se no estilo artístico-documental de Henri Cartier-Bresson, que lhe mostrou algumas de suas fotografias quando esteve na cidade norte-americana e a levou para acompanhá-lo quando produziu imagens dos ancoradouros do Brooklyn, o que a fez se encantar; ela foi influenciada também pela obra dos fotógrafos norte-americano Walker Evans e judeu-lituano Ben Shahn. Além de crianças, ela registrou, em preto-e-branco, trabalhadores imigrantes e moradores pobres de bairros como Spanish Harlem e Lower East Side, ou seja, pessoas marginalizadas pela renda ou pela etnia. Em 1939, sua primeira fotografia tornou-se pública ao ser impressa na revista *Fortune*. Em 1941, Levitt produziu imagens na cidade do México. Em 1943, expôs, pela primeira vez numa mostra individual, suas cenas com crianças no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMa) – em 1940, ela participara da mostra inaugural da seção de fotografia desta instituição, exibindo uma imagem que retrata três meninos mascarados para o jogo *trick-or-treat?* (gostosuras ou travessuras?) de Halloween (Dia das Bruxas) (*Três crianças num alpendre*, 31/10/1939, figura 322). Levitt publicou suas fotografias, inicialmente, em 1965, na obra *A way of seeing* (Um modo de ver), com prefácio, redigido, em 1946, pelo escritor norte-americano James Agee, que afirma que a fotógrafa consegue “perceber a realidade estética dentro do mundo real e realizar um imperturbado e fiel registro do instante no qual esse movimento de criatividade alcança sua mais expressiva cristalização” (*apud* WESTERBECK; MEYEROWITZ, 2001, p.

266). A partir de 1949, ela se dedicou, exclusivamente, à produção de filmes documentários, como diretora e editora, funções que já exercia antes para se sustentar, só voltando a fotografar em 1959, dessa vez em cores (LOKE, 2009).

Mário de Andrade, que, em sua gestão à frente do Departamento Municipal de Cultura e Recreação (1935-1938), criou parques infantis em vários bairros, escreve, na obra *Contos Novos*, publicada, postumamente, em 1947: “a criança é essencialmente um ser sensível à procura de expressão. Não possui ainda a inteligência abstraidora completamente formada. A inteligência dela não prevalece e muito menos não alumbrar a totalidade da vida sensível. Por isso ela é muito mais expressivamente total que o adulto. Diante duma dor: chora – o que é muito mais expressivo do que abstrair ‘estou sofrendo’. A criança utiliza-se indiferentemente de todos os meios de expressão artística. Emprega a palavra, as batidas do ritmo, cantarola, desenha. Dirão que as tendências dela inda não afirmaram. Sei. Mas é essa mesma vagueza de tendências que permite pra ela ser mais total” (*apud* NOTARI, 2015).

Se Brill e Rosenthal apresentam, poeticamente, crianças que parecem adoráveis, enfatizando a mitologia de sua inocência e brandura, não é o caso de muitas fotografias de Levitt. Na visão de Colin Westerbeck e Joel Meyerowitz, a fotógrafa norte-americana, ao retratá-las frequentemente como seres “vagamente sinistros ou perigosos” ou representando papéis sociais numa postura ativa, transcende-as em direção a um significado mais abrangente, alegorizando o mundo dos adultos, com sua gama de sentimentos e personalidades envolvidas, e sugerindo a complexidade, diversidade, mistério e beleza da natureza humana. Segundo Levitt, “os jogos das crianças têm nuances repentinas que revelam as repressões profundas dos não-jovens” (*apud* WESTERBECK; MEYEROWITZ, 2001, p. 264). Elizabeth Gand (2011) afirma que Levitt, ao organizar suas fotografias em zonas de passagem da geografia urbana – a varanda, a porta, a janela, o terreno baldio e o meio-fio –, “torna a própria imagem um espaço de jogo” e “antecipa as observações fundamentais de Donald Woods Winnicott [psicanalista inglês] (...) de que o jogo constitui o desdobramento de uma zona transicional entre a experiência interna e externa, a realidade e a fantasia, o eu e o outro (...). Entre as declarações mais intrigantes que Levitt fez sobre sua obra é que ela almejava ‘fotografar as pessoas do lado de fora como se elas estivessem do lado de dentro’” (GAND, 2011).

Por fim, Brill registrou a missa ocorrida, na Praça da Sé, em comemoração ao quarto centenário da fundação de cidade (1954, figura 323). Essa fotografia, ao mesmo tempo, reatualiza o marco inaugural da São Paulo de Piratininga, também ocorrido num evento cristão, e, simbolicamente, assinala sua transformação na Pauliceia massificada. Brill adota a angulação privilegiada utilizada por Henri Cartier-Bresson ao registrar um comício em Paris (1954, figura 324), pois ambos os fotógrafos estão situados numa posição ligeiramente superior ao objeto, captando uma grande concentração humana.

Arlindo Machado (2015) chama essa visão espacial do fotógrafo, que origina imagens com efeito de “distância” e “objetividade”, de “lugar *panóptico*”, “pois só ele é capaz de resolver um problema duplo: possibilitar uma visão abrangente e integral do evento e, ao mesmo tempo, simular uma posição externa ao evento, como a de um turista visitando a realidade alheia” (MACHADO, 2015, s/p).

O termo “panóptico” foi utilizado pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham, em 1785, para designar uma penitenciária ideal como mecanismo disciplinar e de ordem, cuja estrutura permitia que um vigilante, na torre central, observasse todos os prisioneiros sem que estes pudessem saber se estavam sendo observados, mas estivessem conscientes de que sempre podiam estar sendo vistos. O filósofo francês Michel Foucault descreve como era a arquitetura desse dispositivo: “na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado (...). Daí o efeito mais importante do Panóptico: induzir no detento um estado consciente e permanente de visibilidade que assegura o funcionamento automático do poder” (FOUCAULT, 1987, p. 165 e 166).

Machado afirma que, “por coincidência”, esse lugar panóptico, estratégico para o fotógrafo que deseja ver sem ser visto, “costuma ser o próprio palanque onde estão as autoridades (se o movimento é oficial) ou os líderes (se o movimento é contestatório): dirigentes e fotógrafos dividem entre si esse espaço privilegiado, de onde se descortina uma visão totalizadora da massa mobilizada e de onde a massa é vista como corpo despersonalizado, pura quantidade, simples cifra numérica, que é preciso dirigir ou petrificar, de acordo com a estratégia de cada um (...). São sempre fotos grandiosas,

abrangentes, povoadas de milhares de cabeças, por sobre os quais o olho/ sujeito realiza um voo rasante, magistral e intimidador”. Brill, ao retratar a cena através do ponto de vista dos organizadores do evento, reflete o clima ufanista que permeava aquele momento histórico, do qual parece se sentir plenamente participante.

Pode-se dizer judaica a linguagem fotográfica de Hildegard Rosenthal e Alice Brill?

Hildegard Rosenthal e Alice Brill introduziram, no Brasil, uma linguagem fotográfica moderna, que trouxeram como bagagem intelectual e artística da Europa. Enquanto, em algumas imagens, elas colocavam, intuitivamente, o elemento mais importante da cena nos pontos áureos e enfatizavam o lado humano dos personagens de São Paulo em seu contexto urbano, conforme o Instante Decisivo de Henri Cartier-Bresson, em outras, escolhiam ângulos e enquadramentos abruptos, que, ao encurtar radicalmente a perspectiva, geravam composições dinâmicas desconcertantes ao espectador e buscavam, em última instância, representar as sensações do homem moderno imerso no caos e na aceleração da cidade industrial, de acordo com a Nova Visão de László Moholy-Nagy.

Em fotografias com ares nostálgicos de um tempo mais sereno e espontâneo, menos agitado e maquinal, elas adotavam uma luz mais matizada, com a presença de meios-tons, ou rasgada, radicalmente, por sombras, e, delicadamente, captavam, conjugando racionalidade e irracionalidade, clareza e mistério, geometria e emoção, o ritmo apressado da metrópole, a movimentação formigueira das pessoas e as miudezas do cotidiano. Tendo as fotógrafas vindo ao país como refugiadas do nazismo, em razão de sua ligação com o Judaísmo, seja por ascendência, seja por matrimônio, e tendo elas incorporado, em sua obra, um estilo vanguardista praticado na Europa, supõe-se, por um raciocínio abstrato, que suas imagens possuam um olhar judaico, pois estrangeiro. Cabe, agora, discutir se as características mesmas da linguagem fotográfica adotada pelas autoras podem ser qualificadas como “judaicas” ou “gregas”.

Segundo Anat Falbel (ZEVI, 2002), o historiador de arquitetura judeu-romano Bruno Zevi, que foi obrigado a deixar a Itália, em 1939, em razão do advento do fascismo e, após uns meses em Londres, mudou-se para os Estados Unidos em 1940, retornando ao país natal três anos depois, propõe, no ensaio “O Judaísmo e a concepção espaço-

temporal da arte”, produzido para o Congresso da União da Comunidade Israelita Italiana, ocorrido, em 1974, em Roma, que há um tipo de arquitetura que é originário do pensamento judaico.

Para sustentar essa afirmação, o autor apresenta uma premissa inicial: “Foi dito que o Judaísmo é uma concepção de tempo: que enquanto as divindades de outros povos eram associadas a lugares, coisas, o Deus de Israel é o Deus dos eventos; que a vida judaica medida pelos versos do Livro [*Torá*] é permeada pela história, ou de uma consciência temporalizada dos feitos humanos” (ZEVI, 2002, p. 7).

Dessa maneira, no Judaísmo, a concepção temporal, antimetafísica, sempre teria prevalecido à concepção espacial, como se subentende pela própria ideia judaica da divindade: “o modo como Deus se autoidentifica no primeiro mandamento constitui uma fonte de perene maravilha e perturbação. Entre os inúmeros títulos que se poderia atribuir, Deus escolhe aquele com viés liberador. Não proclama: ‘Eu sou o Senhor teu Deus que criou o universo, o mundo, o homem’, mas apresenta-se como o faria o líder de um movimento revolucionário, o chefe de uma brigada partisansa [referente ao movimento de Resistência italiana] que se livrou do cerco de criminosos fascistas. Afirma: ‘Eu sou o Senhor teu Deus, que te tirou da terra do Egito’, de uma condição de escravidão. O passaporte exibido por Deus a Moisés no Sinai é autenticado por um evento histórico preciso: não através de decretos, mas por uma ação; não por um milagre, mas através de um compromisso de luta contra a repressão e o obscurantismo, compromisso temporalizado não somente no sentido cronológico, mas também no dinamismo de seu desdobramento, na revolta contra a injustiça, no caminho íngreme que leva à conquista de um hábito de liberdade (...). [Assim, Deus] fez uso do tempo, não completou sua criação em um só golpe, empenhando-se com esforço, pois, de outra forma, não teria sentido a necessidade de repousar” (*idem*, p. 8).

Para Zevi, Deus foi elaborando Sua obra por etapas sucessivas, sem uma ideia preconcebida e cristalizada, e não criou “um mundo perfeito, nítido, incorrupto e incorruptível, onde o homem, condenado ao êxtase, teria bocejado até a náusea, sentindo-se um ser fútil e decorativo, um espectador passivo, inclinado a aplaudir sempre a mesma récita. Ao contrário, Deus agiu como um artista de vanguarda: pintou o quadro pela metade, escreveu metade da partitura, ou se preferirem, três quartos, deixando ao fruidor a tarefa de integrar Sua obra, de cooperar com Ele, talvez praguejando quando não

consegue captar o desenho, ou desesperando-se ao constatar a sua polivalência e ambiguidade” (*ibidem*, p. 8); desse modo, o judeu não seria apenas um contemplador da criação, mas portador de uma responsabilidade estética.

O autor acrescenta que o modo de vida dos judeus religiosos segue o ritmo do tempo, pois eles marcam suas solenidades festivas pelas estações do ano e pelas próprias lembranças; se os dias da semana se caracterizam pela tirania do tempo – por exemplo, as obrigações profissionais, os prazos, o modo de vida corrido –, eles identificam, entre o pôr-do-sol de sexta-feira e o de sábado, no *Shabat*, o momento em que se deve santificar o tempo, Deus, a Criação e a existência. Zevi considera que a história judaica, “com êxodos dramáticos e sistemáticas tentativas de retorno”, é antiestática e antiespacial, e que, enquanto “a consciência do espaço alimenta a idolatria, aquela do tempo sinaliza a heresia” (*ibidem*, p. 9 e 10). Para ele, enquanto o ideal grego representa o ser de modo absoluto, para além da história, atemporal, de modo que o homem é simbolizado como um protótipo, o ideal judaico, relacionado à ação comum, baseia-se no homem na dinâmica do cotidiano e no fluxo da história; neste, “privilegia-se o crescimento e a transformação em relação ao ser [ontológico], e a formação em relação à forma como entidade conclusa” (*ibidem*, p. 9).

Em razão desses princípios que considera balizadores do Judaísmo, Zevi afirma que este, no campo artístico, sempre tendeu a se opor a três concepções: ao Classicismo, porque este “aposta numa ordem *a priori*”; ao Iluminismo, porque este “propaga concepções universais absolutas e absolutistas”; ao Cubismo analítico, porque este “abstrai-se da matéria, decompõe, sobrepõe e encaixa as formas num processo dinâmico apenas na aparência, pois não diz respeito à gênese própria das formas, mas à montagem de formas”. O autor expõe que, “ao contrário, o Judaísmo na arte aposta no anticlássico, na desestruturação expressionista da forma, rejeita os fetiches ideológicos da proporção áurea e celebra a relatividade; desmente as leis autoritárias do belo e opta pela ilegalidade e pela falta de regras existentes na realidade” (*ibidem*, p. 10). Ele considera que as obras enraizadas no Judaísmo temporalizam o espaço, tornando-o concreto e humano. Em sua visão, a angústia existencial do artista judeu emana da incerteza, da insegurança por ser, a princípio, um indivíduo desarraigado: “atordoados entre duas irrealidades, oscilando entre os fantasmas do sonho e os pesadelos cruéis de uma realidade ainda mais indecifrável e estranha, o artista judeu atormenta-se na própria solidão, lacerando a

matéria e as ideologias (...). O intelectual, e, mais ainda, o artista judeu, vive num estado de incomunicabilidade, sofrendo todas as consequências interiores” (*ibidem*, p. 14 e 15).

O escritor judeu-tcheco Franz Kafka, em “Discurso sobre a língua iídiche” (1912), descreve características desse idioma que, para Zevi, poderiam ser aplicadas à arte judaica: “[o iídiche] não chegou a formar ainda estruturas linguísticas precisas como seriam necessárias. As suas expressões são breves e nervosas, não há gramática. Alguns amadores tentam escrever gramática, mas o iídiche vem sendo falado sem interrupção, eternamente irrequeto. O povo não cede aos gramáticos (...). O iídiche se compõe somente de palavras estrangeiras. Estas, porém, não se acomodam em seu seio, mas conservam a urgência e a vivacidade com as quais foram acolhidas. O iídiche é percorrido de um extremo a outro pelas migrações dos povos. Tudo aquilo, alemão, judaico, francês, inglês, eslavo, holandês, romeno e até latino (...) é preciso uma certa energia para manter unidas várias línguas dessa forma (...). Assim, nessas estruturas linguísticas empastadas pelo arbítrio e por normas fixas, afluem ainda os dialetos, pois o iídiche não é composto senão por dialetos, incluindo-se a língua escrita” (*ibidem*, p. 17). Para Zevi, o compositor judeu-austriaco de música erudita Arnold Schoenberg, com sua “emancipação da dissonância” através do dodecafonismo, que o libertava da tonalidade e dos últimos resquícios do Iluminismo e do Neoclassicismo, é o paradigma da arte judaica.

Posteriormente, o historiador afirma que o tempo começou a influir na arquitetura – que se constituía, até então, da concepção de um espaço estático, esférico e fechado, iluminado somente por um óculo no alto – no período romano tardio, quando, na época das catacumbas judaicas e cristãs, “percursos subterrâneos ao longo de dezenas de quilômetros, sobrepostos e entrelaçados sem qualquer desenho geométrico, corriam minando as próprias bases da cidade romana que ficava acima, toda ela monumental, espacial e estática. A cidade divina, do tempo, torna-se subterrânea para fazer sobressair aquela terrestre. A arquitetura deixa de ser espaço: torna-se viático, itinerário, caminho sem destino” (*ibidem*, p. 20). Para o autor, “o conflito entre tempo e espaço é o conflito entre liberdade e construção, entre inventividade e academia; em termos linguísticos, entre *paroles* (palavras) e *langue* (língua); em termos psicanalíticos, entre o ego e o superego; e, em termos sociais, entre estrutura e superestrutura” (*ibidem*).

Para definir o que considera uma arquitetura com raízes judaicas, Zevi mencionará, de antemão, a distinção entre os estilos culturais grego e hebraico, que o

teólogo norueguês Thorleif Boman formulou, utilizando como fonte o pensamento dos filósofos gregos da Antiguidade e o texto da Bíblia Hebraica (Antigo Testamento). Para Boman (1970), o primeiro, baseado na lógica e na racionalidade (*logos*), considerando como essência o ser e a coisa, caracteriza-se por ser estático, pacífico e moderado, ao passo que o segundo, baseado na existência e no discernimento (*biná*), considerando como essência o que está agindo e a palavra (*davar*), caracteriza-se por ser dinâmico, vigoroso e apaixonado. Segundo o autor, Heráclito, ao defender a mudança constante (“ninguém pode entrar duas vezes no mesmo rio”), talvez influenciado pelas ideias do Oriente – ele nascera em Éfeso, cidade grega antiga na costa ocidental da Ásia Menor, próxima à atual Turquia –, era a exceção, tanto que, no diálogo de Platão “Teeteto”, o personagem Sócrates diz que não há termos gregos para expressar essa ideia do filósofo: “os defensores da doutrina ainda não têm palavras nas quais se expressar e devem criar uma nova linguagem” (*apud* BOMAN, 1970, p. 52). Boman afirma, porém, que a visão de mundo de Heráclito estava de acordo com o pensamento grego, ao buscar a lei eterna no fluxo das coisas efêmeras e a harmonia que reconciliava todas as antíteses.

Para o autor, a filosofia de Platão, alicerçada na distinção entre ser e não-ser – o primeiro como realidade genuína e bem verdadeiro, eterno e imutável (mundo das Ideias, sendo Deus o mais alto grau do ser), o segundo como cópia do outro, transitório, mutável (mundo das coisas sensíveis, das imagens) –, apresenta afinidades com o pensamento hebraico. Isso porque, escreve Boman, ambos diferenciam a verdade da falsidade, sendo esta vazia, fútil, uma miragem, engano e nulidade, cabendo ao judeu separar “o não-essencial e externo do essencial e importante, com o objetivo de achar o coração da questão, e de, uma vez o achado, expressá-lo tão momentânea e incisivamente quanto possível” (BOMAN, 1970, p. 203) – essa tarefa, curiosamente, remete à do fotógrafo em busca do Instante Decisivo. No entanto, de acordo com o autor, Platão pressupõe um ser eternamente estático, enquanto os judeus, em eterno movimento.

Ainda segundo Boman, outra diferença entre os modos de compreensão das duas culturas é que, para os gregos, o tempo (*chronos*) é visto como uma forma e pensado espacialmente, podendo ser mensurável em razão de seu caráter linear – a dimensão contínua do movimento sucessivo. Há divisões baseadas na astronomia (dia, ano), conforme o movimento do sol, e na psicologia (passado, presente e futuro). Já para os judeus, o tempo, fundamentado, especialmente, na variável e mutante lua – um corpo celeste que eles chamam “lâmpada” ou “luz” –, é definido não pelo movimento desta,

mas pelas diferentes intensidades de luz e calor que ela emite; o que conta, portanto, são os ritmos do tempo – segundo variáveis qualitativas como luz, escuridão, calor e frio –, que conduzem a percepções subjetivas, sendo a menor unidade de tempo a batida (*rega*), vinculada ao coração, à pulsação, ou a abertura (*petah*), ligada à contração abrupta da pálpebra. A diferença entre os termos pode ser relacionada ao tempo moderno da fotografia associado à captação instantânea de um evento acontecendo: “*Rega* [רֶגַע] é mais a voraz, violenta, repentina tempestade com a qual algo acontece; *petah* [פֶּתַח] significa que algo chega imperceptivelmente, surpreendentemente e despercebido, e, quando os olhos são levantados inesperadamente, já está lá” (*idem*, p. 137).

Por fim, Boman escreve que, para os gregos, a visão era o sentido mais importante como meio de desvelamento objetivo da Verdade e do Ser, mas buscavam, também, o que era invisível e inacessível aos olhos; para os judeus, tratava-se da audição, através da qual o processo de revelação metafísica envolvia um maior grau de subjetividade, fluidez e ambiguidade. O autor compara o modo de se relacionar com o mundo do filósofo ateniense Sócrates e do judeu ortodoxo: “quando Sócrates era tomado por um problema, ele permanecia imóvel por um período indeterminado de tempo, absorto em pensamentos; quando a Sagrada Escritura é lida em voz alta na sinagoga, o judeu ortodoxo mexe todo o seu corpo incessantemente em profunda devoção e adoração. O grego experimenta o mundo e a existência de modo mais apurado enquanto para e reflete, mas o israelita alcança o seu zênite no movimento incessante. O repouso, a harmonia, a compostura e o autocontrole – esse é o modo grego; o movimento, a vida, a profunda emoção e o poder – esse é o modo hebraico” (*ibidem*, p. 205; *apud* JACOBY, 2007, p. 207).

TEMPO GREGO (CHRONOS)	TEMPO JUDAICO (KAIRÓS)
Linear, cronológico, constante e imutável. visto como uma forma e pensado espacialmente	Não-linear, variável e mutável, visto como uma forma desconstruída e pensado como espaço mais fluido
Baseado no movimento uniforme de translação da Terra ao redor do Sol, determinando, regularmente, horas do dia, dias do ano, estações	Baseado nas intensidades de luz e calor que a Lua emite em direção à Terra, determinando ritmos irregulares que conduzem a percepções subjetivas
Passado, presente e futuro são fases sucessivas: tempo da história	Passado, presente e futuro são momentos encadeados: tempo da memória
Menor unidade de tempo é medida quantitativa. P. ex.: nanossegundo (um bilionésimo de segundo) de um tempo homogêneo e vazio de sentido	Menor unidade de tempo é um sinal qualitativo. P. ex.: a batida do coração ou contração de uma pálpebra diante de um instante oportuno, decisivo, supremo

O filólogo e crítico literário judeu-alemão Erich Auerbach (2007), na esteira do pensamento de Zevi e Boman, traça, em “A cicatriz de Ulisses” – escrito entre 1942 e 1945 na cidade de Istambul (Turquia), onde o autor havia se refugiado dos nazistas, e publicado, em 1946, na coletânea *Mimesis* –, as diferenças narrativas entre a obra *Odisseia*, de Homero, e a Bíblia Hebraica, que se assemelham a, respectivamente, estruturas lendárias e históricas.

Para ele, a primeira costura a história, em um único plano, de modo exato, claro e ordenado, com ligações lógicas e sintáticas que produzem “entrelaçamentos temporais, locais, causais, finais, consecutivos, comparativos, concessivos, antitéticos e condicionais” (AUERBACH, 2007, p. 5); com a descrição, com muito vagar e pouca tensão, de acontecimentos acabados, harmonizados e uniformemente iluminados, que são mera realidade reportada, sem intenções morais extrafísicas; com digressões, saltos para frente e para trás, mas o que é narrado, em cada instante, é um presente único e puro; com ausência de lacunas, omissões e interstícios, em um discurso direto, pormenorizado e fluente, com menção abundante do espaço e do tempo. A obra, que busca um encantamento sensorial, apresenta personagens planos, univocamente fixados por poucos, rasos e estáveis caracteres, psicologicamente simples, intactos na sua heroica sublimidade, socialmente imóveis, com pensamentos e sentimentos explicitados, tendo seus conflitos, pouco humanamente problemáticos, originados de motivos palpáveis e

fora do ambiente idílico-pacífico da casa e do cotidiano. Seus versos “revelam uma tranquila aceitação dos dados da existência humana, porém não a necessidade de cismar sobre o assunto, e menos ainda, um impulso apaixonado, seja de se levantar contra isto, seja de se submeter com abandono extático” (*idem*, p. 11).

Já o Antigo Testamento, para Auerbach, refletindo a impossibilidade, na perspectiva judaica, de representar um Deus sem forma e onipresente, constrói uma narrativa fragmentada, plurívoca, ambígua, sem presente, de modo que o acontecimento está alojado entre o que passou e o que vai acontecer; com múltiplos planos; iluminação parcial; personagens existencialmente profundos e intrincados que vivenciam conflitos sublimes e trágicos, formados em seu ambiente caseiro e cotidiano, e desempenham papéis exemplares; significado provisório e indeterminado; orações principais precisas, sem interpolações; ligação sintática inconsistente; tensão máxima e ininterrupta para um destino final, pois os pontos culminantes e decisivos para a ação são os únicos salientados, omitindo-se o pensamento e o sentimento dos personagens; e pouca indicação do tempo e espaço físicos, pois estes costumam ser mencionados, pontualmente, apenas para aclarar a relação moral, ética e religiosa entre certo personagem e Deus – por exemplo, ao responder a Deus com a expressão “*Hinne-ni*” (Eis-me aqui), Abraão desejava não indicar sua localização, mas exprimir obediência e prontidão.

Desse modo, a Bíblia Hebraica, história universal que narra do início ao fim dos tempos, em que cada fragmento possui o seu sentido e meta globais, enigmática, fundindo doutrina judaica e promessa divina, contendo muitas alusões acerca da essência de Deus e da atitude do homem piedoso, exige investigação e interpretação por parte do leitor para preencher os silêncios da narrativa em busca da Verdade transcendental nunca plenamente alcançável. Segundo o autor, “no relato bíblico também se fala; mas o discurso não tem, como em Homero, a função de manifestar ou exteriorizar pensamentos. Antes pelo contrário: tem a intenção de aludir a algo implícito, que permanece inexpresso. Deus dá a sua ordem em discurso direto, mas cala seus motivos e intenções” (*ibidem*, p. 8). Auerbach acrescenta: “ele [Antigo Testamento] não quer nos fazer esquecer a nossa própria realidade durante algumas horas, como Homero, mas suplantá-la; devemos inserir nossa própria vida no seu mundo, sentirmo-nos membros da sua estrutura histórico-universal” (*ibidem*, p. 12).

ODISSEIA, DE HOMERO	BÍBLIA HEBRAICA
Semelhante a estruturas lendárias	Semelhante a estruturas históricas
Narrativa costurada num único plano, num tempo e espaço claro, exato e ordenado, ocorrido no presente. Tensão dramática somente no clímax. Sem intenções morais extrafísicas	Narrativa costurada em vários planos, fragmentada, plurívoca e ambígua, ocorrida entre o passado e o futuro. Tensão máxima e ininterrupta. Com intenções morais extrafísicas
Ligações sintáticas lógicas	Ligações sintáticas inconsistentes
Eventos uniformemente iluminados, acabados, harmonizados, sem lacunas, omissões ou interstícios	Eventos parcialmente iluminados, inacabados, com lacunas, omissões e interstícios. Sentidos a se decifrar
Personagens psicologicamente simples, que agem por motivos palpáveis. Sabe-se tudo o que pensam e sentem	Personagens complexos, exemplares, com conflitos sublimes e trágicos. Omitem-se pensamentos e sentimentos

Voltando ao texto de Zevi: ele afirma que, para a mentalidade grega, importa o ser como conceito, mesmo que fixo e imóvel, enquanto que, para a mentalidade judaica, um ser sem movimento não existe; no caso da arquitetura: “a casa ou o templo: para os gregos significa o objeto-casa ou o objeto-templo, o edifício; para os judeus significa o objeto fruído, o morar ou o lugar de reuniões. Como consequência, a arquitetura inspirada no pensamento helênico baseia-se nas ordens das colunas, nas proporções, nos entablamentos, em uma visão compositiva segundo a qual nada se pode acrescentar ou subtrair, definitiva; enquanto uma arquitetura baseada no pensamento judaico é exatamente o oposto, é uma arquitetura orgânica, viva, modulada segundo as necessidades dos usuários; capaz de crescer e se desenvolver, livre de qualquer tabu formal, da simetria, dos alinhamentos, das relações entre cheios e vazios, das regras perspectivas, enfim, uma arquitetura cuja única lei, cuja única ordem é aquela da transformação” (ZEVI, 2002, p. 21). O autor acrescenta: “Boman, analisando as passagens da Bíblia dedicadas às edificações, observa que ali não se encontra uma única descrição com uma aparência, por assim dizer, ‘fotográfica’ do objeto acabado. A arca de Noé é documentada em cada etapa e a cada detalhe de sua construção, porém, nem uma só palavra sobre sua imagem visível como um todo. A arquitetura apresenta uma importância não pela sua imagem, mas por conta de seu uso. Um espaço não utilizado pela comunidade, como encontramos nos templos egípcios e na cela do templo grego, é inconcebível para os judeus” (*idem*).

Para o autor, a mensagem judaica atinge seu ápice na arquitetura do norte-americano Frank Lloyd Wright – que não era judeu, mas protestante, filho de um sacerdote –, contrária ao neoclassicismo da Escola de Belas Artes de Paris, na qual foram formados grandes arquitetos norte-americanos, sendo “ao mesmo tempo expressionista e rigorosa”, “multidimensional”, que “celebra o espaço demolindo seu fetiche e seus tabus, isto é, fluidificando-o, articulando-o segundo os percursos humanos, tecendo um contínuo entre edifício e paisagem. No terreno linguístico, ela completa a desestruturação da forma, a negação de qualquer *a priori* filosófico e de qualquer monumentalidade repressiva: arquitetura de ação, destinada a sempre conquistar maiores âmbitos de liberdade na conduta humana” (*ibidem*, p. 22). Segundo Falbel, Zevi admirava a obra de Wright, assim como a do arquiteto judeu-alemão Erich Mendelsohn, cuja obra ele pesquisou em sua estada trienal nos Estados Unidos, onde se formou na Escola de Design da Universidade de Harvard, liderada pelo arquiteto alemão Walter Gropius. Quando, em 1933, ele se inscreveu na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Roma, dirigida por Marcello Piacentini – arquiteto do regime fascista do *duce* (líder) Benito Mussolini, primeiro-ministro da Itália de 1922 a 1943, governando como ditador a partir de 1925 –, mostrava-se contrário às estruturas monumentais e megalômanas de construções aos moldes fascistas originárias na Antiguidade romana, defendendo, diversamente, que “a arquitetura italiana autenticamente moderna deveria ter como fonte de inspiração a arquitetura medieval, livre das ordens, cânones e dogmas sintáticos, com suas respectivas simetrias e proporções” (*apud* ZEVI, 2002, p. XIII). Estaria ele afirmando que a arquitetura italiana deveria influenciar-se pelo modelo “judaico”?

Se a premissa de Zevi, que parece plausível e sugestiva, for aplicada ao campo fotográfico, ela implica dizer que as imagens de Hildegard Rosenthal e Alice Brill que possuem uma linguagem “dionisíaca”, com enquadramentos “quentes”, iluminação matizada, formas dinâmicas, conteúdos intensos e significados metafóricos, mostram-se em conformidade com o pensamento judaico. Seguindo esse raciocínio, já as imagens das fotógrafas que possuem uma linguagem “apolínea”, com enquadramentos “frios”, iluminação uniforme, formas estáticas, conteúdos harmoniosos e significados metonímicos, mostram-se em conformidade com o pensamento grego.

Adotar a ideia de uma divisão na fotografia entre as concepções judaica e grega pressupõe afirmar que os estilos fotográficos de Henri Cartier-Bresson, Brassai e László Moholy-Nagy, em que se basearam Rosenthal e Brill, possuem características mais

propriamente “judaicas”, mesmo que os dois primeiros, no caso, não sejam judeus. Westerbeck e Meyerowitz (2001), ao explicar por que consideram o termo “Momento Indistinto” (*indecisive moment*) mais apropriado do que Momento Decisivo para representar o significado do termo *à la sauvette* do título original da obra de Cartier-Bresson, sugerem uma característica que Zevi designa como “judaica”, a saber, a não-cristalização do movimento, o “acontecendo”: “as fotografias de Cartier-Bresson *à la sauvette* são de ações que ainda estão para ser resolvidas. Elas são de eventos que estão em formação. Interrompidos naquele justo ponto pela fotografia, eles [os eventos] permanecem para sempre irresolvíveis” (WESTERBECK; MEYEROWITZ, 2001, p. 156). Trata-se de um instante de antecipação, transbordante de alusões, antes de uma decisão concretizada, com um elemento de posteridade sugerido; na língua hebraica, igualmente, o presente é fluido, contendo, simultaneamente, o passado e o futuro. A geometrização da cena realizada por Cartier-Bresson não paralisava o devir, pois ela estava associada, geralmente, a um conteúdo explosivo, por vezes surrealista, criando uma configuração vital para representar a essência, eternamente móvel, de uma situação; desse modo, as fotografias de Cartier-Bresson, assim como a Bíblia Hebraica, movem-se constantemente, sem que se possa lhes fixar o significado.

Já a Nova Visão de Moholy-Nagy também seria “judaica”, em razão do estilo ser bastante turbulento e caótico, já que adota ângulos inusitados, geometrização dos elementos que fazem a cena se estruturar entre o figurativismo e a abstração e alto contraste de luz e sombra. Essas características, apelando para a emoção sensorial e psíquica dos espectadores, produziam-lhes uma subversão na visão de mundo; sem referências espaciais seguras, eles sentem um grande estranhamento e vertigem, como se não pudessem fincar os pés no chão. Por fim, Brassai provoca um desequilíbrio em quem vê suas fotografias noturnas, onde as luzes artificiais produzem diferentes formas, às vezes até “estourando” no quadro da imagem, causando a sensação de algo fantasmagórico; essa dialética entre escuridão e iluminação metaforiza a tensão entre inconsciente e consciente e demanda, algumas vezes, que o espectador realize uma certa interpretação simbólica semelhante à psicanalítica, buscando criar possibilidades significantes que possam estar nas entrelinhas da fotografia. Tais significantes são complexos sonoros que devem ser “ouvidos” na investigação dos significados, ambivalentes e múltiplos, que eles encerram. Como os judeus valorizam a audição para

captar os ecos do Insondável nas linhas sub-reptícias do texto bíblico, as fotografias de Brassai, conforme a lógica adotada por Zevi, também seriam “judaicas”.

FOTOGRAFIA “GREGA”	FOTOGRAFIA “JUDAICA”
Apolínea: valorização da ordem, do equilíbrio, da harmonia	Dionisíaca: valorização da tensão, da instabilidade, do caos
Enquadramento centralizado, “frio”	Enquadramento exótico, “quente”
Formas estáticas, conteúdos plácidos, luz uniforme; significados metonímicos (relações de contiguidade entre elementos da cena); sentidos mais explicitados (imagem como ilustração)	Formas dinâmicas, conteúdos dramáticos, luz matizada (jogo com a sombra); significados metafóricos (relações de similaridade com outras imagens); sentidos mais enigmáticos, ambíguos (imagem como símbolo)
Ações finalizadas; instantes concretizados, ocorridos no presente	Ações em desenvolvimento; instantes de antecipação e índice de posteridade
Referências espaciais seguras; estabiliza a percepção do espectador	Apela para emoções sensoriais e psíquicas do espectador; visa ao estranhamento

O raciocínio de Zevi a respeito dos estilos judeu e grego pode ser utilizado para analisar as fotografias, desde que contextualizando e relativizando a questão. Há três ressalvas que devem ser consideradas quando se adota essa abordagem: em primeiro lugar, essa classificação dicotômica aplicada às imagens, por não considerar a intenção, a vivência e a bagagem cultural dos fotógrafos, não engendra uma “visão judaica” a seus autores, pois um olhar propriamente judaico implica, ao menos, que o criador tenha tido alguma experiência de vida relacionada ao Judaísmo ou seja familiar com a cultura judaica e que essa bagagem existencial se expresse, de algum modo, em sua obra. Por outro lado, pode haver uma “visão judaica” de um fotógrafo por algum desses motivos, embora suas imagens tenham atributos tidos como gregos.

Em segundo lugar, essa distinção dos pensamentos judaico e grego foi realizada considerando como objeto a Bíblia Hebraica e o texto de filósofos gregos da Antiguidade, fato que deve ser mencionado quando se emprega essa linha de análise, pois houve pensadores judeus que adotaram uma visão mais racionalista, como o rabino espanhol Moisés ben Maimon, conhecido como Maimônides ou Rambam, ou o filósofo alemão

Moisés Mendelssohn, representante da *Haskalá* (Iluminismo Judaico); já do lado da cultura grega, a mitologia dessa civilização apresenta narrativas, passíveis de interpretação por seu caráter simbólico, de deuses olímpicos, titânicos e primordiais, semideuses (mortais deificados), personificações abstratas, criaturas fabulosas, heróis, reis e vilões, que possuem, à semelhança dos seres humanos, alta complexidade psicológica e intensidade existencial. Desse modo, não se pode generalizar as características encontradas em fontes específicas para todo pensamento judaico e grego, cuja diversidade não pode ser sintetizada a uma essência. Por fim, deve-se ponderar que as características atribuídas ao pensamento judaico e grego não são exclusivas desses povos, podendo ser encontradas em obras artísticas ou intelectuais de outras culturas.

Rosenthal e Brill trouxeram, como contribuição à história da fotografia brasileira, um olhar judaico, estrangeiro, desterritorializado e moderno, inaugurando um novo estilo fotográfico no país, com obras de grande valor artístico, epistemológico e cognitivo. Suas imagens refletem tanto a própria experiência de exílio das artistas, que buscavam inserir-se em um ambiente social e cultural desconhecido em meio a suas prováveis angústias e traumas, em razão da terem sido expulsas de seu afetivo país natal, quanto o momento pelo qual o Brasil estava passando e pelo qual foram contaminadas, que misturava nostalgia por um passado de ritmo mais vagaroso ou por uma sociabilidade mais delicada, em meio à euforia pelas etapas promissoras de urbanização e industrialização que São Paulo vinha cumprindo, trazendo nesse processo uma realidade tonitruante, instantânea, cambiante e sinestésica. Talentosas, sensíveis e perceptivas em alto grau, essas fotógrafas promoveram um frutífero diálogo interno entre suas identidades múltiplas e externo entre tendências artísticas estrangeiras e a realidade brasileira. Elas certamente sofreram pela barbárie da *Shoá*, pelo massacre aos judeus e outras minorias perpetrado por seus próprios compatriotas, pela sua *Heimat* destruída, pelo seu desterro abrupto, pela derrota da humanidade, mas buscaram, juntando as forças internas que podiam arregimentar, mobilizando suas esperanças, concedendo algum crédito aos seres humanos, resistir e viver: reinventaram-se. Desse modo, suas fotografias da cidade de São Paulo, significativas e belas, testemunham seu processo de reconstrução existencial e social, que deve ter se realizado de modo árduo e penoso, e ajudam a entender melhor a participação dos refugiados judeus da década de 1930 e 1940 na sociedade e nas artes brasileiras e a influência que tiveram no desenvolvimento do movimento fotográfico moderno no país.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22

Figura 23

Figura 24

Figura 25

Figura 26

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30

Figura 31

Figura 32

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Figura 36

Figura 37

Figura 38

Figura 39

Figura 40

Figura 41

Figura 42

Figura 43

Figura 44

Figura 45

Figura 46

Figura 47

Figura 48

Figura 49

Figura 50

Figura 51

Figura 52

Figura 53

Figura 54

Figura 55

Figura 56

Figura 57

Figura 58

Figura 59

Figura 60

Figura 61

Figura 62

Figura 63

Figura 64

Figura 65

Figura 66

Figura 67

Figura 68

Figura 69

Figura 70

Figura 71

Figura 72

Figura 73

Figura 74

Figura 75

Figura 76

Figura 77

Figura 78

Figura 79

Figura 80

Figura 81

Figura 82

Figura 83

Figura 84

Figura 85

Figura 86

Figura 87

Figura 88

Figura 89

Figura 90

Figura 91

Figura 92

Figura 93

Figura 94

Figura 95

Figura 96

Figura 97

Figura 98

Figura 99

Figura 100

Figura 101

Figura 102

Figura 103

Figura 104

Figura 105

Figura 106

Figura 107

Figura 108

Figura 109

Figura 110

Figura 111

Figura 112

Figura 113

Figura 114

Figura 115

Figura 116

Figura 117

Figura 118

Figura 119

Figura 120

Figura 121

Figura 122

Figura 123

Figura 124

Figura 125

Figura 126

Figura 127

Figura 128

Figura 129

Figura 130

Figura 131

Figura 132

Figura 133

Figura 134

Figura 135

Figura 136

Figura 137

Figura 138

Figura 139

Figura 140

Figura 141

Figura 142

Figura 143

Figura 144

Figura 145

Figura 146

Figura 147

Figura 148

Figura 149

Figura 150

Figura 151

Figura 152

Figura 153

Figura 154

Figura 155

Figura 156

Figura 157

Figura 158

Figura 159

Figura 160

Figura 161

Figura 162

Figura 163

Figura 164

Figura 165

Figura 166

Figura 167

Figura 168

Figura 169

Figura 170

Figura 171

Figura 172

Figura 173

Figura 174

Figura 175

Figura 176

Figura 177

Figura 178

Figura 179

Figura 180

Figura 181

Figura 182

Figura 183

Figura 184

Figura 185

Figura 186

Figura 187

Figura 188

Figura 189

Figura 190

Figura 191

Figura 192

Figura 193

Figura 194

Figura 195

Figura 196

Figura 197

Figura 198

Figura 199

Figura 200

Figura 201

Figura 202

Figura 203

Figura 204

Figura 205

Figura 206

Figura 207

Figura 208

Figura 209

Figura 210

Figura 211

Figura 212

Figura 213

Figura 214

Figura 215

Figura 216

Figura 217

Figura 218

Figura 219

Figura 220

Figura 221

Figura 222

Figura 223

Figura 224

Figura 225

Figura 226

Figura 227

Figura 228

Figura 229

Figura 230

Figura 231

Figura 232

Figura 233

Figura 234

Figura 235

Figura 236

Figura 237

Figura 238

Figura 239

Figura 240

Figura 241

Figura 242

Figura 243

Figura 244

Figura 245

Figura 246

Figura 247

Figura 248

Figura 249

Figura 250

Figura 251

Figura 252

Figura 253

Figura 254

Figura 255

Figura 256

Figura 257

Figura 258

Figura 259

Figura 260

Figura 261

Figura 262

Figura 263

Figura 264

Figura 265

Figura 266

Figura 267

Figura 268

Figura 269

Figura 270

Figura 271

Figura 272

Figura 273

Figura 274

Figura 275

Figura 276

Figura 277

Figura 278

Figura 279

Figura 280

Figura 281

Figura 282

Figura 283

Figura 284

Figura 285

Figura 286

Figura 287

Figura 288

Figura 289

Figura 290

Figura 291

Figura 292

Figura 293

Figura 294

Figura 295

Figura 296

Figura 297

Figura 298

Figura 299

Figura 300

Figura 301

Figura 302

Figura 303

Figura 304

Figura 305

Figura 306

Figura 307

Figura 308

Figura 309

Figura 310

Figura 311

Figura 312

Figura 313

Figura 314

Figura 315

Figura 316

Figura 317

Figura 318

Figura 319

Figura 320

Figura 321

Figura 322

Figura 323

Figura 324

À dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica

Tenho febre e escrevo.

Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,

Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!

Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!

Em fúria fora e dentro de mim,

Por todos os meus nervos dissecados fora,

Por todas as papilas fora de tudo com que eu sinto!

Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,

De vos ouvir demasiadamente de perto,

E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso

De expressão de todas as minhas sensações,

Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

(...)

(Álvaro de Campos, heterônimo de Fernando Pessoa, poema “Ode triunfal”, 1914).

A inteligência do herói estava muito perturbada. As cunhãs rindo tinham ensinado pra ele que o sagui-açu não era saguim não, chamava elevador e era uma máquina. De-manhãzinha ensinaram que todos aqueles piados berros cuquiadas sopros roncos esturros não eram nada disso não, eram mas clácsons campainhas apitos buzinas e tudo era máquina. As onças pardas não eram onças pardas, se chamavam fordes hupmobiles chevrolés

dodges mármons e eram máquinas. Os tamanduás os boitatás as inajás de curuatás de fumo, em vez eram caminhões bondes autobondes anúncios luminosos relógios faróis rádios motocicletas telefones gorjetas postes chaminés... Eram máquinas e tudo na cidade era só máquina!

(Mário de Andrade, trecho do romance *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*, 1928).

Esse capítulo buscará rastrear o olhar judaico presente nas imagens industriais do fotógrafo judeu-alemão, radicado no Brasil, Hans Gunter Flieg. O caminho a ser percorrido envolverá a apresentação da vida e obra do artista; em seguida, serão mostradas as variantes da Estética da Máquina praticada em países da Europa, Ásia e América; logo depois, será contada a história da industrialização na Alemanha e nos Estados Unidos, na década de 1920, e no Brasil, nos anos 1940, 1950 e 1960, pois foram nesses períodos em que ela foi mais intensa nesses países e que gerou produções fotográficas industriais de diversos autores, que seguiram os movimentos artísticos da Nova Objetividade alemã e do *Precisionism* norte-americano; ato contínuo, serão analisadas as fotografias de Flieg, demonstrando como ele foi influenciado pelos vanguarda internacional; por fim, serão esmiuçados os aspectos greco-judaicos da visão da técnica contidos nas imagens de Flieg. Este trouxe a visada de um judeu-estrangeiro ao cenário brasileiro. Obrigado a se exilar em razão da ascensão do nazifascismo na Europa, ele utilizou os estilos artísticos que aprendera na Europa em sua produção imagética realizada no Brasil e, com isso, inovou a fotografia do país.

Hans Gunter Flieg – exilado judeu-alemão, fotógrafo de São Paulo e da indústria

Hans Gunter Flieg (foto de Moracy Oliveira, 2013, figura 1) nasceu, em 3/7/1923, na cidade de Chemnitz, região da Saxônia, na Alemanha, em uma família de classe média. Era um período de crise econômica, marcado pela hiperinflação. Quando criança, Flieg ouviu do pai, Karl Flieg, ao pé da cama, segundo conta em entrevista concedida a Daniela Palma: “eu quero lhe informar que o dólar hoje representa tantos milhões de marcos, só para você mais tarde não me culpar de que não foi informado” (PALMA, 2003, p. 17). Segundo Palma (2003), Karl servira na artilharia durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), assim como os dois irmãos de sua futura esposa Margit Emma Eva Schafer:

Arthur Schafer, que lutara na frente russa, e Hans Gunter Schafer, que combatera na frente ocidental que se dirigia à França e acabara morrendo em março de 1918, durante o bombardeio que ocorrera próximo à comuna de Cambrai (França). Após o conflito internacional, Karl voltou à sua cidade natal, situada na província alemã de Posen, chamada Schrimm, que, com a instituição do Tratado de Verselhes (1919), tornou-se polonesa e renomeada Srem, na província que passou a se chamar Poznan. Com o objetivo de permanecer em território alemão, ele se mudou para Chemnitz, cidade eminentemente industrial, particularmente têxtil, conhecida como a “Manchester da Saxônia”, onde seu irmão mais velho morava desde que se casara, durante a guerra, e compunha uma sociedade com o sogro em uma firma da área têxtil que confeccionava meias. Karl juntou-se a eles no empreendimento. Em 1922, ele se casou com Eva Schafer, judia que nascera na cidade de Dresden, na Saxônia, e passara a morar em Görlitz, na província prussiana de Schlesien (Silésia), que atualmente pertence ao território polonês. O casal passou a viver em uma casa num bairro afastado do centro, onde nasceu Hans Gunter Flieg.

De acordo com Palma, em 1927, com a melhora da situação econômica da Alemanha e com o crescimento da empresa, a família angariou recursos para se mudar, na mesma rua, para um apartamento mais confortável, cujos móveis foram projetados pelo *designer* alemão Bruno Paul e fabricados em Berlim e cujas paredes foram decoradas com afrescos criados pelo artista plástico alemão Gustav Schaffer. Este trabalhava na fábrica de meias e adornou o quarto do pequeno Flieg de um modo vivaz, com motivos de inspiração expressionista, como o fotógrafo descreve à autora: “em volta do ponto de luz, o Sol raiando, que dividia o teto em várias partes, cada uma com uma cor representando uma estação do dia: rosa para manhã, verde para hora do almoço, laranja para tarde, azul para noite, que era simbolizada pelo desenho de flores” (PALMA, 2003, p. 24); segundo ele, havia outras figuras criativas delineadas nas paredes de seu cômodo: um gato miando no telhado, uma meia-lua com um rosto, um balão sendo içado, um anjo com uma fita com os dizeres “ao querido Hans Gunter” e uma mosca que desovava sobre a última letra “e” de Fliege, que era riscada, formando Flieg – uma brincadeira com seu sobrenome, que denota esse inseto em alemão. O fotógrafo conta que seu apartamento era enfeitado por quadros, esculturas e objetos de artesanato local, como cristais e madeira estampados. Aquele ambiente imaginoso inspirava criações artísticas do menino, que, com frequência, rascunhava desenhos fantasiosos, como uma cabeça composta por um amálgama de painéis de cozinha, além de desenvolver capas artesanais, de papel ou de

madeira, no qual ele ilustrava ou pintava motivos, utilizando-as para emoldurar livros ou fotos ou para confeccionar objetos de decoração. Seu pai, um homem culto, tinha contato com artistas expressionistas do grupo *Die Brücke*, de Dresden – na época, um centro de artes plásticas –, colecionando gravuras de Karl Schmidt-Rottluff, Max Pichstein e Emil Nolde e esculturas de Ernst Barlach, e com uma sociedade de bibliófilos de Leipzig – na época, um centro de artes gráficas –, de quem recebia, mensalmente, livros de artistas e de escritores em edições especiais e até esculturas, objetos que eram patrocinados pelo grupo. Em 1929, nasceu seu irmão, Stefan Flieg.

Entre 1930 e 1934, o fotógrafo frequentou o grupo escolar e, nos três anos seguintes, o ginásio humanístico, até que as doze vagas reservadas aos judeus fossem extintas (OLIVEIRA, 2014). Flieg recorda à Palma que, a partir de 1933, começou a sentir, fortemente, manifestações de antissemitismo dentro da escola, o que restringia suas amizades; por exemplo, não era convidado a participar de festas de aniversário e a visitar a casa dos colegas. Nos feriados nacionais, os alunos não-judeus deveriam, obrigatoriamente, comparecer à escola com o uniforme da Juventude Hitlerista, e os professores, com fardas da *Sturmabteilung* (SA) ou da *Schutzstaffel* (SS), organizações armadas do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP), o Partido Nazista, enquanto os judeus, para serem diferenciados, deveriam ir à paisana, ou seja, em trajes civis. Na sinagoga que frequentava, Flieg recebia uma formação religiosa, duas vezes por semana, nas aulas em hebraico com o rabino de Chemnitz. Ele integrava também a Juventude Judaica Alemã (*Bund Deutsch Judisch Jugend*), uma associação de filhos de ex-combatentes da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) que possuía práticas escotistas, com excursões realizadas com bicicletas às montanhas e acampamentos. Sua família, reunindo um núcleo mais amplo, comemorava as festas judaicas de *Pessach* – recordação da libertação dos hebreus do Egito, onde eram escravos do Faraó – e *Rosh Hashaná* – ano-novo judaico. Junto com os pais, Flieg passou férias nas ilhas alemãs de Rügen, no mar Báltico; nas estações balneárias da Tchecoslováquia; e nas montanhas da Silésia, situada ao norte da Tchecoslováquia, Riesengebirge (Montanha dos Gigantes), localizada a sudoeste da Polônia, e Erzgebirge (Montes Metalíferos), situada entre a Alemanha e a Tchecoslováquia. Em 1932, seu tio Arthur Schafer, médico, morador nas montanhas da Silésia, presenteou Flieg com sua primeira câmera fotográfica, uma Box Tengor, pertencente à empresa alemã Zeiss, que produzia negativos de formato 3 x 4 cm, sendo utilizada por ele para registrar suas viagens realizadas até 1939 (PALMA, 2003).

Segundo Palma, em 1937, Flieg mudou-se para o sul de Berlim, passando a morar com duas tias paternas, Linka Jonas e Alice Rosenberg, e suas respectivas famílias, em um apartamento na avenida Hasenheide, na esquina com a praça Kaiser Friedrich, no distrito de Neukölln, região provinciana que era utilizada, geralmente, como uma cidade-dormitório por uma população de origem operária ou de classe média baixa. Na capital alemã, ele se preparou para realizar seu *bar mitzvá* – ritual religioso cumprido pelos meninos judeus aos treze anos de idade que visa a marcar a maioridade –, que ocorreu em Chemnitz, seguido por uma grande festa. Berlim era uma cidade cosmopolita, “encarnação extrema da modernidade” (Lionel Richard), que, segundo Jean Marabini, citado por Palma, perdera parte de seu brilho com a ascensão dos nazistas ao poder e experimentava uma certa decadência cultural: “com exceção das cervejarias, das lojas, do artesanato, dos pequenos ofícios, o que resta de Berlim de antes de 1933? Os espetáculos são censurados, assim como os jornais, e o rádio onipresente efetua uma verdadeira lavagem cerebral (...). A caricatura, assim como o cinema, artes eminentes do século XX, é impregnada de grosseria e de simplificações exageradas. Em 1938, num só lustro, os berlinenses passaram de uma extrema independência a um conformismo pesado” (*apud* PALMA, 2003, p. 28). De acordo com Palma, com sua família já vislumbrando a alternativa de emigrar, Flieg estudou, por dois anos, na localidade de Dahlem – na época, um centro histórico de pesquisa acadêmica, situado no bairro de Zehlendorf, no sudoeste de Berlim –, na escola judaica particular *Dr. Leonore Golschmidt*, que, além da transmissão de conteúdo judaico, preparava os alunos para realizar os exames de ingresso na Universidade de Cambridge, na Inglaterra. O fotógrafo não podia frequentar cinemas e teatros alemães, espaços vetados aos judeus pelos nazistas, mas, somente, os locais “judaicos”: ele chegou a assistir a apresentações teatrais promovidas pela Liga Cultural Judaica (*Jüdischer Kulturbund*), companhia criada, em julho de 1933, com o nome Liga Cultural de Judeus Alemães (*Kulturbund Deutscher Juden*), formada por atores e músicos judeus que ficaram desempregados ao serem proibidos de atuar e passaram a encenar peças com conteúdo judaico (BRENNER, 1996). Durante a Noite dos Cristais (*Kristallnacht*), entre o dia nove e dez de novembro de 1938, quando os nazistas vandalizaram casas e propriedades judaicas e espancaram e assassinaram judeus por toda a Alemanha (TUCCI CARNEIRO, 1996), a sinagoga de Chemnitz foi incendiada, e um grupo de judeus, entre eles parentes e conhecidos de Flieg, foi colocado em um caminhão e obrigado a assistir às chamas consumirem o templo; em Berlim, vinte mil judeus foram presos, e trinta e seis mil, mortos.

Com o perigo que se descortinava se continuasse vivendo na Alemanha, a família Flieg começou a procurar destinos para imigrar, tentando obter vistos para os Estados Unidos, África do Sul e Brasil. De acordo com Palma, Karl Flieg, ele próprio um fotógrafo amador, concebeu, de modo perspicaz, um plano para que seu filho estruturasse sua vida profissional longe da Alemanha: se Hans Gunter adquirisse algumas câmeras e acessórios fotográficos e alegasse às autoridades alemãs que serviriam como meio de sobrevivência no estrangeiro, poderia conseguir permissão para levar os equipamentos no novo país e, assim, iniciar uma carreira. O filho, que já simpatizava com a prática fotográfica, aceitou a ideia e passou a buscar alguma formação na área.

Segundo Palma, entre maio e julho de 1939, Flieg realizou um curso com a fotógrafa do Museu Judaico de Berlim, Grete Karplus (foto de Flieg, 1939, figura 2; Flieg no laboratório de Karplus, figura 3), que, especialista na reprodução fotográfica de obras de arte, documentara o acervo da instituição de 1933 a 1938, quando esta foi fechada pelos nazistas; os encontros, dos quais participavam jovens judeus que pretendiam emigrar, ocorriam no apartamento da professora. Karplus procurava ensinar aos alunos a maior variedade possível de aplicação profissional da fotografia (publicidade, ilustração e comunicação), de modo a que eles pudessem arrumar empregos na área no país que escolhessem como destino. Flieg utilizava uma câmera Leica e uma Linhof que seu pai lhe comprara, máquinas que traria ao Brasil – a segunda seria vendida um ano após a chegada ao país –, junto com livros técnicos e artísticos sobre fotografia, como *Minhas experiências com a Leica* (1934), de Paul Wolff, e *A nova escola de fotografia* (1937), de Hans Windisch, obras literárias, como *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, e exemplares da revista *Life* e *Fortune*, fontes de inspiração, em razão de sua diagramação moderna e da presença de fotografias formalmente arrojadas.

A autora afirma que o fotógrafo estreou sua Leica em um passeio aos jardins do Palácio Orangerie – local de residência, durante o verão, de Frederico II, conhecido como o Grande, rei da Prússia –, no Parque Sanssoucci, na cidade de Potsdam, vizinha a Berlim; sem saber ainda manejar o diafragma, produziu imagens fora de foco. Dias depois, retornou ao local e refez as fotografias; na saída do jardim, enxergou uma placa que indicava que era proibida a entrada de judeus; o fato é que, após a Noite dos Cristais, os judeus não podiam mais frequentar os lugares da vida urbana sem que fossem constrangidos por avisos antissemitas. Flieg produziu, com sua Leica e com uma câmera Cuntesser-Netter, que funcionava por meio de um chassi – caixilho em que se coloca a

chapa sensível para ser transportada e impressionada – e gerava negativos 9 x 12 cm, vários trabalhos fotográficos durante o curso (balas da marca Kanold, 1939, figura 4; latas de conserva e tomates, 1939, figura 5; mão de Grete Karplus, que escrevia uma carta à irmã, que acabara de imigrar para a Grã-Bretanha, maio de 1939, figura 6; Parque Sanssoucci, 1939, figura 7; monumento retratando uma quadriga situada no alto do Portão de Brandemburgo, em Berlim, 1939, figura 8; carruagem e automóvel, 1939, figura 9; Coluna da Vitória, monumento erguido em 1873, Berlim, 1939, figura 10). Ele variava a iluminação e a perspectiva, criando tensão na composição, já adotando características presentes em estilos modernos, como a Nova Objetividade e a Nova Visão, e realizando colagens – por exemplo, recortando o fundo, grudando a imagem em um cartão e realizando retoques –, entre outros exercícios.

Estes, segundo Ludger Derenthal (BURGI, 2014), eram realizados principalmente na sala de estar de Karplus, de modo a não chamar a atenção nas ruas das atividades praticadas pelo grupo. De acordo com o autor, a professora escreveu, no boletim de Flieg datado de 18/8/1939: “estou convencida de que ele terá um bom rendimento no ofício de fotógrafo se tiver a oportunidade de continuar seus estudos, pois tem a alegria, a vontade e o talento para isso” (BURGI, 2014, p. 18). Em 1940, ela conseguiu fugir para os Estados Unidos pela União Soviética, mas seus arquivos e equipamentos fotográficos, apreendidos no caminho, nunca foram encontrados.

Palma afirma que, em Berlim, Flieg também cursou aulas de datilografia e aprendeu espanhol com o tio Max Rosenberg – marido de Alice Rosenberg, irmã de Karl Flieg –, que morara na Argentina. Em agosto, ele retornou a Chemnitz (vista da janela do apartamento, agosto de 1939, figura 11), onde, como ocupação, passou a ajudar um morador da cidade a organizar sua coleção de selos.

Segundo Palma, em setembro de 1939, com o início da guerra, Flieg recebeu uma convocação da Gestapo, realizada através da comunidade judaica, para ajudar na colheita na província de Brandemburgo, na cidade de Frankfurt an der Oder, situada junto à fronteira com a Polônia; de acordo com a autora, o objetivo dos nazistas era que os judeus ou fossem preparados para ajudar no trabalho agrícola no país ou na Polônia recém-anexada, ou estimulados a partir para a Palestina, pois na Alemanha eram indesejados. Flieg viajou junto com outros quatro rapazes de sua cidade natal até à colônia agrícola Mallnow – onde encontrou, logo na chegada, um grupo de meninas da Juventude Hitlerista carregando feno –, ficando lá até início de novembro, quando, no dia três, os

vistos para o Brasil, cuja concessão foi agilizada com a ajuda de amigos que moravam no país tropical, ficaram prontos. Karl Flieg conseguiu autorização para que seu filho deixasse a fazenda, e assim este, avisado por telegrama, encontrou o pai em Berlim. Na capital alemã, retiraram os vistos, que tinham caráter permanente; a “ficha consular de qualificação” de Hans Gunter Flieg para a admissão no Brasil, que fora expedida em duas vias para ser entregue à Polícia Marítima e à Imigração no porto de destino, já teve o espaço do item “profissão” preenchido com “fotógrafo” (FAMILYSEARCH). Karl Flieg e o filho pernотaram na casa de uma irmã daquele. Hans Gunter Flieg lembra que a cidade estava “bem diferente, muito escura e cinza” (PALMA, 2003, p. 34). Ele produziu uma fotografia da janela do quarto em que estavam, mostrando as sarjetas, que eram pintadas de branco, de modo a serem identificadas durante os constantes blecautes.

De acordo com a autora, no dia nove de novembro, pai e filho chegaram a Chemnitz e foram para um alojamento coletivo para o qual a família fora obrigada a se mudar durante a ausência de Flieg. Passaram apenas uma noite no local, pois, na manhã do dia seguinte, uma tia do adolescente, que também morava ali, chegou da rua alarmada, gritando que estavam pegando os judeus “novamente”, em referência à Noite dos Cristais, cuja ocorrência, traumática, completava um ano. Então, Flieg voltou a Berlim com o pai; pernотaram em uma pensão em que vivia uma tia-avô do garoto, mas retornaram a Chemnitz no dia seguinte, pois avaliaram que a situação estava, aparentemente, sob controle. Karl Flieg vendeu a empresa da família e conseguiu com as autoridades de Chemnitz uma autorização para levar ao Brasil as câmeras fotográficas e máquinas têxteis que serviriam ao sustento da família no exílio, mediante o pagamento de uma taxa correspondente ao valor desses equipamentos.

Enquanto Hans Gunter Flieg e o irmão arrumavam as malas, seus pais partiram para Dresden para que a esposa pudesse aprender como funcionava a máquina de bordado que ela utilizaria profissionalmente no novo país. Mais tarde, Karl Flieg foi a Berlim, e Eva, à cidade de Görlitz e à Silésia – nesta região, ela se encontraria com o filho Hans Gunter –, querendo despedir-se de seus familiares e amigos; alguns dias depois, o casal voltou a se encontrar em Dresden, e Hans Gunter retornou a Chemnitz para passar a noite com o irmão. No dia seguinte, vinte e um de novembro, Hans Gunter e Stefan Flieg foram levados, por uma tia, à estação ferroviária e ingressaram no mesmo trem em que os pais vinham de Dresden. A família passou por Munique (Alemanha) e Milão (Itália) até chegar a Gênova (Itália). Segundo Palma, um problema surgiu nesse momento: a passagem de

navio, paga na Alemanha, estava com a tarifa aumentada, e os Flieg não tinham dinheiro suficiente para arcar com a diferença, já que o governo alemão havia proibido que os judeus saíssem do país com mais de dez marcos por pessoa. Para resolver a situação, Karl entrou em contato, por telégrafo, com seu irmão, que estava vivendo em Londres, e este lhe providenciou a quantia necessária para prosseguir a viagem. Assim, os Flieg embarcaram, na noite do dia vinte e três de novembro, no navio *Neptunia*; foram alojados no porão, onde, segundo depoimento de Flieg a Palma, o cheiro de gado era forte. Havia áreas separadas para homens e mulheres e dormiam em beliches. De acordo com a autora, a viagem passou por mais um percalço: na costa francesa, o navio foi detido por um cruzador, que o conduziu até o porto de Marselha. O governo da França obtivera a informação de que alguns nazistas estavam contrabandeando agentes para a América do Sul, utilizando passaportes judeus falsos, e exigiu que os homens a bordo que tivessem vindo da Alemanha desembarcassem para averiguação. Eva Flieg conversou com um oficial em francês e conseguiu convencê-lo de que seu marido não tinha nada a ver com a suspeita; assim, Karl, junto com outro homem, foi liberado.

Superado esse transtorno, a família aportou, em Santos, em 8/12/1939, e conhecidos de Chemnitz já a esperavam para levá-la a São Paulo e abrigá-la na casa deles na rua Pamplona, no bairro Jardim Paulista, na zona oeste de São Paulo (vaso de orquídeas que a mãe recebeu de boas-vindas, dezembro de 1939, figura 12). Flieg relata a Palma que seus pais não imaginavam que a residência no Brasil seria duradoura, muito menos para sempre. Segundo Palma, em março de 1940, quando a máquina têxtil que Karl Flieg comprara na Alemanha chegou, sua família alugou um sobrado na rua Pedro Taques, na região da Consolação, montando uma pequena oficina no quarto dos fundos – logo depois instalada, até 1952, em outra casa que os Flieg alugaram na própria rua, quando, enfim, o ateliê se transferiu para a rua da Consolação –, produzindo peças de roupas a serem vendidas pela firma Bordados Flieg. Após completar seus estudos e realizar cursos técnicos na área têxtil, Stefan, irmão de Flieg, ajudaria a gerenciar a empresa, que continuaria sendo administrada pela família após seu septuagésimo ano de fundação. Ele se casaria com Vera Haberkorn, filha do engenheiro e fotógrafo judeu-alemão, fundador da editora de cartões-postais Fotolabor, Werner Haberkorn.

Já Hans Gunter Flieg, segundo este conta em entrevista a Palma, após alguns meses no Brasil, sofreu com uma doença que ele aponta como dermatológica e, possivelmente, de natureza psicossomática, talvez em razão da angústia advinda da

imigração. Segundo Palma, ele já estava trabalhando com o fotógrafo judeu-alemão Peter Scheier, tornando-se assistente em seu estúdio no apartamento da rua do Arouche e, em seguida, no da rua Bento Freitas, na República, e o acompanhando em coberturas fotográficas; uma vez, por exemplo, visitaram o ateliê do pintor, escultor e desenhista italiano Ernesto de Fiori, que imigrara ao Brasil em 1936. No entanto, por causa do problema de pele, não podendo sair de casa, Flieg foi obrigado a largar o emprego. Durante os oito meses em que passou se recuperando, Flieg produziu algumas fotografias, em casa, mostrando o cotidiano familiar e os arredores. Ele copiou os negativos por contato, colou-os em uma cartolina e anotou algumas observações subjetivas; esse painel foi o presente de aniversário que deu ao pai em 1940.

De acordo com a autora, Flieg também passava o tempo lendo sobre o Brasil, país que conhecia pouco, tendo obtido algumas informações preliminares através de publicações que circulavam na Alemanha destinadas a orientar os judeus que pretendiam imigrar ao país. Leu a obra, de viés nacionalista, ilustrada com fotografias, do escritor e diretor de teatro alemão Wolfgang Hoffmann-Harnisch, *Brasilien, ein tropisches Großreich* (Brasil, um reino tropical), publicada, em Hamburgo, em 1938, e, no Brasil, em 1939, financiada por organismos oficiais, com prefácio de Lourival Fontes, chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda, com o título *O Brasil que eu vi, retrato de uma potência tropical* (Editora Melhoramentos, São Paulo); ela registrava suas impressões da viagem que realizou ao Brasil em 1936, por incumbência da revista *Berliner Illustrierte* (Berlim Ilustrada), a bordo do dirigível *Graf Zeppelin*. Segundo Izabela Maria Furtado Kestler (2003), em razão das perseguições nazistas de que estava sendo alvo, Hoffman-Harnisch exilara-se, junto com a família, no Chile, e depois, em setembro de 1938, no Brasil – inicialmente, veio com a esposa e a filha, tendo o outro filho, Sascha Harnisch, que se tornaria fotógrafo, chegado em 1939 –, passando por São Paulo, Porto Alegre e Rio de Janeiro, ficando no país até 1951, quando voltou à Alemanha. Nesse período, Flieg lia, além de autores clássicos e modernos da literatura alemã, obras de viagem, como a do escritor judeu-tcheco Richard Katz, que, segundo Kestler, rodava o mundo, estando inclusive no Brasil, para produzir relatos, que, editados na Suíça, eram proibidos e queimados na Alemanha e distribuídos no Brasil. Em 1931, Katz mudou-se para a Suíça, onde permaneceu até 1941, quando, em Zurique, obteve um visto capitalista por meio da transferência bancária de uma alta quantia em dinheiro ao Brasil e se refugiou no Estado do Rio de Janeiro, onde escreveu quatro livros sobre o país, só publicados após a guerra;

em obra de 1950, ele afirmou ter buscado sentir-se como cidadão brasileiro: “quando fui expulso para o Brasil devido à ascensão de Hitler, eu tinha duas opções: considerar o exílio como passageiro e lamentar-me junto com outros exilados sobre as desgraças da época, ou tentar adotar o país como uma nova pátria, à qual deveria me adaptar na língua, no pensamento e no modo de vida (...). A diferença entre um hóspede ocasional e um membro de uma família é grande. Diante da dificuldade de me adaptar novamente à Europa, sinto que venci essa diferença” (*apud* KESTLER, 2003, p. 113). Apesar dessa declaração, ele voltaria à Suíça em 1954.

Talvez as fotografias e as leituras tenham ajudado Flieg a tornar a passagem do tempo mais suave, de modo que pudesse ter um período de silêncio para se recentrar, emocionalmente, em meio ao caos do mundo exterior e interior e reelaborar, ao menos provisoriamente, o trauma do exílio subitamente forçado. Assim, durante a convalescença, ele buscou, tímida e cautelosamente, captar aquela realidade desconhecida (imagem feita de dentro da casa, 1940, figura 13). Restabelecido, ele logo procurou, corajosamente, “enfrentar” a cidade de São Paulo, arriscando alguns passeios pela região da Avenida Paulista e produzindo suas primeiras vistas do novo cenário (viaduto e avenida Nove de Julho em construção, vistos do alto do Belvedere no parque Trianon – que seria demolido, em 1951, para dar lugar a um pavilhão, que seria a futura sede da 1ª Bienal de São Paulo; em 1968, no local, seria erguido o prédio do Museu de Arte de São Paulo –, 1940, figura 14). Para Palma, o canteiro de obras mostrado na imagem concretiza a relação ambígua que Flieg teria com a modernização de São Paulo, pois, evidenciando, ao fundo, a geografia do centro da cidade com grandes edifícios, o fotógrafo “estampa o sonho do progresso e a ameaça de desenraizamento. Para um estrangeiro, formado na modernidade europeia, na condição de refugiado no país tropical, esta questão adquire proporções ainda maiores, uma vez que há um choque entre seu encantamento pelo novo e a sua necessidade de obter referências para fixar raízes” (PALMA, 2003, p. 92). Na visão de Lorenzo Mammi, “na foto, enxergam-se os movimentos de terra, o traçado já esboçado e, ao longe, a cidade com seus primeiros arranha-céus. Não é o tema que se esperaria de um adolescente recém-chegado num país para ele exótico. No entanto, é uma escolha decisiva. Obrigado a abandonar a terra onde nascera e a se profissionalizar precocemente, Flieg adolescente parece ter-se identificado instintivamente com a cidade em formação. De certo modo, ele e São Paulo cresceram juntos” (BURGI, 2014, p. 24). Assim, a opção de Flieg em enquadrar um cenário de

remodelação da cidade de São Paulo, onde transcorria um movimento de destruição à construção de uma nova via que interligaria duas regiões do centro, parece metaforizar, nesse estágio da vida do fotógrafo, seu próprio processo de reestruturação existencial e social com vistas a perfazer a dolorosa etapa de adaptação a uma nova realidade e cultura.

Outra fotografia de Flieg dessa época mostra um vendedor de laranjas que se dirigia de porta em porta com sua carroça (1940, figura 15), registro de uma situação pré-moderna que estava em vias de desaparecer do cotidiano de São Paulo. Por fim, no mesmo ano, ele registrou uma vila de negros que, enclavada na rua Pedro Taques, próxima à casa do fotógrafo, não interagira com o ambiente externo. Flieg buscou estreitar laços com ela; segundo afirma a Palma, sua tarefa foi facilitada, pois “tinha uma posição intermediária, não era negro, nem brasileiro” (*apud* PALMA, 2003, p. 153). Flieg talvez imaginasse poder promover uma ponte entre negros e brancos, já que possuía a experiência de se sentir um estrangeiro em outro país, e sua aspiração por inserção na coletividade brasileira espelhava a busca dos negros por inclusão social. Assim, ele registrou, de modo posado, um grupo de convidados que participava de uma festa de casamento (1940, figura 16).

Segundo Palma, Flieg integrou-se ao grupo da juventude judaica da Congregação Israelita Paulista (CIP), participando de atividades organizadas pelos Speyer, casal de pedagogos, como cursos de literatura alemã e uma encenação teatral, realizados, a partir de 1942, junto com um movimento escotista judaico, o Avandava, que fora fundado em 1938. Flieg conta à Palma que sua mãe Eva tinha certeza de que, vivendo no país, seus filhos aprenderiam o português, mas, temendo que perdessem seu idioma de origem, que considerava uma importante ferramenta para o futuro, conversava com eles em um “alemão decente”. O fotógrafo chegou a ter uma ou duas aulas de português com uma senhora alemã, que já estava há algum tempo no Brasil, com o objetivo específico de aprender termos fotográficos; prestativa, ela lhe montou um glossário com palavras e expressões técnicas da área. Em 1943, Flieg recorda ter participado de um evento, no Teatro Santana, promovido por uma entidade judaica, em que vários judeus vindos da Europa narravam como estava a situação por lá. Em dado momento, um deles apresentou uma barra de sabão, dizendo “eis nossos irmãos”, o que, segundo o fotógrafo, provocou um grande impacto na comunidade judaica. A partir daí, sua família firmou convicção de que nunca mais poderia retornar à Alemanha (PALMA, 2003).

De acordo com Palma, em fins de 1940, Flieg foi contratado pelo estúdio Foto Paramount, que realizava, principalmente, retratos de formatura, situado na rua Libero

Badaró, no bairro da Sé, pertencente à fotógrafa húngara, formada em Munique, Irene Lenthe. Pouco tempo depois, ele conseguiu uma vaga, como aprendiz remunerado, na Companhia Litographica Ypiranga, empresa gráfica dirigida por Carlos Reichenbach, filho do fundador, Gustav. Trabalhou com fotolito – pedra ou placa de metal fotolitografada para impressão ou para gravação de matriz –, imagem publicitária e recriação de fotografias de paisagens em desenho a nanquim. Segundo a autora, em 1943, Flieg passou a atuar na Indústria Gráfica Luiz Niccolini – que imprimia catálogos e folhetos, tendo muitos clientes da área farmacêutica, como os laboratórios Fontoura, Laborterápica, Torres e Baldassari –, cujo chefe do estúdio, sócio do dono da empresa, era o artista gráfico alemão Kurt Eppenstein, que desenhava, pintava, fotografava e trabalhava, de modo pioneiro, com a impressão em *off-set*. Neste mesmo ano ou no seguinte, o fotógrafo viajou à fazenda Itaúna, situada entre as cidades de Descalvado e São Carlos, pertencente à família Niccolini, tendo sido sua primeira visita ao interior de São Paulo, ocasião em que conheceu os costumes e modos rurais de vida e registrou os tipos humanos que encontrou (garoto em frente a uma bananeira, 1943/1944, figura 17).

Simultaneamente ao trabalho com Niccolini, a partir de 1945, Flieg passou a receber encomendas particulares de amigos e conhecidos para produzir retratos – trabalho que realizaria até o final da década de 1950 –, sendo autorizado, pelos patrões, a utilizar o laboratório fotográfico da gráfica nos finais de semana para esses serviços. De acordo com Palma, ele utilizava a câmera Leica, acoplada a um tripé, com uma teleobjetiva de 135 mm e caixa Telyt, um equipamento reflex que lhe possibilitava olhar por cima da câmera. O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson escreve, no prefácio da obra *Images à la sauvette* (Imagens furtivas, edição da revista *Verve*, 1952), que: “(...) se o fotógrafo chega a captar o reflexo tanto do mundo exterior como do interior, isso se dá porque as pessoas estão ‘em situação’, como se diz no linguajar do teatro. Ele deverá respeitar o ambiente, integrar à foto o habitat que descreve o meio, evitar sobretudo o artifício que mata a verdade humana, fazer esquecer tanto a câmera como aquele que a manipula” (CARTIER-BRESSON, 2011, p. 148 e 149). E acrescenta: “Penso que um equipamento complicado, com direito a refletores, impede que o passarinho alce voo. O que pode haver de mais fugaz que uma expressão num rosto? A primeira impressão que um rosto suscita é muitas vezes justa e, quando ela se enriquece conforme frequentamos as pessoas, torna-se cada vez mais difícil exprimir sua natureza profunda, na mesma medida em que a conhecemos intimamente. Para mim, é perigoso trabalhar como retratista por encargo de

clientes; exceção feita a alguns mecenas, todos querem ser lisonjeados, e então não sobra nenhuma verdade” (*idem*, p. 149). Por fim, afirma: “Os clientes desconfiam da objetividade da câmera, ao passo que o fotógrafo busca uma acuidade psicológica; dois reflexos se encontram, um certo parentesco se desenha entre todos os retratos do mesmo fotógrafo, pois essa compreensão das pessoas está ligada à estrutura psicológica do próprio fotógrafo. Para reencontrar a harmonia, é preciso procurar o equilíbrio em meio à assimetria de todo rosto, e assim se evita a suavidade ou o grotesco” (*ibidem*).

Ao praticar esse gênero fotográfico, Flieg, seguindo a linha discursiva de Cartier-Bresson, via-se como um caçador e perscrutador de uma espontânea e fugidia expressão corporal que refletisse a personalidade do sujeito, como afirma ao Museu da Imagem e do Som (MIS) em 1981: “Eu deixava a pessoa à vontade. [Colocava] uma cadeira, não de estúdio, pelo amor de Deus, uma confortável, com luzes e uma mesinha com um copo de Cinzano [marca italiana de vermute], se fosse o caso, uns cigarros e um papo, que era o mais importante (...). Esperava o momento em que a pessoa se abrisse. (...) Precisava ajudá-la a chegar a um instante de sorriso, de um movimento típico ou no qual ela se doava. Isso talvez seja um momento de amor” (*apud* PALMA, 2003, p. 158). Suas tomadas eram realizadas no estúdio de sua moradia ou na casa do retratado. Para ele, “[meus retratos] não eram convencionais, eram muito soltos, muito vivos. Eu diria a respeito de minha forma de trabalhar: fotógrafos como [o norte-americano Edward] Steichen, os clássicos, tiravam [fotos] com chapas 18 x 24 cm, maiores, e tinham de fazer o *portrait* muito bem estudado e muito calmo, muito bem iluminado, muito expressivo; talvez eu, formado pela máquina de 35 mm, pude sondar um pouco mais a personalidade [do retratado] (...). Para mim, sempre foi algo fascinante ver as possibilidades que um rosto poderia oferecer. Então, lembro que, com menos do que trinta e seis fotos, eu não fazia um retrato” (*apud idem*, p. 157) (Agi Profili, austríaca, esposa de Arturo Profili, redator do jornal dos imigrantes italianos *Fanfulla*, s/d, figura 18; Stahel-Moser, esposa do cônsul suíço no Brasil, São Paulo, s/d, figura 19; contador da Gráfica Niccolini com seu cachorro, bairro Bela Vista, São Paulo, s/d, figura 20).

Ele fotografou também artistas de teatro, música, cinema, fotografia, dança e artes plásticas, além de políticos, como Jânio Quadros (1952, figura 21). Moracy Oliveira (2014) conta a respeito dos bastidores desta imagem, produzida após o fotógrafo aceitar oferta do vereador José Nicolini: “Meio desleixado, [Quadros] vestia terno e gravata pretos, camisa branca, sapatos também pretos, um traje característico de um funcionário

público da época. (...) Agora, frente a frente com seu modelo, [Flieg] viu que nesse dia seria impossível o retrato. Pediu que voltasse no dia seguinte com outro terno, e não amarrotado, outra gravata, e com nó bem ajustado ao colarinho e principalmente – faz um gesto com as duas mãos espalmadas para baixo se movimentando sobre os ombros – sem as caspas que ele, naquele momento, via aos montes. Ele cumpria ali o ritual que o acompanhou durante toda sua carreira: exigir a melhor embalagem para o conteúdo que fotografava. O retratado voltou no dia seguinte com os pedidos atendidos, perguntou se podia fumar, podia, sentou-se à frente do fotógrafo e foi se descontraindo à medida que a sessão de fotos e a conversa avançava. No trigésimo quinto ou trigésimo sexto clique da sua Leica, Flieg sentiu que o retrato enfim estava feito. Jânio Quadros, então deputado estadual, saiu com a foto embaixo do braço, imprimiu um Vote Nele como legenda e a usou em toda a sua campanha para se tornar o prefeito de São Paulo em 1953”.

Segundo Palma, em 1945, Flieg desligou-se da empresa gráfica Niccolini e abriu seu próprio estúdio, que funcionou, inicialmente, em um quarto na casa da rua Pedro Taques, e depois, por um ano, em um porão alugado, na avenida Angélica, no sobrado do diretor de teatros de ópera e de arte dramática, de origem austro-judaica, Hermann Frischler – que imigrara ao Brasil em 1937 (FRISCHLER, 1990) –, cujas apresentações musicais que realizava com seus alunos do Estúdio Lírico, Flieg chegou a fotografar (Clube Germânia, 1945/1946, figura 22). Em 1946, o fotógrafo alugou uma casa na rua Maria Antônia, no bairro da Vila Buarque, ocupando a parte superior, onde improvisou um estúdio no dormitório para produzir seus retratos, e sublocando o térreo. Ficou lá até 1952, quando se mudou para um edifício na avenida Prestes Maia, no bairro da República, onde, num espaço maior, angariou condições de instalar um laboratório mais sofisticado.

De acordo com Palma, Flieg comprou, para utilizar, junto com a Leica, uma câmera austríaca com chassi de madeira, a Lechner, e outras duas Linhof. Flieg, ao contratar pessoas inexperientes na prática fotográfica, como um pedreiro e um *office-boy*, com o objetivo de auxiliá-lo no estúdio, ensinando-lhes os procedimentos técnicos, contribuiu para formar novos profissionais na área. Entre eles, pode-se mencionar seu compatriota, também judeu, Gert Kornblum, que conhecera, em 1948, em uma festa. Formado no preparo de comida dietética em Berlim, ele trabalhara como cozinheiro no luxuoso Esplanada Hotel, situado na praça Ramos de Azevedo, atrás do Theatro Municipal, e no Automóvel Clube de São Paulo, localizado na rua Libero Badaró, mas admitiu ao fotógrafo que estava infeliz na profissão. Após certa hesitação, aceitou o

convite de Flieg para atuar como seu assistente no estúdio; assim, ele realizaria uma longa carreira como laboratorista, trabalhando, posteriormente, no Studio Tati e no Foto Curt. Segundo a autora, Flieg anunciou no jornal que estava contratando imigrantes europeus, com ou sem experiência na área fotográfica, buscando prestar, assim, um importante auxílio a outros refugiados; essa divulgação fez com que conhecesse e empregasse, por alguns anos, o fotógrafo tcheco Otakar Svoboda, que, segundo Flieg, cobrira, para a agência United Press, a liberação de Praga pelos russos no final da Segunda Guerra Mundial. Há um homem com esse nome, nacionalidade e profissão, que imigrara ao Brasil, identificado no site Family Search; deve ser a mesma pessoa. Segundo a ficha consular de qualificação, ele nascera, em 1921, em Domazlice, aportara, em 1951, no Rio de Janeiro e, no ano seguinte, em São Paulo. Mais tarde, Flieg contratou também os fotógrafos húngaro Zoltan Seide e holandês Cornelis van der Steur (1926-?), que, segundo o mesmo site, vieram ao Brasil, respectivamente, em 1951 e 1955.

De acordo com Palma, em 1947, Flieg filiou-se ao recém-criado Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas de São Paulo (SEAFESP), formado, basicamente, no início, por proprietários de pequenos estúdios de retratos. O órgão debatia questões ligadas à fotografia na revista *Objetiva*, oferecia cursos de aprimoramento profissional e promovia salões fotográficos, onde os associados expunham seus trabalhos. Flieg, além de expor suas obras e receber premiações, participou de aulas de oratória, o que, afirma a Palma, o ajudou a articular melhor sua fala com vistas a negociar com os fregueses.

Segundo a autora, Flieg começou a formar uma clientela de empresas da área industrial para a qual produzia fotografias, constituída, entre outras, pela Ventiladores Zauli; Metalúrgica Aliança, em que adotava a técnica do retoque, aplicando tinta sobre uma máscara de celuloide colocada sobre a imagem; Cristais Prado, para a qual produziu um catálogo em 1947, registrando as instalações da fábrica e as lojas, retratando, a pedido do *designer* gráfico berlinense, radicado no Brasil, para onde imigrara em 1936, Fred Jordan – diretor de arte da agência de publicidade da tradicional família Prado –, de modo pioneiro no Brasil, cristais e objetos de vidro; Duchen-Peixe; Olivetti, fabricante de máquinas de escrever; Votorantin; Indústrias Heinz; Peterco Comércio e Indústria de Eletricidade; Cristaleria Luzitana; Nadir Figueiredo, indústria de vidro e cristal; Companhia Brasileira de Alumínio; QUEEL, indústria química; Laborterápica; Laboratório Torres; Pirelli, para a qual criou, em 1949, a convite do publicitário alemão Fritz Lessin, diretor de arte da agência Standard Propaganda – que pediu para Flieg

inspirar-se na série fotográfica industrial *Arbeit* (trabalho) (1937, figura 23), de Paul Wolff, que retratava os pequenos artesãos, a indústria têxtil, a construção civil, a metalurgia, a siderurgia e a indústria automobilística na Alemanha –, um calendário com imagens de pneus e condutores elétricos da fábrica de Santo André para ser oferecido como brinde a clientes e fornecedores [grande calandra do misturador de borracha, máquina de alisamento, com cilindros rotativos de aço, operada por um trabalhador negro – para Ricardo Mendes (COSTA; FABRIS, 2015), uma fotografia iconográfica sobre a escravidão –, mês de agosto, 1948, figura 24; homem operando uma máquina, mês de dezembro, 1948, figura 25]; Brown Boveri, empresa suíça, com indústria elétrica situada em Osasco, para a qual Flieg prestava serviços desde 1955 e produziria, em 1964, 1965, 1966, 1967, 1971 e 1972, calendários com fotografias que traziam boa iluminação, variedade de cores, e seguiam, de modo geral, modelos formais inspirados na pintura.

Em relação a esse último trabalho, Flieg afirma: “para mim, foi uma chance incrível, algo completamente novo, porque seria um trabalho de escolha minha, de uma liberdade que nunca havia exercido. Meu trabalho tinha sido, de certa forma, ‘reproduzir’ uma pessoa ou um objeto... Embora o retrato não deixasse de ser interpretativo, era um certo motivo que devia ser fotografado, utilizando, para isso, meus conhecimentos e minha forma pessoal de tratar o tema. Já as fotos de propaganda vinham com *layout* em quase todos os casos. Assim, a escolha do tema era uma novidade. Foi uma aventura e uma abertura muito grande para mim” (*apud* PALMA, 2003, p. 128 e 129). Seu primeiro calendário para a Brown Boveri, datado de 1964, continha imagens de São Paulo e arredores que provocavam um deleite visual; foi vencedor, na categoria “turístico”, do Prêmio Ampulheta, concurso anual que era promovido, desde o ano anterior, pela Biblioteca Mário de Andrade (folhas de eucalipto, em Osasco, imagem-capa do produto, 1963, figura 26). Em 1965, ano em que obteve a cidadania brasileira, Flieg criou, para a mesma empresa, um calendário com fotos produzidas em São Paulo e no Rio de Janeiro, enfatizando o lado pitoresco das cidades (Corcovado ao nascer do sol, a partir da Vista Chinesa, mirante situado no bairro do Alto da Boa Vista, Rio de Janeiro, imagem-capa, 1964, figura 27).

Em 1966, ele concebeu um outro calendário para a Brown Boveri com imagens de Paraty – antiga vila colonial, situada no litoral do Rio de Janeiro –, que realçava a dimensão social dos moradores da cidade (areia com conchas e cacos, tendo, em segundo plano, galhos secos; em terceiro plano, um braço de mar, superfície refletora; e, por fim,

como pano de fundo, construções erguidas sobre uma vegetação e rodeadas por morros, imagem-capa, 1965, figura 28; camponês raspando mandioca, numa casa com paredes de pau-a-pique, na Fazenda Corisco, 1965, figura 29; festa de abertura da Igreja Nossa Senhora da Penha, 1965, figura 30). Em 1967, o fotógrafo organizou um calendário, para a mesma empresa, com imagens de cidades de Minas Gerais, destacando seus patrimônios históricos (adro dos profetas em frente à basílica, imagem-capa, Congonhas do Campo, 1966, figura 31; interior do Santuário do Bom Jesus de Matosinhos, Congonhas do Campo, 1966, figura 32). Trinta e duas fotos dessa série (Pátio do Museu do Ouro, Sabará, 1966, figura 33; Largo do Rosário Ouro Preto, c. 1967, figura 34), ampliadas em alto-contraste, foram publicadas na obra *Passeio a Ouro Preto* (1971), da escritora Lúcia Machado de Almeida, irmã do poeta modernista Guilherme de Almeida. Para Flieg, “foi nesse trabalho que eu comecei de fato a conhecer a história do Brasil” (*apud* OLIVEIRA, 2014). As imagens de Sabará, onde era possível encontrar exemplos do barroco religioso, integraram um novo calendário, lançado em 1971 (vista da cidade, 1966, figura 35). Por fim, Flieg retratou as comemorações da Independência (monumento *Marcha Triunfal da Nação Brasileira*, de Ettore Ximenes, 1971, figuras 36) para um novo calendário da Brown Boveri, que foi concebido num tom épico, sendo publicado em 1972.

Segundo Burgi (2014), Flieg registrou também instalações industriais de empresas pioneiras no ramo automobilístico no Brasil, como Willys-Overland, Mercedes-Benz e Volkswagen, as três situadas em São Bernardo do Campo, além de estandes em feiras nacionais, como o da Duchen-Peixe e o da fábrica de calçados Clark na exposição comemorativa do IV Centenário de São Paulo (1954, figuras 37 e 38), no Parque do Ibirapuera, em 1954; e o da Mercedes-Benz na Exposição Internacional de Indústria e Comércio (1961, figura 39), no Pavilhão de São Cristovão, no Rio de Janeiro, em 1961, sendo os três estandes projetos do arquiteto Henri Maluf. De acordo com Palma, em 1956, em Cotia, na Grande São Paulo, Flieg produziu, a serviço da Willys-Overland, fotografias de um jipe, ao qual deveria ser associada a qualidade de ser resistente às intempéries, mas, ironicamente, o veículo acabou atolando no barreiro da estrada, tendo que ser rebocado por um carro de boi (1956, figura 40). Flieg era requisitado para prestar serviços fotográficas para agências de propaganda, entre as quais a Standard Propaganda, McCann-Erickson, P. A. Nascimento Publicidade, Thompson, Alcântara Machado, Lintas e Orion (Ônibus Twin-Coach, General Motors, Viação Cometa, via Dutra, 1951, figura 41; Três imagens de publicidade para a revista *Casa e Jardim*, 1956: xícara de café

e edifício Altino Arantes, sede do Banespa, figura 42; Sönksen Chocolates S.A., figura 43; e Cadeado e chaves, figura 44; fotomontagem criada para o material de divulgação do metrô de São Paulo, 1972, figura 45). O fotógrafo produziu também imagens de vitrines e de arquitetura de interior para estabelecimentos comerciais (loja Eletoradiobrás, projetada pelo judeu-polonês Majer Botkowski, 1956, figura 46; vitrine da Loja Kirsch, concebida por Henri Maluf, 1961, figura 47; fachada da concessionária Volkswagen, Marcas Famosas S.A., no bairro de Santo Amaro, c. 1960, figura 48; loja Cristais Prado, c. 1947, figura 49; calçada e marquise da entrada do edifício-sede da Pirelli vistas de um ângulo superior, projeto do arquiteto judeu-russo Gregori Warchavchik, c. 1961, figura 50; edifício Parque Verde Mar, concebido pelo empresário e arquiteto João Artacho Jurado, proprietário da Construtora e Imobiliária Monções S.A., Santos, 1958, figura 51). Em 1950, ele participou do 1º Salão Nacional de Propaganda realizado no Museu de Arte de São Paulo (MASP) (BURGI, 2014).

Em viagens, contrapondo-se às fotografias mais “técnicas”, Flieg adorava retratar a natureza, com sua quietude (Morro Dois Irmãos, Rio de Janeiro, 1950, figura 52; árvore no entorno das instalações da Companhia Brasileira de Alumínio – imagem em tomada ascensional, no mesmo ângulo dos pinheiros no enquadramento realizado pelo russo Aleksandr Ródtchenko em 1927 –, São Paulo, 1975, figura 53). Nessas ocasiões, ele produzia, por vezes, “tiradas” surreais: ao intitular algumas de suas fotografias, concedeu, através de associações visuais, expressões figuradas aos objetos retratados (“anjos corneteiros” alegoriza os panos no varal do acampamento de uma usina da Companhia Brasileira de Alumínio, no vale do rio Juquiá, em São Paulo, 1975, figura 54; “cavaleiro medieval” metaforiza o farol do trem, Guarujá, São Paulo, s/d, figura 55; e “par de túmulos” simboliza um casal de noivos, Bagé, Rio Grande do Sul, 1977, figura 56). Também registrou pessoas anônimas em cenas cotidianas (casal na praia, São Vicente, 1944, figura 57; moça na escola de samba Mocidade Alegre, São Paulo, 1978, figura 58).

Flieg retratou, ainda, em múltiplas perspectivas, a arquitetura e a paisagem, frequentemente repleta de obras em andamento, da cidade de São Paulo, privilegiando cenas estáticas com pouca presença humana (lateral do Belvedere Trianon, na rua Plínio Figueiredo, no bairro Bela Vista, no sentido da avenida Nove de Julho, s/d, figura 59; parque do Anhangabaú com o edifício CBI-Esplanada em construção – imagem encomendada pela Sociedade Técnica de Instalações Gerais (STIG), empresa de engenharia –, 1949, figura 60; edifício do Banco do Brasil sendo erguido – foto também

produzida para a STIG –, cercado de cartazes colados anunciando “Circo da Folia – Carnaval de 1949”, 1949, figura 61; início das obras de demolição do Belvedere Trianon, retratado da calçada oposta da Avenida Paulista, c. 1951, figura 62; amontado de pedras na escadaria do Trianon, c. 1951, figura 63; avenida São João, no sentido da praça Antônio Prado, início da década de 1950, figura 64; vista de São Paulo do terraço do edifício do Banespa – imagem realizada a pedido da indústria de colchões Probel para a produção de um calendário –, que contrasta os arranha-céus do centro com as casas baixas periféricas, situadas em segundo plano, 1950, figura 65; fábrica da Duchen-Peixe, projeto de Oscar Niemeyer, vencedor do primeiro prêmio na categoria de construção da 1ª Bienal Internacional de São Paulo, Suzano, c. 1954, figura 66; outdoor do lançamento do condomínio residencial Comendador Vicente Amato Sobrinho, na praça Carlos Gomes, no bairro da Sé – imagem solicitada pela Companhia Esmeralda de Imóveis e Investimentos –, 1954, figura 67; vista de São Paulo, 1954, figura 68; operários trabalhando nas obras na cobertura do condomínio Vitória Régia – outro empreendimento da Companhia Esmeralda –, na rua Marquês de Itu, no bairro da República, 1956, figura 69; fotomontagem com o edifício Viadutos, c. 1956, figura 70; construção da cobertura do Ginásio do Ibirapuera, 1956, figura 71; vista de São Paulo encomendada pela Companhia do Metropolitano de São Paulo, imagem que enfatiza o céu da cidade, enquanto, num efeito de inversão de escala, nivela a altura dos edifícios, 1972, figura 72).

Flieg desenvolveu também trabalhos de reprodução de obras de arte, recebendo encomendas do Museu de Arte de São Paulo e de particulares, que, algumas vezes, remuneravam com desenhos ou esculturas, como os escultores Bruno Giorgi, Felícia Leirner – e seu filho, Nelson Leirner –, a pintora Tarsila do Amaral e a arquiteta Lina Bo Bardi, cujos mobiliários que projetou, numa época de expansão do setor, foram registrados pelo fotógrafo. Este retratou também os produtos artesanais, de influência modernista, da fábrica Móveis Artísticos Z, que, situada em São José dos Campos, funcionou de 1948 a 1961, tendo como principal *designer* José Zanine Caldas (mobiliário na casa do arquiteto Clóvis Felipe Olga, 1950, figura 73; luminária, 1950, figura 74).

Em 1951, Flieg foi contratado como fotógrafo oficial da 1ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo, organizada pelo Museu de Arte Moderna (MAM), por intermédio de Arturo Profili, secretário do criador desta instituição, Ciccillo Matarazzo (vista do pavilhão, 1951, figura 75; Sala da França, 1951, figura 76; peça em aço *Unidade Tripartite* – vencedora do primeiro prêmio de escultura –, do artista suíço Max Bill, 1951,

figura 77); as duas últimas imagens integraram o álbum *São Paulo – fastest growing city in the world* (São Paulo: a cidade de crescimento mais rápido no mundo) (Rio de Janeiro: Livraria e Editora Kosmos, 1954), de Peter Scheier, criado para o IV Centenário da Cidade de São Paulo. A respeito da fotografia da escultura, Helouise Costa (2014) afirma: “A escolha precisa do ponto de vista, os contrastes de luz e sombra, as alternâncias entre reflexos e opacidades, permitem ao observador ter uma percepção quase tátil da escultura, em que pese o caráter bidimensional da cópia fotográfica. Não estamos diante de um simples registro, mas de uma interpretação da obra por meio da fotografia. Flieg nos ensina a deslizar os olhos pela superfície contínua da peça e enfatiza as conexões entre arte e tecnologia propostas por Bill, sem nos deixar esquecer da ligação indissociável que se estabelecera naquele momento no Brasil entre o capital industrial e o capital simbólico representado pelas artes”. O fotógrafo registrou o Museu de Arte de São Paulo em seus dois endereços (quadro *O escolar – o filho do carteiro*, do pintor holandês Vincent Van Gogh, exposto no edifício-sede do Diários Associados, na rua Sete de Abril, 1951, figura 78; tela *A Amazona – retrato de Marie Lefébure*, do pintor francês Édouard Manet, apresentado no mesmo local, 1960, figura 79; prédio na Avenida Paulista, projeto de Lina Bo Bardi, 1969, figura 80; Teatro do MASP, 1969, figura 81). Paralelamente, Flieg realizava restauros fotográficos, resgatando imagens prejudicadas pelo tempo, e reprodução de documentos históricos, trabalhando nos arquivos dos fotógrafos Dana B. Merrill, Otto Hees e Hercule Florence.

Em fevereiro de 1960, atuando como repórter fotográfico, Flieg registrou a visita do presidente norte-americano Dwight D. Eisenhower ao Brasil, infiltrando-se, na Avenida Paulista, entre o povo (1960, figuras 82 e 83). Por fim, retratou atividades da comunidade judaica de São Paulo, em especial ligadas à Congregação Israelita Paulista.

Segundo Burgi, em 1971, Flieg trabalhou para o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), realizando imagens de arte popular, folclore e paisagens (Samambaias, Companhia Brasileira de Alumínio, São Paulo – imagem utilizada para ilustrar papel de carta da Unicef, em 1979-1980 –, 1975, figura 84). De acordo com Palma, em 1972, ele participou da fundação, na casa da fotógrafa judia-húngara Madalena Schwartz, de um movimento que buscava divulgar a fotografia e promover a discussão de questões como mercado de arte e direitos autorais. Chamado *Photogaleria*, ele reunia profissionais de diversos estilos, radicados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Seu primeiro presidente foi o fotógrafo húngaro George Racz, tendo como vice-presidente o historiador e fotógrafo

judeu-brasileiro Boris Kossoy, que escrevia para o “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo*. O grupo, que funcionou por dois anos, organizou exposições, como na Galeria Bonfiglioli, na rua Augusta.

Segundo Palma e Burgi, em 1988, Flieg encerrou as atividades profissionais, dedicando-se a cuidar de seu arquivo, com estimados trinta e cinco mil fotografias e negativos, preservados no acervo do Instituto Moreira Salles (IMS). Ele expôs suas imagens, individualmente, no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo, na mostra *Hans Gunter Flieg – 40 anos de Fotografias* (1981); em Chemnitz, na exibição *Hans Gunter Flieg – Dokumentarfotografie aus Brasilien (1940-1970)* (Fotografia documentária do Brasil) (2008); no IMS do Rio de Janeiro; e no Museu de Arte Contemporânea na Universidade de São Paulo (MAC-USP), na sede do Parque do Ibirapuera, na mostra, realizada em conjunto com o IMS, com a curadoria de Sérgio Burgi, *Flieg: fotógrafo – indústria, design, publicidade, arquitetura e arte* (2010 e 2014/2015). Coletivamente, sua obra foi apresentada no 1º Salão Nacional de Propaganda (1950), realizado no Museu de Arte de São Paulo (então na rua Sete de Abril); em um panorama da fotografia brasileira dos anos 1940 e 1950, no MAC-USP, na Universidade de São Paulo (USP), em 1984; na exposição *170 anos de imigração dos povos de língua alemã* (1994), que, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, continha desenhos, pinturas e fotografias de artistas imigrantes alemães, austríacos e suíços sobre o Brasil; e na mostra *Brasiliens Moderne (1940-1964)* (A modernidade brasileira) (2013), realizada em Berlim. Seus trabalhos foram reproduzidos em catálogos industriais e comerciais, calendários, brochuras e anúncios.

As variantes da Estética da Máquina praticada em países da Europa, Ásia e América

Durante as décadas de 1920, 1930 e 1940, como reflexo da industrialização e modernização em grandes cidades da Europa, da Ásia e da América, houve uma vasta quantidade de revistas ilustradas – como as alemãs *Der Querschnitt* e *Berliner Illustrirte Zeitung*, a francesa *Vu*, a soviética *SSSR na stroike*, a belga *Variétés*, a norte-americana *Life* e a brasileira *O Cruzeiro* –, livros e exposições artísticas que apresentava fotografias modernistas que ilustravam a temática da máquina.

Kim Sichel (1995) afirma que a Estética da Máquina, adotada dentro de um movimento artístico internacional informal que se desenvolveu após a Primeira Guerra

Mundial, assumiu diferentes formas e ritmos em diversos países e obras de artistas, que, em sua maioria, acreditavam que a tecnologia poderia melhorar o mundo. Esse estilo apresentou-se com mais vigor na cultura da Alemanha, Itália, Holanda, Estados Unidos e União Soviética, onde a industrialização foi tardia e concentrada num tempo curto, o que provocou maiores impactos psicológicos na sociedade, do que na França e na Inglaterra, cuja implantação fabril foi mais antiga e ocorreu mais gradualmente. No Brasil, embora a produção industrial estivesse em seus primórdios, a abordagem da vida urbano-tecnológica em São Paulo integrou, essencialmente, o modernismo no país.

Muitos artistas viam a máquina como um novo Deus – o fotógrafo judeu-húngaro László Moholy-Nagy escreve, em 1922, que a tecnologia “substituiu a espiritualismo transcendental de eras passadas” (*apud* SICHEL, 1995, p. 5) – e adotavam, com grande precisão técnica, formas abstratas, geométricas ou inspiradas no Cubismo para, simbolicamente, representar a época moderna; o arquiteto holandês Jacobus Johannes Pieter Oud, no ensaio “A influência de Frank Lloyd Wright na arquitetura da Europa (1925), afirma: “O Cubismo foi uma introspecção – e um começo. Confiando no futuro, ele impôs deveres onde as gerações anteriores, parasitas do passado, haviam tomado liberdades. O romantismo não-intencional de seu veemente impulso para a coordenação continha o princípio de uma nova síntese formal, um classicismo a-histórico. A necessidade de número e medida, de limpeza e ordem, de padronização e repetição, de perfeição e primoroso acabamento; as propriedades dos órgãos da vida moderna, tais como a técnica, os transportes e a higiene, na esfera das condições sociais, e os métodos de produção em massa entre as circunstâncias econômicas – tudo isso encontra seu predecessor no Cubismo” (*apud* BANHAM, 2013, p. 254).

Além disso, segundo Sichel, “embora muitos deles [dos artistas] acreditassem no credo modernista ‘arte para o bem da arte’, sua admiração pela tecnologia levou-os a parcerias de vários tipos com a indústria e o grande negócio: alguns por comissões, outros por desejo, e alguns por uma combinação dos dois” (SICHEL, 1995, p. 5). Esses movimentos de vanguarda, embora incluíssem a pintura, a escultura e a arquitetura em seu repertório, incorporaram a fotografia como uma parte muito mais integral de sua teoria e prática do que fizeram correntes artísticas anteriores. De acordo com Christopher Phillips (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989), artistas como Moholy-Nagy e os russos El Lissitzky e Aleksandr Ródtchenko, concluindo que a pintura havia atingido seu ponto terminal em movimentos como o Futurismo, Cubismo e Suprematismo, passaram a adotar

a fotografia, que, acreditavam, podia servir como um instrumento para moldar uma radicalmente nova visão coletiva; segundo o autor, “seu objetivo principal não era ganhar a aceitação da fotografia como forma de arte. Em vez disso, eles abraçaram a fotografia como um *medium* que, junto com outras mídias reproduzíveis como o cinema e o *design* gráfico, poderia revolucionar a linguagem visual não só nas artes, mas também em toda uma cultura” (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989, p. 66).

Por fim, no campo da arquitetura, disseminou-se, através de diferentes sistemas políticos de diversos países, o *International Style* (Estilo Internacional), termo que, criado pelos norte-americanos Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, ao realizar a curadoria de uma exposição de arquitetura ocorrida, de nove de fevereiro a vinte e três de março de 1932, no Museu de Arte Moderna, em Nova York, e publicar um extenso catálogo da mostra com título homônimo, designava um estilo moderno, que, caracterizado pela regularidade e padronização dos elementos geométricos, pela ênfase do volume sobre a massa e pela falta de ornamentação, emergira, na Europa, a partir de 1922. Hitchcock e Johnson, respectivamente historiador e arquiteto, haviam passado os dois anos anteriores pesquisando e coletando materiais na Europa, como fotografias, desenhos e artefatos. “Os arquitetos modernos”, principal seção da mostra, apresentava projetos dos principais líderes desse estilo, a saber, os alemães Walter Gropius e Ludwig Mies van der Rohe, o suíço Le Corbusier e o holandês Jacobus Johannes Pieter Oud. Um mês antes da abertura da mostra, o arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright, que havia sido incluído na exibição, escreveu um telegrama a Johnson, explicando que, por rejeitar o Estilo Internacional e se sentir ofendido por ser agrupado com os arquitetos norte-americanos Raymond Hood e judeu-vienense, naturalizado norte-americano, Richard Neutra, que considerava inferiores a ele, pedia para ser retirado da exposição (MERIN, 2013).

Segundo Thomas P. Hughes (2004), Wright, célebre por construir casas suburbanas de classe-média alta em Chicago e outros lugares, embora tenha utilizado, criativamente, técnicas e materiais de construção avançados, com estruturas de aço, concreto armado, vidro e componentes padronizados, e louvasse o progresso tecnológico, não adotou formas características do estilo moderno, que foi, ironicamente, profundamente influenciado pelas ideias norte-americanas de administração científica de Frederick Taylor e produção em massa de Henry Ford. De acordo com o autor, influenciado pelo darwinismo social, ele usava metáforas biológicas e naturais para descrever seus trabalhos, diferentemente dos europeus, que preferiam aproximar suas

construções a símbolos maquínicos e industriais. Por fim, ele buscava um estilo regional ou nacional, enquanto os europeus orgulhavam-se do caráter internacional de suas obras. Exceções da prática do Estilo Internacional na América, afirma Hughes, foram as casas da Califórnia, projetadas por Richard Neutra, que foi influenciado, também, pela forma organicista de Wright, e o prédio da Philadelphia Savings Fund Society, que, concebido pelos arquitetos norte-americanos George Howe e William E. Lescaze (nascido suíço), erguido em 1932, foi o primeiro arranha-céu do país que adotou o estilo moderno europeu.

França

Na França, onde o povo tentava redefinir uma nova identidade nacional após a Primeira Guerra Mundial, os puristas, liderados pelo arquiteto suíço-francês Charles-Edouard Jeanneret (conhecido como Le Corbusier) – que, consultor de firmas de construção, estabelecera, em 1917, a Société d'Etudes Techniques et Industrielles (Sociedade de Estudos Técnicos e Industriais), pequena companhia que operava uma fábrica de tijolos perto de Paris – e pelo pintor francês Amadée Ozenfant – que, de 1915 a 1917, desenvolvia os princípios do Purismo na revista *Elan* –, publicaram, em 1919, no catálogo *Après le Cubisme* (Depois do Cubismo), preparado para a primeira exposição de pintura purista ocorrida naquele ano, o manifesto do novo estilo. Este, influenciado pelo ideal platônico, associando um modelo cubista com traçados objetivos, “maquínicos”, evitando o código da perspectiva, combinava formas simples e “puras” na representação de um *objet-type* (objeto-tipo) ou *objet-standard* (objeto-padrão); este, conforme a “Lei da Seleção Mecânica” formulada pelo manifesto, unindo função e economia, é “determinado pela evolução das formas entre o ideal de máxima utilidade e a satisfação das necessidades de manufatura econômica, que, inevitavelmente, se conforma às leis da natureza” (*apud* BANHAM, 2013, p. 336). Esse realismo buscava celebrar o novo espírito do país e as novas sensações estéticas da modernidade (SICHEL, 1995; BANHAM, 2013). O texto do manifesto dizia: “nada justifica a suposição de que deva haver qualquer incompatibilidade entre ciência e arte. Uma e outra possuem o objetivo comum de reduzirem o universo a equações. Provaremos que a pura arte e a pura ciência não são domínios estanques. Possuem um espírito comum... arte e ciência dependem do número (...). O objetivo da ciência pura é a expressão de leis naturais através da procura de constantes. O objetivo da arte seria também é a expressão de invariantes (...). A obra de arte não deve ser acidental, excepcional, impressionista, inorgânica, protestatória,

pitoresca, mas, pelo contrário, generalizada, estática, expressiva da invariante” (*apud* BANHAM, 2013, p. 330).

O livro-manifesto de Le Corbusier, *Vers une Architecture* (Por uma arquitetura) (1923), importante publicação a destacar a máquina, contém ensaios escritos, entre 1920 e 1921, para a revista francesa de arte *l'Esprit Nouveau* (O espírito novo, 1920-1925); esta, criada por ele próprio, junto com Amédée Ozenfant, dirigida pelo poeta belga Paul Dermée, contou com a contribuição de expoentes da vanguarda de todos as áreas artísticas e abrangia campos diversos: engenharia, arquitetura, pintura, escultura, teatro, cinema, desenho industrial, tecnologia, música, literatura, filosofia, psicologia, sociologia, esportes, política e economia. A obra do arquiteto apresenta fotografias anônimas de estruturas de engenharia, plantas industriais, projetos arquitetônicos, monumentos e máquinas antigas e modernas. Definindo a técnica e a arte como dois valores paralelos, Le Corbusier afirma: “o engenheiro, inspirado pela lei da economia e conduzido pelo cálculo, nos põe em acordo com as leis do universo. Atinge a harmonia. O arquiteto, ordenando formas, realiza uma ordem que é pura criação de seu espírito; pelas formas, afeta intensamente nossos sentidos, provocando emoções plásticas; pelas relações que cria, desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos acordar com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; sentimos então a beleza” (LE CORBUSIER, 2014, p. 3). Em síntese: “a ARQUITETURA é um fato de arte, um fenômeno de emoção, fora das questões de construção, além delas. A construção É PARA SUSTENTAR; a arquitetura É PARA EMOCIONAR” (*idem*, p. 10, grifos do autor). O mestre francês escreve que “a arquitetura é uma das mais urgentes necessidades do homem, visto que a casa sempre foi o indispensável e primeiro instrumento que ele se forjou. Os instrumentos do homem marcam as etapa da civilização, a idade da pedra, a idade do bronze, a idade do ferro. Os instrumentos procedem de aperfeiçoamentos sucessivos; neles se acumula o trabalho de gerações. O instrumento é a expressão direta, imediata do progresso. O instrumento é o colaborador obrigatório; ele é também aquele que liberta” (*ibidem*, p. 5).

Le Corbusier afirma que sua arte sintetiza o idealismo e o materialismo: “a arquitetura tem destinos mais graves; suscetível de sublime, ela toca os instintos mais rudes pela sua objetividade; suscita as faculdades mais elevadas, pela sua própria abstração. A abstração arquitetural tem de particular e de magnífico o fato de que se enraizando no dado bruto, ela o espiritualiza, porque o dado bruto não é mais que a

materialização, o símbolo da ideia possível. O dado bruto só é passível de ideias pela ordem que projetamos nele. As emoções suscitadas pela arquitetura emanam de condições física inelutáveis, irrefutáveis (...)” (*ibidem*, p. 13). Para o autor – que utilizará expressões a serem adotadas por Henri Cartier-Bresson para definir a fotografia moderna –, a planta, projetando volumes e superfícies, deve ser a geradora de “formas belas, variedade de formas, unidade do princípio geométrico (...). Sem planta, não há nem grandeza de intenção e de expressão, nem ritmo, nem volume, nem coerência. Sem planta, há essa sensação insuportável ao homem, de informe, de indigência, de desordem, de arbitrário. A planta necessita a mais *ativa imaginação*. Necessita também a mais *severa disciplina*. A planta é a determinação do todo; é o *momento decisivo*” (*ibidem*, p. 27, grifos nossos). O autor acrescenta: “A cultura é o resultado de um esforço de seleção. Seleção quer dizer afastar, podar, impar, fazer sobressair nu e claro o *Essencial*” (*ibidem*, p. 93, grifo nosso).

Enaltecendo os silos, fábricas, máquinas, arranha-céus e o *design* de objetos adaptados à vida moderna (terno, caneta, máquina de escrever, aparelho telefônico, móveis de escritório, vidros, malas, barbeador, cachimbo inglês, chapéu coco, limusine), Le Corbusier, em tom triunfante, anuncia: “Uma grande época começa. Um espírito novo existe. Existe uma multidão de obras de espírito novo; são encontradas particularmente na produção industrial. Os hábitos sufocam a arquitetura. Os ‘estilos’ são uma mentira. O estilo é uma unidade de princípios que anima todas as obras de uma época e que resulta de um estado de espírito caracterizado. Nossa época fixa cada dia seu estilo. Nossos olhos, infelizmente, não sabem discerni-lo ainda” (*ibidem*, p. 57). Para o autor, os homens, para criar objetos industriais “perfeitos”, devem estabelecer padrões, através da lógica, análise e estudo escrupuloso, a partir de um problema bem colocado: “estabelecer um padrão é esgotar todas as possibilidades práticas e razoáveis, deduzir um tipo reconhecido conforme as funções, com rendimento máximo, com emprego mínimo de meios, mão-de-obra e matéria, palavras, formas, cores, sons” (*ibidem*, p. 89). Para exemplificar, o arquiteto louva três símbolos de prodígio tecnológico, a saber, os transatlânticos: “Engenheiros anônimos, mecânicos sujos de graxa na forja, conceberam e construíram essas coisas formidáveis que são os transatlânticos. Nós os terrestres, faltam-nos meios de apreciação, e seria desejável que, para nos ensinar a tirar o chapéu diante das obras da ‘regeneração’, seja-nos fornecida a ocasião de percorrer os quilômetros de marcha que representa a visita de um transatlântico” (*ibidem*, p. 61); os aviões, cujo método de produção, para o autor, deveria ser aplicado às casas para que, como máquinas da

tecnologia moderna, fossem belas e funcionais e pudessem ser produzidas em larga escala: “O avião é um produto de alta seleção. A lição do avião está na lógica que presidiu ao enunciado do problema e à sua realização. O problema da casa não está colocado. As coisas atuais da arquitetura não respondem mais às nossas necessidades. No entanto, os padrões da habitação existem. A mecânica traz consigo o fator de economia que seleciona. A casa é uma máquina de morar” (*ibidem*, p. 69); e os automóveis: “o automóvel é um objeto com uma função simples (rodar) e para fins complexos (conforto, resistência, aspecto), que colocou a grande indústria diante da necessidade imperiosa de padronizar. Todos os automóveis têm as mesmas disposições essenciais” (*ibidem*, p. 93).

Le Corbusier influenciou bastante a arquitetura e o urbanismo europeu e americano, incluindo o brasileiro; ele viveu, no Rio de Janeiro, em 1936, com o objetivo de prestar consultoria a Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, debruçados na concepção do edifício do Ministério da Educação e Saúde, na capital federal.

Biografias a respeito do arquiteto lançadas em 2015, escritas por Xavier de Jarcey, François Chaslin e Marc Perelman, afirmam que ele era fascista, racista e antissemita e que sua obra era influenciada pela ideologia totalitária, com a busca pela “ordem”, pela “hierarquia” e pela “cidade funcional e ideal”. Segundo Andrei Netto (2015), baseando-se no relato desses livros, dos anos 1920 ao fim da Segunda Guerra Mundial, ele militou em pequenos grupos fascistas e participou de uma série de publicações de extrema-direita ultranacionalista, várias delas identificadas com o antissemitismo e com o racismo, que combatia a democracia e a “degeneração” racial da França e da Europa. Além disso, correspondências revelam que ele comemorou a derrota da França para a Alemanha de Hitler e a implantação do regime colaboracionista de Vichy, ligado ao nazismo, instalando um escritório nesta cidade francesa. Ele escreveu à sua mãe em 1º/10/1940: “Os judeus estão passando por tempos muito difíceis. Às vezes, sinto-me contrito por isso. Mas parece realmente que sua sede ardente por dinheiro corrompeu o país” (*apud* WEBER, 2008, s/p). De acordo com Rachel Donadio (2015), Le Corbusier ficou amigo de Alexis Carrel, cirurgião laureado com o Prêmio Nobel, encarregado pelo governo de Vichy de estudar meios para promover a “renovação nacional”. O arquiteto se entusiasmara com seu livro *L'Homme, cet Inconnu* (O homem, esse desconhecido), de 1935, sucesso de vendas e que defendia que partes da população francesa deveriam ser eliminadas com gás para preservar os elementos mais “viris”. Nicholas Fox Weber, outro biógrafo de Le Corbusier, afirma que o arquiteto era politicamente cego e ingênuo, feliz

de ter seus ideais associados aos fascistas, enquanto admirava o que Vladimir Lenin fazia em Moscou, sem enxergar as contradições. Nada comprovaria, contudo, a ligação entre sua arquitetura e suas visões políticas extremistas, que, assim, poderiam ser separadas.

Alemanha

Na Alemanha, Peter Behrens, arquiteto-chefe e *designer* industrial da Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft (Companhia de Eletricidade Geral) desde 1907, a maior fábrica de produção elétrica do país, acreditava que os engenheiros deveriam expressar em suas obras os princípios da tecnologia moderna, como a eficiência, o fluxo e o sistema, e formas que derivassem da máquina; frequentaram seu ateliê em Berlim, tornando-se seus discípulos, os arquitetos alemães Walter Gropius – que estudou lá de 1907 a 1910 –, Ludwig Mies van der Rohe e Adolf Meyer, e o francês Le Corbusier – que esteve no país em 1910 e 1911, enviado pela Escola de Arte de La Chaux-de-Fonds (Suíça), a fim de estudar o progresso alemão no *design*, e visitou o ateliê durante cinco meses em 1911 –, futuros adeptos de um estilo moderno (HUGHES, 2004). Após a Primeira Guerra Mundial, o país esforçava-se para reconstruir sua infraestrutura e identidade. László Moholy-Nagy, que cultivava relações profissionais com a indústria e a arquitetura, incorporava a tecnologia em suas aulas teóricas na Bauhaus e utilizava a fotografia, em suas formas abstratas e em seus ângulos inovadores conforme sua Nova Visão (*Neues Sehen*), no escopo de seus exercícios experimentais e de suas obras de arte, como um *medium* funcional, voltado à reprodução mecânica, mas também expressivo, se explorado “produtivamente”, ou seja, criativamente, a partir de suas características específicas, e se constituísse uma linguagem própria (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989; SAMAIN, 2012). Segundo Jeffrey Herf, baseando-se em Peter Gay, “os arquitetos, artistas, projetistas e engenheiros da Bauhaus tentaram demonstrar que a razão iluminista era plenamente compatível com uma interação fecunda da arte com a tecnologia” (HERF, 1993, p. 54).

O autor afirma que o fundador da escola, Gropius, que a dirigiu de 1919 a 1928, não via conflito entre o cosmopolitismo, os valores sociais democráticos e a razão, de um lado, e a beleza, de outro, de modo que abraçava a tecnologia como parte da modernidade num sentido mais amplo. Em seu ensaio “A nova arquitetura e a Bauhaus” (1965), ele defendia o desenvolvimento de uma Nova Arquitetura que correspondesse à era

tecnoindustrial. Para o arquiteto, a racionalização da indústria e da habitação, fundamental para o desenvolvimento da civilização, precisava vir acompanhada de um ideal político e estético, pois, “se a mecanização fosse um fim em si mesmo, seria uma absoluta calamidade, roubando a vida de metade de sua plenitude e variedade, através de homens e mulheres atrofiados em autômatos sub-humanos, semelhantes a robôs” (GROPIUS, 1965, p. 33). Ao contrário, ela, um imperativo econômico, devia voltar-se a “abolir o trabalho pesado físico de um indivíduo de prover a si mesmo com as necessidades da existência, com o objetivo de, assim, mão e cérebro poderem ser libertados para uma atividade de ordem superior” (*idem*). Gropius ressalta que, para ele, a homogeneização da cidade pela modernização das construções, através da repetição de partes padronizadas e do uso de materiais idênticos em diferentes estruturas, não restringia a liberdade de *design* do arquiteto, pois havia espaço para ele expressar sua própria personalidade. O arquiteto afirma ter criado a Bauhaus “para evitar a escravização da humanidade pela máquina, dando aos seus produtos um conteúdo de realidade e significado, e assim salvando a pátria da anarquia mecanística. Isso significava desenvolver mercadorias especificamente concebidas para produção em massa. Nosso objetivo era eliminar todas as desvantagens da máquina sem sacrificar nenhuma de suas vantagens reais” (*ibidem*, p. 54). De acordo com Hughes, em 1925, quando a Bauhaus transferiu-se de Weimar para Dessau, Gropius enxergou a nova cidade, de caráter industrial, como um laboratório experimental voltado à construção, em larga escala, conforme o modelo fordista – baseado na eficiência, regularidade, soluções técnicas engenhosas, padronização e sistematização –, de casas de alguns poucos modelos, montadas, racionalmente, a partir de componentes intercambiáveis, baratas e confortáveis para as massas. No ano seguinte, o governo de Dessau comissionou-o para planejar e supervisionar a construção de conjuntos residenciais em Törten, subúrbio da cidade; ele e seus associados, como os arquitetos alemães Martin Wagner e Ernst May – que se destacariam ao projetar, no período entreguerras, habitações em, respectivamente, Berlim e Frankfurt am Main –, conceberam alguns tipos de casas, e mais de trezentas delas foram erguidas. Ao se mudar para os Estados Unidos em 1937, Gropius, junto com colegas que para lá imigraram – como Mies van der Rohe –, e com arquitetos que ele treinaria na Harvard Graduate School of Design – onde ministrou aulas até 1952 –, situada em Cambridge, Massachusetts, passaram a aplicar o Estilo Internacional no país, construindo grandes edifícios nas cidades de Chicago e Nova York. Segundo o autor, “a visada social e a austera, imaginativa estética da máquina expressas na habitação produzida em massa

nos anos 1920, no entanto, cederam lugar a arranha-céus de apartamentos de luxo e corporativos, residências privadas para os ricos e construções comuns projetadas com a preocupação principal de economizar custos, através de estruturas geométricas, simplistas, pré-fabricadas e padronizadas” (HUGHES, 2004, p. 324).

Segundo Reyner Banham (2013), em 1911, no congresso “A espiritualização da produção alemã”, da Deutscher Werkbund (Federação Alemã do Trabalho) – associação de arquitetos, artistas e industriais, fundada em 1907, ligada à criação em massa de produtos com *design* apropriado –, em Dresden, o criador do grupo, o arquiteto alemão Hermann Muthesius, apresentou a uma plateia na qual estavam presentes Gropius, Mies van der Rohe, Bruno Taut e Le Corbusier, o discurso *Wo stehen wir?* (Onde estamos?); nele, ele introduziu a ideia de que a qualidade artística podia ser um fator independente da qualidade material, de que a padronização era uma virtude a ser adotada e de que a forma abstrata – essência geométrica destilada do estilo neoclássico – era a base da estética do *design* de produtos. Para Muthesius, “o restabelecimento de uma cultura arquitetônica é condição básica de todas as artes (...). É questão de trazer de volta, a nosso estilo de vida, aquela ordem e disciplina de qual a boa Forma é a manifestação exterior” (*apud* BANHAM, 2013, p. 109). Ele via a Werkbund como adjunto da política estatal nacionalista: “Somente quando cada membro de nossa nação revestir instintivamente suas necessidades com a melhor Forma é que atingiremos, como raça, um nível de gosto digno dos anteriores esforços progressistas da Alemanha. Esta evolução do gosto, a fruição da manipulação da Forma, tem um significado decisivo para o futuro status da Alemanha no mundo” (*apud idem*, p. 110). A primeira exposição de arquitetura da Deutscher Werkbund ocorreu, em 1914, em Colônia, na Alemanha. Na segunda, realizada em 1927, em Stuttgart, dezessete arquitetos europeus, a saber, os alemães Mies van der Rohe – coordenador do projeto –, Gropius, Peter Behrens, Ludwig Karl Hilberseimer, Richard Döcker, Hans Poelzig, Adolf Peter Rading, Adolf Gustav Schneck, Bernhard Hans Henry Scharoun e os irmãos Bruno e Max Taut, os suíços Le Corbusier e seu primo Pierre Jeanneret, os holandeses Jacobus Johannes Pieter Oud e Mart Stam, o belga Victor Bourgeois e o austríaco Josef Frank, projetaram, conforme métodos de produção moderna e expressando valores modernos na forma, *design* e estilo, vinte e uma edificações, com sessenta habitações, para a Propriedade Weissenhof (HUGHES, 2004).

Já os fotógrafos alemães Albert Renger-Patzsch e Karl Blossfeldt, vinculados à Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), também se engajaram na temática da máquina,

mas de modo formalmente menos inovador que os artistas da Nova Visão, buscando, acima de tudo, celebrar o assunto de modo realista e escurupulosamente preciso, apresentando objetos da indústria e do *design* em sua simplicidade e beleza, como se as representações fossem geradas sem a intervenção de um autor e, por suas cientificidade máxima, não possibilitassem nenhuma margem de interpretação ao espectador.

União Soviética

Na União Soviética, que lutava para integrar suas novas crenças comunistas à modernização do complexo industrial, artistas construtivistas russos de vanguarda como El Lissitsky e Aleksandr Ródtchenko, experimentando, após a Revolução bolchevique de 1917, possibilidades “produtivas” do seu *medium* com a realização de fotografias, fotomontagens, fotogramas e *designs* gráficos e tipográficos, acreditavam que as formas simbólicas da indústria e tecnologia poderiam inspirar melhorias na sociedade regidas por aquela ideologia política, criando um novo tipo de cidadão (SICHEL, 1995).

Estados Unidos

Nos Estados Unidos, onde a indústria estava se expandindo intensamente, segundo Thomas P. Hughes, Alfred Stieglitz, filho de imigrantes judeus-alemães nascido em Hoboken, Nova Jersey, em 1864, fotógrafo dos aspectos urbanos-industriais de Nova York, estudou engenharia mecânica na City College of New York e na Technische Hochschule de Berlim. Retornou a Nova York, em 1890, e, ao longo da década, editou as revistas de fotografia *The American Amateur Photographer* (1893-1895), e *Camera Notes* (1897-1902), ligada ao Camera Club de Nova York, associação de entusiastas de fotografia amadores; numa época em que a fotografia era tida como um ofício meramente técnico, ele a considerava como uma forma de arte. Antes da Primeira Guerra Mundial, Stieglitz visitou Berlim, Dresden, Munique, Londres e Paris e, após perceber os grandes contrastes entre as cidades europeias e a sua, mais urbanizada e industrializada, decidiu fotografar, intensamente, as máquinas e as paisagens industriais do Novo Mundo, focando em navios, trens, aviões e na cidade de Nova York em crescimento, com os arranha-céus, que ele chamava “máquinas gigantes”, em construção (*A mão do homem*, 1902, figura

85; *O avião*, 1910, figura 86; *A cidade da ambição*, 1910, figura 87; *A balsa*, 1910, figura 88; e *Mão de Georgia O'Keeffe e pneu* – esta, pintora, teve uma mostra de seus trabalhos organizada, por Stieglitz, em 1916, e casou-se com ele em 1924 –, 1933, figura 89). De acordo com Lisa Hostetler (2004), em 1902, Stieglitz rompeu com o Camera Club, pois os associados estavam reclamando de sua política editorial restritiva, e fundou o movimento *Photo Secession*, que advogava uma ênfase no aspecto artesanal, pictorialista envolvido na fotografia, o que significava intervir sobre a imagem, de modo a expressar a visão subjetiva do artista. Entre dezembro de 1902 e 1917, ele publicou a luxuosa revista trimestral da associação, *Camera Work*, que apresentava fotografuras de importantes artistas do mundo, e organizou exposições, com a ajuda do fotógrafo, galerista e curador de arte norte-americano Edward J. Steichen, que doou, para o movimento artístico, o espaço de um estúdio, que se tornou sede, a partir de 1905, das Little Galleries (Pequenas Galerias) da Photo-Secession, conhecidas como “291”, o endereço da Quinta Avenida, em Nova York; de 1915 a 1916, ele editou, junto com Paul Haviland – fotógrafo e crítico de arte franco-americano –, Agnes Ernst Meyer – jornalista e mecenas norte-americana – e Marius de Zayas – artista e galerista mexicano –, a revista *291*.

Segundo Hughes, os pintores Marcel Duchamp e Francis Picabia, entre outros artistas franceses, dirigiram-se, em 1915, aos Estados Unidos, onde, recebidos como celebridades pela imprensa, ficaram deslumbrados com o país de industrialização avançada e confirmaram sua propensão a associar tecnologia e arte em seus trabalhos, alguns dos quais expostos na mostra Armory Show (1913), como a tela cubofuturista *Nu descendo uma escada nº 2* (1912, figura 90), criada pelo primeiro artista. Ambos aprovavam a cultura norte-americana que estava se formando num ambiente que viam como livre, pacífico, vital e tecnológico, em contraposição a uma Europa, em guerra, que consideravam ter-se tornado, desde antes do conflito bélico, um meio repressivo à arte. Junto com outros franceses, eles se reuniam, em Nova York, no apartamento de Walter e Louis Arensberg, casal rico de intelectuais, colecionadores de arte e mecenas, com artistas e intelectuais norte-americanos de vertente modernista, entre os quais os pintores Charles Sheeler, Morton Schamberg, Joseph Stella, Charles Demuth, Marsden Hartley, Katherine Dreier, a dançarina Isadora Duncan e os poetas Amy Lowell e William Carlos Williams.

De acordo com o autor, a visita à América revolucionou a obra de Picabia. Antes, ela era voltada às paisagens, ao Cubismo e à apresentação de *insights* psicológicos através das formas que ele criava; depois, ela passaria a buscar o simbolismo das máquinas. O

artista achava que o espírito da América era similar à arte moderna em sua indiferença à tradição e à história, em sua liberdade de restrições convencionais e em seu compromisso com a ação. Em entrevista concedida ao jornal *New York Tribune*, em 24/10/1915, ele afirma que, quase que imediatamente após ter pisado o solo norte-americano, numa epifania, percebeu que, “a genialidade do mundo moderno é o maquinário, e que através deste a arte deveria achar uma expressão das mais vívidas. Fiquei profundamente impressionado com o vasto desenvolvimento mecânico na América. A máquina havia se tornado mais que um mero adjunto da vida moderna. Era, realmente, uma parte da vida humana – talvez a própria alma” (*apud* HUGHES, 2004, p. 330). Ele dizia que as máquinas eram filhas criadas pelos homens e nascidas sem mães. Segundo Hughes, baseando-se em catálogos, combinando o saber antigo, biologia e tecnologia moderna, Picabia produziu, para a revista *291* (edição nº 5-6, de julho-agosto de 1915), uma série de desenhos de máquinas, como velas de ignição, pistões e cilindros, nomeando-as com referências a homens e mulheres e com citações (*Portrait d'une jeune fille americaine dans l'état de nudité*, Retrato de uma jovem americana em estado de nudez, 1915, figura 91; *Ideal*, com a inscrição “Ici, c’est ici Stieglitz”, “Aqui, eis aqui Stieglitz”, 1915, figura 92; e *Voilà Haviland*, Isto é Haviland, com a inscrição “La poésie est comme lui”, “A poesia é como ele”, 1915, figura 93). Em 1917, o artista criou a revista literária de língua espanhola *391*, que duraria até 1924, tendo editado os quatro primeiros números, publicados em Barcelona – o periódico, do quinto ao sétimo número, foi editado em Nova York, o oitavo, em Zurique, e do nono ao décimo-nono, em Paris.

De acordo com o autor, Picabia levou o conhecimento de sua viagem ao país das indústrias e tecnologias, em 1918, em Zurique (Suíça), aos artistas do Dadaísmo, movimento fundado, em fevereiro de 1916, no cabaré Voltaire, em Zurique, pelo poeta romeno-francês-judeu Tristan Tzara, pelo escultor e pintor francês Hans (ou Jean) Arp e pelos poetas alemães Hugo Ball e Richard Hülsenbeck, espalhando-se por Berlim, Hanover, Colônia e Paris; os dadaístas proclamavam serem contra o realismo convencional e tradicional da pintura em favor do absurdo e do imprevisível. A partir da influência de Picabia, alguns deles começaram a se dedicar às máquinas, como o pintor e escultor alemão, radicado norte-americano e francês, Max Ernst (*Von minimax dadamax selbst konstruiertes maschinen*, Pequena máquina construída por minimax dadamax em pessoa, 1919-1920, figura 94), e tornaram-se conhecidos pela expressão cética,

irreverente e surrealista de formas e temas tecnológicos modernos, justapondo, de modo iconoclasta e casual, o mecânico e o orgânico.

Já Duchamp, afirma Hughes, no começo dos anos 1920, tornou-se uma figura de destaque para o movimento dadaísta de Nova York. Ele ajudou a instilar em alguns artistas norte-americanos a confiança de se afastar da Europa como mentora e desenvolver suas próprias abordagens ligadas à sua civilização tecnológica, mostrando a eles como elevar os produtos banais da máquina, com sua importância cultural, ao nível de objetos dignos de considerações estéticas. Em 1917, ele submeteu um urinol de porcelana comum, que, assinado “R.Mutt”, foi nomeado *Fonte* (1917, figura 95), um “*ready made*”, à mostra norte-americana da Sociedade de Artistas Independentes, ocorrida na Grande Central Palace, em Nova York, mas a peça foi rejeitada por um júri espantado, mesmo que, conforme as regras estabelecidas, todas as obras seriam aceitas, bastando os autores pagarem a taxa de inscrição. Segundo o autor, o artista argumentava que sua percepção do urinol como um objeto de interesse, expressivo da era da máquina, qualificava-o para integrar a exibição. Com seus “*ready-mades*”, escreve Hughes, ele conscientizou a arte de Nova York da onipresença de objetos produzidos em massa na formação da nova identidade norte-americana. Seguindo esse caminho, Morton Schamberg e a baronesa alemã Elsa von Freytag-Loringhoven criaram, no mesmo ano, a escultura *Deus* (1917, figura 96), formada por canos de ferro enrolados e fixados numa caixa de madeira; e, em 1921, o artista judeu-americano Man Ray, nascido Emmanuel Radnitzky, filho de imigrantes russos, afixou tachinhas num ferro de engomar, chamando a peça *Cadeau* (Presente, 1921, figura 97). De acordo com Hughes, Duchamp começou nos Estados Unidos, em 1915, sua mais famosa obra, intitulada *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (A noiva despida por seus solteiros, mesmo) ou *Le grand verre* (O grande vidro, 1915-1923, figura 98), que, combinando procedimento casuais, estudos de perspectiva e artesanato laborioso, ele deixou inacabada em 1923, sendo constituída de dois painéis de vidro com materiais como folha de chumbo, fio de fusível e pó, e de pinturas de partes que lembram elementos maquinicos e aparelhos químicos, relacionados uns aos outros de um modo funcionalmente absurdo. O artista afirmou que sua peça era como o capô de um carro e reconhecia que ela refletia uma atitude a respeito das máquinas, numa mistura incompreensível do biológico, do erótico e do tecnológico.

Os fotógrafos e pintores norte-americanos Charles Sheeler e Morton Schamberg – este, judeu –, junto com os pintores Stuart Davis, Joseph Stella e Charles Demuth

desenvolveram, entre a Primeira Guerra Mundial e a Grande Depressão, uma “variante nacional da Estética da Máquina”, chamada *Precisionism* ou *Cubist Realism* (Realismo Cubista), termos extraídos de movimentos da pintura, ou *School of the Immaculates* (Escola dos Imaculados). Influenciada pelo Modernismo internacional, pela temática e pelo dinamismo dos futuristas italianos, pela tendência do Cubismo de reduzir seus objetos a suas formas geométricas básicas, pelas inclinações dadaístas de Duchamp, pela celebração em revistas da máquina e pelo mundo tecnológico que envolvia os artistas, ela se baseava, através de vários estilos, na visão clara e afiada da cena. Os representantes desse movimento informal pintavam formas e objetos tecnológicos e cenas urbano-industriais (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989; SICHEL, 1995; HUGHES, 2004).

Itália

Na Itália, em 1911, Anton Giulio Bragaglia e seu irmão mais novo Arturo, filhos de um advogado e empreendedor de cinema, começaram a procurar meios fotográficos para transmitir a sensação plástica lírica, física e emocionalmente impactante, de movimento, em seus estágios infinitesimais. Sua proposta buscava desvincular-se das cronofotografias do cientista francês Étienne-Jules Marey, do cinema e da fotografia como um todo – que viam como estática –, com sua “reprodução precisa, mecânica, glacial da realidade” (BERNARDINI, 2013, p. 64). Eles utilizavam a expressão “Fotodinamismo Futurista”, título do manifesto e da obra que o mais velho lançou, respectivamente, em 1911 e 1913, para designar seu método artístico-científico de, através de exposições lentas, de longa-duração, captar formas desmaterializadas e decompostas que, acreditavam, poderiam expressar, nos traços deformados e borrados, a “essência” e a “síntese” de “um grito, uma pausa trágica, um gesto de terror na cena toda, o desenvolvimento exterior do drama íntimo (...) que transcende a condição humana” (*idem*, p. 66 e 70). Os irmãos apresentaram suas imagens, em Roma, em março de 1913, e foram elogiados pelo poeta egípcio-italiano Filippo Tommaso Marinetti, que considerou, a princípio, o Fotodinamismo como um ramo oficial do Futurismo,

movimento artístico-intelectual, que, impulsionador das demais vanguardas modernistas europeias, ele fundara com a publicação do seu manifesto no jornal italiano, de Bolonha, *La gazzetta dell'Emilia* (em 5/2/1909), e no diário francês *Le Figaro* (em 20/2/1909).

Segundo Aurora Fornoni Bernardini (2013), o panfleto de Marinetti, que combatia o passado, o estado agrário, menos industrializado, e a tradição artística do país, baseava-se no verso livre (“perene dinamismo do pensamento, desenrolar ininterrupto de sons e de imagens”), no maquinismo (“a psicologia do progresso”) – ligado ao advento de uma transformação espiritual do homem – e na anarquia. De acordo com Reyner Banham (2013), o texto, substancialmente autobiográfico, foi escrito, originalmente, em francês – Marinetti era formado em Letras pela Sorbonne –, quando o autor estava, possivelmente, em Milão, na Casa Marinetti, mobiliada com o bricabraque oriental adquirido por seus pais em Alexandria, sua cidade natal. Sensível à cultura burguesa, ele se impressionara ao ver passar um bonde e automóveis pela via del Senato, onde estava localizado o palácio onde morava, que dava, nos fundos, para o canal Naviglio, entabulando, a partir daí, um discurso cujo tom, histriônico, é marcado, afirma Bernardini, “pela substituição do raciocínio lógico e consequente por uma rica e movimentada fabulação, repleta e símbolos, alegorias e incitamento à ação” (BERNARDINI, 2013, p. 11). O prólogo começa assim:

“Havíamos velado a noite inteira – meus amigos e eu – embaixo de lâmpadas de mesquita com cúpulas de latão perfurado, estreladas como nossas almas, porque como estas irradiadas pelo fulgor fechado de um coração elétrico. Tínhamos pisado longamente sobre opulentos tapetes orientais nossa acídia atávica, discutindo diante dos limites extremos da lógica e enegrecendo muito papel com escritos frenéticos”.

“Um orgulho imenso intumescia nossos peitos, pois nós nos sentíamos os únicos, naquela hora, despertos e eretos, como faróis soberbos ou como sentinelas avançadas, diante do exército de estrelas inimigas, que olhavam furtivas de seus acampamentos celestes. Sós com os foguistas que se agitam diante dos fornos infernais dos grandes navios, sós com os negros fantasmas que remexem nos barrigas incandescentes das locomotivas atiradas a uma louca corrida, sós com os bêbados gesticulantes, com um certo bater de asas ao longo dos muros da cidade”.

“Sobressaltamo-nos, de repente, ao ouvir o rumor formidável dos enormes bondes de dois andares, que passam chacoalhando, resplandecentes de luzes multicores, como as

aldeias em festa que o [rio] Pó, transbordando, abala e arranca inesperadamente, para arrastá-las até o mar, sobre cascatas e entre redemoinhos de um dilúvio”.

“Depois o silêncio escureceu mais. Mas, enquanto escutávamos o extenuado murmúrio de orações do velho canal e o estralar de ossos dos palácios moribundos sobre as barbas de úmida verdura, escutamos, subitamente, rugir sob as janelas os automóveis famélicos”.

“– Vamos, disse eu; vamos, amigos! Partamos! Finalmente a mitologia e o ideal místico estão superados. Nós estamos prestes a assistir ao nascimento do Centauro e logo veremos voar os primeiros Anjos! Será preciso sacudir as portas da vida para experimentar seus gonzos e ferrolhos!... Partamos! Eis, sobre a terra, a primeiríssima aurora! Não há nada que iguale o resplendor da espada vermelha do sol que esgrima pela primeira vez nas nossas trevas milenares!...”

“Aproximamo-nos das três feras bufantes, para apalpar amorosamente seus tórridos peitos. Eu estendi-me em meu carro, como um cadáver no leito, mas logo em seguida ressuscitei sob o volante, lâmina de guilhotina que ameaçava meu estômago”.

“A furiosa vassoura da loucura nos arrancou de nós mesmos e nos enxotou pelas ruas, íngremes e profundas como leitos de torrentes. Aqui e ali uma lâmpada doente, atrás dos vidros de uma janela, nos ensinava a desprezar a falaz matemática dos nossos olhos morredouros”.

“Eu gritei: – O faro, o faro só basta às feras!”

“E nós, como jovens leões, perseguíamos a Morte, com sua pele preta maculada de pálidas cruces, que corria pelo vasto céu violáceo, vivo e palpitante”.

“Mas nós não tínhamos uma Amante ideal que erguesse até as nuvens sua sublime figura, nem uma Rainha cruel a quem oferecer nossos cadáveres, contorcidos como anéis bizantinos! Nada, para querer morrer, a não ser o desejo de livrar-nos finalmente de nossa coragem demasiado pesada!”

“E nós corríamos, esmagando nas soleiras das portas os cães de guarda que se arredondavam embaixo de nossos pneus ardentes, como os colarinhos embaixo do ferro de passar roupa. A Morte, domesticada, ultrapassava-me em cada curva, para oferecer-me a pata com graça, e de quando em quando se estirava no chão, com um barulho de maxilares estridentes, enviando-me, de cada poça, olhares aveludados e acariciantes”.

“– Saíamos da sabedoria como de uma casca horrível, e atiremo-nos, como frutos apimentados de orgulho, dentro da boca imensa e retorcida do vento!... Entreguemo-nos como pasto ao Desconhecido, não por desespero, mas somente para encher os poços profundos do Absurdo! (...)” (BERNARDINI, 2013, p. 31, 32 e 33).

Em seguida, o manifesto apresenta onze proposições, de estilo declamatório, celebrando, no campo artístico, a velocidade, as máquinas (automóveis, locomotivas, navios, aviões), a agressividade (“violência arrebatadora e incendiária”), a energia, o espetáculo do movimento turbulento e barulhento, a rebelião, a coragem, a guerra como higiene do mundo, o militarismo, o patriotismo, a juventude e a indústria do mundo moderno, promovendo um discurso que seria apropriado pelo Partido Nacional Fascista, que, fundado, em 1921, por Benito Mussolini, teria como filiado o próprio poeta. A última sentença do texto proclama: “Nós cantaremos as grandes multidões agitadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela sublevação; cantaremos as marés multicores e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; cantaremos o vibrante fervor noturno dos arsenais e dos estaleiros incendiados por violentas luas elétricas; as estações esganadas, devoradoras de serpentes que fumam; as oficinas penduradas às nuvens pelos fios contorcidos de suas fumaças; as pontes, semelhantes a ginastas gigantes que cavalgam os rios, faiscantes ao sol com um luzir de facas; os piróscafos aventureiros que farejam o horizonte, as locomotivas de largo peito, que pateiam sobre os trilhos, como enormes cavalos de aço enleados de carros; e o voo rasante dos aviões, cuja hélice freme ao vento, como uma bandeira, e parece aplaudir como uma multidão entusiasta” (*idem*, p. 34).

Por fim, há um epílogo, que conclama à destruição de museus, locais de uma arte conformista e derrotista: “admirar um quadro antigo equivale a despejar nossa sensibilidade numa urna funerária, no lugar de projetá-la longe, em violentos jatos de criação e de ação. Vocês querem, pois, desperdiçar todas as suas forças melhores nesta eterna e inútil admiração do passado, da qual vocês só podem sair fatalmente exaustos, diminuídos e pisados?” (*ibidem*, p. 35). A frequência diária a esses estabelecimentos, que, assim como as bibliotecas e as academias, são “cemitérios de esforços vãos, calvários de sonhos crucificados, registro de arremessos truncados!”, “é para os artistas tão prejudicial quanto a tutela prolongada dos pais para certos jovens ébrios de engenho e de vontade ambiciosa. Para os moribundos, para os enfermos, para os prisioneiros, vá lá: – o admirável passado é, quiçá, um bálsamo para meus males, visto que para eles o porvir está trancado... Mas nós não queremos mais nada com o passado, nós, jovens e fortes

futuristas!” (*ibidem*). O antepenúltimo parágrafo do panfleto anuncia: “Os mais idosos dentre nós têm trinta anos: no entanto, nós já esbanjamos tesouros, mil tesouros de força, de amor, de audácia, de astúcia e de rude vontade; jogamo-los fora impacientemente, furiosamente, sem contar, sem nunca hesitar, sem descansar jamais, até a exaustão... Olhem para nós! Ainda não estamos extenuados! Nossos corações não sentem cansaço algum, porque se alimentaram de fogo, ódio e velocidade!... Estão admirados? É lógico, pois vocês nem sequer se lembram de terem vivido! De pé sobre o cume do mundo, nós lançamos, mais uma vez, nosso desafio às estrelas!” (*ibidem*, p. 36).

Segundo Phillips (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989), os futuristas, apesar da retórica a favor da máquina e contra a arte tradicional, mantinham o preconceito artístico antigo contra o supostamente mecânico, sem-alma *medium* da fotografia; por defender a fotografia como forma autêntica de arte, os Bragaglia, perdendo o apoio de Marinetti, foram expulsos do movimento em outubro de 1913, e suas imagens, banidas das revistas italianas de circulação internacional do Futurismo, como a *Lacerba* (1913-1915). Outros futuristas dessa época foram o pintor Giacomo Balla, que criou várias telas representando o movimento (*Linha de velocidade*, 1913, figura 99; *Velocidade abstrata + ruído*, 1914, figura 100; e *Vórtice*, 1914, figura 101), e o arquiteto Antonio Sant’Elia, que apresentou seus conceitos, influenciados pela realidade norte-americana, em desenhos – exibidos, em maio e junho de 1914, na mostra *Nuove Tendenze* (Novas Tendências), na galeria “Famiglia Artistica” de Milão –, onde esboçava a *Città Nuova* (Cidade Nova) tecnológica, constituída por hidrelétricas, usina elétrica, indústrias e arranha-céus (*Edifício industrial com torre de canto*, 1913, figura 102; *A cidade nova, escadas da casa com elevadores externos*, 1914, figura 103; *A usina elétrica*, 1914, figura 104; e *A cidade nova*, 1914, figura 105), num momento em que os arquitetos europeus raramente recorriam à verticalidade urbana (HUGHES, 2004). O interesse pela fotografia modernista na Itália somente seria revivido, através das obras de artistas futuristas como Mario Castagneri, Ivo Pannaggi e Tato (Guglielmo Sansoni), a partir da metade da década de 1920, com a influência dos movimentos de vanguarda alemães e soviéticos.

Marinetti – que visitou o Brasil, em 1926, realizando conferências sobre o Futurismo, em maio e junho, no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Santos (FABRIS, 1994), e em 1936 –, em manifestação a respeito da guerra colonial na África, ocorrida em outubro de 1935, quando tropas italianas, das quais ele participou, invadiram a Etiópia e anexaram ao país a Eritreia e à Somália, que passaram a formar a “África Oriental

Italiana”, proferiu uma declaração que trazia uma incisiva defesa do valor dos conflitos bélicos e da beleza das máquinas: “há mais de vinte e sete anos, nós, os futuristas, nos opomos à tese de que a guerra deve ser caracterizada como algo antiestético (...). Por isso dizemos: a guerra é bela, pois, graças às máscaras de gás, aos megafones assustadores, aos lança-chamas e aos tanques, ela afirma a supremacia do homem sobre a máquina. A guerra é bela porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque adorna os prados com as orquídeas flamejantes das metralhadoras. A guerra é bela porque reúne em uma sinfonia a fuzilaria, os canhões, o cessar-fogo, os perfumes e os odores da decomposição. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, a das esquadrilhas aéreas e a das espirais de fumaça sobre aldeias incendiadas, entre outras coisas (...). Poetas e artistas do futurismo (...) lembrem-se desses princípios da estética da guerra, de modo que eles iluminem a sua luta por uma nova poesia e uma nova escultura!” (BENJAMIN *et al.*, 2012, p. 32 e 33).

Holanda

Na Holanda, a revista *De Stijl* (O Estilo), fundada, em outubro de 1917, por artistas do movimento homônimo, também conhecido como Neoplasticismo – os arquitetos Theo van Doesburg e J. J. P. Oud e os pintores Piet Mondrian, Bart Van der Leek e Vilmos Huszár –, buscava sintonizar-se com a modernidade. O primeiro número da publicação dizia que esta almejava “contribuir para o desenvolvimento de uma nova consciência de beleza. Ela objetiva tornar o homem moderno receptivo em relação ao novo na arte criativa. Ela se opõe à confusão arcaica – ‘Barroco Moderno’ – com os princípios lógicos de um estilo em amadurecimento, baseado em relacionamentos mais puros com o espírito de nossa época e com nossos meios de expressão” (*apud* BANHAM, 2013, p. 237). Mondrian escreve na mesma edição: “a vida do homem culto contemporâneo está gradualmente dando as costas à natureza; ela se torna mais e mais uma vida a-b-s-t-r-a-t-a (...). O artista genuinamente moderno vê a metrópole como um viver abstrato convertido em forma; ela lhe é mais próxima do que a natureza e tem maiores possibilidades de excitar nele o senso de beleza... é por isso que a metrópole é o lugar onde se está desenvolvendo o temperamento artístico matemático vindouro, é o lugar de onde emergirá o novo estilo” (*apud idem*, p. 239 e 241). Segundo Reyner Banham (2013), nesse estilo artístico puramente abstrato, geométrico, despersonalizado, universal (espacial), que, supunha-se, expressava uma realidade fundamental, espiritual, os arquitetos

realizavam paredes verticais lisas e tetos planos, despidos de elementos decorativos, enquanto os pintores criavam manchas retangulares de cores primárias, emolduradas por linhas horizontais e verticais, ausentes de elementos decorativos. Para o De Stijl, a maquinaria, ao separar o Homem da Natureza, apressou a espiritualização da vida. Em artigo inacabado em razão da sua morte, em 1931, Doesburg afirma: “A máquina é, *par excellence*, um fenômeno de disciplina espiritual. O materialismo, enquanto modo de vida e de arte, tomou a habilidade manual como sua expressão psicológica direta. A nova sensibilidade espiritual artística do século XX, além de sentir a beleza da máquina, tomou conhecimento de suas possibilidades expressivas ilimitadas para as artes (...). Sob a supremacia do materialismo, a habilidade manual reduziu os homens ao nível de máquinas; a tendência adequada da máquina (no sentido de desenvolvimento cultural) é tornar-se o único meio do verdadeiro oposto, a libertação social” (*apud ibidem*, p. 241).

Brasil

No Brasil, houve, na década de 1920, um “Futurismo paulista”, inspirado no movimento italiano, mas com características próprias. Segundo Annateresa Fabris (1994), como a industrialização no Brasil como um todo ainda era incipiente, a visão moderna de São Paulo, considerada, por muitos artistas, a primeira cidade futurista do Brasil, baseava-se em um “mito tecnicizado”, sendo mais uma projeção, um desejo, um sintoma de um processo em devir, do que uma realidade. A autora afirma: “os modernistas, embora com recuos e hesitações, constroem sua ideia de modernidade em volta de alguns dos núcleos essenciais do futurismo – a consciência de uma vida transformada pela técnica e a consequente necessidade de encontrar uma expressão adequada aos desafios do novo tempo (...). O salto para fora do industrial, do progresso não poderia interessar aos modernistas, empenhados, ao contrário, na exaltação de uma sociedade tecnológica” (FABRIS, 1994, p. 88 e 89). De acordo com Fabris, o “Futurismo paulista” era “apresentado, genericamente, como sinônimo de ‘novo’ – o que explicaria a extensão do termo a ‘toda tendência mais ou menos inovadora’; como fulcro de liberdade criadora, propiciando, portanto, a livre expressão da originalidade e do temperamento de cada artista; como uma rebelião acadêmica e antimisoneísta [contra a aversão sistemática às inovações; filoneísta]; como portador de um novo sentido de beleza, que teria no

espetáculo da vida citadina seu núcleo expressivo fundamental” (*idem*, p. 94 e 95). Oswald de Andrade publicou o artigo “O meu poeta futurista” (*Jornal do Comércio*, São Paulo, 27/5/1921), onde classificava a obra poética de Mário de Andrade, *Pauliceia desvairada*, como moderna, pois futurista, devido a ela, em sua visão, desenrolar uma série de imagens ligadas à vivência urbana em São Paulo: “trabalho, multidão, cidade tentacular, atividade frenética, busca de novos ritmos, pensamento e ação voltada para o futuro, exaltação da juventude, espírito americano, artifício” (*ibidem*, p. 97). Em resposta, Mário de Andrade, no texto “Futurista?!” (*Jornal do Comércio*, São Paulo, 6/6/1921), publicado no mesmo jornal, rejeitou o rótulo, pois, argumenta, sua obra, “análise de um estado de alma momentâneo, passageiro e que não subsiste mais” (*apud* FABRIS, 1994, p. 98), não visava ao futuro, mas apenas narrava sua percepção do presente.

Segundo a autora, os artistas que participaram da Semana de Arte Moderna (1922), com exceção de Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, rechaçaram o epíteto “futurista” que alguns jornais concederam ao evento, embora, no recibo de aluguel do Teatro Municipal, estivesse registrado que ali seria palco da “Semana de Arte Futurista”. Del Picchia e Andrade utilizavam o termo, num sentido lato, para designar os processos de exaltação da modernidade de São Paulo e de atualização da arte nacional proposta pela nova geração; o segundo escritor, no artigo “O triunfo de uma revolução” (*Jornal do Comércio*, São Paulo, 8/2/1922), define-o como “uma nova maneira de expressão estética – talvez ainda eivada de absurdos aparentes, chocante, rascante, brutal portadora do gérmen esplêndidos para uma primavera”, filha do “século contemporâneo do cinema, do telégrafo sem fio, das travessias aéreas intercontinentais” (*apud idem*, p. 149). Durante e após o evento, o adjetivo “futurista”, aplicado tanto para qualificar a Semana quanto os artistas, adquiriu um viés negativo ao ser usado nas críticas realizadas pela imprensa.

A produção fotográfica industrial na Alemanha, nos Estados Unidos e no Brasil

Visando fornecer um panorama contextual às fotografias de Flieg no âmbito do modernismo e relacioná-las à obra de outros artistas, esse item narrará a história da industrialização na Alemanha e nos Estados Unidos, nos anos 1920, e no Brasil, nos anos 1940, 1950 e 1960, períodos em que ela foi mais intensa nesses países, apresentando as respectivas produções fotográficas industriais, conforme os movimentos artísticos na

Nova Objetividade alemã e do *Precisionism* norte-americano, apresentando a vida e a obra dos principais autores que praticaram esse gênero.

Kim Sichel (1995) contrasta a fotografia industrial realizada, na Alemanha e nos Estados Unidos, no auge da era da máquina, a saber, a década de 1920 e 1930, e a praticada após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Segundo o autor, no primeiro período, os símbolos do mundo industrial, como as fábricas e as ferramentas, eram retratados como *ícones*, sendo, geralmente, vistos de modo positivo e com orgulho nacional, num endosso claro à nova civilização tecnológica; já no segundo, quando a indústria dos Estados Unidos e Alemanha, ainda as grandes potências nesse setor, enfraqueceu-se, e quando a memória persistente das bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki e das câmaras de gás de Hitler mostrou o quanto a modernização técnica levada a seu paroxismo podia infligir a humanidade, as fotografias industriais passaram a ter um sentido mais *irônico*, apresentando um questionamento, variedade e complexidade maior ao abordar o significado da revolução tecnológica em toda sua extensão histórica.

O autor afirma que a história da fotografia é um *analogon* da realidade industrial, pois seu nascimento e crescimento acompanharam o desenvolvimento da mecanização e modernização na Europa e nos Estados Unidos do final do século XIX e início do século XX; a partir da década de 1920, a fotografia popularizou-se na sociedade, tornou-se mais presente em periódicos e foi considerada um *medium* perfeito para retratar a essência do mundo tecnológico; por fim, na década de 1980, a imagem eletrônica, ao possibilitar variações infinitas do mesmo enquadramento, passou a pôr em xeque a credibilidade da fotografia como representação objetiva e transparente da realidade, refletindo, de modo correspondente, a evolução da indústria em direção a um relativo declínio de sua força.

Sichel destaca duas importantes exposições artísticas ocorridas dos dois lados do Atlântico, que incorporaram, de modo celebrador, a estética da máquina em obras fotográficas: nos Estados Unidos, a Exposição da Era da Máquina (*Machine-Age Exposition*), que, ocorrida, de dezesseis de maio a vinte e oito de maio de 1927, no Steinway Hall, um edifício comercial em Manhattan, Nova York, organizada por Jane Heap, editora norte-americana da revista literária e artística *Little Review* (1914-1929) – fundada pela *publisher* Margaret Anderson, com a ajuda de Heap e do poeta Ezra Pound –, apresentava, misturando obras de engenheiros e de artistas – conforme o modelo da Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas (*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*), realizada em Paris, em 1925

–, fotografias, pinturas, desenhos, esculturas, objetos e instalações industriais, artes decorativas, maquetes arquiteturais e projetos de engenharia originários, além do próprio país anfitrião, de Bruxelas, Moscou, Viena, Varsóvia e Paris. Segundo o autor, embora a mostra incluísse poucas fotografias pertencentes às belas-artes, havia, espalhadas pelo catálogo, fotos comerciais de plantas industriais russas, usinas elétricas alemãs, elevadores de grão, máquinas armazenadoras de carvão e trituradoras de aço norte-americanas. Participaram do comitê artístico Charles Sheeler – que não exibiu nenhuma obra –, Charles Demuth, Marcel Duchamp, Man Ray os artistas plásticos russos-americanos Louis Lozowick e Alexander Archipenko, o fotógrafo e cineasta norte-americano Ralph Steiner, o arquiteto francês André Lurçat, entre outras personalidades.

Heap, cuja ideia da exposição foi inspirada no otimismo dos construtivistas soviéticos quanto à criação de um novo mundo e no entusiasmo de Le Corbusier pelas tecnologias e pelo espírito da era moderna, afirma, no catálogo da mostra: “Os homens que estão nas primeiras fileiras das artes plásticas hoje são aqueles que estão organizando e transformando as realidades da nossa era em uma beleza dinâmica. Eles não copiam ou imitam a Máquina, não idolatram a Máquina – eles a reconhecem como uma das realidades. É o engenheiro que foi forçado, em sua criação, a utilizar a maioria das formas já adotadas pelo artista... o artista precisa agora descobrir novas formas para si próprio... É essa ‘analogia plástico-mecânica’ que desejamos apresentar” (“MACHINE-AGE EXPOSITION”, 1927, p. 36). Ela prossegue: “o artista e o engenheiro começam com a mesma necessidade. Nenhum artista autêntico começa criando ‘beleza’... ele não tem intenção estética – ele tem um problema. Nenhuma beleza jamais foi alcançada que não fosse através da necessidade de lidar com algum problema particular. O artista trabalha com leis plásticas definitivas. Ele sabe que seu trabalho terá valor duradouro apenas se ele, conscientemente, criar formas que incorporem as constantes e invariáveis leis do universo. O objetivo do Engenheiro tem sido a utilidade. Ele trabalha com todos os elementos plásticos, ele criou um novo mistério plástico, mas ele é praticamente ignorante de todas as leis estéticas... A beleza que ele criou é acidental. A utilidade não exclui a presença da beleza... ao contrário, a máquina não é totalmente eficiente sem o elemento de beleza. Utilidade e eficiência devem considerar o homem como um todo” (*idem*).

O pintor e gravurista Lozowick, por sua vez, apresentou sua série de cidades norte-americanas na mostra; sua obra é marcada por imagens de cenas urbano-industriais, como nessas litografias: *Corner of a steel plant*, Canto de uma fábrica de aço (1929, figura 106);

High Voltage— Cos Cob, Alta-voltagem, Cos Cob, bairro da cidade de Greenwich, em Connecticut (1929, figura 107); e *Tanks #1*, Tanques #1, 1929, figura 108). No ensaio “A americanização da arte”, publicado no catálogo, ele escreve: “A história da América é uma história de gigantescos feitos de engenharia e construção mecânica colossal. Os arranha-céus de Nova York, os elevadores de grão de Mineápolis, as siderúrgicas de Pittsburgh, os poços de petróleo de Oklahoma, as minas de cobre de Butte, os campos de madeira de Seattle concedem um épico industrial norte-americano em seu diapasão (...). Toda época condiciona a atitude de um artista e o modo de sua expressão muito sutilmente e de maneiras tortuosas. Ele observa e absorve fatos do ambiente, correntes sociais, especulação filosófica e, então, escolhe o elemento para sua obra de tal forma e atenção em certos aspectos do meio, que revelarão sua própria visão estética, assim como o caráter essencial do ambiente que o condicionou (...). A tendência dominante na América hoje, sob o aparente caos e confusão, dirige-se à ordem e organização, que encontram seu sinal e símbolo externo na rígida geometria da cidade americana: nas verticais de suas fumaças de chaminés, nas paralelas de suas trilhas de carro, os quadrados de suas ruas, os cubos de suas fábricas, o arco de suas pontes, os cilindros dos tanques de gás” (*ibidem*, p. 18).

Já na Europa, a Deutscher Werkbund organizou, em 1929, em Stuttgart, a mostra *Film und Foto* (FiFo), com considerável envolvimento e participação de László Moholy-Nagy. Sichel afirma que os alemães, diferentemente dos norte-americanos, mostravam não somente, ilustrativamente, as imagens das máquinas, mas discutiam o potencial uso tecnológico da câmera fotográfica para fins artísticos, apresentando novas visões, fotogramas, montagens, radiografias, ampliações, distorções e imagens microscópicas.

Segundo Stomberg, os fotógrafos industriais da segunda metade da década de 1920, na Alemanha e Estados Unidos, refletiram o genuíno entusiasmo com a modernização e se esforçaram para desenvolver estéticas apropriadas para retratar a maquinaria. Destacaram-se os fotógrafos Albert Renger-Patzsch, Hans Finsler, Germaine Krull, Charles Sheeler e Margaret Bourke-White, que trabalhavam, regularmente, a serviço da indústria, ao mesmo tempo em que expunham suas obras na arena artística.

Alemanha

A ideologia da sociedade alemã referente às tecnologias durante a República de Weimar

Jeffrey Herf (1993) aponta que, após a Primeira Guerra Mundial, durante a democrática República de Weimar (1918-1933), ocorreu, no campo cultural alemão, uma “revolução conservadora” – expressão primeiramente utilizada, em 1927, na conferência “Literatura como espaço espiritual da nação”, proferida na Universidade de Munique, pelo poeta austríaco Hugo von Hofmannsthal –, que o autor chama, em retrospectiva histórica, de “modernismo reacionário”: pela primeira vez, a intelectualidade não-técnica tentava integrar a tecnologia e aspectos do mundo moderno à linguagem nacionalista; ansiando por comunidade (*Gemeinschaft*), totalidade (*Ganzheit*) e transcendência (*Jenseits*), ela buscava, num processo de redenção cultural, emocional e espiritual, renovar a alma da sociedade alemã. A experiência de guerra/ front (*Kriegserlebnis/ Fronterlebnis*) romantizada, ligada à comunhão entre os soldados, à masculinidade, ao convite ao heroísmo, mas envolta em ressentimento e amargura pela derrota militar, exerceu papel fundamental para fermentar essas ideias, até vir a alcançar fruição política na propaganda nazista, em razão de ter sido “uma fonte de esperança para aqueles pessimistas culturais alemães que acreditavam na possibilidade de uma reversão radical do processo de degeneração que sentiam estar ameaçando o corpo e a alma da nação” (HERF, 1993, p. 31). Segundo o autor, a classe média alemã (*Mittelstand*), base social da revolução conservadora, abrangia pequenos e médios fazendeiros, artesãos e lojistas, colarinhos-brancos da grande indústria e do serviço público civil e profissionais liberais, que experienciavam a modernidade urbana, mas se lembravam com afeto da vida da cidade pequena e das formas menos racionalizadas de produção: “esses diversos grupos se uniam por reações comuns contra o rápido desenvolvimento do capitalismo industrial na Alemanha. Inquietos e temerosos frente ao grande capital, por um lado, e à classe trabalhadora organizada, por outro, viam a nação como uma unidade redentora. Os porta-vozes nacionalistas da direita sustentavam que somente a nação-estado estava acima dos estreitos interesses de classe. A classe média alemã voltava-se entusiasticamente para a promessa de uma ‘primazia da política’ sobre os interesses pessoais egoístas, uma primazia motivada pelo ‘idealismo’ nacional e não pelo ‘materialismo’ ou cosmopolitismo liberal, marxista, judaico, francês ou inglês” (*idem*, p. 35).

A confrontação dialética de *Technik und Kultur* (técnica e cultura) iniciara-se com a introdução, no país, durante o século XIX, dos avanços tecnológicos da primeira e segunda revoluções industriais, baseados no vapor, na eletricidade e na química, acompanhados de certas tendências culturais: o “jargão da autenticidade” (Theodor

Adorno) – certos conceitos absolutos, tais como sangue, raça e alma –, o culto romântico da violência e do horror, o desprezo pela política parlamentar – tendo como revés o fascínio pela política vista, irracionalmente, como ensejo para o engajamento pessoal, como sede de ação pela ação e de compromisso pelo compromisso, e como via para a realização da *Blutsgemeinschaft* (comunidade de sangue) –, a desconfiança em relação ao pensamento e à moral do Iluminismo, as visões wagnerianas de apocalipse e transformação e a celebração amoral da estética. De acordo com Herf, “a realização dos modernistas reacionários dentro da revolução conservadora foi haverem transformado em virtude a necessidade da adoção da técnica (...) ao transferir a tecnologia da esfera da *Zivilization* [“civilização”, termo de natureza cosmopolita] para a esfera da *Kultur* [“cultura”, termo de viés particularista alemão]. Ao fazê-lo, podiam abraçar a tecnologia sem adotar uma visão de mundo racionalista em política e em cultura” (*ibidem*, p. 54). Segundo o autor, diferentemente dos centristas e dos esquerdistas, “os românticos políticos de direita separavam a ideia de *Kultur* das dimensões humanísticas do Iluminismo alemão, em que pese este fosse comparativamente fraco. Ao invés, igualavam a *Kultur* a princípios fundamentais supra-históricos – vida, sangue, raça, luta, vontade, sacrifício –, os quais não exigiam justificativa racional alguma” (*ibidem*, p. 60).

Politizando a *Lebensphilosophie* (filosofia da vida) e ignorando os conflitos sociais, os revolucionários conservadores “viam-se como representantes de tudo o que fosse vital, cósmico, elementar, apaixonado, voluntarioso e orgânico, do intuitivo e vivo em vez do racional e morto” (*ibidem*, p. 40). Na República de Weimar, o debate sobre a tecnologia (*die Streit um die Technik*), incubadora linguística e política da ideologia conservadora, apareceu, com vigor, em livros, aulas e ensaios vindos das universidades técnicas e da intelectualidade não-técnica, em clubes políticos e em pequenas revistas. Para Herf, a vanguarda modernista da Alemanha foi um fenômeno singular, pois “em nenhuma outra parte da Europa a modernidade tecnológica e o protesto romântico se entrechocaram com tamanha força como na Alemanha. Em nenhuma outra parte a industrialização se desenvolveu tão rapidamente na ausência de uma revolução burguesa bem-sucedida, e em nenhum outro lugar o protesto contra o Iluminismo foi elemento constitutivo da formação da identidade nacional como o fora na Alemanha desde o início do século XIX até e durante a República de Weimar” (*ibidem*, p. 62). O motivo, na visão do autor, relaciona-se à “fraqueza da democracia e dos princípios liberais em uma sociedade que se tornou altamente industrializada com muita rapidez” (*ibidem*).

Segundo Peter Gay (1978), o primeiro período da República de Weimar, proclamada, em 9/11/1918, em discurso espontâneo proferido à multidão, em Berlim, diante do *Reichstag* (Parlamento), pelo político do Partido Social-Democrata (SPD) – de viés esquerdista reformista –, que se tornaria chanceler entre fevereiro e junho de 1919, Philipp Scheidemann, iniciou-se com a derrota do país na Primeira Guerra Mundial, que, matando perto de dois milhões de militares e mais de meio milhão de civis alemães (BARRON; ECKMANN, 2015) e ferindo mais de quatro milhões de alemães, levou o país à ruína física, moral e econômica e ao caos social. Quando a Alemanha, monárquica desde 1871, tornou-se uma República, o imperador Guilherme II, naquela mesma noite, fugiu para a Holanda, e o príncipe Max von Baden demitiu-se da chancelaria, apontando como seu sucessor, numa manobra inconstitucional, o político do SPD, Friedrich Ebert – que ficara furioso quando Scheidemann anunciou, por conta própria, a República –, que formou um governo temporário (Conselho de Deputados do Povo) de seis pessoas, três do SPD, três do Partido Social-Democrata Independente (USPD) – dissidente daquele, de viés esquerdista revolucionário, fundado em 1917. Nas semanas seguintes, Ebert, representando as forças revolucionárias, enfrentou uma guerra civil contra nacionalistas e conservadores; unidades do exército, postas à disposição pelo general, líder do Exército alemão na Frente Ocidental durante a guerra, Wilhelm Groener – que fizera uma aliança com Ebert, trocando apoio militar pela promessa do governo de lutar contra o Bolchevismo –, desarmaram, entre dez e quinze de dezembro, os grupos paramilitares atuantes em Berlim. Houve, no final de dezembro, confrontos nas ruas, em Berlim e nas províncias, entre apoiadores do SPD e do USPD, em razão deste partido, por não se contentar com a democracia parlamentar, ansiando ceder todo o poder aos soviéticos e realizar uma reconstrução total da sociedade, ter abandonado o governo em 27/12.

De acordo com o autor, em 28/6/1919, foi assinado o Tratado de Versalhes, que apontou a Alemanha como responsável pelo conflito mundial, tendo esta, conforme o duro e vingativo *Diktat* (determinação imposta), que pagar pesadas reparações aos Aliados, além de devolver a Alsácia-Lorena à França; separar-se, geograficamente, da Prússia Oriental; transferir a Prússia Ocidental, a Alta Silésia e Posen à Polônia; tornar Danzig uma Cidade Livre; ceder à Bélgica algumas pequenas regiões; reduzir seu exército a cem homens; e aceitar a ocupação militar da margem esquerda do Reno. Segundo Gay, a Assembleia Nacional Alemã, eleita, pelo povo, em 19/1/1919, substituindo o governo provisório de Friedrich Ebert – que, no mês seguinte, assumiria a presidência do país –,

formada pela “coalizão Weimar” – SPD (majoritário), Partido de Centro Católico (*Zentrum*) e Partido Democrático Alemão (DDP) –, reuniu-se, em julho do mesmo ano, na cidade de Weimar, no estado da Turíngia, para formular uma constituição para a República; o político liberal e advogado, de origem judaica, Hugo Preuß (Preuss), que, em 1918, participara da fundação do DDP e, entre fevereiro e junho de 1919, exercera o cargo de ministro do Interior, rascunhou a primeira versão da Constituição de Weimar, aprovada pela Assembleia, em 31/7, e assinada, em 11/8, na cidade de Schwarzburg, pelo presidente Ebert, entrando em vigor três dias depois. Sem mencionar a palavra “democracia”, ela instituía um sistema composto por um parlamento, poder legislativo que, formado por sufrágio universal a cada quatro anos, elegia um chanceler, que, comandando um corpo executivo (gabinete), governava o país; e um presidente, figura forte, que, eleita por um período de sete anos, atuava como um símbolo no país e representante no estrangeiro. A República de Weimar, em seus catorze anos e quase três meses de existência, contou com dois presidentes e dezessete chanceleres, o que indica a instabilidade política que permeou o país durante esse período.

Segundo Gay, no período inicial de Weimar, houve dois levantes revolucionários de esquerda: o de 8/11/1918, quando o jornalista, de origem judaica, Kurt Eisner, político do USPD, proclamara uma república no estado monárquico da Baviera e se nomeara primeiro-ministro, mas viria a ser assassinado, em 21/2/1919, em Munique, por Anton Arco-Valley – que cumpriria pena de prisão de 1920 a 1924 –, um estudante aristocrata, ultranacionalista, monarquista e antisemita – embora sua mãe tivesse ascendência judaica –, o que resultaria em mais violência, seguida por uma greve geral e pela proclamação de uma República do Conselho Socialista, que, por sua vez, seria brutalmente derrubada, no fim de abril e no começo de maio, pelas *Freikorps* – organizações paramilitares formadas, às pressas, por ex-oficiais imperiais (veteranos de guerra), desempregados e jovens ansiosos por matar, comandadas por Gustav Noske, político do SPD, que, desde fevereiro, ocupava o cargo de ministro da Defesa –, tendo o episódio vitimado o escritor judeu-anarquista Gustav Landauer, espancado até a morte na prisão por soldados; e o de janeiro de 1919, que, efetuado pela Liga Espartacista – que, fundada em 1916, queria, após a guerra, declarar a Alemanha uma República Soviética –, esmagado pelo governo de Friedrich Ebert, terminou com o assassinato, em Berlim, no dia quinze daquele mês, pelas *Freikorps*, sob comando do soldado alemão Waldemar Pabst, dos militantes revolucionários marxistas, ex-membros do USPD e fundadores do

Partido Comunista da Alemanha (KPD), Rosa Luxemburgo, filósofa e economista polaca-alemã de origem judaica, e Karl Liebknecht, político alemão.

De acordo com o autor, uma série de outros eventos demonstra a turbulência desses anos: o *Putsch Kapp* (Golpe de Estado Kapp), resposta contrarrevolucionária armada de direita, que, desencadeado em 13/3/1920, liderado pelo burocrata prussiano Wolfgang Kapp e pelo general Walther von Lüttwitz, com participação dos militares Erich Ludendorff e Waldemar Pabst e do político Traugott de Jagow, buscava estabelecer um regime autoritário com a volta da estrutura federal do Império, tomando Berlim por quatro dias – o golpe fracassou pela falta de apoio da população, que realizou uma greve geral – e passou a controlar a Baviera; o assassinato, em 24/6/1922, do ministro das Relações Exteriores, o industrial judeu Walther Rathenau – um dos fundadores do Partido Democrático Alemão, migrou para o SPD, liberal, utopista, entusiasta das tecnologias, gerenciava a empresa do pai (Companhia de Eletricidade Geral) e fora nomeado ao cargo público em janeiro daquele ano –, por jovens ultradireitistas do grupo terrorista secreto Organização Cônsul (OC) – que acreditavam que Rathenau pertencia a uma conspiração judaico-comunista e o repudiavam por ter assinado um acordo diplomático-comercial com a União Soviética (Tratado de Rapallo) –, tendo Ernst Werner Techow, o motorista do carro que emparelhou com o veículo da vítima, recebido uma sentença de prisão de quinze anos, sendo liberado, porém, em 1930 – ficando, em seguida, filiado ao Partido Nazista por um ano –, Erwin Kern, que abriu fogo com uma metralhadora, sido morto pela polícia, e Hermann Fischer, que atirou uma granada, se suicidado; a ocupação violenta de tropas francesas e belgas, entre 1923 e 1925, da região industrial-mineira do Ruhr, decorrente da Alemanha não conseguir pagar o que foi imposto pelo Tratado de Versalhes, algo interpretado pelos Aliados como sabotagem deliberada; a população alemã da região, em resistência passiva, paralisou a produção; e inflação a partir de 1921, causada pela falta de ouro – utilizado para pagar as indenizações de guerra –, pela balança de pagamentos adversa e pela fuga de capital, tendo a alta de preços atingido dimensões estratosféricas a partir de abril de 1923. De acordo com o autor, “os fazendeiros recusavam-se a embarcar os produtos, a manufatura atingiu índices baixíssimos, havia distúrbios por comida, os trabalhadores estavam quase morrendo de fome, milhões de burgueses perderam todos os seus bens, enquanto que os especuladores enriqueciam” (GAY, 1978, p. 173). Em agosto de 1923, a produção industrial foi retomada e, em novembro, visando combater a hiperinflação, o governo alemão começou uma duríssima

política econômica, terminando com a impressão de dinheiro e criando um novo marco, o *Rentenmark*, que era assegurado pelos recursos totais da Alemanha.

Por fim, na noite de oito de novembro de 1923 e na manhã do dia seguinte, Adolf Hitler, Hermann Göring, Erich Ludendorff e outros, membros do Partido Nacional Socialista de Trabalhadores Alemães (Partido Nazista) – grupo de extrema-direita fundado em abril de 1920 –, que, durante anos, vinham fomentando desordens, realizando discursos inflamados contra a República e pregando a violência contra os judeus, coordenaram um fracassado *putsch* em Munique. Hitler foi acusado de alta traição, mas a corte lhe permitiu transformar o julgamento numa festa de propaganda antirrepublicana, pois os acusados e seus advogados puderam insultar, com veemência, o governo. Sua punição foi a menor possível, cinco anos de detenção, mas foi libertado após cumprir apenas oito meses da pena na Prisão de Landsberg – período durante o qual começou a escrever a obra autobiográfica *Mein Kampf* (Minha luta), que, publicada, em dois volumes, em 1925 e 1926, editada pelo líder do ramo político do partido nacional-socialista Rudolf Hess (o “Deputado do Führer”), tornou-se um guia ideológico para os nazistas –, o que exemplifica como a justiça era excessivamente indulgente com os fanáticos da direita, algo que persistiu ao longo dos anos seguintes (GAY, 1978).

Herf analisa o panorama político: “as revoltas dos trabalhadores não conseguiam abalar a força social e política dos *junkers* [membros da aristocracia latifundiária], dos industriais, do exército e da burocracia de estado – pilares da coalização prussiana do pré-guerra –, e a inflação amargurava a classe média e enfraquecia o vigor dos mais fortes defensores da república, os sindicatos e o Partido Social-Democrata” (HERF, 1993, p. 32). De acordo com o autor, os intelectuais e os partidos políticos da direita atacavam a república como símbolo da humilhação e desonra nacional, exigindo, no lugar, “um governo autoritário para esmagar a esquerda, ab-rogar as disposições do Tratado de Versalhes e desmascarar as calúnias dos ‘criminosos de novembro’ de 1918, que haviam implicitamente aceito a responsabilidade da Alemanha pela guerra (...). Almejavam um novo *reich* de enorme força e unidade, rejeitavam a opinião de que a ação política devesse guiar-se por critérios racionais e idealizavam a violência pela violência. Denunciavam o que acreditavam fosse o fastio e a complacência da vida burguesa e procuravam renovação em uma ‘barbárie’ revigorante” (*idem*, p. 33 e 34). Os governos centristas e social-democratas tendiam a se unir a essa direita nacionalista, que se fortalecia, contra a ameaça de revolução proveniente da esquerda comunista, que se enfraquecia; segundo

Herf, “provou-se impossível fazer oposição ao exército, aos *junkers*, aos grupos paramilitares de direita e aos antissemitas, e ainda sobrepujar a inflação e evitar o colapso econômico e a fragmentação territorial, sem romper com as forças pró-trabalhistas que eram mais simpáticas às instituições políticas de Weimar” (*ibidem*, p. 34). De acordo com o autor, os comunistas e os social-democratas alemães, assim como boa parte da direita, eram entusiastas das tecnologias capitalistas; ambos os grupos “distanciavam-se do anti-industrialismo dos radicalistas culturais em favor da teleologia marxista da expansão progressiva das forças produtivas que eliminasse os resíduos feudais, ampliasse o proletariado e conduzisse ao socialismo ou comunismo” (*ibidem*, p. 55).

O segundo período da República de Weimar, que vai de dezembro de 1923 a outubro de 1929, foi marcado pelos “anos dourados” de estabilização fiscal e relativa prosperidade, a partir da adoção, em agosto de 1924, do Plano Dawes, que, elaborado pela França, Grã-Bretanha, Bélgica, Itália e Estados Unidos a partir da proposta do banqueiro e estadista norte-americano Charles Gates Dawes, previa um fim para a ocupação do Ruhr, proporcionava um empréstimo dos aliados para a continuação da recuperação econômica alemã e definia reduções consideráveis nos pagamentos de reparações (GAY, 1978). No ano seguinte, por causa dessa proposta que resolveu um impasse internacional, Dawes ganhou o Nobel da Paz, dividindo-o com o primeiro-ministro britânico Joseph Austen Chamberlain, laureado em razão das negociações dos Tratados de Locarno, que, discutidos nesta cidade suíça entre cinco e dezesseis de outubro de 1925 e formalmente assinados em Londres em primeiro de dezembro do mesmo ano, estabeleciam as fronteiras ocidentais e solicitavam um acordo pacífico para qualquer disputa posterior. Segundo Stephanie Barron (BARRON; ECKMANN, 2015), os acordos encorajaram o comércio exterior e interior e levaram, de 1924 a 1930, à retirada das tropas aliadas de boa parte de Rhineland, região que abrangia Ruhr, Saar e outros complexos industriais. A consequência foi a gradual estabilização da moeda – o *Rentenmark* foi substituído pelo *Reichsmark* –, diminuição da inflação e do desemprego, expansão dos investimentos, elevação da produção industrial, especialmente de mercadorias descartáveis e eletrodomésticos, cartelização de empresas, modernização das fábricas e melhora da qualidade de vida da população alemã, que, com mais renda e num ambiente político mais estável – houve um intervalo nas rixas entre extrema-direita e extrema-esquerda –, pôde investir mais em atividades de lazer, consumir mais e vivenciar uma liberdade maior no campo pessoal, sexual e social. As mulheres, socialmente mais

emancipadas, participavam mais ativamente do mercado de trabalho e obtiveram o direito ao voto. Em fevereiro de 1925, o presidente alemão Friedrich Ebert morreu; foram convocadas eleições, vencidas pelo político, estadista, veterano da Primeira Guerra Mundial, Paul von Hindenburg, que ficou no cargo até sua morte, em 1934.

De acordo com Herf, nesse período, a ideologia do *Amerikanismus* alcançou o seu auge; ela era um transplante da narrativa utópica norte-americana que, segundo o historiador Warren Susman, citado por Stomberg, associava-se a uma “crença na ordem, racionalidade e ciência, um respeito pela produção, eficiência, poder, disciplina e, acima de tudo, trabalho; a necessidade de planejamento, organização e mesmo burocracia e Estado; um intenso interesse na cultura de massa ou na cultura das massas [e] uma visão de Progresso especialmente sob as Ciências” (*apud* SICHEL, 1995, p. 22). Segundo Thomas P. Hughes (2004), ela era constituída pelas filosofias do *Taylorismus* (administração científica) e pelo *Fordismus* (produção em massa); conforme essa crença, compartilhada por parte dos liberais, conservadores, líderes de sindicatos, socialistas revisionistas e reacionários, estes processos, maximizados, sustentariam salários mais altos, que, por sua vez, permitiriam o aumento do consumo, que, em última instância, perpetuaria a necessidade de elevar a produção industrial, num ciclo virtuoso à economia que, favorecendo a democracia, a liberdade pessoal e a igualdade baseada no poder de compra, atenuaria os conflitos sociais, criando uma harmonia entre o trabalho e a gerência, espantando a atração dos operários pelo Comunismo e pela revolução. Estes, no entanto, eram contrários ao controle sobre seu local e rotina de trabalho. De acordo com o autor, os primeiros líderes nazistas, como o engenheiro e ideólogo do partido Gottfried Feder, louvavam Ford como um empreendedor capitalista, formulador de um sistema saudável, criativo e produtivo, contrastando-o com os financistas judeus, considerados por eles parasitas, mais internacionalistas que alemães. Já Fritz Todt, engenheiro nazista, que o arquiteto Albert Speer substituiu como ministro de Armamentos e Produção Bélica, em 1942, quando ele morreu num acidente aéreo, articulou uma ideologia, baseada nas ideias de Hitler, para os engenheiros alemães, na qual ao materialismo e à opacidade associada à cultura moderna dos Estados Unidos, deveriam ser, sem prescindir das tecnologias, infundidos os valores estéticos, filosóficos e espirituais ligados à alma alemã, de modo a estabelecer uma sociedade superior ariana. Segundo Hughes, engenheiros, arquitetos – como o judeu-alemão Erich Mendelssohn, que produziu o álbum de

fotografias *Amerika* (1925) –, administradores, industriais, jornalistas e acadêmicos alemães viajavam aos Estados Unidos para visitar as fábricas e voltavam entusiasmados.

De acordo com Gay, em junho de 1926, a Alemanha concluiu um tratado de amizade com a União Soviética, e, em setembro do mesmo ano, entrou para a Liga das Nações. Entre 19 e 21 de agosto de 1927, os nazistas realizaram seu terceiro congresso, que, ocorrido em Nuremberg, expunha suas teorias raciais e exigia um expurgo do corpo político alemão e da alma alemã. No ano seguinte, Frank Billings Kellogg, secretário de Estado norte-americano, e Aristide Briand, ministro das Relações Exteriores francês, formularam o Pacto Kellogg-Briand ou Pacto de Paris, oficialmente Tratado Geral para Renúncia da Guerra como Instrumento de Política Nacional, assinado, em 27/8/1928, por Alemanha, França e Estados Unidos, visando preservar a paz internacional. Em meados de dezembro de 1928, os franceses, ingleses e alemães haviam concordado em nomear um comitê de técnicos para, mais uma vez, verificar a capacidade alemã de pagar as reparações. Os Estados Unidos concordaram em participar, tendo um de seus delegados, o industrial, empresário e diplomata norte-americano Owen Daniel Young, sido designado presidente. A discussão durou seis meses até que, em 7/6/1929, os países, enfim, assinaram um acordo (Plano Young), que concedia à Alemanha autonomia nos negócios, mas ela continuaria a pagar as indenizações, gradualmente, até 1988.

O terceiro período, compreendido entre outubro de 1929 e janeiro de 1933, iniciou-se com o efeito cascata da Grande Depressão mundial, que, ocorrida com a quebra da Bolsa de Nova York (Wall Street) no fim de outubro de 1929, tornou escassa a moeda norte-americana, que havia sido pesadamente investida em empréstimos para revigorar a economia alemã; as exportações alemãs decresceram, a arrecadação de impostos despencou, a desvalorização da moeda alemã conduziu à alta dos preços e as bancarrotas multiplicaram-se, levando à ascensão da miséria, da violência política – em 1932, houve choques sangrentos, considerados parte de uma guerra civil, entre comunistas e nazistas e entre estes e socialistas – e da oratória nazista virulenta contra republicanos, democratas, judeus e comunistas (GAY, 1978). Segundo Herf, “a subjacente lacuna entre as instituições políticas formalmente republicanas e democráticas de Weimar e as heranças sociais, econômicas e ideológicas liberais da Alemanha, ainda insuperadas, veio à tona outra vez de 1929 a 1933, quando a depressão revelou situar-se além da capacidade de manejo do sistema político alemão. Neste último período, cresceram o desemprego e os extremismos políticos, retraíram-se os partidos de centro, a baixa classe média foi atraída

pelos nazistas, os comunistas continuavam a atacar os social-democratas, tachando-os de ‘social-fascistas’, os intelectuais direitistas sonhavam em esmagar a república e, por último, os conservadores voltaram-se para Hitler a fim de administrar ao regime os últimos sacramentos [estes, conforme o catolicismo, são a penitência, a eucaristia e a extrema-unção recebidas para se obter o perdão dos pecados, quando da iminência de morte]” (HERF, 1993, p. 33). Os nazistas foram aumentando sua representatividade no parlamento, até terem a maioria das cadeiras a partir de 1932. Em 30/1/1933, o presidente alemão Paul von Hindenburg, a partir de uma brecha autoritária na Constituição de Weimar – o artigo 48 possibilitava ao presidente dissolver o *Reichstag*, escolher e dispensar os chanceleres e tomar a liderança caso a “segurança pública e a ordem fossem seriamente rompidas ou ameaçadas” (*apud* GAY, 1978, p. 169) –, nomeou, para o cargo de chanceler, Hitler, que viria a implantar no país um regime totalitário, evento que marcou o encerramento da República de Weimar.

De acordo com Herf, tendo seu caminho rumo ao poder pavimentado pela direita nacionalista, angariando o apoio das massas, de financistas, industriais e militares, “Hitler foi capaz de explorar com eficácia o abismo existente entre exército e república e de apresentar a destruição do parlamento e dos sindicatos como um ato de salvação nacional, emancipação política, recuperação econômica e avanço tecnológico” (*idem*). Herf afirma que, apesar dos modernistas reacionários jamais terem ingressado no Partido Nazista – caso de Ernst Jünger, Hans Freyer, Werner Sombart e Oswald Spengler – ou de o terem feito só por pouco tempo – caso de Carl Schmitt –, há afinidades entre sua visão e a de Hitler, pois ambos compartilhavam “uma ideologia da vontade extraída de [Friedrich] Nietzsche e de [Arthur] Schopenhauer [filósofos alemães], uma visão da política como realização estética, uma visão social-darwinista da política como luta, irracionalismo e antissemitismo, e o sentido de que a Alemanha estava afundando dentro de um estado de degeneração sem esperança (...). A exemplo dos modernistas reacionários, Hitler desprezava o bucolismo *völkisch* [adjetivo que conota aspectos étnicos-racialistas-nacionalistas-populares], advogando em vez deste aquilo a que [Joseph] Goebbels [ministro da Propaganda da Alemanha nazista] chamava ‘romantismo de aço’ [*stählerne Romantik*]” (*ibidem*, p. 60 e 61); este utilizava intensamente o rádio como veículo para alcançar as massas com mensagens sobre uma suposta revolução espiritual em curso no país. Segundo o autor, para Hitler, que fundia uma visão antissemita, com ares míticos, de uma luta racial entre arianos e judeus, a um elogio do avanço técnico, “se a vida e a

política eram essencialmente uma luta em que o mais forte vencia, então, na política entre as nações, o tecnologicamente fraco merecia ser derrotado. Ele insistia em que os alemães deviam obter sucesso na batalha contra a natureza, a fim de vencer a batalha entre as nações e raças” (*ibidem*, p. 216). No entanto, ao contrário dos modernistas reacionários, “Hitler era um agente empenhado em perseguir as implicações das ideias até suas conclusões lógicas ou ilógicas: guerra e assassinio em massa” (*ibidem*, p. 61).

O filósofo alemão Martin Heidegger diferenciava-se dos modernistas reacionários por sua aversão às tecnologias e por sua nostalgia bucólica. Segundo Herf, no período em que foi reitor da Universidade de Friburgo, de 21/4/1933 a abril de 1934, ele pronunciou uma série de aulas e discursos que aberta e entusiasticamente louvavam Hitler e o nazismo. O autor afirma que, quando o subjetivismo radical, o emocionalismo e a lamentação antimodernista do filósofo acerca do indivíduo isolado e imerso em angústia, presentes, por exemplo, em sua obra *Sein und Zeit* (Ser e tempo), de 1927, encontraram uma saída na identificação com um sujeito coletivo nacional, sua via para o hitlerismo ficou desimpedida; isso porque o nacional-socialismo, para ele, representava, com sua força e determinação (*Entschlossenheit*), uma revolta do *Volk* (povo) alemão para recuperar a essência da sua existência (*Dasein*), ameaçada de devastação pelo progresso ocidental sem alma, pela promoção do avanço desenfreado da tecnologia, vista por ele, assim como pelos modernistas reacionários, como força autônoma, desenraizada, sem relação com o contexto social. Em 1º/5/1933, Heidegger filiou-se ao Partido Nazista. Porém, no ano seguinte, renunciou tanto ao reitorado quanto à vida política, decepcionado, pois, como afirma no ensaio “*Einführung in die Metaphysik*” (Introdução à Metafísica, 1935), considerava que o nacional-socialista, ao apoiar, a despeito de seu apelo ao irracional, o desenvolvimento tecnológico e a racionalidade técnica, pervertia sua ideologia e não se diferenciava, nesse aspecto, dos norte-americanos e dos russos. Desse modo, ele não via mais esperanças que o partido levasse ao retorno do verdadeiro ser alemão; ao contrário, pensava que este se encaminhava à decadência espiritual.

Segundo Andrew J. Mitchell e Peter Trawny (2017), os Cadernos Negros – era assim que Heidegger nomeou seus diários, escritos entre 1931 e 1975 –, que começaram a ser publicados em 2014, demonstram a força do antissemitismo nas ideias filosóficas e políticas do autor, que enxergava uma oposição metafísica entre o Judaísmo Mundial (*Weltjudentum*) – expressão que ele utiliza para endossar o mito de uma conspiração mundial judaica e a imagem do judeu como perpétuo errante, desterrado e eterno

capitalista – e o Nacional Socialismo, um buscando a aniquilação do outro. Os autores identificam três tipos de antijudaísmo nesses escritos pessoais do filósofo: “1. a ideia de que os judeus seriam puramente calculistas em seu pensamento (...); 2. a ideia de que os judeus vivem por um princípio de raça (...); 3. a ideia de que os judeus estariam implacavelmente dedicados à tarefa de desenraizar todos os seres do ser (...). Os judeus tornaram-se agentes de, se não equivalentes a, o processo de maquinação (*Machenschaft*), a objetificação de tudo que é” (MITCHELL; TRAWNY, 2017, s/p).

O filósofo judeu-alemão Herbert Marcuse, que, de 1928 a 1932, foi orientado, na Universidade de Friburgo, por Heidegger em sua tese “Ontologia de Hegel e a teoria da historicidade” para habilitar-se a se tornar professor, mas afastou-se dele a partir de 1933, esperava sinais de que seu mentor não tivesse abraçado totalmente o nazismo ou, ao menos, que se mostrasse arrependido; após a guerra, ele buscava reconciliar-se com o outro, em dura carta escrita, em Washington, em 28/8/1947, após tê-lo visitado, naquele mesmo ano, na Alemanha, em seu chalé na aldeia de Todtnauberg, na Floresta Negra (uma cordilheira florestal), na cidade de Todtnau, no estado de Baden-Württemberg:

“*Lieber Herr* [Querido senhor] Heidegger (...). Você me contou que se dissociou inteiramente do regime nazista em 1934, que em suas palestras fez comentários extremamente críticos e que era vigiado pela Gestapo. Não duvidarei da sua palavra. Mas o fato permanece de que, em 1933, você se identificou tão fortemente com o regime que, hoje, aos olhos de muitos, você é considerado como um dos seus maiores proponentes intelectuais. Seus próprios discursos, escritos e tratados desse período são prova disso. Você nunca se retratou, publicamente, deles – nem mesmo depois de 1945. Você nunca publicamente explicou que chegou a julgamentos outros que aqueles que expressou em 1933-34 e articulou em seus escritos. Você permaneceu na Alemanha após 1934, embora pudesse ter encontrado uma posição fora do país praticamente em qualquer lugar. Você nunca denunciou publicamente qualquer das ações ou ideologias do regime. Por causa dessas circunstâncias, você é, ainda hoje, identificado com o regime nazista. Muitos de nós, por muito tempo, esperamos uma declaração sua, uma declaração que claramente e finalmente o libertaria de tal identificação, uma declaração que expressasse honestamente sua atitude atual sobre os eventos ocorridos. Mas você nunca pronunciou tal declaração – ao menos ela nunca emergiu da esfera privada. Eu – e muitos outros – admiramos você como filósofo; de você, aprendemos uma quantidade infinita. Mas não podemos fazer a separação entre Heidegger o filósofo e Heidegger o homem, pois isso contradiz sua

própria filosofia. Um filósofo pode ser enganado no que se refere a questões políticas; neste caso, ele abertamente reconhecerá seu erro. Mas ele não pode ser enganado a respeito de um regime que matou milhares de judeus – meramente porque eram judeus –, que tornou o terror um fenômeno diário e que transformou tudo que pertence às ideias do espírito, liberdade e verdade em seu sangrento oposto. Um regime que, em todos os aspectos imagináveis, foi a mortal caricatura da tradição ocidental que você mesmo tão vigorosamente explicitou e justificou. E se esse regime não fosse a caricatura dessa tradição, mas sua real culminação – nesse caso, também, não poderia haver engano, pois, então, você teria que condenar e repudiar toda essa tradição. Esse é realmente o modo de que você gostaria de ser lembrado na história das ideias? (...)” (KELLNER, 1998, p. 264).

Heidegger responderia, em 20/1/1948, sem se endereçar ao destinatário, inicialmente com arrogância, “sua carta mostra a mim, precisamente, quão difícil é conversar com pessoas que não estavam vivendo na Alemanha desde 1933 e que julgam o começo do movimento nacional-socialista pelo seu fim” (*idem*, p. 265), ensaiando, em dado momento, uma mea-culpa, argumentando, por fim, relativizando o Holocausto, que os aliados haviam sido tão brutais quanto os nazistas: “(...) Em relação a 1933, eu esperava do nacional-socialismo uma renovação espiritual da vida em sua totalidade, uma reconciliação dos antagonismos sociais e uma libertação do *Dasein* [existência] ocidental dos perigos do comunismo (...). Em 1934, reconheci meu erro político e renunciei ao meu reitorado em protesto contra o estado e o partido (...). Você está inteiramente correto que eu não consegui fornecer uma contradecaração pública, facilmente compreensível; ela teria sido o fim tanto de mim quanto de minha família. Sobre esse ponto, [Karl] Jaspers [filósofo e psiquiatra alemão que, por ser casado com uma mulher judia, Gertrude Mayer, tinha, para os nazistas, uma ‘mancha judaica’, sendo forçado a se aposentar do magistério em 1937] disse: que nós tenhamos permanecido vivos é nossa culpa (...). Uma retratação após 1945 era, para mim, impossível: os apoiadores do nazismo anunciaram sua mudança de lealdade da maneira mais repugnante; eu, entretanto, não tinha nada em comum com eles (...). Se em vez de ‘judeus’ você tivesse escrito alemães orientais, então o mesmo permanece verdadeiro para os aliados, com a diferença de que tudo o que ocorreu desde 1945 tornou-se conhecimento público, enquanto o terror sanguinário contra os nazistas, na realidade, fora mantido em segredo do povo alemão” (*ibidem*, p. 265 e 266).

Marcuse ainda lhe enviaria mais uma carta, em 20/1/1948, expressando sua estupefação, inconformismo e revolta pelas declarações de Heidegger, que, para ele, se

encontravam fora do Logos, de uma dimensão em que um entendimento entre os homens fosse possível, marcando seu rompimento definitivo com ele: “Nós sabíamos, e eu mesmo o via também, que o começo [do movimento nacional-socialista] já continha o fim. A dificuldade de conversação parece a mim, ao invés, ser explicada pelo fato de que as pessoas na Alemanha foram expostas a uma total perversão de todos os conceitos e sentimentos, algo que muitos aceitaram de forma rápida demais. De outro modo, seria impossível explicar o fato de que um homem como você, que era capaz de entender a filosofia ocidental como nenhum outro, podia ver no nazismo ‘uma renovação espiritual da vida em sua totalidade’, uma ‘redenção do *Dasein* ocidental dos perigos do comunismo’ (que, entretanto, é, ele mesmo, um componente essencial desse *Dasein*!). Isso não é um problema político, mas, ao invés, intelectual – estou tentado a dizer: um problema de cognição, de verdade. Você, o filósofo, confundiu a liquidação do *Dasein* ocidental com sua renovação? Não estava essa liquidação já evidente em cada palavra dos ‘líderes’, em cada gesto e ação da SA [milícia paramilitar nazista], muito antes de 1933? (...). Pois apenas fora da dimensão da lógica é possível explicar, relativizar [*auszugleichen*], ‘compreender’ um crime dizendo que outros teriam feito a mesma coisa. Ainda mais: como é possível igualar a tortura, a mutilação e a aniquilação de milhões de homens com a realocação forçada de grupos populacionais que não sofreram nenhum desses ultrajes (excetuando talvez alguns casos excepcionais)? De uma perspectiva contemporânea, parece já haver uma diferença de noite e dia em humanidade e desumanidade na distinção entre os campos de concentração nazistas e as deportações e internamentos dos anos do pós-guerra” (*ibidem*, p. 266 e 267).

A Nova Objetividade na fotografia industrial alemã – origem e características

Christopher Phillips (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989) afirma que as raízes de *Sachlichkeit*, termo traduzido, aproximadamente, como “objetividade”, repousam, nos anos anteriores à Primeira Guerra Mundial, quando avanços na tecnologia de impressão permitiram que revistas técnicas como *Der baumeister* (O construtor) – fundada em 1902 – de Berlim, reproduzissem, com brilho, precisão óptica, luzes sutilmente moduladas e nuances de detalhes, transmitindo um senso de espaço volumétrico palpável, fotos, em grande tamanho, de arquitetura e maquinaria industrial. Essas imagens seduziram os arquitetos alemães da Deutscher Werkbund (Federação Alemã do Trabalho), que cultivavam o mesmo espírito de sobriedade e incorporavam o “novo olho” ou “nova

percepção” (*neue Aue*), expressão utilizada pelo escritor austríaco, participante da fundação da associação, Josef August Lux em seu artigo de 1910 a respeito da “estética do engenheiro”. Segundo Pepper Stetler (BARRON; ECKMANN, 2015), o arquiteto alemão Hermann Muthesius, envolvido, diretamente, na criação da Werkbund – a partir de seus estudos a respeito do *design* e da arquitetura na Inglaterra, onde esteve, de 1896 a 1903, como adido comercial da embaixada alemã (BANHAM, 2013) –, já em 1902 descrevia *Sachlichkeit* como uma estética da máquina, que é precisa, despojada de ornamentos e adequada à sociedade industrial; para ele, a função da arquitetura e do *design* era descortinar os materiais e as técnicas de produção em massa, visando a educar e informar os indivíduos sobre os novos processos tecnológicos.

De acordo com Barron (*idem*), a partir de 1923, início da fase de estabilização fiscal e política na Alemanha, o historiador de arte alemão Gustav Friedrich Hartlaub, sem nunca mencionar Muthesius, passou a aplicar o termo *Sachlichkeit* a pinturas pós-expressionistas, que, para ele, incorporavam a estética da máquina. Ele o relaciona “a um sentimento contemporâneo geral na Alemanha de resignação e cinismo, depois de um período de esperanças exuberantes (que encontraram uma válvula de escape no expressionismo). O cinismo e a resignação são o lado negativo do *Neue Sachlichkeit*; o lado positivo expressava-se no entusiasmo pela realidade imediata como resultado do desejo de encarar as coisas inteiramente com objetividade, numa base material, sem investi-las diretamente com implicações de ideias” (GAY, 1978, p. 141 e 142). Em junho de 1925, Hartlaub inaugurou a exposição “*Neue Sachlichkeit – Deutsche malerei seit dem Expressionismus*” (Nova Objetividade – pintura alemã desde o Expressionismo), no museu Kunsthalle Mannheim (Galeria de Arte de Mannheim), onde era diretor, apresentando cento e vinte e quatro obras heterogêneas, quase todas de artistas alemães, que adotavam esse estilo, marcado pela sobriedade, concisão, escrutínio exagerado – o que podia conceder um ar de irrealidade à imagem –, foco no objeto – o que refletia a crise do “Eu” subjetivo –, autodisciplina, humor afiado e irônico, sensação de isolamento e alienação, desencanto do mundo, ceticismo aos valores humanos, falta de empatia (Sabine Eckmann), escolha de assuntos da vida moderna, incluindo temas perturbadores, chocantes e repulsivos, eventual nostalgia por um passado unificado, espiritual e mítico e uso de técnicas da pintura classicista. A mostra de Hartlaub rodou a Alemanha, durante um ano e meio, em vários formatos, passando por Dresden, Chemnitz, Erfurt, Dessau, Halle e Jena.

Sabine Eckmann define Realismo como “um foco artístico no mundo visível que é articulado através de métodos miméticos” e “acarreta questionar e investigar a respeito da natureza do real para revelar a verdade” (BARRON; ECKMANN, 2015, p. 30). Segundo Stetler, esse tratamento era frequentemente descrito como “fotográfico”, em razão da crença difundida de que a produção fotográfica era um processo totalmente mecânico. Inclusive, alguns pintores da Nova Objetividade criavam obras a partir de fotografias, como o alemão Carl Grossberg (*A caldeira amarela*, 1933, figura 109; *Refinaria de óleo*, 1933, figura 110; *Máquina de papel*, 1934, figura 111) – nascido em Elberfeld, aluno da Bauhaus (1919-1921) –, que, a partir da década de 1930, conforme Nana Bahlmann (*idem*), passou a aceitar várias comissões industriais para retratar fábricas e maquinários, o que fez buscando ordenar o caos visual das formas. A tela a óleo *O porto II* (1930, figura 112), que, produzida pelo artista alemão Franz Radziwill, apresentando dois navios, proezas tecnológicas, com ênfase em sua extensão e monumentalidade, também pode ter sido baseada numa imagem fotográfica. De acordo com Stetler, Adolf Behne, historiador de arte e ativista de esquerda alemão, buscou, em artigos escritos na década de 1920, mudar o significado do termo de um atributo estilístico para o modo como a interação com a indústria transformava a experiência humana rumo a uma mercantilização das relações. Ele afirmava que o indivíduo cedera uma grande parcela de poder às máquinas, de modo que ficou intimidado por sua aparência complexa e colossal. Para ele, a meta da Nova Objetividade, com seu método prático e rigoroso, devia ser, ao incitar a imaginação e a compreensão do meio circundante, fazer o homem assumir seu domínio sobre o mundo e se relacionar melhor com seu semelhante no mundo moderno.

Stetler afirma que as fotografias só foram descritas como “*sachlich*” a partir do final da década de 1920. O termo foi emprestado do movimento da pintura com o intuito de estabelecer o *medium* moderno como uma forma de arte legítima. As fotos que receberam esse rótulo, produzidas como registros de fábricas e sua maquinaria, foram criadas do modo mais objetivo, claro e meticuloso possível, com muita luz e pouca sombra. Essa abordagem realista poderia, na avaliação dos pensadores da época, ensinar os receptores das imagens a entender o papel das máquinas na realidade contemporânea, tendo, assim, uma importante função educativa. Por outro lado, afirma Stetler, alguns intelectuais alemães de esquerda, como o dramaturgo Bertolt Brecht e o escritor judeu Walter Benjamin, defendiam que as fotografias, sem um contexto complementar, não informavam o que estava sendo produzido, como as máquinas funcionavam e a respeito

das indústrias, de modo que, para esses autores, elas mais exaltavam os objetos mundanos, tornando-os fetiches próprios à política e à publicidade, do que esclareciam a respeito da realidade social, técnica e cultural do sistema produtivo.

A seguir, será descrita a vida e analisada a obra de três fotógrafos alemães que praticaram o estilo da Nova Objetividade ao retratar fábricas, máquinas, estruturas de engenharia e objetos industriais: Albert Renger-Patzsch, Hans Finsler e Germaine Krull.

Albert Renger-Patzsch – objetividade fotográfica máxima no foco em objetos industriais

Albert Renger-Patzsch, nascido, segundo Lauren Bergman (BARRON; ECKMANN, 2015), em 1897, na cidade de Würzburg (Alemanha), filho de um livreiro e fotógrafo amador que lhe ensinou técnicas de litografia e fotografia, serviu, entre 1916 e 1918, como assistente científico na Divisão de Química do Exército. Após a Primeira Guerra Mundial, buscou uma graduação em Química na Faculdade Técnica de Dresden, mas abandonou o curso, em 1921, para se tornar diretor de serviços fotográficos no Arquivo Folkwang e Auriga em Hagen. Em 1925, mudou-se para Bad Harzburg para atuar como fotógrafo independente. Em 1929, transferiu-se para Essen, onde o Museu Folkwang permitiu que ele usasse seu estúdio fotográfico. No mesmo ano, participou da exposição *Film und Foto*, em Stuttgart (Alemanha), com catorze imagens.

Em 1928, Renger-Patzsch publicou sua célebre obra *Die Welt ist schön* (O mundo é belo), contendo cem fotografias divididas em seis categorias: *Pflanzen* (Plantas), *Architektur* (Arquitetura), *Menschen* (Povo), *Landschaft* (Paisagem), *Maschinen* (Maquinário) e *Industrieprodukte* (Produtos Industriais); as duas últimas seções incluíam imagens de paisagens industriais, interiores de fábricas e detalhes de máquinas. O selo da capa, em relevo, mostrava formas paralelas de um agave (tipo de planta) e de um poste de telégrafo (1928, figura 113) (HAMBOURG; PHILLIPS, 1989). Segundo Pepper Stetler, o fotógrafo buscava demonstrar as similaridades estruturais entre partes mecânicas e botânicas, de modo a, sugerindo que o mesmo impulso arquitetônico percorria toda a criação, mitigar ansiedades a respeito da invasão das máquinas na vida moderna. O historiador de arte alemão Carl Georg Heise afirma no prefácio do livro: “As fábricas de tecnologia não deveriam adaptar-se a uma estética preexistente, mas, fundamentalmente, mudar a face de nosso conceito de beleza. As fotografias industriais de Renger-Patzsch apresentam ao homem moderno as peças características de

dispositivos, máquinas e sistemas industriais com tanta beleza igual à que pode ser descoberta num pedaço da natureza ou obra de arte” (*apud* BARRON; ECKMANN, 2015, p. 205). De acordo com John Stomberg (KICHEL, 1995), o artista queria intitular a obra, simplesmente, *Die Dingen* (As coisas), mas seu editor achou que a nova formulação traria maior destaque ao livro. Aplicando o estilo da Nova Objetividade à fotografia, Renger-Patzsch registrou o mundo industrial do modo mais fiel e claro possível, na maioria das vezes em close-up, enfatizando a textura, a tonalidade e a composição dos materiais; em algumas imagens, um detalhe da peça retratada repetia-se de modo seriado no enquadramento, o que refletia o sistema de produção capitalista estandardizado. Suas fotografias possuem um ar de anonimato e atemporalidade.

O artista criticava as “fotografias da moda” por sua “afetação e ânsia por originalidade (...), combinadas com uma falta de padrões estéticos e de técnica” (*apud* KICHEL, 1995, p. 19). Ele se referia às imagens do seu principal oponente público, László Moholy-Nagy. Segundo Christopher Phillips (HAMBURG; PHILLIPS, 1989), Renger-Patzsch falava também em nome de muitos fotógrafos profissionais quando menosprezou o criador da Nova Visão, considerando-o um pictorialista amador em trajes modernos, e ridicularizou suas experimentações fotográficas radicais com variáveis ópticas e químicas. No final da década de 1920, os ideais estéticos do aplicador da Nova Objetividade começaram a ter o respaldo da Deutscher Werkbund (Federação Alemã do Trabalho), que, esperançosa de reconciliar natureza e tecnologia, passou a publicar, em sua revista *Die Form*, as comparações imagéticas entre as estruturas orgânicas, maquinicas e arquiteturais realizadas pelo fotógrafo, além do apoio da Bauhaus, cujo currículo, a partir da designação de Hannes Meyer, em 1928, como diretor do instituto, passou a enfatizar conceitos mais próximos de Renger-Patzsch do que de Moholy-Nagy. Em 1929, o jornalista húngaro Ernő Kállai, que, no ano anterior, após a saída de Moholy-Nagy, Walter Gropius e Herbert Bayer do instituto, fora designado editor da *bauhaus*, a revista da escola, publicou nesta, sob a rubrica “Foto-inflação”, o texto afiado de Renger-Patzsch, “*Hochkonjunktur*”, com críticas à exibição *Film und Foto*. Para Phillips, essa mudança da Bauhaus rumo a uma arte mais eficiente e funcional e menos formalmente inovadora era um sintoma do desencantamento crescente da sociedade, evidente no início da década de 1930, com as promessas não-realizadas da era utópica da máquina.

De acordo com Stomberg, o crédito que a fotografia possuía de testemunhar a realidade do modo transparente fazia com que as imagens de Renger-Patzsch

apresentassem, aos olhos do público, um ar de dignidade (instrumento, c. 1925-1930, figura 114; série de sapatos Fagus, 1926, figura 115; amoladores para a fabricação dos sapatos Fagus, 1926, figura 116; *Controle de uma prensa de extrusão* – máquina de modelagem de materiais –, c. 1928, figura 117; detalhe de máquina, c. 1928, figura 118; e “*Victoria Mathias*” Mine, Essen, 1929, figura 119).

Segundo Sichel, o jornalista judeu-alemão Kurt Tucholsky admirava, na objetividade escrupulosa da obra de Renger-Patzsch, a “pura alegria visual na coisa concreta, no material” (*apud* SICHEL, 1995, p. 7). Para Stomberg, o trabalho do fotógrafo “sugere o sonho final da fabricação da era da máquina de uma produção não interrompida ou não travada pela falibilidade de operadores humanos” (*apud idem*, 1995, p. 18). Na visão do próprio Renger-Patzsch, extraída do artigo “Metas” (1927), “para fazer justiça à estrutura linear rígida da tecnologia moderna, ao gradeamento sublime de gruas e pontes, ao dinamismo das máquinas operando a um milhão cavalos-vapor, apenas a fotografia é capaz disso; o que aqueles que estão ligados ao estilo “pictural” consideram como defeito da fotografia, a reprodução *mecânica* da forma, é exatamente o que a faz superior a outros meios de expressão. A totalmente correta representação da forma, a sutileza da gradação tonal do realce mais iluminado à sombra mais escura, concede à fotografia tecnicamente bem-feita à magia da experiência” (*apud ibidem*, p. 36). O estilo direto do fotógrafo obteve sucesso no campo da propaganda (*reklame*), que estava em desenvolvimento pelo crescimento explosivo dos produtos de consumo na década de 1920. O artista produziu fotografias para a companhia de eletrônicos Siemens e para a fábrica de sapatos Fagus.

De acordo com Lauren Bergman, em 1933, Renger-Patzsch atuou, durante dois semestres, como professor e diretor do departamento de fotografia na Escola de Design de Folkwang em Essen. A autora afirma que o Terceiro Reich aprovava seu trabalho, publicando suas obras. Em 1943, a organização Todt, grupo de engenharia civil e militar dos nazistas, comissionou o fotógrafo para produzir imagens das linhas de defesa do Exército que lutavam nas regiões francesas de Normandia e Bretanha. Ele atuou também como correspondente de guerra. Em 1944, sua casa e seu estúdio, onde guardava mais de dezoito mil negativos, foram destruídos pelos bombardeios dos Aliados.

Segundo Nana Bahlmann (BARRON; ECKMANN, 2015), o fotógrafo Hans Finsler, de origem paterna suíça, nascido, em 1891, em Heilbronn (Alemanha), formado em Arquitetura em Stuttgart (1911-1914) e em História da Arte em Munique (1915-1919), mudou-se, em 1921, para a cidade alemã Halle, onde, enquanto realizava seu doutorado e trabalhava como bibliotecário e conferencista de história de arte na Escola Superior de Artes Aplicadas Burg Giebichenstein, passou a praticar fotografia, buscando retratar os trabalhos de *design* criados pelos alunos; ali, em 1927, criou o primeiro departamento fotográfico de uma escola de arte na Alemanha.

De acordo com a autora, de 1932 a 1958, ele lecionou num instituto de ensino semelhante em Zurique (Suíça), a Kunstgewerbeschule (Escola de Artes e Ofícios), tornando-se diretor da área de fotografia. Bahlmann afirma que a obra de Finsler consistia, principalmente, conforme o estilo da Nova Objetividade, de estudos formais de objetos (*still-lifes*), máquinas industriais e arquitetura moderna (*Lâmpada elétrica com partes do soquete*, 1928, figura 120; *Meias*, c. 1920-1929, figura 121; *Louças de café II*, 1930, figura 122; processamento de vidro, 1930, figura 123; *Hélice marinha*, 1931, figura 124). Segundo Pepper Stetler (*idem*), ele produziu, aproximadamente, sessenta imagens que documentavam a produção industrial na fábrica de chocolate Most, em Halle, sendo veiculadas em anúncios publicitários e folhetos que celebravam o septuagésimo aniversário da companhia (formas de papel para os chocolates, 1928, figura 125). De acordo com a autora, nessa série, Finsler produziu *still-lifes* de máquinas e de produtos em close-up, adotando uma perspectiva mais abrangente, ao enfatizar a complexa rede de equipamentos, espalhados em padrões repetitivos através do espaço de produção. Em 1932, ele se tornou presidente da Werkbund Suíça.

Segundo Megan R. Luke (*ibidem*), como Renger-Patzsch, Finsler retratava, inseparável do processo tecnológico, a natureza – no seu caso, produziu *still-lifes* de ovos (1929, figura 126) –, tornando-a um tipo de mercadoria também produzida em série, de modo a verificar as estruturas comuns das operações de replicação (biológica) e troca (econômica). Finsler afirma: “eu me perguntava se não havia um tipo de forma básica [*Grundform*], um objeto-padrão [*Normalobjekt*] que possibilitasse estudar as leis gerais da fotografia sem ser distraído por um material específico, uma configuração formal individual, ou um deliberado efeito colorista. Esse objeto-padrão teria que ser branco, para que nenhuma nuance de cor pudesse influenciar o efeito de luz e sombra; ter uma

forma muito simples e universalmente familiar, de modo que todos pudessem reconhecer a relação da fotografia a essa forma; ser considerado de fácil acesso em qualquer quantidade de exemplos uniformes, e ser um produto natural, porque todas as coisas artificialmente criadas dependem do tempo e método de produção” (*apud* BARRON; ECKMANN, 2015, p. 234).

De acordo com Hélio Godoy (2001), a percepção de uma ligação entre o mundo natural e o maquínico baseava a pesquisa biossemiótica do fisiologista estoniano-alemão Jakob von Uexküll, que, em 1926, fundou o Instituto de Pesquisa de *Umwelt* na Universidade de Hamburgo. Por ter estagiado, em Paris, com o cientista francês Étienne-Jules Marey que desenvolveu instrumentos para medir, com precisão, o movimento físico de seres vivos e o registrou por meio de cronofotografias, ele conhecia o processo da fotografia e do cinema. Conforme o autor, *Umwelt*, traduzido como universo-subjetivo (no âmbito da espécie), é uma “realidade aparente”, fenomenológica, cheia de sentido e coerente com a Realidade Última (*Natur*), que, rodeando os seres vivos como uma bolha delineada, mas invisível a observadores externos, repousando atrás e além da natureza concebida pelos cientistas, revelava-se através dos signos. Segundo Godoy, para Uexküll, o *Umwelt*, ao possibilitar “conhecer” o mundo objetivo circundante, garantia a sobrevivência dos organismos; para ele, era pela intersubjetividade – troca de informações entre espécies – que os seres humanos podiam “dilatar” o *Umwelt*, ou seja, desenvolver seu aparato biológico e aperfeiçoar sua capacidade de produzir signos mais complexos, rumo a uma maior percepção da realidade, chegando mais próximo de compreender os significados pertinentes à *Natur*. Desse modo, para o cientista, o conhecimento ampliava-se através do intercâmbio entre os universos-subjetivos (*Umwelten*), que evoluíam constantemente, e destes com o mundo objetivo. Assim, conforme esse raciocínio, a construção de uma máquina, por exemplo, ligava-se a leis sígnicas formuladas através da troca de *Umwelten* entre os organismos humanos, em consonância com a observação dos fenômenos físicos da realidade, que refletiam o Real.

Germaine Krull – as estruturas industriais inseridas num mundo vertiginoso e caótico

A fotógrafa alemã, com nacionalidade também francesa e holandesa, Germaine Krull publicou sessenta e quatro fotografias industriais, que incluíam pontes, torres, portos e instalações arquitetônicas, produzidas em Paris, Rotterdam e Marselha, na obra

Métal (1928), editada na França. As imagens presentes nesse portfólio mostram a fascinação da artista pela técnica e estão associadas tanto à Nova Visão quanto à Nova Objetividade fotográfica, no primeiro caso, pela preocupação em diversificar os ângulos ao registrar as estruturas metálicas, no segundo caso, pelo foco no maquinário industrial, nas engrenagens e nos processos de produção serial. Comparando a obra *O mundo é belo* de Albert Renger-Patzsch com o álbum *Métal*, Kim Sichel afirma que aquela expõe “uma beleza clássica e uma clareza calma”, enquanto este celebra “a confusão, a velocidade e a simultaneidade do mundo industrial” (SICHEL, 1995, p. 7). Algumas imagens de Krull ligadas à Nova Objetividade (1928, figuras 127, 128, 129, 130, 131, 132 e 133).

Influenciado pela ideologia marxista, o filósofo judeu-alemão Walter Benjamin desprezava a Nova Objetividade de Renger-Patzsch e louvava a Nova Visão de Germaine Krull. Em “O autor como produtor”, conferência pronunciada, em Paris, no Instituto para o Estudo do Fascismo – centro ligado ao Partido Comunista –, em 1934, ele afirma que o movimento do primeiro não modificava as estruturas produtivas a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo: “a fotografia é agora incapaz de retratar cortiços ou montes de lixo sem transfigurá-los. Ela não pode dizer, de uma barragem ou de uma fábrica de cabos de eletricidade, outra coisa a não ser: que mundo belo! – título do conhecido livro de imagens de Renger-Patzsch – (...). Pois ela conseguiu transformar a própria miséria em objeto de fruição, ao captá-la, de modo elegante, segundo os modismos mais aperfeiçoados” (BENJAMIN, 1994, p. 128 e 129). Assim, para o autor, nas palavras de Sichel, “embelezar o mundo industrial transformava-o em mera *commodity* (mercadoria) – um objeto de arte para ser admirado e comprado, em vez de ferramenta para a reforma que ele desejava” (SICHEL, 1995, p. 7). Já em “Pequena história da fotografia” (BENJAMIN, 1994), o filósofo escolhe Krull para representar uma fotografia mais ativista e engajada no mundo urbano moderno e industrial, construtora da realidade, que operava a serviço do conhecimento e de causas político-sociais.

Comentando a respeito dessa posição de Benjamin, Susan Sontag qualifica-o como “moralista”, obcecado por imagens, mas incomodado com a maneira como a fotografia, inexoravelmente, embeleza; em contraposição, a autora defende que todas as imagens, independentemente de seus propósitos, destinam-se a se tornar mercadoria: “quaisquer que sejam as reivindicações morais em favor da fotografia, seu principal efeito é converter o mundo numa loja de departamentos ou num museu sem paredes em que todo tema é degradado na forma de um artigo de consumo e promovido a um objeto de

apreciação estética (...). A aquisição fotográfica do mundo, com sua produção ilimitada de anotações sobre a realidade, torna tudo homólogo” (SONTAG, 2004, p. 126 e 127).

Estados Unidos

A industrialização, prosperidade e otimismo norte-americano nos dourados anos 1920

Segundo William E. Leuchtenburg (1993), depois da Primeira Guerra Mundial, os Estados Unidos, já a nação mais produtiva do mundo, passaram por uma pequena depressão econômica; no entanto, a partir de 1922, beneficiando-se do progresso industrial que vinha ocorrendo desde 1870, o país alcançaria, ao longo da próspera década, seu padrão mais alto de vida a ser usufruído por boa parte da população, embora milhões de pessoas ainda continuassem na pobreza, e houvesse de sete a doze por cento de desempregados em qualquer dos anos. A renda nacional explodiu; o salário dos operários subiram – os empregadores evitavam cortá-lo, temendo novas greves –; as condições trabalhistas melhoraram; o horário de trabalho foi reduzido. De acordo com o autor, esse cenário foi propiciado pelo enorme incremento de eficiência e diminuição de custos de produção, em parte fruto da aplicação da teoria do engenheiro mecânico Frederick Winslow Taylor da administração científica (*scientific management*) – que, em 1911, ele expôs em livro, logo traduzido para várias línguas –, em parte do desenvolvimento de inovações tecnológicas, como o motor elétrico e máquinas industriais especializadas. Segundo Thomas P. Hughes (2004), vindo de uma família bem-sucedida da cidade de Filadélfia, na Pensilvânia, Taylor, que desenvolveu seus princípios, a partir de 1882, quando trabalhava como maquinista e, depois, como capataz, até tornar-se engenheiro-chefe da Midvale Steel Company, cronometrando o tempo das sequências elementares de movimento dos operários para normatizar o ritmo de produção, buscou sistematizar os trabalhadores como se fossem componentes de máquinas, de modo a, junto com a reorganização adequada da fábrica e a melhora no *design* das ferramentas para prover agilidade a quem as utilizasse, implantar a máxima eficiência e funcionalidade num sistema totalmente planejado; líderes de sindicatos protestaram contra a perda de autonomia dos operários e a regulação de seus corpos. O aumento da riqueza que essa gestão industrial acarretou levou à disseminação no país de uma visão de mundo materialista e otimista, que trouxe dividendos sociais: com maior investimento público, os índices de educação e saúde melhoraram expressivamente.

Os Estados Unidos impulsionaram sua industrialização através da fabricação de automóveis, que, num efeito multiplicador, fez crescer toda a economia. De acordo com Leuchtenburg, o empresário Ransom E. Olds, fundador, em 1897, da Olds Motor Vehicle Company, renomeada dois anos depois Olds Motor Works após a companhia ser comprada pelo magnata de cobre e madeira Samuel L. Smith, transferida da cidade de Lansing a Detroit, começou, utilizando o conceito moderno de linha de montagem, mas de modo rudimentar, a produção em massa de carros, primeiramente com a marca Oldsmobile Curved Dash, em 1901. Outro empreendedor, o engenheiro Henry M. Leland, demonstrara que carros podiam ser montados com partes intercambiáveis, que ele fornecia através de sua oficina de máquinas Leland & Faulconer Manufacturing Company; além disso, ele foi responsável pela criação dos automóveis de luxo Cadillac (1902) e Lincoln (1917), transformados em companhias e marcas, compradas, respectivamente, em 1909 e 1922, pela General Motors e pela Ford Motor Company.

Já Henry Ford, fazendeiro e mecânico que virou um magnata dos negócios, símbolo do *self-made man*, que os norte-americanos consideravam ter alcançado o sucesso material sem perder sua inocência, após trabalhar, entre 1891 e 1899, na Edison Illuminating Company de Detroit, empresa de energia elétrica, adotou os princípios de Olds e Leland e os aplicou na sua indústria Ford Piquette Avenue Plant – fundada em 1903, situada na cidade de Detroit, no Estado de Michigan, responsável por criar, em 1908, o primeiro Modelo T de carro –, com o objetivo de multiplicar a produção de automóveis padronizados – eram todos pretos e com motores de quatro cilindros – e baratear seu preço. Em sua fábrica Highland Park, que, projetada pelo arquiteto norte-americano Albert Kahn, levava o nome da cidade onde fora instalada, em 1910, em Michigan, Ford, junto com a equipe de mecânicos e engenheiros que o acompanhava, revolucionara a produção ao instalar, em 1913, a primeira linha de montagem mecânica, que, funcionando num fluxo precisamente direcionado, controlado e contínuo de energia e materiais em escala até então sem precedentes, fez com que um carro do Modelo T diminuísse seu tempo de construção de catorze horas a noventa e três minutos; em 31/10/1925, este foi reduzido a dez segundos. O sistema de produção em massa de Ford foi divulgado, em sete artigos publicados no periódico *Engineering Magazine* (abril a setembro de 1914), escritos pelo jornalista Horace Lucian Arnold, e na *Enciclopédia Britânica* (1926). Segundo Hughes, os trabalhadores, a maioria sem formação técnica, sendo milhares deles imigrantes recém-chegados da Europa, achavam o sistema

desgastante e despersonalizador; Ford adotava uma atitude hostil para com sindicatos e greves. O sistema de Ford incluía também altos-fornos para produzir ferro, ferrovias para transportar matérias-primas (ferro, carvão) das minas, fábrica altamente organizada funcionando como se fosse uma máquina e organizações financeiras, administrativas, de trabalho e de vendas altamente desenvolvidas. Em 1921, a Ford Motor Company tinha cinquenta e cinco por cento de participação no mercado automotivo; porém, cairia para trinta por cento em 1927 – e para vinte e seis por cento em 1931 –, entre outros motivos, pela falta de entendimento de administração moderna por parte de Ford, em conjunto com seu comportamento autocrático e intransigente, seu hábito de demitir especialistas e sua aversão a mudanças no *design* do carro, mas também pelo crescimento da General Motors, que, modernizando sua gestão, sob a presidência de Alfred P. Sloan, abocanhava, naquele ano, uma cota de quarenta e cinco por cento do mercado. Em 1922, Ford lançou sua autobiografia *My life and work*, traduzida no ano seguinte ao alemão. O auge de produção da Highland Park ocorreu em 1923, com dois milhões de carros e caminhões fabricados. Até 1927, a empresa havia gerado mais de quinze milhões de carros do Modelo T. Ford era idolatrado como um fazedor de milagres, benfeitor da humanidade. “O maquinismo é o novo Messias”, ele dizia. Leuchtenburg aponta o lado obscuro da personalidade de Ford: “Ele era um déspota. Contratava capangas para disciplinar seus empregados e espiões para investigar suas vidas privadas. Qualquer trabalhador flagrado dirigindo um carro de outra marca era, sumariamente, demitido. Ele nutria várias ideias irracionais. Acreditava em reencarnação, odiava médicos e católicos, odiava tabaco porque era ‘ruim para as entranhas’ e forneceu ampla circulação ao notoriamente antisemita e apócrifo ‘Protocolo dos Sábios de Sião’” (LEUCHTENBURG, 1993, s/p). Além disso, ele era avesso à ideia de abrir sua empresa a investidores na Bolsa de Valores de Wall Street, em Nova York, de modo que ela permanecia propriedade familiar.

Segundo Hughes, em 1928, foi inaugurada, na cidade natal de Ford, Dearborn, em Michigan, o Ford River Rouge Complex, que, concebida também por Kahn, produzia desde o final da Primeira Guerra Mundial coque, ferro, aço, fundições, máquinas e outros elementos para a fábrica de Highland Park, além de manufaturar os tratores Fordson, e passara a fabricar, desde o ano anterior, o Modelo A; este tinha um *design* moderno e variedade de cores para a escolha do freguês, pois este estava se preocupando, a partir de meados da década, não só com o preço, mas também com o estilo e o conforto.

Detroit, “a capital automotiva do mundo”, onde se situavam as fábricas de Ford, William C. Durant, Ransom E. Olds, irmãos Horace E. e John F. Dodge, irmãos James W. e William D. Packard e Walter P. Chrysler, tornou-se o local sagrado do mundo moderno, para onde industriais russos e alemães se dirigiam para aprender como produzir carros com eficiência. De acordo com Leuchtenburg, em 1900, os Estados Unidos lançaram quatro mil carros; em 1929, quatro milhões e oitocentos mil, e os cidadãos estavam dirigindo mais de vinte e seis milhões de carros e caminhões. A indústria automobilística era a maior compradora de borracha, placa de vidro, níquel e chumbo, e adquiria quinze por cento do aço fabricado na nação. Segundo Hughes, seu fortalecimento levou a uma enorme expansão da indústria de petróleo, a partir de pesquisas científicas de como extrair gasolina com mais eficiência e melhorar sua qualidade; entre 1909 e 1911, o químico William M. Burton, superintendente da refinaria da Standard Oil Company, desenvolveu um novo processo de craqueamento (quebra) termal das moléculas de petróleo, e depois a Universal Oil Products Company introduziu o método de quebra contínua do petróleo, mais econômico, que, criado pelo inventor Carbon Petroleum Dubbs – que recebeu esse nome, pois seu pai, Jesse Dubbs, era também um pesquisador pioneiro da indústria do petróleo –, se disseminou pela indústria norte-americana por volta de 1924. Por fim, o setor automotivo estimulou investimentos públicos em estradas e rodovias, motivou o crescimento habitacional nos subúrbios e em terras desocupadas e incentivou novos empreendimentos.

De acordo com Leuchtenburg, sem expandir a força de trabalho, mas “com a gestão mais eficaz, maior mecanização, intensa pesquisa científica e engenhosos métodos de venda, a produção industrial quase dobrou durante a década [de 1920]” (LEUCHTENBURG, 1993, s/p). A fabricação de manufaturas e a geração de petróleo, ferro, aço, magnésio e alumínio tiveram um crescimento estrondoso. Novas indústrias surgiram, algumas de setores até então inexistentes. Fusões de indústrias, com a formação de grandes conglomerados, ocorreram especialmente no setor elétrico.

Segundo Hughes, este havia sido organizado, a partir da década de 1880, com a contribuição do magnata dos negócios, britânico naturalizado norte-americano, vindo de uma família londrina de classe-média, Samuel Insull. Este, ao imigrar aos Estados Unidos em 1881, trabalhou como secretário principal do empresário Thomas Alva Edison – ele já atuava como funcionário de um representante deste na Inglaterra –, que, em seu laboratório de pesquisa industrial na comunidade de Menlo Park, em Middlesex County

(parte da área metropolitana de Nova York), no Estado de Nova Jersey, inventou a lâmpada, o fonógrafo e centenas de outros objetos. De acordo com o autor, Insull observou atentamente Edson e o ajudou a criar seu sistema de luz elétrica, a construir, em 1882, sua pioneira estação central elétrica – a primeira fábrica de energia dos Estados Unidos –, em Pearl Street, no bairro de Manhattan, em Nova York, e a estabelecer várias indústrias para construir lâmpadas incandescentes, geradores elétricos e cabos de distribuição. Com ex-funcionários de Edson, ele fundou, em 1892, a Edison General Electric (hoje, General Electric); tornou-se, no mesmo ano, presidente da Chicago Edison Company. Organizou vários encontros com engenheiros, mecânicos, empreendedores, financistas, administradores e outros visando buscar conhecimento e recursos para resolver o problema de expandir os sistemas de luz e energia elétrica. Adquiriu, em 1897, a Commonwealth Electric Light & Power Company, que, em 1907, fundiu com a empresa de Chicago, criando a Commonwealth Edison Company (ComEd), que, agrupando cerca de vinte outras companhias, monopolizou o mercado de Chicago. Entre 1897 e 1914, Insull apresentou suas ideias de fluxos e massificação de produção numa série de pronunciamentos públicos. Ao longo dos anos 1920, ele interconectou o sistema desta cidade com outros em áreas urbanas e rurais, criando, assim, uma rede regional de fornecimento de energia no norte do Estado de Illinois. Por volta de meados da década, Insull comandava um império de empresas de suprimento de energia e gás, que, além da ComEd, contava com a Peoples Gas, que, fundada em 1850, servia Chicago; Public Service of Northern Illinois, que, formada em 1911, abastecia gás e eletricidade a trezentas comunidades do Estado ao redor de Chicago; Middle West Utility Company, *holding* que, criada em 1912, continha centenas de subsidiárias que supriam eletricidade e gás para cinco mil comunidades espalhadas por trinta e dois Estados do país; e Midland Utilities Company, *holding* que, formada em 1924, fornecia energia e gás para áreas do Estado de Indiana. Essas empresas atendiam por volta de quatro milhões de pessoas, que consumiam cerca de um oitavo de toda eletricidade e gás produzido nos Estados Unidos.

Segundo Hughes, a partir da eficiência financeira, organizacional, técnica e administrativa, coordenando produção e demanda, Insull buscava baratear os preços para tornar acessível luz e gás para pessoas de baixa renda, algo que não ocorria na Alemanha, onde as empresas focavam seu suprimento de energia a grandes empreendimentos industriais e a famílias de alta renda, nem na Inglaterra, onde as companhias elétricas, almejando grandes lucros, privilegiavam abastecer hotéis, prédios públicos e

consumidores ricos. Em 1932, Insull resignaria a posse de todas as suas companhias, após ser pressionado por banqueiros de Nova York e de Chicago, que controlavam dois trustes de investimento do empresário – Insull Utility Investments e Corporation Securities Company (“Corp”) –, que haviam sido tomados como garantia pelos empréstimos que este contraía e não conseguira pagar, quando suas ações perderam valor na bolsa em 1931. Ele se mudou, com a esposa, para Paris e Grécia, quando foi extraditado, em 1934, pelo governo do presidente democrata Franklin Delano Roosevelt (1933-1945), após ser acusado, junto com seus associados, de crimes financeiros, mas, julgado, foi absolvido.

De acordo com Leuchtenburg, durante os anos 1920, luz e energia foram produzidas em quantidade astronômica. Ao redor de 1929, os Estados Unidos geravam 117 bilhões kWh – mais de dezenove vezes em relação a 1902 –, mais eletricidade que o resto do mundo combinado; nesse ano, consta que mais de dois terços da população tinha energia elétrica em casa – em 1912, eram só dezesseis por cento. Por volta de 1930, dez grupos controlavam setenta e dois por cento da produção energética do país. Esse processo concentracionário ocorreu com grande força e rapidez, também, no setor bancário. Ao redor de 1929, um por cento das instituições financeiras do país agenciava mais de quarenta e seis por cento dos recursos bancários nacionais.

Segundo o autor, a indústria química, que se iniciara nos anos 1880, recebeu enorme estímulo governamental após a guerra, quando o país percebeu quão dependente era de suprimentos estrangeiros de potássio – essencial para fertilizantes –, nitratos e corantes; químicos sintéticos, desenvolvidos ao menos desde 1869, com a criação de celulóide, passaram a ser intensamente produzidos, especialmente plásticos, através dos milhares de fornos que, durante a guerra, geravam coque para a fabricação de explosivos. Aumentou a geração de fibras, como o raiom (seda artificial), e de baquelite (resina sintética), vital à indústria elétrica e de rádio. Em 1923, introduziram-se lacas (pigmentos artificiais), que, mais fáceis de aplicar do que a tinta, concedendo melhor proteção contra desbotamentos e oferecendo uma variedade mais ampla de cores, fez diminuir o tempo de finalização de um automóvel de vinte e seis dias para algumas horas. Em 1924, a indústria Du Pont Chemical Company estabeleceu uma fábrica de “celofane”, material que era usado para embrulhar produtos dos mais diversos.

De acordo com Leuchtenburg, a indústria de construção civil, estagnada durante a guerra, também se expandiu dramaticamente, devido à necessidade de atender pessoas que se mudavam do campo à cidade e em direção aos subúrbios. O maior *boom*

imobiliário ocorreu no Estado da Flórida, das cidades de Jacksonville a Key West, passando por Miami, que antes era um mangue pantanoso. Cresceu o número de arranha-céus tanto nas metrópoles quanto em municipalidades menores. Entre eles, destacavam-se o Terminal Tower (1930), de Cleveland; Petroleum Building (1927), de Houston; Tribune Tower (1925), de Chicago; Bank of Manhattan Trust Building (1930) – atualmente conhecido como 40 Wall Street ou Trump Building –, Chrysler Building (1930) e Empire State Building (1º/5/1931), de Nova York. Este, com cento e dois andares, quatrocentos e quarenta e três metros, construído em menos de um ano, tornou-se o edifício mais alto do mundo até 1972. Segundo o autor, “o arranha-céu expressava o espírito norte-americano efervescente (...). Denunciados por muitos críticos norte-americanos como uma evidência vulgar de materialismo e uma paixão indiscriminada por grandeza, os edifícios eram reconhecidos por observadores europeus pelo que eram – uma exibição radiante, desafiadora da energia e do otimismo norte-americano” (*ibidem*).

Além disso, com o desenvolvimento da agricultura pelo uso de novas técnicas e das indústrias de conserva, os cidadãos dispunham de uma dieta mais variada, com frutas e vegetais frescos o ano todo, e mais alimentos enlatados de opção para refeições práticas. Por fim, as indústrias de entretenimento (cinematográfica, esportiva, fonográfica) e de publicidade cresceram significativamente no período.

De acordo com Leuchtenburg, maravilhados pela prosperidade da época e pelo fluxo constante de novos produtos e *gadgets*, eletrodomésticos e vestuário, que podiam ser comprados nas cadeias de lojas que se multiplicavam no país, os norte-americanos alçaram os negócios como uma religião nacional e viam os empresários como profetas; o consumo conspícuo e abundante, considerado um importante valor ritual já desde mais ou menos a virada do século, tornara-se uma obsessão no país. Segundo o autor, o político republicano John Calvin Coolidge Jr., presidente da nação entre 1923 e 1929 – fora antecedido por Warren G. Harding (1921-1923) e seria substituído por Herbert Hoover (1929-1933), ambos republicanos –, dirigia os gastos públicos para impulsionar os empreendimentos privados, causando, porém, um desequilíbrio perigoso na economia que traria consequências mais tarde; ele declarava: “cérebros são riquezas, e riqueza é o propósito final do homem (...). O homem que constrói uma fábrica constrói um templo. O homem que trabalha lá adora lá” (*apud* LEUCHTENBURG, 1993, s/p). Os norte-americanos passaram a valorizar a busca do “sucesso”, que significava maior renda e aceitação social. Para atingir o primeiro objetivo, desejavam ocupar uma alta posição

hierárquica nas empresas, como gerentes ou executivos assalariados. Já para alcançar a segunda meta, tornando-se, eles próprios, mercadorias, buscavam o melhor modo de “se vender”, passando a ser extremamente autoconscientes sobre como apareciam aos outros.

Os dourados anos 1920 acabaram, melancolicamente, com um revés nas perspectivas. Conforme Leuchtenburg, em 29/10/1929, ocorreu a “Terça-feira Negra”, a quebra da Bolsa de Wall Street, que causou a falência de empresas; colapso dos bancos; queda acentuada da produção industrial, que, desde 1925, já vinha crescendo a um passo mais lento; ruína de investidores; destruição da confiança nos negócios; declínio do comércio interno e externo; aumento de desemprego e do empobrecimento entre a população, parte da qual havia se endividado para comprar ações e ficou financeiramente desprotegida quando estas desabaram subitamente após rumores especulativos. Num efeito dominó, o desastre econômico contribuiria para precipitar a Grande Depressão, uma grave crise que atingiria todos os países industrializados ocidentais por longos anos. Para o autor, não há uma única causa para explicar os eventos, mas muito da culpa pode ser creditada à ingênua assunção norte-americana de que os interesses dos empresários e da nação eram idênticos. Segundo o autor, favorecidos pelas políticas governamentais, os administradores das indústrias recebiam grande parte dos lucros pelo aumento da produtividade e transferiam muito pouco aos agricultores e aos trabalhadores, de modo que o poder de compra destes não era grande o suficiente para sustentar a prosperidade. Por algum tempo, esse fato ficou obscurecido, pois os consumidores, embora conscientes de que compravam mercadorias em parcelas a um ritmo mais rápido que sua renda ia crescendo, tinham a ilusão de que podiam bancar suas compras com o dinheiro advindo da subida das ações que investiam; no entanto, eles não tinham o mesmo lastro financeiro que os empresários. Assim, com a perda de capitais com a quebra da bolsa, eles foram obrigados a parar de comprar, estando, porém, severamente endividados, o que minou toda a economia, num círculo vicioso recessivo.

O Precisionism na fotografia industrial norte-americana – origem e características

O *Precisionism* ou *Cubist Realism* foi um movimento informal na pintura norte-americana, que, desenvolvido entre a Primeira Guerra Mundial e a Grande Depressão, costuma ser aplicado, por analogia, a um tipo de fotografia que, realizado naquele país, durante a década de 1920 e, em alguns casos, estendendo-se até os anos 1930, caracteriza-

se pela busca da precisão e objetividade e pela temática urbano-industrial. Produziram obras com essas características os pintores Charles Sheeler – também fotógrafo –, Morton Schamberg (Telefone, 1916, figura 134) – também fotógrafo, judeu –, Elsie Driggs (*Pittsburgh*, siderúrgica Jones & Laughlin, 1927, figura 135; e *Queensborough Bridge*, Nova York, 1927, figura 136) –, Stuart Davis, Joseph Stella, Charles Demuth e Georgia O'Keeffe (*East River nº 1*, Nova York, 1927, figura 137; *East River from the 30th story of the Shelton Hotel*, Rio East do trigésimo andar do Hotel Shelton, Nova York, 1928, figura 138; e *New York Night*, Noite de Nova York, 1928, figura 139).

Segundo Thomas P. Hughes (2004), o pintor ítalo-americano, nascido em 1877, Joseph Stella, que viajava pela Europa desde 1909, após se impressionar, em fevereiro de 1912, com uma exposição em Paris de pintores futuristas, ocorrida na Galeria Bernheim-Jeune, retornou aos Estados Unidos no mesmo ano e, inspirado pela estética italiana, escolheu retratar o movimento, formas tecnológicas e cenas industriais e urbanas modernas (*Gas Tank, Pittsburgh* ou *American Landscape*, 1918, figura 140; *Brooklyn Bridge*, Nova York, c. 1919-1920, figura 141; *Fábricas*, c. 1920-1921, figura 142; e *Fábricas de subprodutos*, c. 1923-1926, figura 143). De acordo com o autor, junto com os pintores norte-americanos Morton Schamberg e Charles Sheeler, ele apresentou suas obras no Armory Show ou Mostra Internacional de Arte Moderna, ocorrida, na cidade de Nova York, de dezessete de fevereiro a quinze de março em 1913, organizada pela Associação de Pintores e Escultores Americanos, realizada, depois, em Chicago e Boston.

Sheeler, Schamberg e Demuth, interessados pela tecnologia moderna, estudaram na Academia de Arte da Pensilvânia, na Filadélfia, cidade com alto grau de industrialização. Os dois primeiros compartilhavam um estúdio lá. Segundo Hughes, em 1916, nascido na Filadélfia, Schamberg completou oito pinturas a óleo, baseadas em desenhos de máquinas publicados na revista *291* (*Abstração mecânica, Pintura VIII*, 1916, figura 144); as telas foram exibidas da Galeria Moderna no mesmo ano.

De acordo com o autor, já Demuth, originário de Lancaster, na Pensilvânia, realizou várias viagens à Europa após o fim de suas aulas na escola de arte, passando cinco meses, entre 1907 e 1908, visitando Paris, Berlim e Londres; entre 1912 e 1914, durante um período de estudos em Paris, tornou-se próximo de Duchamp e Picabia, amizade que se estendeu nos Estados Unidos, e recebeu a influência de ambos. Demuth, assim como Sheeler, gostava de pintar a arquitetura e a cidade industrial, alternando uma visão representacional e abstrata, omitindo as pessoas nas cenas, dedicando-se a uma

representação lúcida e precisa (*Maquinário*, sistema de ventilação de uma fábrica – imagem que Hughes qualifica como fantástica, erótica e sinuosa –, 1920, figura 145; *Incenso de uma nova igreja*, 1921, figura 146; e *Meu Egito*, silo de grão – objeto que fascinou muitos arquitetos europeus, como Gropius e Le Corbusier –, 1927, figura 147). O título da segunda pintura sugere o duplo movimento que ocorria nos Estados Unidos naquela época, segundo William E. Leuchtenburg (1993): a secularização da religião e a sacralização dos negócios. Já a denominação da terceira imagem sugere uma analogia entre o espírito egípcio, que engendrou a construção de enormes pirâmides, originando, daí, o adjetivo “faraônico”, e o espírito norte-americano, que motivava a ereção de estruturas tecnológicas ou arquiteturais monumentais, frequentemente comparadas por arquitetos, como Gropius e Le Corbusier, às imponentes catedrais medievais.

Por fim, segundo Hughes, Sheeler, nascido na Filadélfia, acreditava que podia perceber nas estruturas da tecnologia moderna uma ordem universal, racional e essencial. Através de observação cuidadosa e repetida, ele compunha uma imagem em sua mente de uma máquina ou de uma paisagem industrial antes de começar a pintá-la (*Arranha-céus*, 1922, figura 148; *Paisagem americana*, 1930, figura 149; e *Interior de cidade*, 1936, figura 150). Ele baseou algumas telas em fotos que ele mesmo produziu. Hughes afirma que ele se considerava um construtor de sistemas; sua crença era de que, “tanto quanto um engenheiro ou um arquiteto tinham que projetar uma máquina ou uma edificação, de modo que todos os seus componentes interagissem harmoniosamente e funcionassem eficientemente, assim um artista como ele deveria tentar relacionar todas as partes numa pintura visando a alcançar um efeito integrado e total” (HUGHES, 2004, p. 399 e 341).

A seguir, será descrita a vida e analisada a obra de dois fotógrafos norte-americanos que praticaram o estilo do *Precisionism* ao retratar cenários de fábricas, máquinas e estruturas colossais de engenharia: Charles Sheeler e Margaret Bourke-White.

Charles Scheeler – registro sóbrio do maquinário da fábrica de automóveis da Ford

O fotógrafo Charles Sheeler, nascido, em 1883, na Filadélfia (EUA), destacou-se, no final de 1927 e início de 1928, por passar seis meses documentando a fábrica de automóveis Ford River Rouge Complex, pertencente à Ford Motor Company, localizada na cidade de Dearborn, em Michigan, como parte da campanha promocional, supervisionada pelo empresário Henry Ford, para o lançamento do Modelo A.

Segundo Jessica Murphy (2009), formado em desenho, artes aplicadas (*design*) e pintura na Escola de Arte Industrial (1900-1903) e na Academia da Pensilvânia de Belas Artes (1903-1906), Sheeler viajou à Europa duas vezes (de 1904 a 1905 e de 1908 a 1909) para aprimorar seus conhecimentos artísticos. De acordo com a autora, aproximadamente em 1910, na casa de pedra, datada do século XVIII, recém-alugada em Doylestown, na Pensilvânia, ele aprendeu, sozinho, a fotografar e, para aumentar sua renda, gerada das vendas de suas pinturas, passou a retratar prédios a serviço de arquitetos, tendo registrado o interior de sua própria moradia, onde vivia com um amigo, colega do curso que fizeram com o pintor impressionista norte-americano William Merritt Chase; trata-se do fotógrafo industrial e pintor judeu-americano, de origem alemã, Morton Schamberg, pioneiro do movimento *Precisionism*, a que Sheeler se filiaria nos anos 1920, morto precocemente, em 1918, aos trinta e sete anos, vítima da gripe espanhola durante a epidemia mundial. Durante os anos 1910, Scheeler passou a fotografar objetos de arte de colecionadores e de galerias, a ter contato com expoentes do mundo da arte, como o fotógrafo norte-americano Alfred Stieglitz, e a participar de exposições coletivas, como a Mostra Internacional de Arte Moderna ou Armory Show, realizada em 1913.

Segundo Murphy, em 1920, Sheeler colaborou com o fotógrafo nova-iorquino Paul Strand, que já fazia imagens industriais desde o início do século e considerava a máquina como o novo Deus – como afirma no artigo “Photography and the new God” (revista *Broom*, nº 3, novembro de 1922) –, auxiliando-o no curta-metragem *Manhatta* (1921), cujo assunto principal era a cidade natal deste, registrada com pontos de vista dramáticos e composições abstratas de uma paisagem urbana rapidamente em transformação; essa perspectiva influenciou as fotografias, pinturas e artes gráficas de Sheeler da década de 1920 que tematizavam a mesma cidade. De 1926 a 1931, Sheeler trabalhou como fotógrafo *freelancer*, produzindo retratos de celebridades e fotografia de moda para as revistas *Vogue* e *Vanity Fair*.

De acordo com a autora, suas trinta e duas imagens da fábrica da Ford (1927-1928), que ajudaram o artista a desenvolver seu estilo pessoal e seriam utilizadas, mais tarde, como fontes para desenhos e pinturas, captaram, numa conformação estável e regular, as áreas da “lustrosa maquinaria pesada”, com mínima participação do trabalho humano, celebrando os ideias de poder e produtividade da empresa e, por extensão, da América, embora, ressalva Murphy, “haja também uma atmosfera estranhamente ameaçadora em razão das cenas desabitadas” [*Production foundry* (Fundição), 1927,

figura 151; *Criss-crossed conveyors* (Esteiras Entrecruzadas), 1927, figura 152; *Ladle hooks, open heart building* (Ganchos para transportar painéis industriais), 1927, figura 153; *Blast furnace and dust catcher* (Alto-forno e coletor de poeira), 1927, figura 154; e *Stamping press* (Prensa de estampagem), 1928, figura 155].

Para Karen Lucic, citada por Sichel, Sheeler não se mostrava uniformemente positivo sobre a máquina, mas adotava uma posição ambivalente, reconhecendo tanto o poder quase-místico da indústria moderna norte-americana como a desumanização que ela provocava. Segundo John Stomberg, em carta ao amigo Walter Arensberg, colecionador de arte, crítico e poeta norte-americano, datada de 1929, ele afirma a respeito de um carro que estava fotografando: “Meu prazer nisso é próximo ao meu deleite ao ouvir [Johann Sebastian] Bach [compositor alemão] ou apreciar [El] Greco [pintor e escultor grego-espanhol] e pela mesma razão: as partes associam-se maravilhosamente bem” (*apud* SICHEL, 1995, p. 20).

Sheeler fotografou também para a empresa de pneus Firestone, de velas de ignição Champion, de máquinas de escrever L. C. Smith e de câmeras fotográficas Kodak, buscando desvincular o trabalho industrial da atividade artística. De acordo com Sichel, como Sheeler nunca editou um livro nem participou ativamente de debates, os europeus só puderam conhecer sua obra pela exposição *Film und Foto*, onde apresentou dez fotografias, e por publicações de imagens em revistas de arte.

Margaret Bourke-White – tom evocativo nas fotos da indústria The Otis Steel Company

Margaret Bourke-White produziu fotografias industriais de acordo com a Estética da Máquina, adotando princípios do *design*, relacionando as formas geométricas umas com as outras de modo dinâmico e abraçando a ideia de “pureza” dos objetos funcionais. Nova-iorquina nascida no Bronx em 1904, cresceu no distrito de Bound Brook, no Estado de Nova Jersey. De acordo com Emily Keller (1993), ela era filha de Joseph White, judeu liberal, de raiz polonesa, que trabalhava como engenheiro e gostava de fotografar como *hobby*, e de Minnie White, que tinha pais de origem irlandesa-inglesa de religião protestante e que, segundo a autora, era abertamente antissemita, tendo escondido dos filhos (Margaret, Ruth e Roger) a origem étnica do marido até a morte deste, em 1922.

De acordo com o International Center of Photography (ICP), em 1921 e 1922, ela frequentou, em Nova York, a escola de fotografia de Clarence Hudson White – um dos fundadores do movimento Foto-Secessão, promotor do Pictorialismo –, a primeira instituição de ensino na América a ensinar a fotografia como arte. Simultaneamente, ela cursava, desde 1920, na Universidade de Cornell, na cidade de Ithaca, em Nova York, o programa de artes, até se graduar em 1927.

Segundo John Stomberg (SICHEL, 1995), citando Vicki Goldberg, nessa época, Bourke-White assistiu a palestras sobre elementos básicos do *design* abstrato, que tinham origem no estudo de gravuras japonesas, ministradas pelo pintor, gravurista e fotógrafo norte-americano Arthur Wesley Dow, professor da Universidade Columbia, em Nova York, aulas essas que a podem ter influenciado nas suas futuras composições fotográficas.

Em 1927, ela decidiu abrir um estúdio fotográfico na cidade de Cleveland, em Ohio. De acordo com o autor, assumindo a profissão de fotógrafa, passou a receber comissões de financistas e industriais ricos, como do empresário Elroy Kulas, que a contratou para produzir imagens promocionais para sua indústria siderúrgica Otis Steel Company; as fotografias viriam a originar, em 1929, uma publicação de luxo, de tiragem limitada, assinada pela autora, a ser concedida a clientes seletos. Para essa tarefa, que durou vários meses entre 1927 e 1928, a artista criou imagens em que nuvens de vapor e fumaça envolviam as estruturas metálicas. Explorando as nuances de cor entre o branco e o preto, ela concedeu às cenas, na visão de Stomberg, um tom dramático, evocativo e místico [*The Otis Steel Company*, 1927-1928, figuras 156 e 157; *Dumping slag from Steel ladle into slag train* (Despejo do entulho de tonéis de aço ao trem), 1927-1928, figura 158; *Ladles and Derricks* (Tonéis e Guindastes), 1927-1928, figura 159].

Com esses trabalhos, que apareceram na seção de rotogravura de um grande número de jornais do meio-oeste, Bourke-White ganhou notoriedade, obtendo inclusive, por uma fotografia do interior de uma siderúrgica, o prêmio principal do Museu de Arte de Cleveland em 1928. Segundo Ada Ackerman, a fotógrafa afirma na revista *Worlds work* (vol. 58, nº 9, set. 1929): “qualquer arte que emergir dessa era industrial virá a partir das próprias temáticas das máquinas, que são sinceras e desprovidas de adornos em sua beleza, e próximas do coração das pessoas” (*apud* COSTA; FABRIS, 2015, p. 9). De acordo com Stomberg, ela afirma, em janeiro de 1932, em entrevista a rádio WNBC, que buscava descobrir uma beleza insólita nas coisas mais anódinas, pois, para ela, as fábricas de aço “eram assuntos que nunca foram concebidos para ser belos... elas tinham uma

beleza accidental. Elas eram bonitas por serem vivas e plenas de força e poder, além de serem importantes” (*apud* SICHEL, 1995, p. 20).

Suas imagens chamaram a atenção de Henry Luce, editor da nova revista *Fortune*, que buscava retratar os empreendimentos industriais norte-americanos; ele a contratou, em 1929, para o cargo de editora-adjunto e fotógrafa da primeira equipe formada pelo veículo e a enviou, da Alemanha, onde estava registrando as fábricas do vale do Ruhr, à União Soviética. Bourke-White foi a primeira fotógrafa estrangeira autorizada, após longas negociações, a registrar, entre agosto e setembro de 1930, o processo de industrialização e coletivização russas, relacionados ao 1º Plano Quinquenal (1928-1932) (represa do rio Dnieper, 1930, figuras 160; fábrica de trator em Stalingrado, 1930, figura 161). Suas imagens foram publicadas em *Eyes on Rússia* (1931). Em 1931 e 1932, ela voltou ao território soviético, cujas autoridades, ansiosas por divulgar ao Ocidente a pujança do país, ficaram satisfeitas com seu trabalho. De acordo com o ICP, em 1935, Luce a convidou para trabalhar na recém-lançada revista *Life*, cuja primeira fotografia de capa, de Fort Peck Dam, barragem ao longo do rio Missouri, a nordeste do estado de Montana, foi de sua autoria (23/11/1936, figura 162). Na publicação, ela faria, ao longo das décadas de 1930 e 1940, destacada carreira fotojornalística, cobrindo importantes eventos internacionais, como a Segunda Guerra Mundial.

Brasil

O desenvolvimento da industrialização e tecnologia no Brasil nos anos 1940, 1950 e 1960

Durante o segundo conflito mundial, cientistas e tecnólogos associaram-se, a partir de 1942, no esforço de guerra brasileiro. Segundo Shozo Motoyama, Cesare Giuseppe Galvan, Eduardo Dorneles Barcelos, Paulo Queiroz Marques e Ulisses Capozoli (MOTOYAMA, 1994), desencadeou-se, na Universidade de São Paulo, uma ampla mobilização, sob liderança do então reitor Jorge Americano, com o objetivo de prestar assistência aos problemas tecnocientíficos necessários à defesa nacional. Para fornecer retaguarda ao empreendimento, formaram-se os Fundos Universitários de Pesquisa para a Defesa Nacional (FUPs), mediante apelo à indústria, ao comércio, aos particulares e aos governos federal e estadual. Os resultados, devidos à capacitação tecnológica de boa qualidade dos pesquisadores participantes, foram ótimos, tendo sido resolvidos alguns problemas que afligiam as Forças Armadas: desenvolveu-se um método

para a medição da velocidade de balas de canhão, e produziram-se transmissores e receptores portáteis para jipes e caminhões, além de sonar voltado à detecção de submarinos. De acordo com os autores, a tecnologia da bomba atômica, lançada pelos Estados Unidos ao Japão, passou a interessar os pesquisadores e militares brasileiros; estes a consideravam uma arma absoluta definidora dos rumos da guerra, com importância para a segurança nacional, enquanto aqueles, uma prova irrefutável da relevância da pesquisa científica que não fosse prática e imediatista e uma possível introdutora a um desenvolvimento científico-industrial em novos moldes no país.

Segundo Motoyama, Galvan, Barcelos, Marques e Capozoli, para incentivar a área de Ciência e Tecnologia, preparando o Brasil para atingir o nível de sofisticação técnica necessário à produção de tecnologia da ponta como a nuclear, foi aprovado, em 1947, pela Assembleia Constituinte paulista, o Artigo nº 123 da Constituição do Estado de São Paulo, que preceituava 0,5% da receita orçamentária estadual para o setor de C&T; porém, sua efetiva vigência só ocorreria, em 1962, com a organização do Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Além disso, foi criada, em 1948, a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), espécie de resposta dos cientistas à tentativa do governo paulista de transformar o Instituto Butantã numa simples fábrica para produção de soros, desprezando sua tradição de centro de pesquisa. Por fim, em 1951, foi fundado o Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq) – autarquia, ou seja, entidade estatal, com personalidade jurídica própria e autonomia financeira e administrativa, ligada diretamente à União –, visando montar todo um sistema de C&T e controlar a industrialização e exportação dos materiais físséis (radioativos) que o país possuía em seu território, principalmente o tório; em 1956, as atividades da energia nuclear foram transferidas à recém-criada Comissão Nacional de Energia Nuclear (CNEN), autarquia federal. De acordo com os autores, no setor espacial, foi criado, em 1941, o Ministério da Aeronáutica; em 1946, o Centro Técnico de Aeronáutica (CTA); em 1950, o Instituto Tecnológico da Aeronáutica (ITA), escola de ensino superior, que, localizada em São José dos Campos, voltada à formação de engenheiros especializados em aeronáutica, eletrônica e mecânica, forneceu também recursos humanos iniciais para a área de informática – em 1961, quatro estudantes do ITA, sob direção do engenheiro eletrônico tcheco Richard Wallauschek e com ajuda financeira do CNPq, construíram, utilizando componentes (transistores) fabricados no Brasil, “Zezinho”, o primeiro computador instalado no país –; em 1961, por decreto presidencial, o Grupo de

Organização da Comissão Nacional de Atividades Espaciais (GOCNAE) – a partir de 1963, Comissão Nacional de Atividades Espaciais (CNAE) –, embrião do Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE), fundado em 1971, vinculado ao CNPq; e, em 1965, em Natal (Rio Grande do Norte), o Centro de Lançamento de Foguetes da Barreira do Inferno (CLFBI), base da Força Aérea Brasileira.

Nos anos 1940, 1950 e 1960, o Brasil apresentou grande salto no desenvolvimento industrial e na pesquisa tecnológica nos diversos ramos da engenharia, como a construção civil, a siderurgia, a energia elétrica, a química e a metal-mecânica. De 1941 a 1943, em razão de interesses econômicos – o primeiro governo de Getúlio Vargas (1930-1945), a partir da instauração da ditadura do Estado Novo, em 1937, passara a assumir uma postura nitidamente industrialista, reduzindo as taxas de importação sobre produtos necessários à indústria (máquinas, carvão, sucata de ferro e aço) – e militares – que, em sua ideologia nacionalista, viam a necessidade de indústrias sofisticadas como símbolo de um país forte –, ocorreu a construção da Companhia Siderúrgica Nacional (CSN), em Volta Redonda (Rio de Janeiro), após acordo, no contexto do apoio diplomático-estratégico do Brasil aos Estados Unidos durante a guerra, com a empresa United States Steel, que entrou com parte do capital e assessoria técnica. O empreendimento foi controlado pelo governo federal, contou com participação de capital nacional e estrangeiro, tecnologia importada dos Estados Unidos e auxílio técnico, na área de solos e fundações, do Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT), órgão que, criado em 1934, pertencera à Escola Politécnica (Poli) da USP, formando profissionais qualificados, tornando-se, em 1944, uma entidade autárquica, prestando auxílio técnico às indústrias, e, em 1975, empresa estatal (*ibidem*).

Segundo Júlio César Assis Kühl (*ibidem*), em 1947, o governo de Eurico Gaspar Dutra (1946-1951) instituiu um controle seletivo das importações, facilitando a compra de máquinas, matérias-primas e equipamentos em relação aos bens de consumo – que podem ser duráveis, como automóveis, geladeiras e eletrodomésticos, ou não-duráveis, como alimentos –, de modo a impulsionar a indústria nacional de base ou pesada – que é aquela, como a siderurgia, a metalurgia e a petroquímica, cujos objetos fabricados, chamados bens de capital ou de produção, como máquinas, materiais ou equipamentos, são absorvidos, como matérias-primas, por outras indústrias. Para José Atilio Vanin (*ibidem*), um marco na política industrial brasileira foi, durante a presidência de João Café Filho (1954-1955), a Instrução nº 113, medida tomada, em 1955, pela Superintendência da Moeda e do Crédito (Sumoc) – então autoridade monetária do Brasil, criada em 1945

–, que, pondo fim à política nacionalista de Getúlio Vargas (1951-1954) de proteção às iniciativas autóctones, permitiu a importação, à taxa “livre” de câmbio, de bens de capital por investidores estrangeiros, desde que aceitassem, como forma de pagamento, a participação no capital próprio da empresa à qual fosse destinado o maquinário (CPDOC); ela concedeu “inúmeras facilidades, desde reserva de mercado e financiamentos até oferecimentos de áreas industriais a preços simbólicos. As empresas nacionais buscaram participação do capital estrangeiro, para gozar dos benefícios da Instrução, e acabaram sendo engolfadas por ele” (MOTOYAMA, 1994, p. 312). Foram favorecidos por essa Instrução as indústrias de bens de consumo duráveis e o setor químico. Em 1961, por exemplo, a empresa norte-americana International Business Machines (IBM) montou, no Brasil, seu primeiro computador, mas as máquinas que, no país, começaram a ser usadas, no final dos anos 1950, e a se difundir, no decorrer dos anos 1960, viriam do exterior.

De acordo com Maria Luiza R. Souza e Hélio Júlio Gordon (MOTOYAMA, 1994), as aprovações de projetos de fabricação de automóveis ficavam a cargo do Grupo Executivo da Indústria Automobilística (GEIA), órgão para incetivar e supervisionar a produção nacional, criado, pelo Decreto nº 39.412, de 16/6/1956, pelo presidente Juscelino Kubitschek (1956-1961). Já a Lei nº 2993, de 6/12/1956, isentava, por trinta meses, taxas e impostos, com exceção dos encargos da Previdência Social, para a importação de material e equipamentos de produção destinados à indústria automobilística. Segundo Josias Silveira (2017), instalaram fábricas de montagem, em São Bernardo do Campo, em 1956, a empresa norte-americana Willys-Overland, cujo produto clássico foi o Jeep, em 1956; em 1957, as alemãs Mercedes-Benz, célebre pelo caminhão Mercedes L-312, e a Volkswagen, de onde saíram o Fusca (oficialmente VW Sedan), a Kombi e o SP2; em 1959, a francesa Simca, criadora do modelo de carro Jangada; em 1960, a alemã Karmann Ghia, cujo carro esportivo que fabricava levava seu nome; e, em 1967, quando comprou a Willys-Overland, a Ford, produtora do carro Maverick. De acordo com o autor, a escolha do local, para o qual se dirigiram um grande contingente de mão-de-obra de várias partes do país, foi estratégica: “a cidade possuía grandes terrenos a baixo custo, ficava próxima das fábricas já instaladas na capital e tinha fácil acesso à via Anchieta, que conectava o município ao porto de Santos, onde chegavam os componentes importados” (SILVEIRA, 2017). Como consequência do estímulo governamental às montadoras estrangeiras, as indústrias nacionais de bens de capital, como produziam máquinas-ferramentas que custavam mais que as que podiam

ser importadas, dedicavam-se a fabricar peças de menor exigência tecnológica, voltadas à pequenas e médias indústrias mecânicas, basicamente as de reparo e manutenção.

Segundo Kühl, chegava-se a um ponto crucial da industrialização, pois se atingia o limite do processo de substituição de importações que caracterizara, entre a Primeira Guerra Mundial, a crise de 1929 e o início do pós-Segunda Guerra, o desenvolvimento industrial do Brasil. Além disso, como este realizava-se sem planejamento, ao sabor da conjuntura externa, os problemas econômicos e sociais pioravam: “agravavam-se os desequilíbrios regionais entre o Centro-Sul e o restante do país, e acelerava-se o processo de urbanização; a inflação crescia; havia dificuldades no comércio internacional; avizinhava-se uma crise geral na infraestrutura econômica” (*idem*, p. 265). Porém, escreve Kühl, apesar desse panorama desfavorável, a segunda metade da década de 1950, no período da governo de Kubitschek, caracterizou-se por grande progresso econômico e industrial, graças ao intenso apoio do governo à indústria através do Plano de Metas. Para o autor, este, no entanto, apresentava problemas graves, em vista da própria atuação estatal, que realizava políticas diretas financiadas por emissões monetárias, gerando inflação, ao mesmo tempo em que buscava atrair investimentos estrangeiros, obtendo vultoso ingresso de capitais externos, levando, entretanto, à ocultação, e não superação, dos profundos desequilíbrios econômicos e sociais do país. Nessa época, muitos ramos industriais passaram ao controle estrangeiro, como a indústria automobilística, mecânica e farmacêutica, e as remessas de recursos ao exterior ultrapassavam os investimentos originais. Assim, Kühl afirma que, por volta de 1960, o país conseguira a autossuficiência em bens de consumo e avançara bastante na indústria de base. Porém, entre 1963 e 1967, devido à inflação, à queda do gasto público e à grande capacidade ociosa dos setores de ponta implantados, a economia industrial brasileira enfrentaria uma forte crise.

De acordo com Maria Amélia Mascarenhas Dantes e Joseleide Souza Santos (MOTOYAMA, 1994), em 1942, foi criado, pelos empresários Euvaldo Lodi, então presidente da Confederação Nacional da Indústria (CNI), fundada, em 1938, e Roberto Simonsen, à época, presidente da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, organizada, em 1928, como Ciesp, renomeada Fiesp em 1931, o Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial (Senai), escola técnica e profissional. Em dezembro de 1944, ocorreu o Primeiro Congresso Brasileiro da Indústria, em São Paulo. A partir de 1946, com a ativação da CSN, a produção siderúrgica brasileira, que já existia em escala pequena antes de 1940, tendo o aço e o ferro fabricados por vários pequenos

estabelecimentos privados – em especial, a Companhia Siderúrgica Mineira que, fundada em 1917, sediada na cidade Sabará (MG), se constituiu, em 1922, após associação com a Companhia Arbed, na Companhia Belgo-Mineira –, mas sem poder cobrir a demanda interna, sendo necessário importar tecnologia, passou a crescer substancialmente.

Segundo as autoras, fundaram-se, nos anos 1940, 1950 e 1960, várias empresas siderúrgicas no Estado de São Paulo, como a Usina de Mogi das Cruzes (1942), em Mogi das Cruzes; a Companhia Brasileira de Aço (1943), em São Paulo; a Usina Santa Olímpia (1943), em São Paulo; a Usina de São José (1943), em Santo André; a Cobrasma S.A. (1944), em Osasco; a Usina São Francisco (1944), em São Caetano do Sul; a Usina de Martino (1944), em São Paulo; a Indústria Metalúrgica Nossa Senhora Aparecida S.A. (1944), em Sorocaba; a Companhia Siderúrgica Alberto Pecorari (1961), em São Paulo; e a Aços Anhanguera S.A. (1962), em Mogi das Cruzes. Em 1953, foi criada, em Cubatão, a Companhia Siderúrgica Paulista S.A. (Cosipa), que produzia aço à construção naval, oleodutos, gasodutos, indústria automobilística, plataformas marítimas, hidrelétricas, maquinário industrial e agrícola, construção civil, equipamento de mineração e de ferrovias, utensílios domésticos, entre outros usos; em 1963, o Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE) – criado em 1952, subordinado ao Ministério da Fazenda –, ao socorrer financeiramente a empresa, tornou-se sua principal acionista, e a capacidade da usina seria expandida nos anos 1960 e 1970.

De acordo com Kühl, quanto à produção de material elétrico leve, sobretudo eletrodomésticos, houve grande crescimento no pós-guerra, com significativa participação de empresas nacionais, como Codima, Alcace, Peterco e Line Material, embora, muitas vezes, valendo-se de licenças de fabricação estrangeiras. Já a produção de equipamentos elétricos pesados, voltada à implementação de obras efetadas por empresas da União e dos Estados, foi assumida, após a segunda metade dos anos 1950, pelo capital estrangeiro. Em 1955, o grupo francês Schneider, apoiado pelo BNDE, instalou, em Taubaté (São Paulo), para a produção de turbinas, comportas e outros equipamentos mecânicos pesados para a indústria elétrica, a fábrica Mecânica Pesada. Em 1957, a empresa suíça Brown Boveri inaugurou uma indústria em Osasco. Em 1960, a companhia italiana Coemsa/GIE faria o mesmo em Canoas (Rio Grande do Sul). Em 1962, a norte-americana General Electric instalou uma fábrica em Campinas. Em 1963, a empresa alemã Siemens começou a produzir, em São Paulo, transformadores de grande potência e hidrogeradores (conversores de energia utilizados em hidrelétricas).

Segundo Júlio Roberto Katinsky (MOTOYAMA, 1994), o surgimento da CSN possibilitou um grande aumento na produção de material ferroviário, como trilhos e perfilados, que abasteciam outras indústrias mecânicas, como a Fábrica Nacional de Vagões S.A., a Material Ferroviário S.A. (Mafersa), a Cobrasma S.A. – surgidas, respectivamente, em 1943 (Rio de Janeiro), 1944 (São Paulo) e 1944 (Osasco) – e a Aço Villares S.A. – que, localizada em São Caetano do Sul, fundada em 1939, produzia, na década de 1930, peças fundidas para os Elevadores Atlas S.A., e, a partir dos anos 1950, fundindo aços especiais a partir de sucata e ferro gusa em fornos elétricos, passou a fabricar locomotivas. A partir dos anos 1960, as multinacionais General Electric e Brown Boveri também iniciaram a produção de locomotivas, que, voltadas à construção de trens metropolitanos, foram instaladas em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1970.

Milton Vargas (*idem*) afirma que os portos do Rio de Janeiro e de Santos foram, entre 1940 e 1955, ampliados, com obras projetadas e executadas pela construtora Christiani-Nielsen, que, contratada pelas companhias administradoras das docas – na época, a do Rio de Janeiro, entidade pública, a de Santos, privada –, que preparavam estudos de viabilidade técnica e econômica, recebia assistência tecnológica do IPT. De acordo com o autor, o transporte marítimo teve diminuída sua função de transporte de cargas e passageiros entre os Estados do Norte e do Sul, tarefa que foi assumida, em grande parte, ao sistema rodoviário; ele passou a ser utilizado para exportação e importação a granel, exigindo, a partir dos anos 1960, instalações portuárias próprias e terminais especiais, construídos e operados por grandes companhias de mineração e petrolíferas, o que pôde ser realizado graças à existência de um sistema industrial apoiado em administração nacional e em pesquisa tecnológica. Principalmente, o Brasil vendia grãos (soja e milho), minérios (especialmente de ferro), manufaturados gerados pela industrialização, café e açúcar, e comprava trigo e petróleo.

Segundo Vargas, o setor rodoviário expandiu-se ainda durante a guerra, com a utilização de mecanização intensiva e apoio tecnológico do IPT, resultando na construção, no âmbito do Estado de São Paulo, das vias Anchieta (1947) e Anhanguera (1948), que ligam a cidade de São Paulo a, respectivamente, Santos e Campinas, e, em âmbito federal, da Variante Rio-Petrópolis (Avenida Brasil) (1946) e da nova Rio-São Paulo (Via Dutra) (1951). A abertura dessas obras foi coordenada pelo Departamento Nacional de Estradas de Rodagem (DNER), que, em 1937, ano de sua fundação, começara a elaborar um plano nacional rodoviário, que seria aprovado em 1944, iniciando, com

recursos financeiros próprios após a organização, em 1945, do Fundo Rodoviário Nacional, abastecido por impostos sobre combustíveis e lubrificantes líquidos, a construção de estradas federais, estaduais e municipais. De acordo com o autor, a partir de 1957, as pesquisas tecnológicas nessa área passaram a ser realizadas pelo Instituto de Pesquisas Rodoviárias, órgão governamental criado pelo DNER, por repartições dos Departamentos de Estradas de Rodagem estaduais e por empresas particulares. Em 1968, foi inaugurada a rodovia Castelo Branco, que liga São Paulo ao centro-oeste paulista (Bauro, Marília, Presidente Prudente, Araçatuba, Jaú, Botucatu, etc.), e criado o Desenvolvimento Rodoviário S.A. (Dersa), empresa paraestatal destinada à construção e manutenção de autoestradas, e a sua exploração por meio da cobrança de pedágio.

Segundo Vargas, o setor de saneamento (abastecimento de água, esgotos e recuperação de terras) também foi aperfeiçoado, com a construção de grande número de obras hidráulicas, a partir da formação de engenheiros especializados na Escola Politécnica da USP e da consultoria de professores, quase todos, da mesma instituição.

O autor afirma que, a partir dos anos 1940, vários Estados brasileiros implantaram planos sistemáticos de eletrificação, com o intuito de suprir à sua região energia em quantidade suficiente num momento de intensa industrialização do país. O engenheiro norte-americano Asa White Kenney Billings, contratado da Light, responsável por projetar a Usina Hidrelétrica de Cubatão, inaugurada em 1926, planejou, ainda durante a guerra, uma ampliação desta obra. Em 1939, foram iniciadas obras de canalização, reversão e bombardeamento do rio Pinheiros, que, através da construção de estações elevatórias, passou a correr em direção à Serra do Mar (litoral), sentido contrário ao de seu curso natural, que era rumo ao centro do Estado de São Paulo, de modo a lançar as águas do rio Tietê – foz do rio Pinheiros – para a Barragem do Rio Grande (a partir de 1949, Represa Billings), o que permitiu, a partir de 1945, a instalação de mais quatro geradores de energia elétrica. Billings, que, desde o final da década de 1930 assumira o cargo de diretor do recém-criado Departamento de Novas Construções, que filiado à *holding* canadense Brazilian Traction Light and Power Company Limited – encarregada do planejamento e projeto de todas as empresas Light –, se transformaria, em 1947, na Companhia Brasileira Administradora de Serviços Técnicos (Cobast), projetou também a ampliação da Usina Hidrelétrica de Ribeirão das Lajes, que abastecia, desde 1907, parte da cidade do Rio de Janeiro e outros municípios vizinhos, tendo a obra sido executada pela construtora norte-americana Morrison-Knusen. A Light planejou também o aumento

da capacidade da Usina Hidrelétrica de Fontes, geradora de energia à capital fluminense desde 1908, a partir da construção de um sistema de bombas, canais e túnel para lançar as águas do rio Paraíba do Sul ao rio Piraí, que, tendo seu curso revertido, passava a ser bombeado, por meio do Reservatório Vargas, à usina. Por fim, entre 1950 e 1955, a empresa modernizou e ampliou a Usina de Parnaíba, inaugurada em 1901, situada sobre o rio Tietê, renomeando-a, em homenagem ao engenheiro brasileiro, Edgard de Sousa.

Segundo Vargas, em 1949, a Companhia Hidrelétrica de São Francisco (Chesf), empresa paraestatal criada em 1945, efetivada em 1948, começou, visando aumentar o fornecimento de energia aos estados nordestinos da Bahia, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Alagoas e Sergipe, a construção, sob direção, gestão e engenharia nacionais, com consultoria da empresa Sogreah, da comuna francesa de Grenoble, e assessoria do IPT, da Usina de Paulo Afonso, que, situada na cidade homônima baiana, instalada no rio São Francisco, seria inaugurada em 1955. De acordo com o autor, em 1952, a empresa American & Foreign Power Company Incorporated (Amforp) – que, fundada em 1923, subordinada à Electric Bond & Share Company (Ebasco), passara a, a partir de 1927, por meio da constituição da Empresas Elétricas Brasileiras S.A. (EEB), adquirir empresas brasileiras de eletricidade, transporte e comunicação –, que fornecia energia para Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Salvador e interior de São Paulo, iniciou, por meio de uma de suas subsidiárias, a Companhia Paulista de Força e Luz (CPFL) – que, criada, em 1912, com a fusão de quatro empresas de energia do interior paulista, fora adquirida, em 1927, pela Amforp –, a construção da Usina Hidrelétrica de Peixoto, no Rio Grande, na divisa de São Paulo com Minas Gerais; a obra, executada pela empresa norte-americana Ebasco-Services Incorporated, foi concluída em 1956. Nessa época, a Amforp organizou a Companhia Auxiliar das Empresas Elétricas Brasileiras (Caeab), para planejamento, projeto e administração de suas concessionárias.

Segundo Kühl, em 1940, surgiu, a partir do Gabinete de Eletrotécnica da Escola Politécnica de São Paulo, organizado em 1912, denominado, em 1926, Laboratório de Máquinas e Eletrotécnica, o Instituto de Eletrotécnica – laboratório de ensaios de materiais e de equipamentos para entidades públicas e particulares, local de ensino e de pesquisas –, anexo à Escola Politécnica até 1966 e, a partir daí, reconhecido como unidade autônoma, anexa à USP; mais tarde, o IE seria nomeado Instituto de Eletrotécnica e Energia e, depois, Instituto de Energia e Ambiente. De acordo com o autor, em 1953, o governo do Estado de São Paulo contratou, para um estudo sobre as possibilidades de

eletrificação da região, a Companhia Brasileira de Engenharia (CBE), que, em 1956, apresentou os resultados nos oito volumes do Plano de Eletrificação do Estado de São Paulo. Se, antes de 1950, a São Paulo Light e a CPFL forneciam energia elétrica para quase todo o território paulista, esse fato começaria a mudar quando o governo do Estado entrou no setor, criando, para aproveitamento dos rios da região, em 1953, a Usinas Elétricas do Paranapanema (Uselpa); em 1955, a Centrais Hidrelétricas do Rio Pardo (Cherp); em 1961, a Centrais Elétricas de Urubupunga (Celusa); em 1962, a Bandeirantes de Eletricidade S.A. (Belsa); e, em 1963, a Companhia de Melhoramentos do Paraibuna (Comepa). Em 1966, essas cinco empresas, junto com outras seis de pequeno porte – Companhia de Luz e Força de Tatuí, Empresa de Luz e Força Elétrica do Tietê, Empresa de Luz e Força de Mogi-Mirim S.A., Central Elétrica de Rio Claro, Empresa Melhoramentos de Mogi-Guaçu e Companhia de Luz e força de Jacutinga –, foram integradas na Centrais Elétricas de São Paulo S.A. (Cesp), sociedade de economia mista, futura Companhia Energética de São Paulo.

Segundo Vargas, em 1957, com a finalidade de construir a Usina de Furnas, sobre o Rio Grande, entre São José da Barra e São João Batista do Glória, em Minas Gerais, foi criada a Central Elétrica de Furnas S.A., cujos primeiros sócios-proprietários foram a Light, a Companhia Paulista de Froça e Luz, o Departamento de Águas e Energia Elétrica de São Paulo (DAEE) – órgão autônomo gestor dos recursos hídricos do Estado de São Paulo, criado em 1951 – e a Companhia Energética de Minas Gerais (Cemig), sociedade de economia mista, fundada em 1952; o projeto foi elaborado pelo consórcio da Companhia Internacional de Engenharia, do Rio de Janeiro, com a International Engineering Company, norte-americana, tendo como consultor um engenheiro de Harvard, e executado, sob direção de Furnas, pelo consórcio Wimpey, de Londres, e pela Companhia Construtora Nacional, de São Paulo; em 1963, entrou em operação a primeira unidade da obra, que foi ampliada no restante da década e no início dos anos 1970, abastecendo de energia a região Sudeste do Brasil (Estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo). Segundo Vargas, em 1961, foi criada, por lei federal aprovada pelo Congresso Nacional, oriunda de proposta, enviada pelo presidente Getúlio Vargas, em seu último ano do seu segundo governo, a Centrais Elétricas Brasileiras S.A. (Eletrobrás), que, organizada, em 1962, como sociedade de economia mista, vinculada ao recém-criado Ministério de Minas e Energia, se encarregaria, com recursos independentes provenientes de impostos, da planificação nacional, coordenação e financiamento de

empresas públicas de energia elétrica, tendo como principais subsidiárias as empresas Furnas, Chesf, Eletronorte – sociedade de economia mista, criada em 1973 – e Eletrosul – companhia pública, organizada em 1968, com atuação nas regiões Sul, Centro-Oeste e Norte –, e como associadas as companhias estaduais Cesp, Cemig, Companhia Paranaense de Energia (Copel) – empresa pública, criada em 1954 –, entre outras. A Companhia de Força e Luz, distribuidora de energia ao interior paulista, em 1964, foi adquirida pela Eletrobrás, mas, em 1975, seu controle acionário seria transferido à Cesp.

De acordo com Marilda Nagamini (MOTOYAMA, 1994), o desenvolvimento expressivo na área de construções de edifícios e engenharia urbana, no Brasil, após 1945, contou com a assistência tecnológica de vários agentes: o Gabinete de Resistência de Materiais, que, criado em 1899, renomeado, em 1926, Laboratório de Ensaio de Materiais (LEM), vinculado à Escola Politécnica paulista, foi o iniciador, no país, da prática de pesquisa e teste de materiais de construção utilizados pela engenharia civil; o IPT, que, fundado a partir do LEM – ambas as instituições reorganizadas pelo engenheiro civil Ary Frederico Torres –, prestou auxílio a indústrias quanto às estruturas e à solução de problemas de solos e fundações dos novos edifícios; e empresas particulares, como a Geotécnica S.A., fundada em 1946, ou escritórios de engenharia, que realizavam os cálculos estruturais, passando a empregar, a partir dos anos 1960, computadores.

Segundo a autora, no início da década de 1940, foi criada a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), que tinha como finalidade a redação de regras a serem adotadas no emprego de materiais, padronizando métodos de ensaios e especificações de produtos; em 1940, a ABNT oficializou a primeira norma a respeito do *concreto simples ou armado*, utilizado em obras no país desde o início do século, produzido por pequenas empresas privadas de capital brasileiro e estrangeiro. Porém, o país começou a se sofisticar na produção industrial de materiais: após os anos 1950, o *concreto pretendido*, que exigia conhecimentos de “tecnologia avançada”, esteve presente de modo generalizado nas construções; a partir de 1958, com o início da construção da Usina Hidrelétrica de Jupiá, finalizada em 1974, situada no rio Paraná, foi utilizado, pela primeira vez, o *concreto de massas*, que, por envolver, além da impermeabilidade da água sob pressões elevadas, o lançamento do material em grandes volumes, demanda saberes de “tecnologia de ponta”. Nagamini elenca as principais empresas construtoras da época: Servix Engenharia S.A., criada em 1927; Companhia Construtora Oscar Americano, em 1931, sendo, a partir de 1949, chamada Companhia Brasileira de Projetos e Obras

(CBPO); Camargo Correa S.A., em 1938; Construtora Norberto Odebrecht S.A., em 1945; Mendes Júnior S.A. e Andrade Gutierrez S.A., ambas em 1950.

De acordo com Vanin, as indústrias químicas (setores químicos, farmacêuticos e perfumes) nacionais e estrangeiras instaladas no Brasil, favorecidas pelos incentivos cambiais e materiais à industrialização e amparadas pela legislação sobre o tema, aumentaram sua porcentagem de participação na produção industrial: 8,2%, nos anos 1940; 8,8%, nos anos 1950; e 12,4%, nos anos 1960. Em 1965, cerca da metade da produção dessa indústria concentrava-se em São Paulo, enquanto um quarto, no Rio de Janeiro, na época dividido em Estado da Guanabara e Estado do Rio de Janeiro.

A cidade e o Estado de São Paulo, desde, aproximadamente, 1910, tinham protagonismo, no Brasil, como região de intenso crescimento das atividades industriais. Flávio Saes (PORTA, 2004, vol. 3) apresenta uma tabela, extraída de uma pesquisa de Roberto Righi de 1981, mostrando o quadro de evolução da indústria na cidade e no Estado de São Paulo, conforme os censos nacionais, em 1940, 1950, 1960 e 1970:

Tabela: Indústria em São Paulo (inclusive São Caetano e Osasco) (1940-1970): nº de estabelecimentos, pessoal ocupado, % no valor da produção do Estado de SP

Ano	1940	1950	1960	1970
Estabelecimentos industriais (nº)	4.876	7.539	14.838	21.306
Pessoal ocupado	174.367	312.984	483.619	690.628
% no valor de produção do Estado	54,12	57,42	54,66	48,67

Fonte: PORTA, 2004, p. 246

Para Saes, esses dados, considerando o número de indústrias e as pessoas empregadas nesse setor, indicam uma substancial expansão industrial na cidade de São Paulo, em conjunto com São Caetano e Osasco, entre 1940 e 1970. Segundo o autor, esse crescimento levou a que, nos anos 1950, o governo do Estado de São Paulo começasse a construir usinas hidrelétricas, como as do Tietê e Paranapanema, e criar, para geri-las, várias empresas públicas – que seriam fundidas, nos anos 1970, com a constituição das Centrais Elétricas de São Paulo (CESP) –, visando aumentar o fornecimento de energia, que, na época, era suprida pela empresa São Paulo Light Serviços de Eletricidade; esta,

embora ainda controlada pelo grupo anglo-canadense *São Paulo Tramway, Light and Power Company Limited*, passou a ser organizada no Brasil e regida pela legislação brasileira. Com a nova ordenação na distribuição energética, ela passou a ser responsável, até 1979, quando foi adquirida pelo governo federal, por suprir energia apenas à capital paulista. No entanto, afirma Saes, muitas indústrias passaram a depender de geração própria de energia, pois, desde 1946, a Light, cujo contrato exclusivo de concessionária se encerrava, tinha sua capacidade instalada inferior ao pico de demanda. Esse descompasso entre oferta e demanda trouxe como consequência, por exemplo, em 1953, houve uma aguda crise energética na cidade, agravada pela escassez de chuvas no ano.

Já o declínio da cidade na participação na produção industrial do Estado de São Paulo em 1960 e 1970, como se vê na tabela acima, reflete a tendência de deslocamento de novos ramos industriais para outras cidades, notadamente as da região do ABC (Santo André, São Bernardo e São Caetano). De acordo com Saes, “os ramos mais expressivos na capital continuariam a ser os tradicionais (têxteis, vestuário e calçados, produtos alimentares e produtos metalúrgicos), ao passo que os novos ramos, em especial o automobilístico, tendiam a buscar novas condições: terrenos grandes, planos e baratos e meio de transporte adequado (ferrovia ou rodovia)” (PORTA, 2004, p. 246).

A fotografia industrial brasileira – a modernismo com especificidades nacionais

Laura González Flores insere a produção fotográfica industrial brasileira, especialmente a de Hans Gunter Flieg, na moldura “modernidade latinoamericana, marcada por uma oscilação errática entre qualidades contraditórias. Mais que ser uma modernidade à que falta algo (uma exclusão marcada pela proposição disjuntiva ‘ou’), esta produção própria da América Latina se pode descrever mediante o que Octavio Paz chama conjunção/disjunção (e/ou): uma modernidade indecisa e duvidosa que às vezes exhibe algumas características e, às vezes, as opostas” (COSTA; FABRIS, 2015, p. 85).

Segundo a autora, “a imagem, mais que um testemunho de uma realidade ‘moderna’, seria uma construção mais ou menos ativa de uma noção própria, específica, local de ‘modernidade’” (*idem*). Desse modo, esta se constituiu através de um “deslizamento semântico” ou “hibridação” entre a fotografia moderna hegemônica praticada nos Estados Unidos e na Europa, com a qual os artistas excêntricos tiveram contato, herdando-a, mas realizando adaptações para aplicar suas características ao

ambiente em que vivem, e a realidade social latinoamericana, menos tecnologicamente pujante. De acordo com Flores, essa modernidade fotográfica pincelada com tintas nacionais passa a ser mais conceitual – tendente à abstração –, construída, imaginada/imaginária do que real, já que a industrialização maciça no Brasil e em outros países periféricos, ocorrida num cenário de “tensão entre a utopia da riqueza material e a distopia da extrema desigualdade social” (*ibidem*, p. 86), estava em processo, e não consolidada, sendo definida por ela, pois, como um “modernismo sem modernidade”.

Na visão da autora, as cenas industriais desses fotógrafos evocam, em geral, “uma espécie de nostalgia romântica do viajante que projeta em suas imagens do Novo Mundo a utopia do progresso perdido há anos em sua terra natal” (*ibidem*, p. 89). Flores supõe que a modernidade, em geral, otimista, das fotografias de Flieg poderia, através de certos enfoques, sutilezas e distorções de sentido, recair num movimento de desconstrução distópica, deixando transparecer aspectos específicos da realidade social local.

A seguir, será analisada a obra de Hans Gunter Flieg, que retratou, com objetividade, limpidez e precisão, cenas de fábricas, com a presença de trabalhadores em situações montadas, máquinas, estruturas gigantescas de engenharia e objetos industriais.

Hans Gunter Flieg – fabricação, controle e objetividade fotográfica das cenas industriais

Hans Gunter Flieg fotografou, do final da década de 1940 a início da de 1970, por encomenda do setor de propaganda de empresas, tanto o processo de produção industrial – as engrenagens e estruturas, plantas de fábricas, matérias-primas e cenas de operários trabalhando com ferramentas e máquinas –, como a etapa de publicidade para consumo dos objetos tornados mercadorias. Segundo Helouise Costa e Marcos Fabris, sua obra, buscando fornecer “materialidade visual a um imaginário repleto de promessas e potencialidades” (COSTA; FABRIS, 2015, p. 5), promovendo a visão de um Brasil pujante e moderno, reflete a exaltação tecnológica que ocorreu, no país, a partir de meados dos anos 1940, começo de uma época de industrialização intensiva e abrangente. De acordo com Lorenzo Mammi, “a modernização já não era um processo heroico – a História a caminho –, e sim a oportunidade de uma vida mais confortável e nacionalmente organizada. À ideologia nacionalista e populista das décadas de 1930 e 1940, que buscava raízes históricas e raciais de um ‘caráter brasileiro’, substituía-se agora a imagem de um Brasil ‘página branca’ que, graças justamente à sua juventude, teria mais disposição do

que outras nações para se adequar a condições de vida mais eficientes e modernas. Pontos fracos se tornavam, nesse visão, pontos de força: à falta histórica de estruturas produtivas e institucionais estabelecidas corresponderia uma grande inventividade e adaptabilidade e, conseqüentemente, a capacidade de suprir as deficiências sistêmicas pela iniciativa e pela disponibilidade individuais” (BURGI, 2014, p. 28 e 29).

Flieg costumava, como preparação para a prática fotográfica, visitar as fábricas, conversar com engenheiros e projetistas e mapear o espaço industrial, de modo a planejar como montaria o cenário apropriado para atingir os fins desejados. Segundo Moracy Oliveira (2014), “para conseguir a imagem de uma empresa ativa e com um mínimo de estrutura, ele chegava a paralisar a produção por um dia se fosse necessário, mandava varrer todo o galpão industrial, limpar as máquinas, polir as peças, além de exigir uniformes limpos e operários barbeados e compenetrados nas poses, e tudo sob uma iluminação que misturava, harmoniosamente, a luz natural que vazava pelas amplas janelas desses locais, e as luzes artificiais de uns poucos refletores estrategicamente colocados para não tirar a naturalidade da cena” (OLIVEIRA, 2014).

Para Sérgio Burgi (2014), o trabalho de Flieg, influenciado pelos movimentos de vanguarda artística europeus, em especial alemães, incorporou características da Nova Objetividade fotográfica, buscando precisão e síntese na relação conteúdo-forma e foco no objeto industrial, seja no contexto da fábrica e de sua produção, seja singularizado, “aliando o domínio na elaboração formal da imagem fotográfica ao absoluto controle da iluminação, da exposição e do processamento da película” (BURGI, 2014, p. 12). A meu ver, é nesse aspecto que se encontra a visão judaica expressa em suas fotografias: trata-se de um olhar estrangeiro, que incorporou características estéticas modernas que, adotadas na arte realizada em seu país natal, foram aplicadas no modo de ver a indústria brasileira, tratando-se, portanto, de uma grande contribuição de Flieg à fotografia nacional.

Burgi busca demonstrar como cada máquina fotográfica que ele adotou relaciona-se com certo efeito de linguagem pretendido: “por um lado, ele desenvolveu um trabalho rigoroso com a câmera de grande formato (Linhof), utilizando amplos recursos de báciaula [mecanismo da objetiva para alargar o campo visual] e enquadramento, e construindo imagens que funcionam em grande parte, de forma mais autônoma, ao incorporarem em sua construção, graças à direção de cena do fotógrafo, narrativas internas, verdadeiros *tableaux vivants* [literalmente “pinturas vivas” em francês, designa, de modo geral, um

estilo artístico em que o criador constrói uma cena estática, montada com atores e fortemente iluminada, para servir de matriz a uma pintura, fotografia ou escultura]. Por outro lado, a utilização do equipamento de pequeno formato (Leica) constrói narrativas por meio do registro seriado de elementos parciais que, em seu conjunto, configuram um discurso sobre o todo, aproximando-se assim da linguagem do jornalismo e da reportagem” (*idem*, p. 11).

As situações captadas por Flieg, que apresentam os trabalhadores focados em tarefas automatizadas e repetitivas do processo industrial, tiveram que ser estruturadas para as fábricas parecerem mais organizadas, eficientes e maiores. O primeiro motivo para justificar a criação de disposições cênicas é que as fotografias podiam ser destinadas às empresas matrizes, situadas no exterior, com o objetivo de estimular novos investimentos nas filiais. Essa necessidade ocorreu também, pois, segundo Mammi, “apesar de seu crescimento tumultuoso, a industrialização paulista não tinha a mesma escala, nem a mesma autoconfiança [que a de países tecnologicamente mais avançados]. As linhas de produção eram embrionárias, os espaços, rudimentares” (*ibidem*, p. 27).

Flieg buscou, por exemplo, em 1954, incrementar a oficina da montadora Willys-Overland, situada em São Bernardo do Campo, antes de registrá-la em imagens que seriam enviadas à matriz norte-americana da empresa. A missão do fotógrafo não era disfarçar, excessivamente, a estrutura precária da fábrica, que contava com catorze empregados e produzia quatro carros por mês, nem transmitir uma impressão de inadequação. O publicitário Paulo Nascimento, que encomendou o trabalho a Flieg, afirmou, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1981, que se surpreendeu ao receber o material, composto por oitenta imagens, produzido após mais de um mês de trabalho: “Ele construiu a fábrica para fotografar. Toda a Willys era apenas um salão (...). O homem viu o que ninguém viu. E não era mentira, era *aquela* fábrica” (*apud* BURGI, 2014, p. 27). Na visão de Mammi, num exercício imaginativo, o fotógrafo havia enxergado a multiplicação virtual daquela oficina.

O autor descreve uma das imagens dessa série (1954, figura 163): “rodas – já com os pneus – estão espalhadas no chão, enquanto, embaixo à esquerda, pneus apoiados diagonalmente servem de bastidor para o enquadramento, e outros se empilham ao fundo, perto da margem direita. Atrás, a linha de montagem corre em diagonal, ao longo de um trilho bastante rudimentar, sem ponte rolante (...). Cinco operários trabalham nos carros mais próximos do primeiro plano; ao fundo, outros três (um na direção) levam embora

um carro já pronto (...). Todas as operações são muito simples, e, em grande parte, ainda baseadas na força braçal” (BURGI, 2014, p. 27). Na interpretação de Mammi, “os pneus apoiados no primeiríssimo plano sugerem, fora de campo, a acumulação de um material ainda desordenado, que, aos poucos, vai se dispondo para a montagem. A perspectiva diagonal acentuada leva o olhar rapidamente ao fundo, onde se encontra o produto finalizado e já pronto para rodar” (*idem*). Cena da mesma fábrica operando, também “minuciosamente coreografada” por Flieg, é registrada sob uma perspectiva mais abrangente (1954, figura 164): dessa vez, o trilho com os jipes sendo construídos por trabalhadores uniformizados, situado no terceiro plano, é captado de frente, numa linha horizontal, tendo, no quadrilátero formado pelo espaço que o antecede, rodas amontoadas e espalhadas e pneus dispostos, contiguamente, no chão; entre esses objetos e os pneus empilhados, em várias fileiras, à direita da imagem, um homem caminha, levando dois aros, um em cada mão; na parede ao fundo da fotografia, estão estampados, em letras maiúsculas, o nome, o logo e a função da empresa: “Willys-Overland do Brasil S.A. Programa progressivo de fabricação de peças nacionais para a montagem do Jeep”. A diferença na abertura angular entre as fotografias faz com que a primeira enfatize o posicionamento e a movimentação dos elementos da cena, enquanto a segunda, a ambientação do espaço. Flieg registrou também a fase metalúrgica da produção; numa fotografia, os operários formam um triângulo na composição, o que sugere um trabalho sincronizado (1954, figura 165); em outra, um operário, vestindo uma armadura, um capacete forrado e uma máscara de proteção, lembrando um autômato, confunde-se com as máquinas e com a estrutura metálica do carro que está instalando (1954, figura 166). Saindo da fábrica, o fotógrafo documentou a lateral e a torre da oficina (1954, figuras 167 e 168); a segunda imagem, pelo ângulo inusitado, demarcação de luz e sombra e destaque à estrutura abstrata, segue características da Nova Visão fotográfica. Ao realizar, no final da década, um novo trabalho na montadora, que se ampliava e modernizava, ele enfatizaria a seriação industrial (1957, figura 169; 1958, figura 170), realçando, nas duas cenas, as peças dos carros, seja pela iluminação ou pela disposição na diagonal da imagem, em detrimento dos homens, envoltos em sombras, incapazes de multiplicar-se.

Günther Anders (*née* Stern) afirma que essa é a “vergonha prometeica” sentida pelo ser humano, “ter-se tornado em vez de ter sido feito, ou seja, o fato de que, diferentemente dos produtos impecáveis e calculados até o último detalhe, deve sua existência ao processo cego e casual, extremamente arcaico, da procriação e do

nascimento” (ANDERS, 2011, p. 39 e 40). O autor acrescenta: “quanto mais multicéfala e complicada se torna esta burocracia de aparatos criada por ele [homem], mais vãs são as tentativas do homem de estar à altura destes” (*idem*, p. 51). Além disso, enquanto as máquinas se renovam constantemente, adaptando-se a situações e tarefas, burlando-se a toda autodefinição, o corpo humano de hoje é o mesmo de ontem: “o do construtor de foguetes e o do troglodita não se diferenciam quase em cada. É morfologicamente constante; dito em termos morais: não livre, recalcitrante e rígido; visto a partir da perspectiva dos aparatos: conservador, não progressista, antiquado, não passível de revisão, um peso morto na evolução dos aparatos” (*ibidem*, p. 49). Por último, todo aparato pode “reencarnar-se” em outro através da contínua produção seriada, enquanto “nós mesmos não podemos participar da virtude que outorgamos a nossos produtos; isso significa, nesse caso, que a nenhum de nós está permitido existir em vários exemplares (simultâneos ou sucessivos); que ninguém tem a sorte, como as lâmpadas ou os discos de música, de sobreviver-se a si mesmo na forma de um novo exemplar; em suma: que temos que aprovar nosso prazo vital em nossa obsoleta existência única” (*ibidem*, p. 66). Por sermos, como seres inigualáveis, “insubstituivelmente valiosos”, sentiríamos o “mal-estar da unicidade”, que Anders descreve como “a vergonha do indivíduo de ter sido arrancado, de ter ‘caído’ do ‘fundamento’ *como* indivíduo, *como* singular; e, em vez de seguir pertencendo ao fundamento, como correspondia cosmicamente, ter que existir como *exceção cósmica*” (*ibidem*, p. 87). Somente através de nossas cópias fotográficas, de um “compromisso iconomânico”, conseguiríamos, simbolicamente, uma existência múltipla. Desse modo, o desejo sonhado do homem, que lhe daria um “orgulho prometeico”, é, para o autor, poder gerar-se a si mesmo, tornar-se um *self-made man*, um produto cujas peças poderiam ser repostas, um elemento dentro da engrenagem de máquinas, em suma, um “ele-aparato”, heterônimo, que lhe dominasse o corpo e o “eu”; assim, ser coisificado é o que lhe conferiria uma sensação de superioridade ontológica.

No setor automotivo, Flieg produziu também fotografias da fábrica de pneus da Pirelli, situada em Santo André (laminação de cobre – a fumaça é um elemento muito presente em imagens industriais –, 1948, figura 171; fábrica, em imagem abstrata, c. 1954, figura 172; linha de produção, fabricada e organizada para ser registrada, 1954, figura 173; e dois aros de pneu em close-up, 1954, figura 174); e da montadora Volkswagen, localizada em São Bernardo do Campo, mostrando a fase de execução do produto (mecânicos, de uniforme branco, trabalhando na montagem final de dois carros,

supervisionados por um gerente de terno, compenetrado, que, na ponta direita da imagem, faz anotações numa caderneta, numa hierarquia bem definida de funções, 1963, figura 175). A separação radical entre empregados e fiscal, normal numa empresa capitalista de relações verticalizadas, traz desconforto quando se lembra, conforme aponta relatório da Comissão Nacional da Verdade de 2014, do papel da filial brasileira da Volkswagen, assim como de outras montadoras (Chrysler, Ford, General Motors, Toyota, Scania, Rolls-Royce, Mercedes Benz) e empresas de outras áreas, como aliada da ditadura civil-militar do Brasil (1964-1985). Segundo Christopher Kopper, historiador contratado pela multinacional, o setor de segurança, com apoio tácito da cúpula da empresa, delatava, aos órgãos da repressão, seus próprios funcionários ligados ao movimento sindical ou simpatizantes do comunismo,. Ex-empregados que trabalharam lá na época afirmaram que ocorreram prisões sem ordem judicial e tortura policial dentro da própria fábrica (BORGES, 2014; BEDINELLI, 2017). A imagem de Flieg me remete a uma situação de extrema vigilância, senão espionagem, de que os funcionários estão sendo alvo por parte de seus superiores, estando num ambiente onde vigora um clima de desconfiança mútua.

Diferentemente é o caso da imagem da planta da Brown Boveri – indústria elétrica situada em Osasco –, que mostra o encadeamento de duas estruturas circulares, provavelmente dínamos, conversores de força mecânica em corrente elétrica; ao redor do anel de cima, em fase de construção, dois jovens operários instalam uma placa, enquanto, à direita, um homem de chapéu de palha bate com um martelo em um tijolo, tendo atrás de si outros materiais de construção, como vergalhões e pedras (c. 1961, figura 176). Mammi afirma que a peça do vestuário que cobre a cabeça deste homem denuncia que trabalha ao ar livre, possivelmente descendente do lavrador (do caipira), recém-saído de uma condição rural, dono de um instrumental ainda pré-industrial, representando, assim, o menor grau na hierarquia do processo produtivo entre os funcionários apresentados na imagem. Já no anel de baixo, praticamente finalizado, veem-se dois trabalhadores, aparentemente de nível hierárquico superior aos da outra roda – indicativo desse fato é, por exemplo, estarem próximos de utensílios de maior precisão, como furadeira, brocas e roscas –, tomando medidas. Eles estão sendo observados, no mesmo espaço, por outro homem, que, na visão de Mammi, simboliza um membro da classe dirigente burguesa. Para o autor, através das diagonais em ziguezague traçadas, imaginariamente, na composição, que ligam funcionários, em relação ao estágio no posto de trabalho, numa escala descendente – o olhar do supervisor conduz ao instrumento de medição, que leva

aos homens que colocam a placa, que, por sua vez, aponta ao indivíduo com chapéu de palha –, “uma hierarquia complexa é posta em jogo: (...) os jovens operários em formação, os funcionários já especializados, o supervisor que os coordena e, implicitamente, nós, que contemplamos a imagem do alto” (BURGI, 2014, p. 30). A imagem, porém, busca neutralizar os conflitos sociais: os homens, a despeito de sua posição na divisão produtiva, estão trabalhando, aparentemente, em harmonia entre si, sem qualquer sinal de atrito.

Na série de fotografias realizadas na mesma empresa, Flieg concentrou seu foco na relação entre os homens e os equipamentos e na captura de máquinas impactantes, buscando uma beleza plástica, poética nos objetos industriais, conforme o estilo da Nova Objetividade fotográfica (c. 1962, figuras 177 e 178; 1966, figura 179; c. 1971, figura 180). A imagem de um mecânico ajustando um equipamento elétrico (c. 1961, figura 181) lembra o retrato do fotógrafo norte-americano Lewis Hine de um operário tentando apertar a porca de uma máquina, com uma chave inglesa – que não está perfeitamente conectada à peça –, numa fábrica na Pensilvânia (*Steamfitter*, 1921, figura 182). Ambas as fotografias enaltecem o trabalho fabril, mas a de Hine, com um enquadramento mais fechado, igualando, metaforicamente, os músculos do braço do homem com a força industrial, favorece a participação do operário no processo produtivo, enquanto o mecânico, na de Flieg, parece achatado pela estrutura circular gigante, que se destaca na cena; efeito semelhante encontra-se em outra foto produzida pelo autor na mesma fábrica, em que um funcionário parece prestes a ser aspirado por um grande tubo (c. 1962, figura 183). As imagens dialogam com *stills* dos filmes expressionista *Metrópolis* (1927, figura 184), do diretor austríaco Fritz Lang, e realista, que faz a crítica do mundo industrial pela sátira, *Tempos Modernos* (1936, figura 185), do cineasta inglês Charlie Chaplin, nos quais os homens têm que lutar bravamente e pateticamente para dominar as engrenagens.

Em outra cena da instalação industrial da Brown Boveri, o transformador içado por um guindaste, numa rima visual, repete o movimento do braço do homem de avental embaixo dele, de modo que a composição se direciona para o alto, conferindo impulso ao grande pilar de aço que sustenta o pavilhão (1961, figura 186). Em outra imagem produzida para a mesma empresa, um aparelho elétrico de grande dimensão parece apresentar-se a um técnico que consulta uma ficha (c. 1960, figura 187). Mammi destaca três aspectos dessa fotografia: o salpicamento, no espaço interno, de pontos de luz, que, originados, provavelmente, dos buracos no revestimento do galpão, são refletidos pelas esferas de metal polido, parecendo suspensos no ar, proporcionando, na visão do autor,

uma atmosfera de ficção científica; as mudanças repentinas de escala dos elementos da cena, em que, novamente, o homem é, relativamente, minúsculo diante das máquinas; e o delineamento, especialmente, de linhas diagonais, mas também verticais, que concedem força expressiva à fotografia. Ao ver a fotografia por uma lente de aumento, pode-se notar espelhado, nos dois globos do objeto situado, em primeiro plano, à esquerda do enquadramento, um cenário extracampo: trata-se de uma espécie de galpão, praticamente vazio, não arrumado para ser fotografado, captado de modo casual, para onde jorra a luz do sol, estourada na imagem, vinda, através de uma parte aberta, do exterior da fábrica.

Na fotografia, amplamente iluminada, em branco, preto e diversos matizes de cinza, da construção do motor marítimo na fábrica Villares (1961, figura 188), em São Caetano do Sul, vê-se uma máquina que, como se por seu peso avantajado, afunda no chão e que, monopolizando o enquadramento, segundo Mammi, “impõe a grade rica e rigorosa de suas verticais e horizontais” (BURGI, 2014, p. 28), concedendo beleza à composição; nesta, há uma disposição planejada dos operários, sendo quatro no piso inferior, três no intermediário e três no superior, observados por dois supervisores “com ar entre intrigado e satisfeito”. A máquina-minotauro, como que brotando, assustadoramente, da terra, agiganta-se, parecendo ter vida própria, e engolfa os homens, fazendo-os trabalhar a seu dispor. Segundo Junito de Souza Brandão (2015(3)), a mitologia grega narra que Minos, rei de Creta, avançou sua poderosa esquadra contra a cidade de Atenas, após seu filho Androgeu ser morto pelas mãos de atletas desta pólis em razão de ter se destacado nos Jogos Panatenáicos. A guerra prolongou-se, e uma peste – pedido de Minos a Zeus – assolava Atenas. O rei concordou em se retirar, mas impôs condições tirânicas: ele teria o direito de escolher, anualmente, sete moços e sete moças da cidade que invadira, que seriam lançados no Labirinto subterrâneo – “complicada edificação construída por Dédalo, com tantas voltas e ziguezagues, corredores, caminhos retorcidos” (BRANDÃO, 2015 (3), p. 171) – para serem devorados pelo Minotauro – que significa, em grego, o “touro de Minos” –; se conseguissem matar o monstro e encontrar a saída do local, poderiam regressar livremente à sua pátria. No terceiro ano, Teseu, filho do rei Egeu, de Atenas, chegando à Creta de barco, foi encerrado, junto com outros treze jovens, no intrincado covil do Minotauro; para que encontrasse o caminho de volta, ele recebeu a ajuda de Ariadne que, filha de Minos, apaixonara-se pelo herói da Ática, dando-lhe um novelo de fios, que ele ia desenrolando, à medida que penetrava no complexo. Mas seu auxílio era condicionado: quando ele saísse do Labirinto, deveria

desposá-la e a levar para Atenas. Assim, o herói matou o monstro e saiu de lá junto com seus companheiros. Após inutilizar os navios cretenses, para dificultar qualquer perseguição, ele velejou de volta à sua cidade, levando consigo Ariadne e os treze sobreviventes. Porém, ao fazer escala na ilha de Naxos, Teseu abandonou-a enquanto dormia, mostrando que a perversidade de Minos apossara-se dele. Seu navio voltava com velas pretas, pois ele se esquecera de trocar pelas brancas, que indicaria a vitória da jornada, conforme código combinado com seu pai. Este, ao pensar que todos haviam perecido, suicidou-se, jogando-se do penhasco do alto da Acrópole, caindo no mar, que recebeu seu nome, Egeu. Pensando nessa lenda para interpretar, simbolicamente, essa fotografia de Flieg, suponho que a máquina apresentada, construída por engenheiros, pode ter-se tornado tão complexa e labiríntica, que os homens tiveram que desenvolver malhas intrincadas de Ariadne para que ela não se tornasse inacessível e impenetrável.

Na fotografia da indústria Moinho Jaguaré da Ocrim do Brasil S.A., produtora de farinhas para panificação, massas, biscoitos e para uso doméstico, situada na capital paulista, imagino as tubulações que se emaranham com cilindros como uma representação da Hidra de Lerna (1956, figura 189) – nome derivado do grego *hýdor*, “água”; o sânscrito tem *udrá-*, “animal aquático”; o alemão, *Otter*, “víbora, lontra”; o latim, *lutra* ou *lytra*, “lontra”. De acordo com Brandão, o monstro, horripilante, gerado pela deusa Hera para desafiar Héracles, criado sobre um plátano, perto do pântano/ lago de Lerna, na Argólida, é figurado como uma serpente descomunal, de muitas cabeças, variando estas, conforme os autores, de cinco ou seis, até cem, e cujo hálito pestilento a tudo destruía: homens, colheiras e rebanhos. Segundo o autor, para conseguir exterminá-lo, “o herói contou com a ajuda preciosa de seu sobrinho Iolau, porque, à medida em que Héracles ia cortando as cabeças da Hidra, onde houvera uma, renasciam duas. Iolau pôs fogo a uma floresta vizinha, e com grandes tições ia cauterizando as feridas, impelindo, assim, o renascimento das cabeças cortadas. A cabeça do meio era imortal, mas o filho de Alcmena (Héracles) a decepou assim mesmo: enterrou-a e colocou-lhe por cima um enorme rochedo. Antes de partir, Héracles embebeu suas flechas no veneno ou, segundo alguns autores, no sangue da Hidra, envenenando-as” (BRANDÃO, 2015 (1), p. 256).

O retrato de um homem soldando uma peça (s/d, figura 190), imagem realizada na Indústria Zauli Rio Branco – Equipamentos Aeromecânicos Ltda., situada em São Paulo – fundada em 1936, prestadora de serviço na área de ventilação industrial, incorporada, em 2001, à Bayervento –, metaforiza, na minha visão, Hefesto; este era

artífice nas técnicas de metalurgia, ferraria e ourivesaria – a partir das quais criava objetos artísticos e bélicos para deuses e heróis gregos –, associado à flama vulcânica, dotado de poderes mágicos. Segundo Brandão (2009), o deus das forjas era filho de Zeus e de Hera, conforme Homero em *Ilíada* e *Odisseia*; ou veio ao mundo “sem união de amor”, tendo Hera o gerado sozinha, “por cólera e desafio lançado ao esposo”, já que Zeus concebera Atena sozinho, literalmente de sua cabeça, sem a participação da mulher, segundo Hesíodo, em *Teogonia*. Hefesto era manco e mutilado; duas versões, contidas na *Ilíada*, narram a origem de seu defeito físico. De acordo com o autor, “Hera discutia violentamente com o marido a propósito de Hércules, e Hefesto ousou tomar a defesa da mãe. Zeus, enfurecido, agarrou-o por um dos pés e o lançou para fora do Olimpo. Hefesto rolou pelo espaço o dia todo e somente ao pôr-do-sol caiu na ilha de Lemnos, onde foi recolhido pelos sítios, considerados os primeiros habitantes da ilha. Com o tombo, o deus ficou aleijado e manquitolava de ambas as pernas, o que sempre lhe trouxe muitos problemas de ordem psíquica (...). [Na segunda versão] Hefesto já teria nascido coxo e deformado. Humilhada com a fealdade e a deformação do filho, Hera o lançou do alto do Olimpo. Após rolar pelo vazio durante um dia inteiro, o infeliz caiu no mar, onde foi recolhido por Tétis e Eurínome, que o ‘guardaram’ durante nove anos numa gruta submarina (...). [Ali] Hefesto fez sua longa aprendizagem: trabalhava o ferro, o bronze e os metais preciosos, tornando-se ‘o mais engenhoso de todos os filhos do céu’” (BRANDÃO, 2009, p. 45 e 46). Brandão afirma que “os antigos já reconheciam no coxear do deus o movimento vacilante da chama ou o ziguezague do raio, pois que o ourives divino personifica o fogo, não o celeste, mas o telúrico, cujo principal centro estava localizado na ilha de Lemnos: trata-se do histórico Vulcão de Lemnos” (*idem*, p. 47). Pode-se dizer, então, que a obra fotográfica de Flieg mostra operários, personificando Hefesto, praticando, em diversas modalidades, atividades industriais, transformadas pelo fotógrafo em arte.

Mammi vê afinidades entre as imagens industriais de Flieg e as do fotógrafo norte-americano Ezra Stoller, produzidas nas décadas de 1950 e 1960 (empresa CBS Columbia, produtora de fonogramas, rádios e televisores, situada em Long Island, Nova York, s/d, figuras 191, 192, 193 e 194; fábrica de máquinas de escrever da companhia italiana Olivetti-Underwood, projetada pelo arquiteto norte-americano Louis Kahn, localizada na cidade de Harrisburg, capital da Pensilvânia, nos Estados Unidos, 1969, figura 195). Ligadas ao *International Style* (Estilo Internacional), elas são “quase sempre baseadas em

elementos repetidos, que acentuam os procedimentos seriais da produção em massa (...); objetos e pessoas se enfileiram em linhas ordenadas, segundo acumulações, superposições e desdobramentos em escala gigantesca” (BURGI, 2014, p. 26 e 27); na visão do autor, os empregados concentram-se no trabalho de modo impecável, deixando transparecer, nos rostos, uma ponta de tédio. Como exemplo dessa semelhança, Mammi menciona a fotografia de Flieg da fábrica de calçados Clark (1953, figura 196), situada no bairro da Mooca, que mostra uma sequência de máquinas iguais e independentes, que, manejadas por cortadores, foram captadas numa diagonal acentuada, como se formassem uma única linha de montagem, que, iniciada num extracampo implícito, se desenrola num movimento fluido e contínuo, até formar o produto – dois funcionários de jaleco branco, mostrados em primeiro plano, parecem conferir o resultado –, num processo que termina deixando como resíduo o couro do qual foram recortados os saltos dos sapatos. Podem ser citadas outras imagens do fotógrafo que apresentam aspectos repetitivos de uma produção mecanizada, onde se podem notar funcionários com expressão de desânimo com o trabalho aparentemente monótono (fábrica Cristais Prado, São Paulo, c. 1947, figura 197; fábrica Peterco, Estado de São Paulo, 1958 e 1960, figuras 198 e 199).

Por fim, em relação à etapa, posterior a da produção, qual seja a da promoção do objeto industrial, agora como mercadoria, voltada para o consumo, Flieg registrou, para fins publicitários, produtos em close-up: cristais da fábrica Multividro (1962, figura 200); jogo de ferramentas da marca Heinz (c. 1965, figura 201); moedor de carne da Arno (s/d, figura 202); luminária da indústria New Lamps do Brasil (s/d, figura 203); lâ de vidro da indústria Vidrosa (c. 1957, figura 204); e modelo com malha Nitco (s/d, figura 205). Flieg concede vivacidade e expressividade a objetos, geralmente, sem graça. Na visão de Vilém Flusser, “os produtos, embora testemunhas do espírito humano, carecem de interesse existencial, porque foram produzidos automaticamente (...) não causam nenhum espanto, não revelam nenhum segredo, não escondem nenhum mistério, são tediosos” (FLUSSER, 2008, p. 128). Para José de Souza Martins, o fotógrafo, ao “privar o objeto de qualquer contexto que não seja ele mesmo” e criar, assim, “objetos puros”, com sua beleza própria, racional, determinada pelo comércio, realiza “uma exacerbação da forma até o limite do desespero” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2011); para o autor, é como se o mundo não estivesse constituído ainda, tal qual o início do livro *Gênesis*, e fosse criado a partir do “objeto mercadoria”. Para Mammi, Flieg escolhe “iluminações dramáticas e uma proximidade acentuada, que proporcionam uma percepção quase tátil. Recorre com

frequência a chapas de vidro iluminadas por trás, sobre as quais apoia os produtos, de maneira que pareçam flutuar no espaço e tenham formas muito marcadas, como se os contornos tivessem sido realçados por uma linha preta” (BURGI, 2014, p. 31).

A respeito da fotografia concebida para a campanha publicitária da calculadora eletrônica Logos 270, que, projetada pelo arquiteto e *designer* italiano Mario Bellini e produzida entre 1969 e 1970 pela fábrica Olivetti – situada em Guarulhos –, representava um avanço tecnológico com o uso do circuito integrado (1974, figura 206), o poeta Eucanaã Ferraz afirma que ela, frontal, num arranjo simples, elegante e moderno, rigorosamente construído, “coloca o espectador diante de uma espécie de franqueza total, ou de lisura, como se a máquina propusesse uma abordagem face a face, incompatível com a frase ou o ardil” (*idem*, p. 32). Analisando a sintaxe da imagem, o autor destaca a simetria, a proporção equilibrada dos volumes e a iluminação igualmente distribuída dos objetos, que, captados sobre um fundo cinza, estabelecem entre si uma relação de dependência, pois a máquina está, como um organismo vivo, fisicamente enredada ao papel, cuja circunvolução determina um fluxo contínuo de atenção por parte do espectador. Para Ferraz, “se esse é o domínio do objeto útil, do avanço técnico-produtivo, da fabricação racionalizada, a visão da Logos 270, na foto de Flieg, não se limita a aspectos tecnológicos e econômicos, antes propondo valores mais amplos, como cálculo, racionalidade e disciplina. Além disso (...), a máquina encerra uma pedagogia plástica baseada na precisão e na nitidez” (*ibidem*). No entanto, ressalva o autor, essa “pureza um tanto fria” é contrastada por certos elementos da representação que desequilibram e dinamizam a composição: a horizontalidade do formato escolhido (o retângulo); a oscilação das curvas do papel, dispostas de modo “escultural e melódico, cujo traçado é a um só tempo planejado e submetido ao ritmo irregular das ondulações”; a viva luminosidade, “tornada mais quente por oposição às pequenas zonas de sombra projetadas pelas sobreposições e acentuada pela natureza vegetal da matéria” (*ibidem*); e, por fim, a escolha de colocar o objeto principal, a máquina, à direita do papel, o que pode confundir a percepção do espectador, pois, considerando que a apreensão dos planos de uma imagem inicia-se, geralmente, pelo lado esquerdo, o mais “lógico”, de acordo com as relações de tempo e espaço e causa e efeito, seria dispor os elementos na posição contrária, já que o papel é o produto resultante do funcionamento da máquina. Para perceber essa nuance, o receptor deve vaguear, atentamente, sua vista pela superfície da imagem, de modo a poder decodificar as mensagens e conceder significados à imagem.

Para Vilém Flusser (2011), deve-se adotar esse procedimento para interpretar qualquer fotografia; na visão do autor, “o traçado do *scanning* (escaneamento) segue a estrutura da imagem, mas também impulsos no íntimo do observador” (FLUSSER, 2011, p. 16).

Aspectos greco-judaicos da visão da técnica contidos nas fotos industriais de Flieg

Esse item buscará demonstrar que as fotografias de Hans Gunter Flieg sintetizam o viés positivo da técnica da tradição grega e negativo da cultura judaica. Suas imagens, geralmente, focalizam máquinas gigantes e corpulentas como motivo principal, estando os homens, pequenos e exíguos em relação a elas, a serviço de seu funcionamento, ou simplesmente desaparecem da moldura fotográfica. A diferença de tamanho e de envergadura entre ambos os elementos, homem e máquina, traz uma impressão ambígua às imagens. Por um lado, elas podem produzir o efeito de glorificação dos homens, que, com sua inteligência e saber técnico, conseguem transformar a natureza e construir obras prometeicas, artefatos úteis às suas necessidades ou ao seu conforto, constituindo-se numa visão positiva da técnica, assim como os gregos antigos a consideravam; porém, quando os seres humanos, explorando sua capacidade engenheira com uma ambição desmesurada, chegam às raias da prepotência e ousam desafiar o poder divino erguendo estruturas fáusticas, a tradição judaica, por meio da parábola da Torre de Babel, adverte que podem sofrer punições por parte de Deus. A lenda do Golem traz uma lição de moral semelhante: o homem que ousa imitar a criação do mundo ao conceder vida a um ser de barro pode sofrer da violência vinda do próprio homúnculo.

Por outro lado, as fotografias refletem uma propensão, pós-moderna por excelência, na qual a tecnologia, assumindo papel cada vez mais preponderante na sociedade, desbanca os homens de sua posição central, transcendente no universo, de modo que estes não mais dirigem o mundo, mas, inferiorizados, submetem-se à hegemonia e poderio das máquinas, essas sim as governantes dessa nova realidade, tecnocrata. Configura-se, assim, uma relativização do humanismo.

Segundo o Coletivo NTC (coordenado por Ciro Marcondes Filho), a corrente de pensamento humanista, originária da cultura romana antiga, havia ressurgido em novas bases, ligadas à ascensão da burguesia, no Renascimento italiano, nos séculos XIV e XV; revigorou-se com o Iluminismo francês, no século XVIII; fortaleceu-se com o cientificismo generalizado, no século XIX; e alcançou com firmeza o século XX,

sobrevivendo no bojo de teorias filosóficas, sociológicas, políticas, psicológicas e artísticas. A cultura humanista “representa o homem como um ente dotado de essência estável, imutável, universal e, portanto, a-histórica (sua *humanitas*); atribui a ele, como ente entre outros entes, uma posição central tanto na sociedade quanto no universo (antropocentrismo); e, não por outro motivo, deposita em suas mãos a responsabilidade de, através da ação, também privilegiada, contribuir para a instauração de condições sócio-históricas satisfatórias com o objetivo de realizar plenamente as potencialidades dessa *humanitas*, libertando-a das coações interiores e exteriores” (COLETIVO NTC, 1996, p. 17). De acordo com essa visão de mundo, o homem, como *subjectum*, *substantia*, *consciência* ou unidade autoconsciente, separado do objeto no plano metafísico, é considerado autônomo, autodeterminado, onipotente e onisciente. Porém, o humanismo começou a ser questionado com a ruptura da tradição teológico-metafísica a partir do anúncio de Friedrich Nietzsche, na obra *A Gaia Ciência* (1882), a respeito da morte de Deus, que significava o fim de qualquer transcendência. Essa tendência fortaleceu-se com o avanço da sociedade tecnológica, quando, segundo o Coletivo, “a razão se converteu em instrumento de domínio tecnoburocrático para perpetuar as estruturas sociais existentes; a técnica e a tecnologia, internacionalmente consolidadas, passaram a vigorar como nova espécie de religião; e o ideal do progresso modernizador, originalmente anunciado como promessa futura de bem-estar coletivo, redundou em tragédias: duas guerras mundiais, reciclagem avançada de armas químicas e nucleares, deterioração do meio ambiente e da vida social, ausência de controle sobre as catástrofes naturais, desastres técnicos que prejudicam milhões de cidadãos, e assim por diante” (*idem*, p. 17 e 18). Nesse contexto, via-se o homem, agora, como um ser “tutelado pelo racionalismo cientificista e subjugado pelo produtivismo tecnicista, que o ‘robotizam’ e o humilham, demovendo-o de sua posição central em proveito da máquina” (*ibidem*, p. 18).

No provocador ensaio *Filosofia da caixa preta* (1983), o pensador judeu-tcheco Vilém Flusser (2011) defende que, nesse mundo funcionalista, o homem vem, crescentemente, se submetendo aos aparelhos que criam imagens técnicas, como a câmera fotográfica, incorporando maneiras, gestos e ideias automáticas e perdendo grande parte de seu livre-arbítrio, cabendo a ele, então, desconstruir esse mecanismo e recuperar seu espaço de pensar e viver autonomamente. Flusser afirma que há um programa inscrito nas câmeras fotográficas, composto por símbolos permutáveis, que trazem em si uma quantidade quase inesgotável, mas, teoricamente, limitada, de fotografias que podem ser

geradas; “a cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando” (FLUSSER, 2011, p. 36). O fotógrafo, assim, atuaria em prol do esgotamento do programa, sendo o aparelho um brinquedo, e o *homo faber* (homem artífice) transformado em *homo ludens* (homem jogador). Para Flusser, o “funcionário”, no mundo pós-industrial, “não se encontra cercado de instrumentos (como o artesão pré-industrial), nem está submetido à máquina (como o proletário industrial), mas encontra-se no interior do aparelho. Trata-se de uma função nova, na qual o homem não é constante nem variável, mas está indelevelmente amalgamado ao aparelho” (*idem*, p. 37). A câmera, enquanto *objeto duro* feito de plástico e aço, é o *hardware* do aparelho, enquanto as virtualidades contidas no programa, enquanto *coisa mole*, impalpável, o *software*. O filósofo chama esse complexo de “caixa-preta”, pois é uma máquina realizando uma operação estável, imune à espontaneidade, cuja estrutura interna é inacessível e desconhecida para nós.

Segundo o autor, o programa visa a condicionar comportamentos e simular o pensamento humano, levando a sociedade a: realizar um constante aperfeiçoamento dos aparelhos; reprimir a consciência histórico-crítica, pois, baseado em modelos cartesianos e na estrutura do “saltear quântico”, o jogo não consegue escapar de gerar conceitos claros e distintos, sem nuances; e emancipar os indivíduos da necessidade de reflexão abstrata. Na visão do Flusser, reinaria, no mundo, um automatismo generalizado: o fotógrafo (e a sociedade como um todo) é programado pelo aparelho, que é programado pela fábrica, que é programada pelo parque industrial, que é programado pela estrutura econômico-social, que é programada pelo sistema político-cultural, e assim *ad infinitum*, não havendo um “último” aparelho, nem um “programa de todos os programas”. Desse modo, para o autor, trata-se de um jogo simbólico, hierarquicamente estruturado, relativo ao poder, em que este se dilui e (se) desumaniza. Ao fim e ao cabo, “*o propósito por trás dos aparelhos é torná-los independentes do homem (...). Nenhum homem pode mais controlar o jogo (...). Doravante, nenhuma decisão humana funciona. Todas as decisões passam a ser funcionais, isto é, tomadas ao acaso, sem propósito deliberado*” (*ibidem*, p. 90 e 91).

Para Flusser, a forma de existência humana dentro do universo fotográfico torna-se robotizada em todos os aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos, passando a ser quanticamente analisável: “*Vivenciar* passa a ser recombinar constantemente experiências vividas através de fotografias. *Conhecer* passa a ser elaborar colagens fotográficas para se ter ‘visão de mundo’”. *Valorar*

passa a ser escolher determinadas fotografias como modelos de comportamento, recusando outras. *Agir* passa a ser comportar-se de acordo com a escolha” (*ibidem*, p. 87).

Desse modo, afirma o autor, quando um crítico avalia uma fotografia, deve indagar: “até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria? Que métodos utilizou: astúcia, violência, truques? Até que ponto conseguiu o aparelho apropriar-se da intenção do fotógrafo e desviá-la para os propósitos nele programados?” (*ibidem*, p. 57 e 58). Na visão de Flusser, as fotos “melhores” são as que evidenciam a vitória da intenção do fotógrafo sobre o aparelho. Assim, conclui o autor, “a função de toda crítica fotográfica seria, precisamente, revelar o desvio das intenções humanas em prol dos aparelhos” (*ibidem*, p. 58); em outras palavras: desmascarar o jogo programado e apontar onde há espaço à liberdade e à imprevisibilidade humana. Assim, derrotada, a técnica voltaria a submeter-se ao homem.

Em razão da presença exorbitante do fazer técnico e das grandes estruturas nas fotografias de Flieg, quando operários são enquadrados pelo artista, a meu ver, sua interioridade não ecoa através de sua aparência externa, como, por exemplo, nas figuras públicas retratadas, no local onde moram, realizando uma “pose espontânea”, por Henri Cartier-Bresson e outros. Sua densidade existencial não transparece nos seus gestos e expressão corporal; contribui para isso o fato de eles terem sido registrados num ambiente de trabalho mecanizado, que não espelha seus modos de ser, e numa postura artificial, inautêntica, pertencente ao tipo de trabalho que exercem na indústria e que determinará um movimento coreográfico específico. Porém, embora pareçam seres alienados de sua personalidade, como se fossem robôs, meros executores de tarefas, partes da engrenagem do sistema industrial, a fotografia de Flieg empresta-lhes grande dignidade ao mostrar seu trabalho e sua *expertise*, valorizando-os: soprador de vidro ganha destaque (fábrica não-identificada, c. 1947, figura 207); desenhistas planejam o trabalho industrial (Peterco c. 1960, figura 208); operário puxa uma manivela, desencadeando algum processo (Willys-Overlanda, s/d, figura 209). Outra imagem humaniza, diretamente, os funcionários (Cristais Prado, c. 1947, figura 210), que, apesar de estarem no ambiente de trabalho, uniformizados conforme sua hierarquia na empresa, deixam de, momentaneamente, exercer sua tarefa industrial para apresentar-se ao espectador, que, assim, consegue aproximar-se deles, criar empatia com eles e vislumbrar um pouco quem são.

A perspectiva ocidental positiva da técnica à tecnologia, da antiguidade à modernidade

No geral, as fotografias de Flieg, louvando o trabalho industrial, veem a técnica de modo positivo, como em boa parte do pensamento ocidental ao longo da história.

Segundo Milton Vargas (1994), a técnica é tão antiga quanto o homem, pois se relaciona à fabricação de instrumentos. O dicionário da língua portuguesa Houaiss define-a assim: “(1881) **1** conjunto de procedimentos ligados a uma arte ou ciência (...) **1.1** *por metonímia* a parte material dessa arte ou ciência (...)” (HOUAISS, 2009, p. 1821). Vargas afirma: “todas as técnicas tiveram origem mágica. Desde o arado que penetrava a Mãe Terra para fecundá-la e que, portanto, tinha a forma de um falo, até a medicina grega originária do deus Asclépios – que curava os doentes durante o seu sono –, passando pela forjaria e a tempera dos aços das espadas árabes – em que os cavaleiros arrebatavam as espadas da forja, ainda rubras, e as temperavam e brandiam-nas contra o vento combatendo espíritos” (VARGAS, 1994, p. 19). O autor acrescenta: “Esse parentesco entre técnica e magia tem como correlato o fato de que tanto na magia como na técnica o que se pretende é modificar o mundo, intervir nas leis da natureza para modificar-lhes o curso. A transmissão dos conhecimentos técnicos de geração a geração foi também inicialmente feita como segredos revelados pelos deuses e, portanto, restringia-se a uma família, a uma pequena comunidade e, finalmente, a uma corporação” (*idem*).

Philippe Dubois afirma, baseando-se em Jean-Pierre Vernant, que os gregos entendiam *technè* “em um sentido fundamentalmente ‘instrumentalista’, os *technai* sendo assimilados a um conjunto de ‘regras do ofício’, a um ‘saber prático adquirido pelo aprendizado’ e visado exclusivamente à eficácia e à produtividade (a exigência do sucesso no resultado é a única medida da ‘boa técnica’). A noção de *technè* na Grécia clássica é uma categoria intermediária do *fazer*: apesar de liberta das esferas do mágico e do religioso da época arcaica, ela ainda não se inscreve completamente no domínio da ciência, que definirá a era moderna (os engenheiros não possuem *technè*) (...). É por isso que as *technai* se aplicavam essencialmente ao mundo da agricultura, do artesanato, da mecânica ou da linguagem (a poética aristotélica e a retórica sofística). A *technè* remete à ideia de um instrumento ao qual o homem recorre para lutar contra uma potência superior, em particular a da natureza (*technè* versus *physis*). Ele pode assim dominar uma força (*dynamis*) que lhe escaparia sem tal instrumento e que, uma vez controlada e canalizada para os seus fins, lhe permite ultrapassar certos limites. Daí a importância do modelo da *technè rhétorikè* do sofista (domínio dos procedimentos argumentativos na

disputa oratória para vencer o adversário voltando contra ele sua própria força de discurso)” (DUBOIS, 2004, p. 32). Segundo o autor, a *technè*, assim, correspondendo, estritamente, ao sentido aristotélico da palavra arte – todo processo de fabricação conforme regras determinadas –, levaria à produção de objetos belos ou utilitários, materiais, como aqueles criados pelas chamadas “artes mecânicas” (pintura, arquitetura, escultura, arte da vestimenta, do artesanato, da agricultura), ou intelectuais, como aqueles gerados pelas chamadas “artes liberais” do trívio (dialética, gramática, retórica) e do quadrívio (aritmética, astronomia, geometria, música). Em “Protágoras”, Platão estendia o conceito de *technè* à arte política, definindo-o como um saber dirigido aos fins práticos do governo, esteado nas virtudes cívicas (VARGAS, 1994). Em *Física II*, Aristóteles afirmou que a *technè* executa o que a natureza não logra fazer por conta própria ou, simplesmente, a imita (RÜDIGER, 2016).

Jean-Pierre Vernant escreve: “Tanto quanto por sua potência, cada *technè* se define por seus limites. Trata-se de um pensamento técnico que não está aberto a um progresso indefinido. Cada arte está, ao contrário e desde o princípio, bloqueada em um sistema fixo de essências e de poderes. Encontra-se circunscrita aos limites em que a aprisionam o número e a força dos instrumentos que, naturalmente, são os seus e da obra que ela tem por função produzir” (*apud* RÜDIGER, 2016, p. 79). Na visão dos gregos, a ferramenta, quando diretamente manipulada pelo homem, era uma extensão dos seus órgãos que transmitia e amplificava sua força; quando usada, adaptava-se aos ritmos do corpo e operava dentro de uma escala de tempo humana (VERNANT, 2006).

Segundo David Wootton (2015), o arquiteto romano Marcus Vitruvius Pollio, na obra *De Architectura*, descreve máquinas utilizadas na construção e na guerra, utilizando o termo latino *machina*, que designava objetos que eram estruturas (*fabricas*) projetadas para serem estáveis, como andaimes, plataformas e escadas. Porém, cerca de 1550, comentadores de Vitruvius que escreviam em latim queriam incluir rodas hidráulicas e relógios, entre outros autômatos, nesse conceito, de modo a conceder relevância a maquinários motorizados. Assim, “máquina” passou a designar um dispositivo que se move por si mesmo. De acordo com o autor, com essa nova concepção do termo, o engenheiro protestante francês Salomon de Caus, interessado em mecanismos acionados pela pressão do ar, pelo fluxo da água ou por pesos descendentes – ele concebeu uma máquina a vapor primitiva –, inventor de tocadores de música automáticos e fontes com pássaros cantando mecanicamente, escreveu a obra *As razões das forças moventes* (1615),

onde descreveu máquinas – afrancesando a palavra para “machine” – para bombear água, serrar madeira e executar outras tarefas industriais. Segundo Wootton, o filósofo e matemático francês René Descartes concebeu, e talvez construiu, um aperfeiçoamento no mecanismo de relógios, várias instalações lúdicas – um boneco numa corda bamba que caminha acionado por ímãs ou um autômato-cachorro que ataca um autômato-perdiz, que voa – e, inclusive, reza a lenda, um autômato-mulher, que um capitão do navio, do qual Descartes era passageiro, teria jogado ao mar durante uma tempestade, convencido de que o engenho era habitado pelo diabo. O filósofo adotou o conceito de máquinas de Caus ao escrever o livro *Discurso sobre o método* (1637), originalmente publicado na Holanda; os ingleses, a partir da leitura da obra, adotaram, enfim, o termo “machine” – antes, utilizavam apenas “engines”, que vem do latim “ingenium”, significando “inteligência”, a partir do qual se derivou “ingenious” (engenhoso). Na obra em questão, Descartes defendia que os animais eram autômatos, seres que, embora parecessem ter “vida” ou “inteligência”, eram apenas máquinas, que, incapazes de pensar, realizavam rotinas pré-determinadas, ausentes de alma, que habitaria, unicamente, seres humanos racionais.

Assim, a partir dessa mudança semântica, foi surgindo o significado moderno de máquina. O Houaiss define o termo assim: “**1** engenho destinado a transformar uma forma de energia em outra e/ou utilizar essa transformação para produzir determinado efeito **2** qualquer equipamento que empregue força mecânica, composto de peças interligadas com funções específicas, e em que o trabalho humano é substituído pela ação do mecanismo **3** aparelho elétrico ou eletroeletrônico destinado a efetuar trabalhos domésticos. Ex.: m. de lavar **4** equipamento mecânico, elétrico ou eletrônico, que requer um operador humano. Exs.: m. fotográfica; m. de calcular **4.1** (...) computador; microcomputador **5** conjunto das peças que fazem funcionar um instrumento; maquinismo, mecanismo. Ex.: a m. de um relógio (...)” (HOUAISS, 2009, p. 1240).

Segundo Vargas, só a partir do século XVII, com o advento da Ciência Moderna, baseada nos trabalhos do próprio Descartes, dos matemáticos e físicos inglês Isaac Newton e francês Blaise Pascal, do polímata e filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz e do químico e físico irlandês Robert Boyle, entre outros, cria-se o termo “tecnologia” que, reinterpretando a técnica em termos epistêmicos e logicistas, significa “um saber fazer baseado em teoria e experimentação científica”; ela “é a atividade de transformação do mundo, resolução de problemas práticos, construção de obras e fabricação de instrumentos, baseada em conhecimento científicos e por processos cientificamente

controlados” (VARGAS, 1994, p. 20). Na formulação do Houaiss: “(1783) **1** teoria geral e/ou estudo sistemático sobre técnicas, processos, métodos, meios e instrumentos de um ou mais ofícios ou domínios da atividade humana (por exemplo, indústria, ciência etc.) **2** *por metonímia* técnica ou conjunto de técnicas de um domínio particular **3** *por extensão* qualquer técnica moderna e complexa” (HOUAISS, 2009, p. 1821).

Segundo Hermínio Martins (1997), a partir do final do século XVIII, surgiram, no Ocidente, duas tradições ideais e típicas a respeito de como o homem se relaciona com a tecnologia para realizar certos fins: a “prometeica” e a “faústica”. Esclarecerei, primeiro, quem são os personagens a que os adjetivos se referem, Prometeu e Fausto.

De acordo com Junito de Souza Brandão (2015 (1)), na mitologia grega, Prometeu – conforme a etimologia, junção de “*pró*” (antes de) e “*mêthos*” (saber, “ver”), resultando em “pré-vidente”, aquele que percebe de antemão –, filho do *Titã* Jápeto e da *Oceânida* Clímene, irmão de Epimeteu, Atlas e Menécio, era um benfeitor da humanidade. Hesíodo, poeta épico grego, conta, nas obras *Teogonia* e *Trabalhos e dias* (século VIII a.C.), que Prometeu, com astúcia, enganou seu primo Zeus, na *pólis* (cidade-Estado) Mecone, em favor dos mortais. Ele dividiu um boi enorme em duas porções: a primeira continha as carnes e as entranhas, cobertas pelo couro do animal; a segunda, apenas os ossos, coberto com a gordura branca. O pai dos deuses escolheria uma delas, e a outra seria ofertada aos homens. Ele optou pela segunda e, vendo-se enganado, “a cólera encheu sua alma, enquanto o ódio lhe subia ao coração” (*apud* BRANDÃO, 2015 (1), p. 175). Como castigo, Zeus privou a civilização humana do fogo, que, metaforicamente, representa, entre outras conotações possíveis, a inteligência e a engenhosidade. Na modernidade, simboliza a afirmação iluminista das capacidades infinitas do homem contra a superstição religiosa (MARX, 2017) ou, simplesmente, a tecnologia (VERNANT, 2006). Para reverter a situação, Prometeu roubou uma centelha do fogo celeste, privilégio de Zeus, ocultou-a na haste de uma fécula e a trouxe à terra, “reanimando”, assim, os homens. De acordo com o poeta, a punição de Zeus a Prometeu, em razão das ambições pretensiosas deste, foi exemplar: ele mandou seu filho Hefesto – que tinha o poder mágico de atar e desatar – acorrentá-lo com grilhões inextricáveis no meio de um rochedo e enviou uma águia que lhe devorava, durante o dia, o fígado, que voltava a crescer durante a noite. Mais tarde, decidiu desacorrentar seu primo, mandando seu filho Héracles matar a ave e libertar o prisioneiro, encerrando, assim, seu ressentimento contra ele. Portanto, há uma transformação no caráter dos personagens: Zeus torna-se dócil à razão e à justiça e

reconcilia-se com Prometeu, que emenda seus modos e renuncia seu gosto excessivo por vingança (VERNANT, 2006). Nos versos finais do poema “Prometeu”, do escritor alemão Johann Wolfgang von Goethe, o ser mitológico, rebelde, que quer criar e recusa a tutela de Zeus, endereça-se, raivosamente, contra o senhor do Olimpo: “Pois aqui estou! Formo Homens/ À minha imagem,/ Uma estirpe que a mim se assemelhe:/ Para sofrer, para chorar,/ Para gozar e se alegrar,/ E pra não te respeitar,/ Como eu!” (tradução Paulo Quintela) (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 192).

Já Fausto é o personagem que, originário de uma popular lenda alemã, recontada em obras artísticas de diversas línguas, dá título à peça teatral trágica escrita por Goethe, desenvolvida ao longo de sessenta e um anos (1770-1831), publicada, em duas partes, em 1806 e, postumamente, em 1832. Na história, ele, médico, advogado, teólogo, filósofo e cientista, com uma sede insaciável pelo conhecimento do pequeno e do grande cosmos, realiza um pacto com Mefistófeles, vendendo sua alma em troca da satisfação de seus desejos, que são, segundo Marshall Berman (2007), viver intensamente toda sorte de experiências humanas, assimilando-as ao seu interminável crescimento interior. Conforme o Doutor Fausto revela ao diabo: “Não penso em alegrias, já to disse./ Entrego-me ao delírio, ao mais cruciante gozo,/ Ao fértil dissabor como ao ódio amoroso./ Meu peito, da ânsia do saber curado,/ A dor nenhuma fugirá do mundo,/ E o que a toda a humanidade é doado,/ Quero gozar no próprio Eu, a fundo,/ Com a alma lhe colher o vil e o mais perfeito,/ Juntar-lhe a dor e o bem-estar no peito,/ E, destarte, ao seu Ser ampliar meu próprio Ser,/ E, com ela, afinal, também eu perecer” (GOETHE, 2017, p. 146, v. 1.765-1.775, tradução de Jenny Klabin Segall). De acordo com Berman, a obra “principia no recolhimento do quarto de um intelectual, no abstrato e isolado reino do pensamento; e acaba em meio a um imensurável reino de produção e troca, gerido por gigantescas corporações e complexas organizações (...). O sujeito e objeto de transformação não é apenas o herói, mas o mundo inteiro. O *Fausto* de Goethe expressa e dramatiza o processo pelo qual, no fim do século XVIII e início do seguinte, um sistema mundial especificamente moderno vem à luz” (BERMAN, 2007, p. 52). O autor continua: “A heroicidade do Fausto goethiano provém da liberação de tremendas energias humanas reprimidas, não só nele mesmo, mas em todos os que ele toca e, eventualmente, em toda a sociedade à sua volta. Porém, o grande desenvolvimento que ele inicia — intelectual, moral, econômico, social — representa um altíssimo custo para o ser humano. Este é o sentido da relação de Fausto com o diabo: os poderes humanos só podem se desenvolver

através daquilo que [Karl] Marx [filósofo judeu-alemão] chama [no *Manifesto do Partido Comunista*] de ‘os poderes ocultos’, negras e aterradoras energias, que podem irromper com força tremenda, para além do controle humano” (*idem*, p. 54). Segundo Berman, Marx apresenta possibilidades cósmicas e apocalípticas que se fundem na vida de todo homem moderno, abordando o tema “dos desejos e impulsos insaciáveis, da revolução permanente, do desenvolvimento infinito, da perpétua criação e renovação em todas as esferas da vida; e sua antítese radical, o tema do niilismo, da destruição insaciável, do estilhaçamento e trituração da vida, do coração das trevas, do horror” (*ibidem*, p. 125).

Fausto abre a Bíblia, no começo do Evangelho segundo São João, onde encontra o princípio do Deus do Novo Testamento: “Era no início o Verbo!” (v. 1.224). Considera essa fórmula cosmicamente inadequada, preferindo a do Deus do Antigo Testamento, encontrada no livro *Gênesis* e vinculada ao ato primordial de criação do mundo: “Era no início a Ação!” (v. 1.236). De acordo com Berman, tratava-se de um debate velado sobre a modernização da Alemanha, no qual subjazia o pró-semitismo e o antissemitismo: “Deveria a sociedade germânica lançar-se à atividade ‘judaica’ material e prática, isto é, à construção e ao desenvolvimento econômico, associados à reforma política liberal, à maneira da Inglaterra, da França e da América? Ou, por outra, deveria manter-se à margem dessas tendências ‘mundiais’ e cultivar um estilo de vida ‘germano-cristão’, autocêntrico?” (*ibidem*, p. 417). Mefisto diz a Fausto que, antes da criação do mundo, não havia o “Nada”, mas as trevas e o caos: “O Gênio sou que sempre nega! [verso mais comumente conhecido como “Sou o Espírito que nega tudo”]/ E com razão; tudo o que vem a ser/ É digno só de perecer;/ Seria, pois, melhor, nada vir a ser mais./ Por isso, tudo a que chamais/ De destruição, pecado, o mal,/ Meu elemento é, integral” (GOETHE, 2017, p. 119, v. 1.338-1.344). A respeito dessa passagem, Berman afirma que destruir e criar ininterruptamente “é a dialética que o homem moderno deve apreender para viver e seguir caminhando; e é a dialética que em pouco tempo envolverá e impelirá a moderna economia, o Estado e a sociedade como um todo” (BERMAN, 2007, p. 62).

Segundo Martins, a visão prometeica, acentuada após a Revolução Francesa, ligada ao positivismo, ao socialismo utópico e ao humanismo de matiz socialista, proclama os benefícios do progresso da razão científica visando ao bem-estar humano e à emancipação da espécie inteira. Já a visão fáustica, opondo-se à primeira, enfatizada na Alemanha da República de Weimar e do Terceiro Reich, subscreve ou busca ultrapassar (sem solução clara e inequívoca) o niilismo tecnológico, que, na definição de Nietzsche

em *Vontade de potência*, ensaio escrito entre 1883 e 1888 e publicado postumamente, é, em sua perspectiva ativa, a intensificação do poder do espírito que se manifesta como violenta força de destruição (BERMAN, 2007); nessa condição, a técnica não serve a qualquer objetivo humano para além da expressão ontológica de uma “vontade soberana” particular, vinculada ao impulso de domínio do mundo, de controle planetário e de apropriação da natureza de modo ilimitado: “os fáusticos haveriam de afirmar que o modo de percepção da ciência moderna é de molde a ver as entidades e os processos naturais apenas e exclusivamente na perspectiva da sua acessibilidade à manipulação experimental e ao controle prático” (MARTINS, 1997, p. 307 e 308). De acordo com o autor, os teóricos fáusticos da técnica eram, em geral, profundamente hostis aos valores liberais, democráticos, universalistas e igualitários, quer em termos gerais, quer nas suas manifestações germânicas, defendendo uma associação entre a técnica moderna e uma ordem social organizada em torno dos princípios de hierarquia, autoridade e disciplina. Segundo Hannah Arendt (2013), o regime nazista, por exemplo, em sua meta de domínio absoluto através da tecnologia moderna e do terror total, visava a transformar a natureza humana, o que significou, na prática, destruir a vida de homens ou eliminar sua espontaneidade e personalidade, fazendo dos campos de extermínio laboratórios de testes controlados que demonstravam a crença básica do totalitarismo de que tudo era possível.

A relação das fotos de Flieg com a visão judaica da técnica expressa em textos da cultura

As fotografias de Flieg indicam, no geral, uma visão positiva da técnica. Porém, elas podem tornar-se uma fonte de reflexão ética quando se relacionam algumas de suas imagens a duas lendas da tradição judaica que enxergam aspectos negativos na construção de máquinas pelos seres humanos. São elas: a da Torre de Babel e a do Golem. Ambas discutem o inconformismo dos homens de se restringir ao mundo físico, de modo que estes constroem tecnologias extraordinárias para buscar alcançar o transcendente e até superar Deus, acreditando que isso seja factível. Segundo Jorge Anthonio e Silva (2007), “o ser de conhecimento, cujas ações de saber explicam-se e submetem-se às condições subjetivas do tempo e do espaço, não se compraz na ordem implacável da razão apenas. Destinado à tirania convincente da lógica, o mundo interior é fugidio das seguranças oferecidas pelo mundo exterior e não se satisfaz totalmente com demonstrações raciocinadas, porque são incapazes de cicatrizar a inexorável falha entre o profano e o sagrado. Latente no humano, a relação com realidades metassensíveis permanece

renitente, surda à voz da razão aparente, indiferente às matemáticas para indicar na dúbia face mortal os segredos insondáveis da condição humana, pois ‘há mais mistérios entre o céu e a terra do que sonha nossa vã filosofia’ [citação da peça de teatro *Hamlet*, do inglês William Shakespeare]” (ANTHONIO E SILVA, 2007, p. 27 e 30). Assim, essas histórias podem ser entendidas “como possibilidade de religação no sentido estrito do *religatio* (ação de atar as videiras) à entidade única e total da qual é gerado todo o existente. Em variadas crenças a ordem da reconexão constitui a causa da culpa original latente no mundo humano imperfeito. É única possibilidade de retorno ao bem supremo, de reencontro com a instância de benesses perdida pela incapacidade da espécie entender e aceitar o que lhe é superior em potência e saber” (*idem*, p. 30 e 33).

Coincidentemente ou influenciados por essa moldura cultural, pensadores judeus que abordaram o tema da tecnologia e da indústria realizaram significativas ressalvas à sua inserção irrestrita, acrítica no mundo moderno, alguns deles constatando as mudanças que elas trouxeram à arte e à sociedade, outros reagindo à barbárie da *Shoah* (Holocausto) e das bombas atômicas no Japão. Eis citações de onze deles (Karl Marx, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Norbert Wiener, Günther Anders, Emmanuel Levinas, Herbert Marcuse, Vilém Flusser e Hans Jonas), dispostas, cronologicamente, conforme a data de sua formulação:

“Depois de o capital ter levado séculos para prolongar a jornada de trabalho até seu limite normal e, então, ultrapassá-lo até o limite do dia natural de 12 horas, ocorreu, desde o nascimento da grande indústria no último terço do século XVIII, um violento e desmedido desmoronamento, qual uma avalanche. Derrubaram-se todas as barreiras erguidas pelos costumes e pela natureza, pela idade e pelo sexo, pelo dia e pela noite (...). O capital celebrou suas orgias”. (Filósofo alemão Karl Marx, 1867, obra *Das Kapital – Kritik der politischen Ökonomie, band 1: Der Produktionsprozess des Kapitals*, O capital: crítica da economia política, livro 1: O processo de produção do capital. In: MARX, 2017, s/p).

“[Crítica ao fascismo alemão]. Como o uso natural das forças produtivas vê-se bloqueado pelo regime de propriedade, os recursos técnicos, as velocidades e as fontes de energia, aumentados, buscam um uso antinatural. A guerra foi a solução encontrada. Suas devastações provam que a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu instrumento e que a técnica não estava suficientemente desenvolvida para dominar as forças elementares da sociedade. Em suas características mais cruéis, a guerra

imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e seu emprego insuficiente no processo produtivo (por causa do desemprego e da falta de mercados). *A guerra imperialista é uma rebelião da técnica, que reivindica em 'material humano' o que lhe foi recusado pela sociedade em matérias naturais*. Em vez de canalizar rios, conduz a corrente humana ao leito das trincheiras; em vez de usar os aviões para semear a terra, semeia explosões sobre as cidades, e nas armas químicas encontrou uma nova forma de liquidar a aura (...). A humanidade, que na época de Homero era um espetáculo para os deuses do Olimpo, agora se transforma em um espetáculo para si mesma. Sua autoalienação chegou a um ponto que lhe permite vivenciar a própria destruição como um prazer estético de primeira ordem” (Filósofo alemão Walter Benjamin, 1935-1939, ensaio “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”. In: BENJAMIN; SCHÖTTKER; BUCK-MORSS; HANSEN, 2012 p. 33 e 34).

“Os ouvintes [de música popular] estão prontos a substituir o sonhar pelo ajustamento à crua realidade, colhendo um novo prazer a partir de sua aceitação do desagradável. Estão desiludidos em relação a qualquer possibilidade de realizar os seus próprios sonhos no mundo em que vivem e, conseqüentemente, adaptam-se a esse mundo. Tomam o que se chama de uma atitude realista e tratam de obter consolo identificando-se com as forças sociais externas que eles imaginam constituir a ‘idade da máquina’. Mesmo assim, a própria desilusão, em que se baseia a sua coordenação, está aí para estragar o seu prazer. O culto da máquina, que está representado nas inabaláveis batidas do jazz, envolve uma autorrenúncia que não pode senão criar raízes, na forma de um flutuante mal-estar, em algum lugar da personalidade de quem obedece. Pois a máquina só é um fim em si mesmo sob determinadas condições sociais: onde os homens são apêndices das máquinas em que trabalham. A adaptação à música de máquina implica necessariamente uma renúncia aos seus próprios sentimentos humanos e, ao mesmo tempo, um fetichismo da máquina tal que seu caráter instrumental se torna obscurecido”. (Sociólogo alemão Theodor W. Adorno, 1941, ensaio “On popular music”, “Sobre música popular”. In: COHN, 1986, p. 139 e 140).

“A razão liquidou-se como agência de conhecimento ético, moral e religioso (...). Abrindo mão de sua autonomia, a razão tornou-se um instrumento (...). Qualquer uso que transcendesse a sumarização auxiliar, técnica, dos dados factuais foi eliminado como um último resquício da superstição. Os conceitos tornaram-se dispositivos ‘otimizados’,

racionalizados, poupadores de trabalho. É como se o próprio pensamento tivesse sido reduzido ao nível dos processos industriais, sujeito a uma programação estrita – em suma, transformado em parte e parcela da produção. Quanto mais as ideias tornam-se automáticas, instrumentalizadas, menos se vê nelas pensamentos com um sentido próprio. Elas são consideradas coisas, máquinas. A linguagem foi reduzida a apenas outra ferramenta no gigantesco aparato de produção na sociedade moderna. Qualquer sentença que não seja equivalente a uma operação nesse aparato aparece ao leigo tão carente de sentido quanto o é para os semanticistas contemporâneos, os quais sugerem que a sentença puramente simbólica e operacional, isto é, puramente sem sentido, faz sentido. O sentido é suplantado pela função ou efeito no mundo das coisas e dos eventos (...). É verdade que as ideias têm sido radicalmente funcionalizadas e que a linguagem é considerada uma mera ferramenta, seja para o armazenamento e comunicação dos elementos intelectuais da produção, seja para dirigir as massas (...). Quanto mais emasculado torna-se o conceito de razão, mais facilmente se presta à manipulação ideológica e à propagação das mais gritantes mentiras (...). O espírito antifilosófico, que é inseparável do conceito subjetivo da razão e que, na Europa, culminou nas perseguições totalitárias (...), é sintomático da degradação da razão” (Sociólogo alemão Max Horkheimer, 1947, obra *Eclipse of Reason*, Eclipse da razão. In: HORKHEIMER, 2015, p. 26, 29, 30, 31, 32, 64 e 65).

“Aqueles de nós que contribuíram para a nova ciência da Cibernética acham-se, assim, numa posição moral que, para dizer o mínimo, é pouco confortável. Contribuímos para o início de uma nova ciência que (...) abarca desenvolvimentos técnicos de grandes possibilidades para o bem e para o mal. Só podemos entregá-la ao mundo que nos circunda, e este é o mundo de [Bergen-]Belsen e Hiroshima” (Matemático norteamericano Norbert Wiener, 1948, obra *Cybernetics – Or Control and Communication in the Animal and the Machine*, Cibernética: ou controle e comunicação no animal e na máquina. In: WIENER, 2017, p. 52).

“Pode-se pensar que a transformação dos aparatos [tecnológicos] avança com demasiada rapidez; que os produtos nos exigem algo exagerado, algo impossível; e que, com sua demanda, nos colocam em uma situação patológica coletiva. Ou, dito de outro modo, a partir da perspectiva do produtor: não é inconcebível supor que nós, que produzimos esses produtos, estejamos a ponto de estabelecer um mundo, cujo passo não somos capazes de seguir, e ‘apreendê-lo’ supera absolutamente nossa capacidade de

compreendê-lo, a capacidade tanto de nossa fantasia como de nossas emoções. Quem sabe, talvez, já tenhamos criado um mundo assim” (Filósofo alemão Günther Anders, 1956, obra *Die Antiquiertheit des Menschen (1) – über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, A obsolescência do homem, vol. 1: sobre a alma na época da segunda revolução industrial. In: ANDERS, 2011, p. 32 e 33).

“Devemos, urgentemente, defender o homem da tecnologia deste século. O homem perderá sua identidade e se converterá em uma engrenagem de uma grande máquina que mastiga coisas e seres. No futuro, ‘existir’ significará explorar a natureza, mas, no vórtice desse empreendimento autofágico, não haverá um ponto fixo. O andarilho solitário no campo, que está seguro de sua pertença, será não mais que um cliente de uma cadeia de hotéis turísticos, inconscientemente manipulado por cálculos, estatísticas e planejamento. Ninguém existirá por si mesmo” (Filósofo lituano-francês Emmanuel Levinas, 1961, ensaio “*Heidegger, Gagarine et nous*”, “Heidegger, Gagarin e nós”. In: LEVINAS, 1997, p. 231).

“Os meios de transporte e de comunicação de massa, as mercadorias de habitação, alimentação e vestuário, a irresistível produção da indústria do entretenimento e da informação trazem consigo atitudes e hábitos prescritos, certas reações intelectuais e emocionais que unem os consumidores mais ou menos prazerosamente aos produtores e, por meio destes últimos, ao todo. Os produtos doutrina e manipulam; eles promovem uma falsa consciência que é imune à sua falsidade. E como esses produtos benéficos tornam-se disponíveis a mais indivíduos em mais classes sociais, a doutrinação que eles levam a cabo deixa de ser publicidade; torna-se um estilo de vida” (Filósofo alemão Herbert Marcuse, 1964, obra *One-Dimensional Man – Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, O homem unidimensional: estudos da ideologia da sociedade industrial avançada. In: MARCUSE, 2015, p. 49 e 50).

“Como aperitivo [para a mente ávida por devorar a natureza] é servida uma variedade de máquinas produtoras de fome. Quanto mais máquinas existem, tanto mais faltam. São a força propulsora da gula. Criam fome em progressão geométrica e de maneira ordenada (...). Elevam o standard da vida. Jorram torrentes de produtos que ontem ainda não existiam, mas amanhã serão inteiramente dispensáveis. A fome criada pelas máquinas é projetada de tal maneira a ser automaticamente insaciável (...). Na nossa vivência já conseguiram elas substituir a natureza. O ritmo das máquinas é o ritmo da nossa vida. Esse aperitivo vem acompanhado de um prato com veículos dos mais diversos

tipos. Servem para devorar tempo, mas o fazem de uma forma tão diabólica que nos tornam completamente escravos do tempo. Graças a eles podemos estar em todos os lugares da terra quase simultaneamente. O efeito é duplo: grande parte da humanidade gulosa está em viagem (...) [e] não sabe o que fazer com o seu tempo. As viagens são fugas do tédio, que é o clima existencial criado pelo tempo devorado pela tecnologia. O ‘tempo livre’ é o mesmo tédio, do qual não se fugiu em tempo (...). Os veículos são máquinas do tempo tedioso (...). Pois este é o princípio do funcionamento da gula: as bocas que se abrem para bocejar são imediatamente tapadas com produtos”. (Filósofo tcheco Vilém Flusser, 1965, obra *A história do diabo*. In: FLUSSER, 2008, p. 127 e 128).

“O Prometeu definitivamente desacorrentado, ao qual a ciência confere forças antes inimagináveis e a economia o impulso infatigável, clama por uma ética que, por meio de freios voluntários, impeça o poder dos homens de se transformar em uma desgraça para eles mesmos. (...) A promessa da tecnologia moderna se converteu em ameaça, ou esta se associou àquela de forma indissolúvel. Ela vai além da constatação da ameaça física. Concebida para a felicidade humana, a submissão da natureza, na sobremedida de seu sucesso, que agora se estende à própria natureza do homem, conduziu ao maior desafio já posto ao ser humano pela sua própria ação (...). O grande empreendimento da tecnologia moderna, que não é nem paciente nem lento, comprime – como um todo e em muitos de seus projetos singulares – os muitos passos minúsculos do desenvolvimento natural em poucos passos colossais, e com isso despreza a vantagem daquela marcha lenta da natureza, cujo tatear é uma segurança para a vida. À amplitude causal se acrescenta, portanto, a velocidade causal das intervenções tecnológicas na organização da vida. O fato de (...) substituir o acaso cego, que opera lentamente, por um planejamento consciente e de rápida eficácia, fiando-se na razão, longe de oferecer ao homem uma perspectiva mais segura de uma evolução bem-sucedida, produz uma incerteza e um perigo totalmente novos” (Filósofo alemão Hans Jonas, 1979, obra *Das Prinzip Verantwortung – Versuch einer ethik für die technologische Zivilisation*, O princípio responsabilidade: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica. In: JONAS, 2015, p. 21 e 77).

A Torre de Babel

Era preferível pensar que a geração seguinte, com o seu saber aperfeiçoado, achará mau o trabalho da geração precedente e arrasará o que foi construído, para começar de novo. Esses pensamentos tolhiam as energias e, mais do que com a construção da torre, as pessoas se preocupavam com a construção da cidade dos trabalhadores. Cada nacionalidade queria ter o alojamento mais bonito; resultaram daí as disputas que evoluíram até lutas sangrentas. Essas lutas não cessaram mais; para os líderes elas foram um novo argumento no sentido de que, por falta da concentração necessária, a torre deveria ser construída muito devagar ou de preferência só depois do armistício geral. As pessoas porém não ocupavam o tempo apenas com batalhas; nos intervalos embelezava-se a cidade, o que entretanto provocava nova inveja e novas lutas. Assim passou o tempo da primeira geração, mas nenhuma das seguintes foi diferente; sem interrupção só se intensificava a destreza e com ela a belicosidade. A isso se acrescentou que já a segunda ou terceira geração reconheceu o sem-sentido da construção da torre do céu, mas já estavam todos muito ligados entre si para abandonarem a cidade.

(Escritor judeu-tcheco Franz Kafka, narrativa “O brasão da cidade”, 1914-1924. In: KAFKA, 2002, s/p).

*Todas as coisas são palavras da língua
em que Alguém ou Algo, noite e dia,
escreve essa infinita algaravia
que é a história do mundo. Na toada*

*passam Cartago e Roma, eu, tu, ele,
minha vida que não capto, a agonia
de ser enigma, azar, criptografia
e todo o desacordo de Babel.*

*Por trás do nome está o que não tem nome;
hoje senti gravitar tua sombra
naquela agulha azul, lúcida e leve,*

*que até o confim de um mar estende o empenho,
com algo de relógio visto em sonho
e algo de ave dormindo que estremece.*

(Escritor argentino Jorge Luís Borges, poema “A bússola”. In:
BORGES, 2017, s/p).

*Eles ergueram a torre de Babel
bem na Praça Antônio Prado.
O esqueleto de aço cobriu-se de carne de cimento
e as vigas e guindastes
eram braços agarrando estrelas
para industrializá-las em anúncios comerciais.*

*Italianos joviais,
húngaros de olhos de leopardo,*

*caboclos de Tietê arrastando o caipira,
bolchevistas da Ucrânia,
polacos de Wrangel,
nipões jaldes como gnomos nanicos talhados em âmbar
entre as pragas dos contramestres,
os rangidos das tábuas do andaime,
o estridor metálico
das vigas de aço e dos martelos sonoros,
no céu libérrimo de S. Paulo,
fizeram a confusão das línguas,
sem perturbar a geometria rigorosa
do ciclópico arranha-céu!*

*Lá do alto, o paulista,
bandeirante das nuvens,
mirou o prodígio da Cidade alucinada:
uma casa de três andares
pôs-se a crescer bruscamente
como nos romances de Wells;
outra apontou a cabeça arrepelada de caibros
acima do viaduto do Chá;
e começou a desabalada carreira
do páreo do azul.
O formidável arranha-céu*

*com a cabeça nas nuvens
abrigou no seu ventre de concreto
o drama da nova civilização.*

*Onde estás meu seráfico Anchieta,
erguendo com o barro de Piratininga,
pelo milagre da tua persuasão,
as paredes rasteiras do Colégio?*

(Escritor paulistano Menotti del Picchia, poema “Torre de Babel”, publicado na obra *República dos Estados Unidos do Brasil*, 1928).

– *Quer dizer que entre Jerusalém e Babel, o senhor opta por Babel?*

– *Mas é óbvio! Deus destruiu Babel, porque Deus é um artista medíocre, premiando o homem com anestésicos, inspirados na medíocre Jerusalém. Quer ideia mais tediosa do que viver no paraíso?*

– *Mas Babel – argumentei – leva ao caos, à desordem. Por acaso, o senhor aprova a desumanização de uma São Paulo, por exemplo? Acredita que São Paulo seja mais habitável que Brasília?*

– *Por incrível que pareça, acredito. São Paulo tem várias cidades dentro dela, não é, em absoluto, uma cidade única. Agora, quando fala em desumanização, está pensando em problema social, não, em arquitetura. O dia em que vocês brasileiros resolverem o drama social, São Paulo será a Babel do futuro, com todas as atrações, as delícias, que vêm exatamente da sua diversidade.*

(Trecho do romance *Concerto amazônico*, do escritor paulista Álvaro Cardoso Gomes. In: GOMES, 2008, p. 57)

A relação do homem com a técnica estrutura-se, no pensamento judaico, a partir do episódio bíblico da Torre de Babel (*Gênesis 11:1-9*), que, segundo o poeta e tradutor Haroldo de Campos, trata da “tentativa ensoberbecida dos descendentes do ‘homem-húmus’ adâmico (Adão, o ‘Terra vermelha’, de *adamá*, ‘terra’, e *adom*, ‘vermelha’), tentativa em prol de levantar uma torre até o céu de *Elohim*, isto sem a graça divina, sem o favor (antes, com o desfavor) de *Adonai*, ‘O-Nome’. Ou, resumindo: esforço ‘humano, demasiado humano’ para recuperar, por meios próprios, ao arrepio do interdito divino, o *Éden* (Paraíso Terrestre) perdido” (CAMPOS, 2004, p. 21 e 22); porém, “YHVH, em represália, fazendo valer a pena da expulsão edênica (*Gên. 3-23*), resolve ‘babelizar’ essa ‘língua-lábio una’ (*safa’ehath*) e dispersar os ‘terrâqueos’ (...). A intervenção de O Nome-Deus (*YHVH*) é, assim, uma verdadeira operação ‘desconstrutora’, punitiva da arrogância (*hýbris*, no sentido grego) humana” (*idem*, p. 72, 73 e 74). O autor optou pelos neologismos “babelizemos” e “babelizou” para traduzir o verbo hebraico *bilbbêl*, *leva Ibbêl*, cuja raiz, *balal*, intraduzível pelo complexo jogo de palavras, origina os sentidos de “misturar, mesclar, embaralhar, perturbar, atrapalhar, confundir, transtornar” (*ibidem*, p. 77), até mesmo de “destruir”. Assim, ele manteve o jogo fônico (paronomásia) entre essas formas verbais e o nome Bavel (Babel) da cidade em construção, que é, assim, “desconstruída” pela balbúrdia. Segundo George Steiner, “*Migdal* não é, basicamente, ‘torre’. É um objeto ‘grande’ ou ‘elevado’ que tem ‘sua cabeça nos céus’. Muito provavelmente, a inferência originária é um ídolo gigante. O fio da blasfêmia na totalidade do relato, além disso, deriva-se da sinonímia entre o verbo ‘fazer’, utilizado para a construção da torre, e o termo que denota a ‘criação divina’” (STEINER, 2017, s/p).

De acordo com Stephan Petrina, esse episódio de “concentração de poder e apoteose” pode ser interpretado como crítica às técnicas ligadas à prepotência humana, pois a torre é o arquétipo de “uma oposição ou tensão entre produção, consumo e mediação de coisas *versus* desenvolvimento de valores maiores, ou, simplesmente, entre técnica viciada [corrupta ou moralmente desprezível] e atos nobres” (WILLIAMS; STABLES, 2017, p. 33). Mas há outras visões possíveis da história. Segundo Moacir Amâncio, o rabino italiano Ovadia Sforno, dos séculos XV e XVI, via a mistura das línguas não como castigo, mas como bênção aos homens: [ele] “interpreta o episódio de Babel como uma parábola sobre o que poderíamos chamar de homogeneização e o totalitarismo tecnológico permitido também pela existência de um só idioma, processo que seria barrado pela cisão babélica. Em vez do totalitarismo aplicado à palavra que teria

sentido unívoco, o incontrolável da errância” (AMÂNCIO, 2009, p. 56). Na visão de Roland Barthes, no momento em que o leitor do texto entrega-se ao prazer deste e acolhe as contradições lógicas, as misturas e rupturas linguísticas e os neologismos, ele se converte em um estrangeiro, “então o velho mito bíblico se inverte, a confusão das línguas não é mais uma punição, o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens, que *trabalham lado a lado*: o texto de prazer é Babel feliz” (BARTHES, 2004, p. 9).

Eis a tradução mais literal de João Ferreira de Almeida e a transcrição poética de Campos, realizadas a partir do hebraico, do cena da Torre de Babel (convenção de leitura: 𐤃𐤃𐤃 pausa maior; 𐤃𐤃 : pausa menor em relação à anterior; 𐤃 pausa mínima):

Trad. João Ferreira de Almeida (ALMEIDA, 2014, s/n)	Trad. Haroldo de Campos (CAMPOS, 2004, p. 81, 82 e 83)
1. E ERA toda a terra de uma mesma língua e de uma mesma fala.	1. Eis toda a terra 𐤃 uma língua-lábio una 𐤃𐤃𐤃 E palavras 𐤃 unas
2. E aconteceu que, partindo eles do oriente, acharam um vale na terra de Sinar; e habitaram ali.	2. E eis 𐤃 no que viajavam para o Oriente 𐤃𐤃𐤃 E se depararam com um vale 𐤃 na terra de Shinar 𐤃 e pararam lá
3. E disseram uns aos outros: Eia, façamos tijolos e queimemo-los bem. E foi-lhes o tijolo por pedra, e o betume por cal.	3. E disseram 𐤃 um para o outro 𐤃 vamos 𐤃 pô-los os tijolos 𐤃𐤃 no fogo 𐤃 e afogueá-los 𐤃𐤃𐤃 E o tijolo para eles 𐤃 foi como 𐤃 pedra-de-apoio 𐤃𐤃 e a massa de argila 𐤃𐤃 foi para eles 𐤃 argamassa
4. E disseram: Eia, edifiquemos nós uma cidade e uma torre cujo cume toque nos céus, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra.	4. E eles disseram 𐤃 vamos 𐤃 construamos para nós uma cidade 𐤃 e uma torre 𐤃 e seu topo no céu 𐤃𐤃 e façamos para nós 𐤃 um nome 𐤃𐤃𐤃 Ao inverso 𐤃 seremos dispersos sobre a face de toda a terra
5. Então desceu o SENHOR para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens edificavam;	5. E baixou Ele-O Nome 𐤃𐤃 para ver a cidade 𐤃 e a torre 𐤃𐤃𐤃 Que construíam 𐤃 os filhos-constructos do homem

6. E o SENHOR disse: Eis que o povo é um, e todos têm uma mesma língua; e isto é o que começam a fazer; e agora, não haverá restrição para tudo o que eles intentarem fazer.	6. E disse Ele-O Nome 𐤀 um povo uno 𐤀 e uma língua-lábio una 𐤀 para todos 𐤀𐤀 e isto 𐤀 só o começo do seu afazer 𐤀𐤀𐤀 E agora 𐤀 nada poderá cerceá-los 𐤀𐤀 no que quer 𐤀 que eles maquem 𐤀 fazer
7. Eia, desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro.	7. Vamos 𐤀 baixemos 𐤀𐤀 e lá babelizemos 𐤀 sua língua-lábio 𐤀𐤀𐤀 Que 𐤀 não entenda 𐤀𐤀 um 𐤀 a língua-lábio do outro
8. Assim o SENHOR os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade.	8. E os dispersou Ele-O Nome 𐤀 de lá 𐤀 sobre a face de toda a terra 𐤀𐤀𐤀 E eles cessaram 𐤀 de construir a cidade
9. Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o SENHOR a língua de toda a terra, e dali os espalhou o SENHOR sobre a face de toda a terra.	9. Por isso 𐤀 chamou-se por nome 𐤀 Babel 𐤀𐤀 pois lá 𐤀 babelizou Ele-O Nome 𐤀 a língua-lábio de toda a terra 𐤀𐤀𐤀 E de lá 𐤀 dispersou-os Ele-O Nome 𐤀𐤀 sobre a face 𐤀 de toda a terra

Nas narrativas do escritor judeu-tcheco Franz Kafka, diz Steiner, “a Torre é um movimento necessário: ela emerge de alguma inegável explosão de vontade e inteligência humanas. A palavra *Himmelsturmbau* [utilizada no miniconto “Durante a construção da muralha da China”] engloba uma dualidade enigmática: a Torre é, como proclama o *Gênesis*, um assalto (*Sturm*) aos céus (*Himmel*), mas é também uma imensa escada de Jacó feita de pedra (*Turm*), pela qual o ser humano ascenderia em direção ao seu Criador. Rebelião e veneração estão inextrincavelmente amalgamadas, do mesmo modo como estão os impulsos de fala para aproximar ou afastar da verdade (...). Cadeia de paradoxos e da dialética trágica que Kafka concentrou no emblema da Torre: ‘Se tivesse sido possível construir a Torre de Babel sem ascendê-la, aquilo teria sido permitido’ [Kafka]. Se o ser humano pudesse usar a linguagem sem aspirar aos significados que estão nas fronteiras proibidas do absoluto, ele bem poderia ainda estar falando a língua genuína e indivisa. Ainda assim usar a língua sem traduções, sem buscar as fontes ocultas da Lei, é também impossível e talvez até vedado. Em Kafka, a fala é a circunstância paradoxal da

incompreensão do ser humano. Ele se move nela como num labirinto íntimo” (STEINER, 2002, p. 93 e 94).

Jacques Derrida afirma, em “Torres de Babel” (*Les tours de Babel*) (1987), que “a ‘torre de Babel’ não configura apenas a multiplicidade irreduzível das línguas, ela exhibe um não-acabamento, a impossibilidade de completar, de totalizar, de saturar, de acabar qualquer coisa que seria da ordem da edificação, da construção arquitetural, do sistema e da arquitetônica. O que a multiplicidade de idiomas vai limitar não é apenas uma tradução ‘verdadeira’, uma *entr’expression* [entr’expression] transparente e adequada, mas também uma ordem estrutural, uma coerência do *constructum*. Existe aí (traduzamos) algo como um limite interno à formalização, uma incompletude da *constructura* [*constructure*]” (DERRIDA, 2002, p. 11 e 12); a partir da interpretação, contida no *Dicionário Filosófico* do iluminista francês Voltaire, de que “Babel significa a cidade de Deus (...), nome que os antigos davam às suas capitais”, Derrida sugere que “o nome de Deus o pai seria o nome dessa origem das línguas. Mas é também esse Deus que, no movimento de sua cólera (...), anula o dom das línguas, ou, ao menos, o desune, semeia a confusão entre seus filhos e envenena o presente” (*idem*, p. 14). Para Derrida e Haroldo de Campos, cabe, então, à “operação tradutória” tentar “desbabelizar Babel”, buscando atingir, no limite do alcançável – pois sempre restará desse processo algo intocável do original –, o que Walter Benjamin, em sua metafísica da tradução, inspirada na cultura gnóstica e cabalista, chama, em “A tarefa do tradutor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*) (1923), a partir da hipótese de Stéphane Mallarmé de uma “*langue suprême*” (língua suprema), de “*die reine Sprache*” (língua pura). Esta é, conforme a tradição judaica, a “língua-lábio una” edênica original ou a linguagem ideal da humanidade redimida no “fim messiânico da histórica”, quando todas as línguas separadas retornarão à sua fonte comum de vida. Para o poeta brasileiro, ela é “o estrato semiótico que subjaz, qual ‘modo de formar’, à poesia de todas as línguas, permitindo, por meio da ‘transcrição’, que a poesia se exporte na sua materialidade sígnica de uma língua para outra, quaisquer que sejam as dificuldades do transcurso” (CAMPOS, 2004, p. 79). Segundo George Steiner, para Benjamin, as línguas deveriam estar fundidas numa *Ur-Sprache* (língua original) comum, algo “provado pelo fato de que os seres humanos dão expressão às mesmas coisas, de que a voz humana brota das mesmas esperanças e temores, embora diferentes palavras sejam ditas” (STEINER, 2005, p. 91). Assim, na visão de Benjamin, o tradutor deve, portanto, dedicando-se a uma tarefa de profunda importância filosófica, ética e mágica, realizando um “movimento de

amor”, efetuando um ato de criação, “resgatar na sua própria língua essa linguagem pura exilada na língua estrangeira, liberar transpondo essa linguagem pura cativa na obra” (apud DERRIDA, 2002, p. 47). Vilém Flusser afirma, na obra *Língua e realidade* (1963), que “a possibilidade de tradução é uma das poucas possibilidades, talvez a única praticável, do intelecto superar os horizontes da língua. Durante esse processo, ele se aniquila provisoriamente. Evapora-se ao deixar o território da língua original, para condensar-se de novo ao alcançar a língua da tradução. Cada língua tem uma personalidade própria, proporcionando ao intelecto um clima específico da realidade” (apud AMÂNCIO, 2009, p. 55).

Vários artistas representaram a lenda da torre ao longo da história: o holandês Pieter Bruegel, o Velho (pinturas *A ‘Grande’ Torre de Babel* e *A ‘Pequena’ Torre de Babel*, c. 1563, figuras 211 e 212); o flamengo Lucas van Valckenborch (pintura *Torre de Babel*, 1594, figura 213); o alemão Athanasius Kircher (desenho *Torre de Babel*, 1679, figura 214); e o francês Gustave Doré (gravura *A confusão de línguas*, 1865, figura 215).

As fotografias babélicas de Flieg

As imagens de Flieg que remontam ao episódio da Torre de Babel registram complexos tecnológicos monumentais ao ar livre, que, se demonstram a fascinação do fotógrafo diante da capacidade fáustica do homem de transformar a natureza em indústria, podem fazer o espectador refletir sobre os compromissos éticos pelos quais devem nortear uma ação humana responsável para com o planeta, garantidora da vida na Terra. Para o filósofo judeu-alemão Hans Jonas (2015), constitui-se uma exigência moral a preservação da integridade da natureza e do “estado de coisas metafísico” relativo à essência do homem e do ambiente. Ao imperativo categórico do filósofo alemão Immanuel Kant, “Aja de modo que tu também possas querer que tua máxima se torne lei geral”, o pensador acrescenta outros adequados aos tempos atuais: “Aja de modo a que os efeitos de tua ação sejam compatíveis com a permanência de uma autêntica vida humana sobre a Terra”; “Aja de modo a que os efeitos da tua ação não sejam destrutivos para a possibilidade futura de uma tal vida”; “Não ponha em perigo as condições necessárias para a conservação indefinida da humanidade sobre a Terra”; “Inclua na tua escolha presente a futura integridade do homem como um dos objetos do teu querer” (JONAS, 2015, p. 47 e 48). Jonas conclui que podemos, eventualmente, até arriscar a nossa própria vida, mas

não o futuro da humanidade, que, para ele, tem obrigação incondicional de existir; assim, o potencial apocalíptico de certos atos deve conduzir-nos ao caminho da prudência. Considerando a premissa de que o Ser tem primazia sobre o nada, pois a este não se pode atribuir nenhum valor ou não-valor, o autor defende que a justificativa de seus imperativos éticos só pode situar-se em um plano metafísico, no qual se questione por que, afinal, o homem deve necessariamente *ser* e buscar, a todo custo, evitar sua extinção.

O rabino brasileiro Michel Schlesinger afirma que o Judaísmo prescreve, de modo contundente, a preservação ecológica, de maneira que o homem possa garantir a sustentabilidade da vida no planeta. Segundo David Gordis, “através de narrativas, poesia, lei e oração, a *Torá* condiciona seus leitores a sentir respeito pela natureza, cria restrições na exploração de recursos naturais para satisfazer as necessidades humanas, expressa encantamento pela diversidade e complexidade da criação de Deus e finalmente estabelece o princípio de responsabilidade humana em relação ao universo” (*apud* SCHLESINGER, 2018, p. 49). Conforme Schlesinger, “já no início da narrativa bíblica, a responsabilidade do Homem em relação ao meio ambiente fica evidente. Embora tudo tenha sido criado por Deus, os seres humanos recebem uma função de administração sobre os outros elementos da criação. Adão e Eva são ordenados a governar os animais e as plantas. Isso significa cuidar desses recursos naturais para que possam existir. Desfrutar da natureza de maneira racional e inteligente” (SCHLESINGER, 2018, p. 49).

Mammi compara o modo de enquadramento da fotografia da barragem da usina hidrelétrica Mascarenhas de Moraes, antigamente chamada Peixoto (cidade de Ibiraci, Minas Gerais, 1956, figura 216), captada para a Brown Boveri, com o da série de trinta e seis xilogravuras do Monte Fuji (1830-1832), situado na ilha de Honshu, do artista japonês, nascido em Edo (antigo nome de Tóquio), em 1760, Katsushika Hokusai, cujo trabalho Flieg conhecia, pois fora presenteado, por sua professora de fotografia Grete Karplus, ainda em Berlim, com uma monografia a seu respeito (*A grande onda* [da província] *de Kanagawa*, 1830-1831, figura 217; *Vista de Fuji das montanhas* [da província] *de Totomi*, c. 1830, figura 218): “mesma composição em ziguezague, partindo do canto inferior esquerdo para se concluir na montanha ao fundo; mesmo destaque dado ao bastidor do primeiro plano; até os cabos que atravessam a fotografia de uma parte a outra lembram as linhas (fios de redes, encrespamentos da corrente) que Hokusai costumava traçar perto da borda inferior da gravura, para sugerir, sutilmente, uma sensação de profundidade; e há, naturalmente, a violência da água. Mas tudo aquilo que

em Hokusai é elegância linear, evocação idílica da natureza, na imagem de Flieg se torna potência plástica, volume, articulação poderosa” (BURGI, 2014, p. 24 e 25). Contribui à dramaticidade e à “tensão quase muscular” da imagem de Flieg, na visão do autor, a força dos contrastes luminosos, tendo na torrente de água o ápice da claridade. Com a formação da grossa espuma, tem-se a sensação de ouvir o baque do despencar da cachoeira. O traçado anguloso da montanha, concedendo um ar sombrio ao cenário, parece parte da colossal estrutura de concreto, que, como um polvo, abre, tenebrosamente, seus tentáculos no formato dos dutos de aço. Para Mammi, a foto contém “uma espécie de exagero da imaginação, um transbordamento que faz com que as coisas pareçam ter vida, sejam mais volumosas, mais presentes, até mais inquietantes do que se esperaria (...). Há um excesso de presença, uma intensidade das coisas, que não se encontra em outras imagens industriais da época. Matéria e luz são mais invasivas, menos dominadas. Como se o esforço de conciliação entre moderno e pré-moderno, indústria e artesanato, abrisse espaço para algo ainda mais primitivo e incontrolável” (*idem*, p. 30 e 31).

Esse efeito de construção humana megalomaniaca está presente também na série de fotos verticais da refinaria de Cubatão, da Pirelli; em duas delas, de corte ousado, o artista, produzindo o registro de um ponto elevado de uma gigantesca estrutura, de modo que a proximidade das nuvens pudesse sugerir a altura suprema da obra, enquanto o extracampo imaginário indicasse seu volume insuperável, combina, poeticamente, elementos de aço e concreto, que brilham intensamente (1955, figuras 219 e 220); a tomada oblíqua e ascensional da segunda imagem aumenta a sensação de imponentia e até de sacralidade do monumento. Outra fotografia, realizada ao rés-do-chão, contrapõe, em enquadramento também *contraplongée*, um operário contemplativo, num misto de concentrado e fascinado, olhando para cima, à construção que está sendo erguida, de modo a sugerir que esta, grandiosa, impressiona até quem trabalha nela (1955, figura 221); a composição da imagem possui rimas visuais, pela repetição de retas e cilindros.

Vale destacar outras fotografias babélicas de Flieg: da barragem Cachoeira do Alecrim, situada na cidade de Tapiraí (São Paulo), construída pela Companhia Brasileira de Alumínio, obra colossal que, captada em plano fechado e ângulo ascensional, se expande em largura e altura, como se desejasse perfurar a montanha e chegar até o céu (1975, figura 222); do majestoso obelisco da fábrica Cristais Prado, localizada em São Paulo (c. 1947, figura 223); e da Usina Hidrelétrica da Ilha Solteira, um ano antes de sua inauguração, situada no rio Paraná, entre os municípios de Ilha Solteira (São Paulo) e

Selvíria (Mato Grosso do Sul) (1972, figura 224) – imagem que lembra fortemente o episódio bíblico, pois, em primeiro plano, funcionários são captados olhando, cada um, para uma direção, como se estivessem confusos, afetados pela incomunicabilidade.

Imagens de Flieg da produção de esculturas de homúnculos de pedra que ecoam o Golem

O Golem

Se (como no Crátilo afirmava o grego)

o nome é o arquétipo da coisa,

em suas letras rosa tem a rosa

e na palavra Nilo cabe o Nilo.

E, feito de consoantes e vogais,

há um Nome terrível, que a essência

cifre de Deus e que a Onipotência

guarde em letras e sílabas cabais.

Adão e as estrelas o souberam

no Éden. Com a ferrugem do pecado

(dizem os cabalistas) foi velado

e as gerações humanas o perderam.

Os artifícios e o candor do homem

nunca têm fim. Sabemos que houve um dia

em que o povo de Deus buscava o Nome,

pelas vigílias da judiaria.

*Não à maneira de outras, que uma vaga
sombra insinuam na imprecisa história,
mantém-se verde e víva a memória:
Judá Leão, que era rabino em Praga.*

*Sedento de saber o que Deus sabe,
Judá Leão obrou permutações
de letras e complexas variações
e um dia disse o Nome que é a Chave,*

*a Porta, o Eco, o Hóspede e o Palácio,
sobre um boneco que com mãos ineptas
lavrou, para os arcanos ensinar-lhe
das Letras, e do Tempo, e do Espaço.*

*O simulacro ergueu as sonolentas
pálpebras e viu formas e cores
incompreensíveis, em meio a rumores
e ensaiou temerosos movimentos.*

*Gradualmente viu-se (como nós)
aprisionado na rede sonora*

*de Antes, Depois, Ontem, Enquanto, Agora,
Direita, Esquerda, Eu, Tu, Eles, Vós.*

*(O cabalista que agiu como nume
à vasta criatura chamou Golem;
dessas verdades dá notícia Scholem
em um douto lugar de seu volume.)*

*O rabi lhe explicava o universo
"Isto é meu pé; isto o teu; isto a sogra"
e conseguiu, em anos, que o perverso
varresse bem ou mal a sinagoga.*

*Talvez houvesse um erro na grafia
ou na articulação do Sacro Nome;
pois mesmo com tão alta bruxaria,
nunca falou, o aprendiz de homem.*

*Seus olhos, mais de cão do que de homem
e muito mais de coisa que de cão,
seguiram o rabi na difusa
penumbra dos recantos da clausura..*

Algo anormal e tosco houve no Golem,

*pois de passava, o gato do rabi
se escondia. (Não fala em gato Scholem
mas, através do tempo, eu o adivinho.)*

*Elevando a seu Deus as mãos filiais,
as devoções desse seu Deus copiava
ou, tonto e sorridente, se encurvava
em côncavas medidas orientais.*

*O rabi o olhava com ternura
e com um certo horror. Como (pensou)
pude gerar esse penoso filho
deixando a inação, que é a cordura?*

*Por que adicionar à infinita
série outro símbolo? Por que à inútil
madeixa que no eterno se enovela,
dei outra causa e efeito, e outra aflição?*

*No momento de angústia e de luz vaga,
a seu Golem os olhos dirigia.*

*Quem nos dirá as coisas que sentia
Deus, ao olhar o seu rabino em Praga?*

(Jorge Luís Borges, poema “El Golem”, “O Golem”, 1958. In: BORGES, 2008, s/p).

Oh Deus, disse então. Porque olhou a escuridão ao redor de si e como cada outro ser estava definitivamente na sua própria casa e ninguém no mundo o guiaria, então na sua carne em cólica ele inventava Deus. E bastou inventá-Lo para que da profundidade de séculos de medo e de desamparo uma nova força se agigantasse num lugar onde nada existira antes. Um homem no escuro era um criador. Na escuridão as grandes barganhas se fazem. Foi dizendo “oh Deus” que Martim sentiu o primeiro peso de alívio no peito. Respirou devagar e com cuidado: crescer dói. Respirou muito devagar e com cuidado. Tornar-se dói. O homem teve a penosa impressão de ter ido longe demais.

(Escritora judia-ucraniana-brasileira Clarice Lispector, romance *A maçã no escuro*, 1961. In: LISPECTOR, 1998, s/p).

O doente, um judeu do bairro pobre, fazia parte de um grupo que havia alguns anos tinha vindo da Polônia (...). Era um esquizofrênico, com fortes doses paranoicas, além de epileptóide. Acho que assim o classificaram (...). O nome com que todos o conheciam depois de um dado momento era Johny Golem (...). A fala caótica, uma alternância de silêncios e loquacidade caótica. Uma eclosão pornográfica contrabalançada com êxtases místicos fornecendo um quadro impossível de olhar sem humor (...). Brice Account tentou transformar o doente num golem autêntico, utilizando para isso todos os recursos do seu setor de pesquisa (...). Johny Golem tentou matar Brice com um pedaço de caibro. Brice corria amedrontado, agitando as nádegas à procura de abrigo.

(Escritor judeu-polonês-brasileiro Samuel Rawet, conto “Johny Golem”, 1969, publicado na obra *O terreno de uma polegada quadrada*. In: SEFFRIN, 2004, p. 336, 337 e 338).

[Os meninos do bairro Bom Fim] não lutariam sós, [Joel] assegurava. Tinham aliados poderosos. Lá estavam, escondidos entre os cômodos: o Príncipe Submarino, o Homem de Borracha e o Sombra; Sansão e Josué; o Golem. Essa figura, que tinha mais de três metros de altura, fora criada do barro pelo Rabi Judah Löw, de Praga, no século XVI, para proteger os judeus da sanha de seus inimigos; agora saía de seu sono secular para enfrentar os nazis.

(Escritor judeu-brasileiro Moacyr Scliar, romance *A guerra no Bom Fim*, 1972. In: SCLIAR, 2013, s/p).

Até hoje, novos modelos de aparelhos destinados àquele mesmo fim surgem, como em todos os outros âmbitos da vida sempre mais moderna, a cada tanto, tornando obsoletos todos os seus predecessores, mimetizando o que se supõe serem as vias da Evolução, o novo Baal, o novo bezerro de ouro em torno do qual gravitam as paixões da era do progresso. Minha família vivia, então, ainda numa ilusão, herdada do século XIX, segundo a qual se acreditava que se estavam por estabelecer as formas e os modelos definitivos para todas as coisas, de que se estava para construir os edifícios, as avenidas e as máquinas destinadas a durar para sempre, e que, portanto, uma era paradisíaca, de ócio e de paz, estava a ponto de ser alcançada graças ao progresso, não se dando conta de que um Golem pode devorar seus criadores em vez de servi-los.

(Escritor judeu-brasileiro Luís Sérgio Krausz, romance *Outro lugar*, 2017. In: KRAUSZ, 2017, p. 30 e 31).

A palavra “Golem” designa, em hebraico, algo ainda bruto, não constituído em ser, imperfeito. Segundo Lyslei Nascimento (2004), “o dicionário [hebraico-português, de Rifka Berezin], na tentativa de defini-la, faz o vocabulário proliferar em outros tantos

significados: matéria disforme, massa amorfa, pessoa desajeitada; larva, pupa, embrião; casulo; robô; ignorante, estúpido; autômato legendário de barro ao qual foi soprada a vida através de nomes sagrados; matéria bruta” (NASCIMENTO; NAZÁRIO, 2004, p. 17). O termo aparece na Bíblia Hebraica uma única vez, no contexto de uma prece de agradecimento, realizada em primeira pessoa, dirigida, como se atribui, de Adão a Deus por tê-lo criado: “Os teus olhos viram o meu corpo *ainda informe*; e no teu livro todas estas coisas foram escritas; as quais em continuação foram formadas, quando nem ainda uma delas havia” (*Salmos: 139-16*). (FERREIRA DE ALMEIDA, 2014, s/p).

Em lendas do *Talmud* – literatura rabínica que contém a Lei Oral, a doutrina, a moral e as tradições judaicas – e do *Midrash* – livro com interpretações e comentários sobre a Torá escrita e a Torá oral –, o Golem é associado à matéria bruta, à cosmogonia bíblica e, em especial à Adão, na fase anterior à Queda. Gershom Scholem (2015) exemplifica com uma passagem do *Midrash Abkir*: “Rabi Berakhia disse: Quando Deus quis criar o mundo, Ele iniciou Sua Criação com nada mais senão o homem e fê-lo como um *golem*. Quando se preparou para lançar uma alma dentro dele, disse Ele: se eu descê-lo agora, dir-se-á que ele foi meu companheiro na obra da Criação; portanto, vou deixá-lo como um *golem* (numa condição crua, inacabada), até eu terminar de criar todo o resto. Quando Ele criou todo o demais, os anjos disseram-Lhe: Não fareis o homem de quem falaste? Respondeu Ele: Eu fiz de há muito, e só falta lançar dentro a alma. E então Ele lançou a alma dentro dele e o desceu sobre a terra e concentrou nele o mundo inteiro. Com ele, Ele começou, com ele, Ele concluiu, como está escrito (*Salmos: 139:5*): Tu me formaste antes e depois” (*apud* SCHOLEM, 2015, p. 194)

O mito judaico-polonês do Golem, transmitido, oralmente, desde o medievo, baseado nessas lendas talmúdicas, encontra-se presente em escritos cabalistas datados mais ou menos entre 1630 e 1650 (IDEL, 1989). O folclorista não-judeu Christoph Arnold, em texto redigido, em latim, em 1674, assim o narra: “Dizem que um *ba'al schem* [“mestre do Nome”, cabalista], na Polônia, chamado Rabi Elias, fez um golem que ficou tão alto que o rabi não conseguia mais alcançar a testa dele para apagar a letra ‘e’ [da inscrição ‘YHWH *elohim emeth*’, ‘Deus é verdade’; sem a letra ‘*alef*’, a expressão torna-se blasfema, ‘Deus está morto’, e o golem se destrói]. Pensou então num ardil, isto é, que o golem, sendo seu criado, deveria tirar-lhe as botas, supondo que, tão logo o golem se abaixasse, apagaria rapidamente a letra. E assim aconteceu, mas quando o golem se desfez

em barro, todo seu peso caiu em cima do rabi, que estava sentado num banco, e o esmagou” (*apud* SCHOLEM, 2015, p. 236 e 237).

Segundo Scholem, o Golem, originalmente, era voltado apenas à consagração do Nome de Deus, sem fins utilitários. Sua função como fâmulos (serviçal) surgiu somente a partir do século XVI; no século seguinte, esse criado passou a ser caracterizado como fonte de perigo. Chaim Bloch, rabino hassídico e cabalista austro-húngaro da Galícia, afirma, em livro de 1920, que o folclorista alemão Jacob Grimm, não-judeu, em 1808, no *Jornal para Eremitas* – veículo romântico da cidade de Heidelberg, editado por Achim von Arnim –, descreve o Golem desse jeito: “Os judeus poloneses, depois de dizer certas orações e observar certos dias festivos, fazem a figura de um homem de barro ou de alcatrão que, depois que eles pronunciam o prodigioso *Shem hameforash* [forma falada do indizível nome de Deus] sobre ele, ganha vida. É verdade que essa figura não é capaz de falar, mas pode entender até certo ponto o que lhe dizem e ordenam. Chamam-no de Golem e o usam como serviçal para fazer todo tipo de serviço doméstico; ele nunca pode sair sozinho. Em sua testa está escrita a palavra *Emet* (Verdade; Deus), mas ele cresce dia a dia e pode facilmente ficar maior e mais forte do que seus companheiros de casa, não importa quão pequeno tenha sido no começo. Ficando então com medo dele, eles apagam as primeiras letras de modo a não restar nada senão *Met* (ele está morto), com o que ele desmorona e se torna barro de novo” (*apud* MOSER, 2017, s/p).

De acordo com Hillel J. Kieval (2000), já a vertente popular tcheca, difundida a partir da polonesa, foi narrada, em texto, pela primeira vez, numa moldura moderna, em 1837, pelo escritor judeu-alemão Berthold Auerbach no romance *Spinoza*; e, em 1841, na revista de temas antropológicos *Panorama des Universums*, pelo jornalista e folclorista não-judeu Franz Klutschak. Inspirada no clima romântico-nacionalista da época, ela aborda a criação mágica, a partir de uma massa amorfa de argila, do Golem de Praga pelo “Grande Rabi” Judá Löw ben Bezalel. Este existiu na história: rabino-chefe de Praga – capital do Reino da Boêmia ou Reino Tcheco –, conhecido como Maharal (acrônimo de “Nosso mestre, rabino Löw”), diretor de uma das maiores academias talmúdicas da Europa, viveu entre cerca de 1520 e 1609; era versado em artes e ciências, especialmente místicas, mas, não interessado na cabala prática, nada indica que tenha, de fato, se dedicado a criar um autômato. Conforme relato da época, ele se encontrou, ao menos uma vez, com o imperador austríaco Rodolfo II, que, pertencente à dinastia dos Habsburgos, governou Praga, de 1575 a 1611, tendo transferido de Viena para lá a capital do Sacro

Império Romano-Germânico. A partir desse fato, escreve Frances Yates, sendo o imperador patrono das artes e das ciências físicas e ocultas – apoiador, por exemplo, dos astrônomos alemão Johannes Kepler e dinamarquês Tycho Brahe, que ali residiam –, Praga “tornou-se um centro para estudos alquímicos, astrológicos, mágico-científicos de toda espécie... (...) uma Meca para os interessados de toda a Europa em estudos esotéricos e científicos” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 188).

Segundo Kieval e Scholem, reza a lenda tcheca que o Maharal moldara o Golem e o trouxera à vida, colocando em sua boca (ou enfiando numa pequena abertura da cabeça) um pergaminho com o indizível Nome de Deus escrito numa fórmula mágica. Durante a semana, o servo artificial realizava trabalhos braçais em casa, cortando madeira, carregando água, etc., mas, durante o Shabat, era solicitado a descansar; assim, na véspera, o rabino retirava o papel de sua boca, pondo-o em estado de sono até domingo. Um dia, porém, ele se esqueceu de “desligá”-lo, e uma calamidade se sucedeu. Conscientizando-se de seu próprio poder e apossado de sua força telúrica, o Golem enfureceu-se e começou a destruir tudo o que via pela frente, demolindo casas, atirando pedras para todo lado e arrasando árvores, e estava destruindo a sinagoga Altneuschul, a mais antiga de Praga. Judeus da congregação que já estavam no templo para as preces noturnas, e tinham acabado de recitar o salmo sabático 92 de louvor a Deus, correram até o Maharal – que, segundo uma versão, estava em casa cuidando de uma filha doente e moribunda –, para avisá-lo da situação. Este precisava resolver urgentemente o problema, pois se estava próximo da hora do Shabat, quando todo trabalho, seja criar ou destruir, era estritamente proibido. Ele se apressou e, em tempo, conseguiu, com muito esforço, rasgar o papel da boca da criatura, fazendo-a desmoronar, salvando, assim, a comunidade judaica. Ordenou que se cantasse o Salmo 92 pela segunda vez – costume mantido, desde então, na Altneuschul. O rabi nunca mais voltou a dar vida ao Golem, mas guardou seus despojos no sótão da sinagoga, onde, acredita-se, jazem até hoje. O rabino Ezequiel Landau, um dos mais proeminentes sucessores de Löw, teria subido ao sótão para examinar os restos do Golem; retornando, baixou uma ordem, obrigatória para todas as gerações futuras, pela qual nenhum mortal jamais deveria ir ao sótão. O poema de Goethe *O aprendiz de feiticeiro* (1797) foi inspirado em visita do autor alemão a esse templo.

Numa leitura moderna, crítica à civilização tecnicista, o Golem, criatura biomágica, metaforiza o perigo da invenção de poderosos maquinários, que podem, por imprevisibilidades – mas também pela maldade humana –, causar desastres e tragédias; a

moral da lenda assemelha-se à da Torre de Babel: o desejo humano insolente de querer tornar-se Deus pode acarretar graves danos à humanidade. O filósofo judeu-alemão Martin Buber, no ensaio “*Was ist der Mensch?*” (Que é o Homem?, 1938), realiza essa vinculação da lenda com as tecnologias: “Por um século, o homem embrenhou-se cada vez mais numa crise (...). Ela diz respeito à relação do homem com as novas coisas e conexões que surgiram por sua ação ou com sua cooperação. Chamo essa peculiaridade de crise moderna do homem defasado por suas obras. O homem não é mais capaz de dominar o mundo que ele próprio engendrou: está se tornando mais forte que ele, está se libertando dele, confronta-o com uma independência quase elementar, e ele já não conhece a palavra que poderia subjugar e tornar inofensivo o *golem* que criou” (BUBER, 2002, p. 187). O matemático judeu-americano Norbert Wiener, para quem “a máquina é a contraparte moderna do Golem do Rabi de Praga”, filho do professor de literatura judeu-russo Leo Wiener, afirma, na obra *God & Golem, Inc. – a comment on certain points where Cybernetics impinges on religion* (Deus e Golem, Associados: um comentário sobre certos pontos onde a Cibernética impacta a religião, 1964): “Conforme a técnica de engenharia aumenta sua capacidade de atingir fins humanos, ela deve acostumar-se cada vez mais a formular fins humanos. No passado, uma visão parcial e inadequada do propósito humano era relativamente inócua, somente porque vinha acompanhada por limitações técnicas que dificultavam a realização de operações envolvendo uma avaliação cuidadosa do propósito humano. Este é apenas um dos muitos lugares onde a impotência humana tem, até agora, nos protegido do impacto destrutivo total da loucura humana” (WIENER, 1964, p. 64). Na visão do escritor judeu-polonês, radicado norte-americano, Isaac Bashevis Singer, em artigo publicado em 1984 no jornal *The New York Times*, “a história do Golem parece menos obsoleta hoje que aparentava há cem anos. O que são os computadores e os robôs de nosso tempo senão *golems*? (...) A semelhança deste *golem* [de Praga] com os *golems* de nossa era nuclear atordoa a imaginação. Enquanto tentamos superar nossos inimigos e criar novos e mais destrutivos *golems*, a terrível possibilidade está à espreita de que eles podem desenvolver uma vontade própria, tornar-se rancorosos, traidores e loucos. Como os judeus de Praga no século XVI, estamos assustados com nossos *golems*. Gostaríamos de estar em condições de apagar o poder estranho que lhes demos, escondê-los em algum sótão monstruoso e aguardar o tempo em que eles também se tornarão ficção e folclore” (SINGER, 1984, s/p). Já Lucien Sfez, na obra *Crítica da comunicação* (1994), alerta para os riscos tecnológicos presentes na nossa “sociedade Frankenstein”, expressão ligada à criatura bioeletromecânica fabricada, a partir de partes

de carne humana animadas pela eletricidade, pelo cientista Victor Frankenstein, na obra *Frankenstein ou o Prometeu moderno* (1818), escrita pela inglesa Mary Shelley, mas que pode ser vinculada ao Golem: “Frankenstein, um Frankenstein tecnológico nos ameaça. Pelo menos, nós o cremos. Fazem-nos crer nisso. Passamos a viver num mundo de máquinas de transportar, de fabricar, de pensar. Frankenstein, nosso duplo, aquele que criamos, assume sua autonomia e em seguida o poder” (SFEZ, 1994, p. 19).

Na visão de Lyslei Nascimento (2004), “toda criação, afirma essa desconstrução do Golem, está sujeita a erros de cálculo, a falhas de projeto e de execução. Nesse erro, nessa falha essencial, é que a monstruosidade sinistra da criatura se insinua” (NASCIMENTO; NAZÁRIO, 2004, p. 18). Para Márcio Seligmann-Silva (2007), criar o homúnculo mágico, metáfora da *imitatio dei* da criação adâmica, “pode ser interpretado não apenas como a figuração da criação poética e artística, mas também como uma expressão da capacidade de nosso gênio técnico. O Golem, neste sentido, seria um dos primeiros seres artificiais criado pelo homem com características humanóides (...). O mito do Golem traz à luz do dia também os dilemas prometeicos da relação ambígua do homem com a técnica (...). Como o Frankenstein de Mary Shelley, o Golem representaria, neste contexto, a um só tempo a terra, força natural perdida, e o fruto do nosso conhecimento, da violação da natureza. Ele é ao mesmo tempo a ‘volta do recalcado’, ou seja, revolta da natureza, acorrentada e esquecida sob os castelos do saber e da técnica, e também um representante deste saber” (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 183, 184 e 192).

O Golem de H. Leivick

A peça teatral distópica *O Golem – poema dramático em oito cenas* (1921), do poeta e dramaturgo judeu-russo H. Leivick (*née* Leyvik Halpern), vinculada ao modernismo europeu, com tons românticos, desenvolvida em versos brancos – aqueles que são metrificados, mas não rimados –, utiliza a figura do monstro mítico para apontar, justamente, para o caráter ambíguo das tecnologias: o Golem, criado, na época dos *pogroms* – termo iídiche para designar ataques em massa violentos ocorridos, no Império Russo, contra judeus, de 1881 a 1921 –, com o objetivo de proteger os judeus contra acusações de assassinatos rituais, ataca, furiosamente, a própria comunidade judaica. O autor escreveu-a, já nos Estados Unidos, entre 1917 e 1920, em iídiche; ela foi publicada, em 1921, no periódico iídiche *Amerika*, em Nova York, e encenada, primeiramente, em

hebraico, em 1925, no Teatro Habima, em Moscou, sob direção de Boris Versilov, que produziu, dois anos depois, a peça, na mesma cidade, dessa vez em iídiche. Em 1931, o texto foi representado, em iídiche, em Nova York, e voltaria a sê-lo, na mesma cidade, dessa vez em inglês, em 1984. Em 1989, a peça foi realizada, em hebraico, em Tel Aviv.

H. Leivick nasceu, em 1888, na Bielorrússia (atualmente, Belarus), num *shtetl* (vilarejo) em Igumen (desde 1923, Chervyen'), perto da cidade de Minsk, no seio de uma família judaica pobre – ele era o mais velho de nove crianças. Segundo Laura Quercioli Mincer (DICKINSON; SALMON, 2015), aos sete anos de idade, ele afirmou ter sido agredido e jogado no chão entre montes de neve, após passar por uma igreja no caminho para o *cheder* (escola ortodoxa de ensino primário), por um robusto polonês, que lhe dirigiu impropérios antisemitas: “Judeu imundo! Quando você passar por nossa igreja, você tem que tirar o chapéu! Seu judeu imundo” (*apud* DICKINSON; SALMON, 2015, p. 64). Aos quinze anos, ele foi expulso da *yeshiva* (escola rabínica) onde estudava, por ser visto lendo a novela hebraica moderna *Amor a Sião* (1853), que, escrita pelo judeu-lituano Avraham Mapu, contribuiu para a ascensão do movimento sionista. Em 1905, durante a revolução russa, o escritor associou-se ao Bund (literalmente “federação” ou “união”), o partido socialista supranacional de operários judeus no Império Russo que, fundado, em Vilna (Lituânia), em 1897, buscava a autonomia política judaica naquela região. Suspeito de atividades subversivas contra a autocracia czarista, ele foi preso, em 1906, pela polícia, recusou-se a se defender, por acreditar na justiça de seus atos e foi condenado a quatro anos de trabalho forçado, a ser seguido por exílio permanente na Sibéria. Trancado numa cela isolada na prisão da torre de Minsk desde 1908, escreveu o poema dramático *Di keytn fun Meshiakn* (“As correntes do Messias”), somente publicado em 1939. Em março de 1912, quando cumprira a primeira parte da pena e começava sua longa marcha, em etapas, até à aldeia de Vitim, na Sibéria, Leivick conseguiu fugir, comprando, graças ao dinheiro recebido de companheiros recém-emigrados à América, uma carroça e um cavalo, dirigindo-se até a estação de trem, cruzando a Rússia e a Alemanha e embarcando rumo aos Estados Unidos. Ele narraria sua experiência desse período na autobiografia *Na prisão do Czar* (1959).

O escritor aportou, em Nova York, em 1913, pouco antes de eclodir a Primeira Guerra Mundial. Lá, criou, além de poemas, várias peças teatrais, como *Shmates* (“Trapos”, 1922), *Shop* (“Ateliê”, 1926-1927), *Sodoma* (1937) e *In di teg fun Iyov* (“Nos dias de Jó”, 1953). Obras suas foram encenadas na América, Europa, Palestina e Israel.

Em Nova York, Leivick associou-se a um grupo de escritores impressionistas iidichistas conhecido como “*Di Yunge*” (Os Jovens). Escreveu para o diário iidiche, publicado em Nova York a partir de 1914, *Der Tog* (O Dia), mas, passando por dificuldades financeiras, trabalhou por anos como forrador, pendurando papéis de parede nos muros das ruas. Em 1925, realizou uma viagem a Moscou e à sua cidade natal (SANDROW, 1996; NEUGROSCHER, 2006; DICKINSON; SALMON, 2015; BARZILAI, 2016).

Segundo Alberto Dines (2013), em 1936, Leivick passou pelo Rio de Janeiro em sua escala rumo ao XIV Congresso Internacional do PEN Clube, que ocorreria, entre cinco e quinze de setembro, em Buenos Aires, evento no qual, representando a literatura iidiche, esteve na companhia de ilustres escritores do mundo todo – ao todo, setenta pessoas, entre congressistas e hóspedes de honra –, entre os quais os judeus austríaco Stefan Zweig – que, autor prolífico, lançaria a obra *Brasil, um país do futuro* (1941) e se suicidaria, em 1942, em Petrópolis –, russo Saul Tchernichovsky – nacionalista e sionista, autor de língua hebraica, delegado oficial do PEN Clube da Palestina –, alemão Emil Ludwig e francês Benjamin Crémieux, que morreria no campo de concentração de Buchenwald. O escritor judeu-austríaco Raoul Auernheimer, sobrinho do jornalista e dramaturgo Theodor Herzl – pai do Sionismo político moderno –, preso, em 1938, no campo de concentração de Dachau, mas liberado graças à ajuda de Emil Ludwig, podendo imigrar aos Estados Unidos, também se inscreveu no evento, mas cancelou sua participação. Entre os não-judeus, compareceram os franceses Jules Romains – presidente do PEN Clube Internacional –, André Lichtenberger, Georges Duhamel e Jacques Maritain; o espanhol José Ortega Y Gasset; o brasileiro Cláudio de Souza, presidente do PEN Clube de seu país; os italianos Mario Puccini, e, nascidos em Alexandria (Egito), Filippo Tommaso Marinetti – fundador do movimento futurista – e Giuseppe Ungaretti, que, entre 1936 e 1942, foi professor na Universidade de São Paulo; os argentinos Carlos Ibarguren – presidente do PEN Clube de seu país e do congresso –, Victoria Ocampo – vice-presidente do congresso, criadora e editora da revista cultural *Sur* (1931) – e Eduardo Mallea; os belgas Henri Michaux e Louis Piérard; o polonês Jan Parandowski; e a colombiana-indiana Sophia Wadia, além de japoneses, chineses e escandinavos.

De acordo com o autor, nesse congresso, Leivick, em 10/9/1936, uma quinta-feira – a seis dias de Rosh Hashaná (o Ano-Novo) –, pela manhã, diferentemente de Stefan Zweig, que não se manifestou, publicamente, no evento, pois achava que os judeus deviam manter um perfil discreto e não expressar seus particularismos para não provocar

ressentimentos, “agiganta-se ao defender no plenário a sua causa. Cabeleira branca, rosto talhado em pedra, mas de compleição frágil, fala em nome da literatura *idisch* que está sendo ameaçada pelos *pogroms* da Polônia, pelo chauvinismo racial da Alemanha e pelo esnobismo intelectual da Europa. Veio a Buenos Aires para alertar a consciência mundial a respeito de algo que não sabe descrever, mas será catastrófico. Ninguém sabe, está em gestação – desconhecido, monstruoso, inimaginável” (DINES, 2013, p. 67). Dines afirma que “a denúncia de Leivick não comove, ninguém a comenta, exceto o polaco Jan Parandowski, que procura desculpar-se, alegando que o seu PEN Clube não foi informado a respeito das brutalidades cometidas contra os judeus e os escritores judeus em seu país. O poeta Saul Tchernichowsky (...) não é propriamente judeu, é hebreu, espécie de Walt Whitman [poeta norte-americano], telúrico e secular, representante da nova cultura que floresce na velha Canaã, talvez não queira intrometer-se em questões concernentes à Diáspora [o escritor não se expressou, no plenário, durante todo o evento]. Logo o incansável fascista Marinetti propõe ao plenário, ‘à raiz do discurso proferido pelo delegado senhor Leivick’, um enérgico protesto ao governo soviético pelas condenações de [Leon] Trótsky, [Grigory Y.] Zinoviev e [Lev B.] Kamenev [militantes judeus-bolcheviques, participantes da Revolução Russa, mortos, por ordem de Stálin, o primeiro, em 1940, na Cidade do México, atacado, com um machado de gelo, pelo comunista espanhol, agente da NKVD, organização policial secreta da União Soviética, Ramón Mercader; os dois últimos, fuzilados, em agosto de 1936] [aplausos]” (*idem*).

Após a *Shoah* (Holocausto), Leivick publicou a coleção de poemas *In Treblinka bin ikh nit geven* (“Eu nunca estive em Treblinka”, 1945), expressando o disseminado senso de desorientação e sentimentos de culpa pós-barbárie. Ele faleceu em 1962.

Segundo Kieval, Leivick baseou sua história na versão ficcional hebraica e iídiche *Sefer nifla’ot Maharal ‘im há-golem* (1909) (Livro dos prodígios do Maharal com o Golem), elaborada pelo rabino hassídico polonês Judá Yudel Rosenberg – que inventara ter tido acesso a um manuscrito escrito pelo genro do Maharal, encontrado na biblioteca de Metz (França) –, na qual o Golem é criado pelo rabino de Praga com o objetivo de proteger os judeus contra a violência, praticada por cristãos, tendo como pretexto o libelo de sangue; este consistia na acusação mentirosa de que os judeus sequestravam e matavam crianças cristãs, utilizando o sangue para fabricar a *matzá*, pão ázimo (sem fermento), comido, na celebração de Pessach, para lembrar a fuga apressada dos hebreus escravizados no Egito. Embora não tenha havido, no reinado de Rodolfo II, que era

tolerante às religiões, nenhuma séria violência decorrente de libelos de sangue contra os judeus, que viviam em relativa liberdade, supõe-se que a população, a um rumor mais acentuado, poderia lembrar-se de certo trauma histórico, não citado em nenhum dos textos literários, mas que justificaria todo seu pânico às proximidades de Pessach, a ponto de o rabino decidir criar um Golem protetor: em 17/4/1389, domingo de Páscoa, todos os judeus de Praga, estimados em novecentos, exceto os mais novos, foram, devido à acusação de “profanação da hóstia”, massacrados pelos vizinhos cristãos, e suas casas, então, saqueadas (GREEN, 2016). As histórias de Leivick e Rosenberg aludem, metaforicamente, aos eventos antissemitas de sua época, notadamente os *pogroms* que ocorreram no Império Russo nas décadas de 1880, 1890 e 1900. A diferença psíquica entre os dois *golems* é que, enquanto o de Rosenberg, mudo, equilibrado e complacente, possui um senso de justiça bem definido, empregando uma violência moderada e cirúrgica contra os inimigos dos judeus, o de Leivick, falante, complexo e imprevisível, extrapola sua missão e leva terror e caos à própria comunidade judaica (BARZILAI, 2016).

Outras obras literárias em que a criatura, uma heroína, é guardiã dos judeus de Praga são o conto, originalmente escrito em francês, “O Golem” (1983), do autor judeu-romeno, radicado norte-americano, sobrevivente da *Shoah*, Elie Wiesel, livro que contém desenhos feitos pelo artista judeu-americano Mark Podwal; e a novela, criada na primeira versão em iídiche, “O Golem” (1969), de Isaac Bashevis Singer, publicada no diário judaico de Nova York *Forvitz* (“Avante”), traduzida ao inglês pelo próprio autor em 1982.

O Golem de Leivick dialoga com a peça de teatro dramático-futurista tcheca, com um prólogo e três atos, que estreou, no Teatro Nacional de Praga, em 1921: *R.U.R. (Robôs Universais de Rossum)* (1921), escrita pelo jornalista tcheco Karel Čapek, que, nascido, em 1890, na cidade rural de Malé Svatoňovice, na região da Boêmia, então parte do Império Áustro-Húngaro, atual República Tcheca, obteve sua formação intelectual e humanista em Praga e Paris (ČAPEK, 2004). Através dessa peça, o autor, inspirado na tradição do Golem de Praga e influenciado pela experiência da Primeira Guerra Mundial, que fez com que percebesse, mesmo longe dos combates, dispensado por doença, a força destrutiva da técnica, introduziu, na cultura moderna, o termo “robô”, que, inventado por seu irmão Josef, vem do tcheco *robota*, utilizado para expressar o trabalho servil, duro (SELIGMANN-SILVA, 2007). Segundo Ivan Klima (ČAPEK, 2004; KLÍMA, 2002), a história, conforme pôster da época, gira em torno dos anos 2000: os robôs, inventados pelo velho Rossum e produzidos em massa, numa ilha remota, por seu filho, o jovem

Rossum – “*rozum*”, em tcheco, significa “razão” –, eram seres artificiais, que, eficientes, privados de qualidades “desnecessárias” (sentimentos, desejos, criatividade e capacidade de sentir dor), começaram, gradualmente, a controlar todo o trabalho fabril e a assumir os encargos civis e militares das pessoas, que, agora, podiam só curtir a vida, vivendo um paraíso terrestre. Mas os autômatos se rebelam, alegando sua superioridade física e intelectual para reivindicar o domínio do mundo, e aniquilam toda a humanidade. “É melhor assentar um único tijolo do que delinear planos grandes demais” (ČAPEK, 2004, s/p), diz o personagem sobrevivente da trama, sintetizando a moral da história.

O fato do Golem de Leivick e dos robôs de Čapek poderem virar-se contra seus criadores explica-se por terem uma pequena brecha para empregarem seu livre-arbítrio, sem terem regras morais arraigadas profundamente neles. Seu funcionamento “falho” era improvável nos robôs, totalmente condicionados, criados pelo escritor russo-americano-judeu Isaac Asimov, pois estes tinham em seus cérebros positrônicos implantadas as Três Leis da Robótica: “1) Um robô não pode ferir um humano ou permitir que um humano sofra algum mal; 2) Os robôs devem obedecer às ordens dos humanos, exceto nos casos em que tais ordens entrem em conflito com a primeira lei; e 3) Um robô deve proteger sua própria existência, desde que não entre em conflito com as leis anteriores” (ASIMOV, 2002, s/p). Essas normas éticas tornavam-se a garantia para que as máquinas atingissem a perfeição, servindo a seu criador incondicionalmente, sem poder ferir os homens ou a si mesmas. Elas dialogam com o decálogo, conjunto de Dez Mandamentos que, segundo a Bíblia Hebraica, foram escritos por Deus em duas tábuas de pedra e entregues, no Monte Sinai, a Moisés para serem levados ao povo de Israel. A Primeira Lei da Robótica evoca a fidelidade e a obediência ao Senhor contidas no Primeiro Mandamento Divino, “³Não terás outros deuses diante de mim” (*Êxodo 20:3*), e no Segundo, “⁴Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima nos céus, nem em baixo na terra, nem nas águas debaixo da terra; ⁵Não te encurvarás a elas nem as servirás; porque eu, o SENHOR teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a iniquidade dos pais nos filhos, até a terceira e quarta geração daqueles que me odeiam; ⁶E faço misericórdia a milhares dos que me amam e aos que guardam os meus mandamentos” (*Ex 20:4-6*) (FERREIRA DE ALMEIDA, 2014, s/p). A Segunda e Terceira Leis da Robótica ecoam a proteção à vida do outro e de si mesmo do Sexto Mandamento Bíblico: “¹³Não matarás” (*Ex 20:13*). Apesar de sua defesa do caráter irretocável dos autômatos, Asimov, que foi responsável por cunhar e popularizar o termo “robótica”, sugeria, nas entrelinhas de seus contos de

ficção científica reunidos na obra *Eu, robô* (1950), que eles podiam tornar-se perigosos na medida em que os homens não são perfeitos, de modo que estes poderiam, eventualmente, construir suas criaturas sem infundir nelas as Leis da Robótica, com o objetivo de utilizá-las para fins espúrios.

Mincer afirma que a descrição física, por Leivick, da figura do Golem pode ter-se inspirado numa história vivida pelo autor aos sete anos de idade e contada por ele em discurso proferido, em Jerusalém, em 1957: para satisfazer sua curiosidade infantil, ele se dirigiu até à propriedade de um conde para espiar seu filho louco, “homem de dor e sofrimento” que era isolado do mundo exterior. Diante da janela gradeada de ferro, avistou-o, “fascinado, como se contemplasse para um abismo que me atraía”: era um “gigante de cabelos e barbas negras desgrehadas, selvagens”, que, “calado e parado”, encarava-o com “grandes olhos aterrorizantes” (*apud* DICKINSON; SALMON, 2015, p. 64). Os joelhos de Leivick tremeram; “para me salvar, pensei num truque” (*apud idem*). Ele roçou a língua no ferro frio congelante da grade, perfurando-a, fazendo-a jorrar sangue; queria, assim, entreter o prisioneiro e mostrar a ele que desejava animá-lo. Para a autora, através desse episódio, o escritor “apresenta-se como uma figura messiânica, não na imagem de um Messias triunfante, o filho de David, mas de acordo com um outro modelo talmúdico provido pela tradição judaica, a saber, aquele do Messias sofredor, o filho de José, um dos muitos Messias na narrativa judaica que tenta em vão redimir seu povo, e sofre em vão igualmente” (DICKINSON; SALMON, 2015, p. 65). Ela prossegue: “para esse Messias, a tradição judaica não oferece nenhuma oportunidade de vitória, mas apenas derrota eterna, fadada a ocorrer ao longo dos séculos a alguém que ‘foi oprimido e afligido, mas não abriu a sua boca; como um cordeiro foi levado ao matadouro, e como a ovelha muda perante os seus tosquiadores, assim ele não abriu a sua boca’ (*Isaías 53: 7*)” (*idem*; FERREIRA DE ALMEIDA, 2014, s/p). Para a autora, “no *Golem* de Leivick, o rabino realizador de milagres, o Maharal de Praga, cria um Messias-marionete que nunca pode estar pronto, que recua de sua tarefa que lhe foi atribuída e se recusa a abraçar a vida que lhe foi concedida, implorando a seu criador, com o desespero de uma criança, para deixá-lo na escuridão do não-ser” (DICKINSON; SALMON, 2015, p. 65).

No primeiro ato da peça, “Argila”, que se passa, na aurora, num espaço deserto ao longo do rio que margeia Praga, o Maharal, com setenta anos, posta-se diante da pilha de argila dessecada que ele moldou na forma humana para, ao infundir-lhe alma através de bênçãos, torná-lo um “porta-voz da nação, homem de poder” (NEUGROSCHER, 2006,

p. 117, tradução minha a partir da versão em inglês de Neugroschel, composta por versos brancos decassílabos, com a inserção de aliterações, visando a prover pungência ao drama). “Estou fazendo o que o Bom Deus me ordenou” (*idem*, p. 119), declara. Para realizar a tarefa, “Por longas semanas de dias e noites,/ Purifiquei meu coração e mente,/ Afastado de mim e do mundo em si,/ Transformado num pensar fixo em ti” (*ibidem*, p. 118). Surge, de repente, “a sombra de uma sombra”, o espírito do Golem não-nascido, que, rejeitando a ideia de ser retirado de seu abismo de trevas e convocado à vida para assumir o papel de “um servo a ser mandado, comandado” (*ibidem*, p. 117), ameaça-o severamente:

FANTASMA DO GOLEM: *Vim alertá-lo, Rabi. Não me cries.*

Não me removas da condição crua.

MAHARAL: *Some, ordeno que desapareças.*

FANTASMA DO GOLEM: *Alerto a ti outra vez. Não me cries.*

Vê as estrelas empalidecendo!

Assim cada brilho se apagará

No exato instante que fixar os olhos.

Vou arruinar tudo o que meus pés pisar,

Triturar tudo o que minha mão tocar.

Para que se disperse em poeira e cinzas...

Não me troques a escuridão e quietude

Pela agitação das ruas e dos homens.

(Ibidem, p. 116).

Ao esvanecer o fantasma do Golem não-nascido, eis que aparece o espírito de Tadeusz, o padre, que pergunta ao Maharal o que ele estava fazendo àquela hora da noite e naquele lugar baldio e por que apresentava uma singular expressão de fúria sanguinária:

FANTASMA DE TADEUSZ: *Sei que posso partir e prosseguir.*

Tadeusz pode virar-se muito bem.

Por que seus olhos parecem estranhos?

Fuzilam ódio da mais negra força!

Como pode um rabi pensar em massacre?

Durante a vida tenho visto masmorras,

Autos-da-fé do tribunal sagrado.

E tenho visto semblantes judaicos,

E tenho visto os olhares judaicos.

Mas nunca, jamais defrontara com

Um par de olhos judeus assassinos,

Transbordando puro ódio como os seus.

Parecem olhos de um golem selvagem.

(Ibidem, p. 119 e 120).

No segundo ato, “Paredes”, ocorrido já no amanhecer, Maharal, como no ato divino da criação humana, nomeia o Golem, agora uma pessoa, Yosl, forma diminutiva de José e termo iídiche para “Jesus”, conotando, ao mesmo tempo, uma das quatro figuras messiânicas, que, segundo a tradição judaica, descendente de José, guerreará, se necessário, contra as forças do mal e morrerá em combate com os inimigos de Deus e Israel, e o Jesus sacrificado (BARZILAI, 2016). Ele o leva, furtivamente, à sua sala particular de estudos em sua casa. Insuflado por uma poderosa energia destrutiva reprimida, o Golem sente-se sufocado e atordoado ali. Em grande agitação, guinchando, circula pela sala, esmurra paredes e escala bancos e mesas, derrubando-os, a ponto de estremecer a casa e fazer a esposa e a neta (chamada Débora) do rabino tombar da cama, assustadas. Estas se depararam com o gigante, que foi apresentado pelo Maharal como

um homem pobre que encontrou na rua, estirado e exausto, de procedência incerta, sendo um de seus traços balbuciar de modo infantil, tendo, em seus lábios, estampado um sorriso vazio, retorcido, congelado e, em sua face, impressa uma “estúpida tristeza, angústia” (NEUGROSCHER, 2006, p. 134). Como se contemplassem a Medusa da mitologia grega, a esposa e a neta do rabino ficam petrificadas de tanto horror pelo estranho, monstruoso e disforme homem e deixam o recinto. O rabino tolhe sua criatura de captar “a primeva centelha de esperança” (*idem*, p. 129), proibindo-a que retribua ao calor afetoso emanado por Débora, por quem sente forte atração, a ponto de, no dia seguinte, vir a agarrá-la e beijá-la, e que se comunique com qualquer pessoa, devendo “segurar a língua” e não encarar ninguém. O Yosl-Golem senta-se e, tonto de sono, dorme ruidosa e pesadamente.

No ato seguinte, “Através da escuridão”, que se passa no mesmo ambiente, mas no período noturno, Golem revela ao Maharal que, quando foi mandado, por este, dirigir-se ao pátio da sinagoga para cortar lenha com um machado como um “labor para aliviar tua solidão” (*ibidem*, p. 137), tornou-se alvo do estigma de ser diferente, sendo provocado e ridicularizado por crianças e adultos, o que o faz odiar a comunidade à que deveria servir e seu próprio mestre, pois, afirma, “Tenho horror a cada letra que articulas./ Sempre penso poder ouvir tua voz:/ ‘Onde estás?’ Esmago o machado na/ Madeira e lhe respondo: ‘Eis-me aqui!’/ E todos zombam de mim: ‘Eis-me aqui!’” (*idem*). Laura Quercioli Mincer (DICKINSON; SALMON, 2015) interpreta a situação descrita como uma versão degradada da sublime convocação de Deus por Abraão, ao que este, prontamente, responde *Hinenni* (Eis-me aqui) (*Gênesis 22:1*), sendo que, no caso da peça, Maharal, personificando Deus, não chamará o nome de Yosl, mas este, pensando ter ouvido o “sagrado” chamamento, será objeto de chacota. O Golem pede ao rabino para ficar com ele constantemente, mas este determina que aquele deve ficar sozinho, sempre disponível às suas solicitações. Perturbado e apreensivo se agiu corretamente ao gerar o Golem, o Maharal sofre com pesadelos e premonições relacionados a fogo e sangue, morte e destruição; o Golem também tem visões catastrofistas. Reb Bassevi – “Reb” (senhor, em ídiche) é o tratamento respeitoso utilizado, tradicionalmente, para se endereçar a judeus ortodoxos – e Reb Tankhem – este sofre o luto pela perda do filho, Yokanan, assassinado num Pessach em razão de um libelo de sangue – visitam o rabino e descrevem o sentimento misto de curiosidade, maravilhamento e pavor que o sinistro estrangeiro provoca na comunidade judaica, pressentindo, angustiados, que ele assinala tragédias.

O cenário de “Mendigos” é um dos aposentos da Quinta Torre (ou Palácio), antiga morada da nobreza imperial, agora arruinada, onde dormem pedintes, muitos deles judeus, e onde estão enterradas vítimas dos *pogroms*, inclusive o filho de Tankhem, que, por se achar dono do lugar, não quer a presença dos pobres ali. O Maharal manda o Golem permanecer lá. O largo e alto recinto, na penumbra, bagunçado com trapos, trouxas e sacos, possui janelas quebradas, por onde adentra o frio invernal, paredes enegrecidas, cobertas com teias de aranha e mofadas pela umidade, murais manchados e riscados. Os mendigos judeus, Inválido, Corcunda, Cego, Ruivo, Perna de Pau e Gigante, reúnem-se lá, apresentando seus ganhos do dia e comentando sobre o estranho homem do pátio da sinagoga, enquanto o Golem isola-se em outro aposento, sem confraternizar. Aparecem no local dois homens, Velho Mendigo e Novo Mendigo, cansados, com mãos e pés machucados, afirmando terem vindo de longe e querendo pernoitar, mas o Maharal entra no recinto e, hostilizando-os, expulsa-os de lá, utilizando a presença do Golem para intimidá-los; em seguida, ele se esconde, pois arma um plano contra o padre Tadeusz – este é um nome polonês comum –, que se dirigia à Quinta Torre planejando tirar os judeus dali. Tadeusz chega com um frade e enxota os impassíveis mendigos, lançando-lhes uma poderosa carga de fúria antissemita: “Não torturamos e atormentamo-vos/ O suficiente? Flagelamo-vos?/ Queimamos, chacinamo-vos o bastante? (...) Perseguimo-vos e prosseguiremos./ Nossa sede por amor, paz e sossego/ Só pode saciar-se com vosso sangue,/ Com nossa dança por estacas flamejantes” (NEUGROSCHER, 2006, p. 171). Ato contínuo, os religiosos ouvem passos e sentem sopros “mal-assombrados” de alguém vagando por ali; quando buscavam fugir, espavoridos, são golpeados no rosto pelo Golem, que os iça e os arremessa para fora pela janela. O Maharal aparece, e a criatura implora a ele que não a abandone ali, sozinha, na escuridão, mas o rabino, sem citar sua façanha ou lhe agradecer o feito, apenas a manda deitar e dormir.

O quinto ato, “Não solicitado”, se passa, num campo ao redor de Praga, na beira da estrada, num fim de tarde pouco antes do pôr-do-sol, na véspera da chegada da primavera e de Pessach; era instante da transição de um dia para outro, cuja passagem é marcada, na cultura judaica, pelo início do ocaso. Segundo a Bíblia Hebraica, Deus preescrevera aos irmãos Moisés e Arão que Pessach deveria ocorrer no “mês de Abibe [forma portuguesa do hebraico *aviv*, que designa o primeiro mês do ano sagrado dos hebreus, a fase do germinar do trigo e a primavera]; porque nele saíste do Egito” (*Êxodo* 23:15). Na peça, o Jovem Mendigo, disfarce do Messias, lamenta ao Velho Mendigo,

máscara do profeta Elias, ter tido cerceada sua ação de proteger os judeus contra a carnificina que seus inimigos, pressagia, realizariam em Pessach. Motivo: ele não fora invocado, condição necessária, conforme a tradição, à vinda do redentor. Amargurado, desabafa: fui preterido, pelos judeus, em favor do anseio pelo golem. Elias consola-o: ninguém tem culpa; apenas, impacientes, chegamos cedo demais. Enquanto o Messias dorme nos joelhos do profeta, o Maharal surge e os reconhece por sua verdadeira identidade. Segundo o *Talmud Babilônico*, no *Tratado Sanhedrim*, *fólio 98a*, o Messias é um mendigo esperando nos portões de Roma. E como pode alguém identificá-lo?, pergunta o rabino Yehoshua ben Levi. O profeta Elias responde: enquanto os outros leprosos trocam suas ataduras todas de uma vez, o Messias faz o mesmo com cada uma separadamente, de modo a, caso seja requerido a aparecer como o Redentor, não acabar, por ter que terminar de colocar os curativos em suas feridas abertas, se atrasando. Na peça, o rabino diz a Elias: “Seria triste, seria desolador/ Se eu expelisse a aspereza do meu peito/ E abrisse meu peito à pena, piedade./ (...) O que ele [Messias] poderá fazer por nós/ Agora que o mundo derramou todo seu ódio/ Sobre nós, todo seu asco e repugnância?” (NEUGROSCHER, 2006, p. 179). E lhe ordena levar o Messias embora: “Não poluas seu peito com nosso pânico./ Como podemos saudá-lo, acolhê-lo/ Se cada via fervilha de cadáveres...?/ E todos andam sob o fio da navalha?/ Quem deverá louvá-lo, cantar suas glórias/ A vítima não baleada ou retalhada?” (*ibidem*, p. 180). O Maharal diz que já tem um nêmesis, um homem vingativo e sanguinário para cumprir seu desígnio. Elias acorda Messias, e este despede-se do rabino, afirmando: “Eu só queria vagar por toda parte,/ Ouvir sozinho os ecos dos meus passos./ E então, talvez, talvez, eu esperava/ Que os outros ouvissem também seus ecos./ Espreitei e penetrei tantos olhos,/ Presenciei tantos passos pisados./ Mas todos os olhos vagavam longe,/ (...)” (*idem*, p. 181).

O distante e trêmulo eco do “Oh! Eles já se foram... foram, foram...” (*ibidem*, p. 184), proferido, em profunda tristeza, pelo rabino antes de se dissolver na escuridão em meio à erupção de uma forte tempestade, é ouvido, na Quinta Torre, no ato sequencial da peça (“Revelações”). Como se o som tivesse sido transplantado ao sono do Golem, este se revira, balbucia, sufoca e volta a ficar imóvel. Este é o clímax da trama com a transformação radical do protagonista: após dormir por “dois dias e duas noites”, ele se ilumina e adquire uma profunda consciência existencial a respeito de si mesmo. Reforça a Tankhem sua autoaversão: “Repilo-me, enojado de minha carne,/ Revoltado por meu vítreo, esgazeado olhar,/ Pela minha mudez e modos obscuros./ Vago e divago pelos dias

e noites,/ Arranco-me de mim por minha própria força—/ Para dentro das distâncias tão longínquas.../ O momento chegou. Vê, repilo-me/ A mim mesmo tal repeliria um verme...” (*ibidem*, p. 188 e 189). O Golem diz que percorrerá todos os cantos do mundo, por onde for chamado, seguindo na esteira dos mendigos banidos (o profeta Elias e o Messias); assim, ele desaparece, mas retorna ao recinto quando, mesmo estando num local já remoto, vê e ouve Débora e a esposa do rabino, esbaforidas, procurando, desesperadas, pelo Maharal, que não voltara para casa para as preces noturnas. Ao se deparar com o Golem, elas se apavoram e não se cansam de fitá-lo num “terror mortal” (*ibidem*, p. 193), mesmo este se propondo a ajudá-las. Ele diz que o rabino está voltando para casa, somente se demorando em razão da forte chuva que deixa seus passos mais pesados e vacilantes e por estar com a cabeça afundada em pesar e dor. Afirma que não se chama mais Yosl, rejeitando, assim, ser considerado humano. Prossegue: “Essa será a primeira e última vez/ Que revelo o íntimo de minha concha,/ Que me dirijo a alguém ou fito seus olhos,/ Ou cruzo seu limiar como uma imprevista,/ Inesperada visita à meia-noite,/ Que desabafo assim ou ouço tal silêncio” (*ibidem*, p. 194). E descreve seu momento epifânico:

Adormeci fundo e nem mesmo vi
Claridade em sonho algum. E se eu abrisse
Os olhos, nem mesmo me teria visto.
E se exclamasse ou gritasse alguma coisa,
Nem mesmo teria ouvido a própria voz.
Mas então ouvi e vi a mil léguas.
Vi com olhos bem fechados e ouvi
Com orelhas surdas. Gritei sem língua.
Podei ouvir o gemido nas ruínas?
Ele me chama... Pensei que ignoraria.
Que deixaria as ruínas para si
E o gemido minguar e se esvair

Para dentro da opacidade da torre.
Assim pensava. Mas no meu coração
O amor despertou, o anseio sacudiu-me.
Com avidez aguardo o instante em que
Eu possa me arremessar e esticar
E deitar, e possa abraçar o solo
E repousar nas trevas e no abismo.
(Ibidem, p. 194).

O Golem guia as mulheres estuporadas, que caminham como se estivessem em transe, de volta para casa e retorna à torre. Após ver a esposa e a neta em seu lar, o Maharal vai ao encontro da criatura e a convoca para o seguir rumo às profundezas da torre, mandando-lhe agarrar e guardar a palavra que pronunciaria, sentindo-a em toda sua agudeza: “sangue”. Na próxima sequência, ele lhe incutirá ódio, ordenando que ficasse repetindo a si mesmo: “Pela morte e sangue e último suspiro” (*ibidem*, p. 210).

No sétimo ato, “Na caverna”, o padre Tadeusz e o frade conversam, nos lúgubres túneis subterrâneos da Quinta Torre, afirmando que, por essas passagens secretas, ordenados e guiados por Deus, chegaram até à sinagoga e degolaram uma criança, estocando seu sangue em garrafas seladas. Assustados ao ouvir passos, como se fossem do fantasma da vítima, fogem por uma entrada. O Maharal entra pelo lado oposto, conduzindo o Golem, até que, ignorando a súplica deste de não o abandonar, manda-o continuar o trajeto sozinho até à sinagoga – sua missão, supõe-se, é prevenir o massacre final e se vingar dos assassinos da criança –, pois, afirma, após ser empurrado por um ser invisível, que “os espíritos maus que assombram a caverna” bloqueiam sua rota.

O Golem é assaltado por visões fantasmagóricas, vertiginosas e apocalípticas, que, rodeando e dançando à sua volta numa sinistra coreografia, com luzes se entrelaçando e sons reverberando, embaralham-lhe a mente. São elas: os Espíritos da Caverna; o Vulto do Maharal, que, com “raiva gelada em seus traços, olhos perfurantes, lábios apertados” (*ibidem*, p. 216), insulta-o, ameaçando torturá-lo pela “insolência” de não crer que fosse

o rabino; a Força Invisível; os Subterrâneos, coro de mortos esqueléticos segurando velas, com roupas esfarrapadas e podres, cantando dísticos e quadras com versos heptassílabos e percorrendo sete voltas (“Cada um inaugura o canto/ Numa voz purificada./ Ressuscitamos dos restos,/ No ápice do apocalipse// Radiante nosso deleite,/ Ao rosto roto da morte”) (*ibidem*, p. 221); o Jovem Mendigo, que, agrilhado a uma longa corrente, exalando cheiro de podridão, consola-se a si mesmo do próprio pesar, simbolizando a esperança perdida; e o Homem com a Grande Cruz (Jesus), metáfora do sofrimento em busca de redenção. Os dois últimos personagens e o Golem, em meio à “canção do nada” entoada pelo coro dos mortos dançando, sentam-se num mesmo círculo demarcado, largando no solo seus respectivos objetos (a corrente, a cruz e o machado), compartilhando, num veredicto niilista acerca da possibilidade de redenção, a frustração messiânica de destinos sublimes à humanidade não realizados. Os versos, mais curtos nesse trecho – possuem, geralmente, duas, três, cinco ou sete sílabas –, contêm melodias ritmicamente ágeis e presença frequente de aliterações (repetições de fonemas em palavras de um mesmo verso) e anáforas (repetições de uma ou mais palavras em versos sucessivos). Num macabro sarcasmo, os Espíritos da Caverna entoam parolendas (versos musicados em tom infantil) para se referir ao saco, depois mostrado pela Força Invisível, que contém o corpo da criança morta e dois frascos de seu sangue. Transtornado pelo desfile desse mundo de delírio e desvario, com a expressão rubro-negra distorcida de puro terror, o Golem, a princípio, quando a ilusão imagética desaparece, não reconhece o rabino e é agressivo com ele, mas, finalmente, desperta e abraça seu amado mestre.

O derradeiro ato, “A missão final”, ocorre na antesala da sinagoga, numa sexta-feira à noite, quando os judeus davam as boas-vindas ao Shabat. O Golem, com a aparência acabada e desleixada, sujo, descalço de um sapato, esfarrapado, está deitado num banco, entediado e apreensivo. Após ter cumprido sua tarefa de se vingar do padre Tadeusz e do frade, agredindo-os, e obstruir o plano maléfico que tramavam, e ter sido libertado pelo Maharal para viver independentemente entre outros judeus, ele dorme lá há sete dias, sem receber a visita do rabino, e, sentindo-se desamparado, deslocado, mostra-se agressivo e rude com os religiosos e mendigos judeus que passam pelo local e tentam falar com ele; recusa-se a participar da reza noturna, o que faz com que seja repreendido por um dos frequentadores do templo. Ele implora a presença do rabino; deseja ter, eternamente, sua companhia e poder servi-lo. O rabino é chamado e vai até lá conversar com o Golem; demonstra não querer assumir responsabilidade pela criatura.

Esta, assumindo agora o comando, manda-o permanecer ali e ameaça socar seu rosto, mas desiste no meio do ato.

A deserção e a negligência do rabino, na versão de Leivick, correspondem ao que, na lenda original, significava o esquecimento de tirar o papel sagrado da boca do Golem para desligá-lo. Assim, quando o Maharal entra no local de culto, tendo como trilha sonora de fundo a voz do cantor recitando os salmos, o Golem quebra o painel da janela com o machado e pula através do espaço vazio para a rua. Ouvem-se gritos de terror, o barulho de vidros estilhaçando e de paredes desabando, os passos de pessoas fugindo em debandada, burburinhos e lamentações. A porta da sinagoga se abre, e os fiéis, sem saber o que está acontecendo, precipitam-se para a rua. Em palidez mortal, o rabino não vê o Golem no recinto e é informado pela multidão que a criatura está atacando – supõe-se, mortalmente – os judeus, derramando sangue, destruindo a cidade toda, derrubando casas. A criatura é levada à sua presença, segurando uma mão ensanguentada. O Maharal manda as pessoas saírem da antesala e interpela o Golem, que, perfeitamente ciente do que fez, sem se sentir culpado, chantageia o criador: permaneça comigo ou continuarei as agressões. O rabino enterra o rosto na mesa de leitura, onde estão acesas velas, e questiona a Deus a razão daquele sofrimento: “Revelastes a mim o Superhomem?/ Deixastes-me fabricar, comandar?/ Apenas para eu poder perceber/ Minha pequenez, meu horrendo pecado?” (*ibidem*, p. 249).

Por fim, o rabino, como última missão ao Golem, manda-o se deitar com braços e pernas esticadas e os olhos fechados e pronuncia a prece que o destruirá: “Decreto: deixa teus braços e pernas/ E tua cabeça, carne, membros e nervos/ Retornarem a seu repouso final—/ Exala teu último suspiro. Amém!” (*ibidem*, p. 253).

As fotografias golêmicas de Flieg

Flieg dialoga com o mito do Golem nas fotografias realizadas do artista plástico Bruno Giorgi em atividade em seu ateliê, em São Paulo, criando esculturas de pedra que lembram a forma humana (1953, figuras 225, 226 e 227; 1951, figura 228). Filho de imigrantes italianos, Giorgi nasceu, em 1905, em Mococa, interior de São Paulo. Mudou-se com a família para a Itália, em 1911, e fixou-se, em Roma, em 1913. Em 1920, iniciou estudos de desenho e escultura. Participou de movimentos antifascistas. Em 1931, foi preso por motivos políticos e condenado a sete anos de prisão. Em 1935, foi extraditado

para o Brasil, por intervenção do embaixador brasileiro na Itália. Em São Paulo, travou contato com os artistas plásticos Joaquim Figueira e Alfredo Volpi. Em 1937, viajou para Paris e frequentou as academias artísticas *La Grand Chaumière* e *Ranson*, onde estudou com o escultor e pintor francês Aristide Maillol. Em 1939, retornou a São Paulo e conviveu com Mário de Andrade, Lasar Segall, Oswald de Andrade e Sérgio Milliet, entre outros. Começou a praticar desenho de modelo-vivo e pintura com os artistas do Grupo Santa Helena e integrou a Família Artística Paulista. Em 1943, transferiu-se para o Rio de Janeiro. A convite de Gustavo Capanema, ministro da Educação e Saúde (1934-1945), do governo de Getúlio Vargas, instalou seu ateliê no antigo Hospício da Praia Vermelha, onde orientou jovens artistas, como o escultor, gravador e desenhista austro-brasileiro Francisco Stockinger (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL).

A respeito da primeira imagem, José de Souza Martins comenta: “Não sei se foi intencional, mas a escultura tem mais vida que ele [Giorgi]. Ele está impotente diante da obra. Que é um pouco a função da obra de arte, estabelecer um diálogo com o espectador, a pessoa que vê, que contempla. Aqui ele está esculpindo ainda, então se imaginaria um sujeito com domínio sobre a pedra ou a madeira. Mas ele está desconfortável. Aquelas mãos dele no conjunto... A impressão é que a escultura o está contemplando da semi-obscuridade” (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2011).

Num exercício de imaginação, é como se o narrador do conto “As ruínas circulares”, da obra *O jardim de veredas que se bifurcam* (1941), de Jorge Luis Borges, estivesse descrevendo certa condição psicológica do artista fotografado diante de sua criação: “[O mago] temeu que seu filho meditasse sobre esse privilégio anormal e descobrisse de algum modo sua condição de mero simulacro. Não ser um homem, ser a projeção do sonho de outro homem, que humilhação incomparável, que vertigem! A todo pai interessam os filhos que procriou (que permitiu) numa mera confusão ou felicidade; é natural que o mago temesse pelo futuro daquele filho, pensado entranha por entranha e traço por traço, em mil e uma noites secretas (...). Num amanhecer sem pássaros o mago viu o incêndio concêntrico agarrar-se aos muros. Por um instante, pensou se refugiar nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo dos seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Elas não morderam sua carne; antes o acariciaram, inundando-o sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando” (BORGES, 2007, s/p).

Nas duas imagens seguintes, retratadas em close-up, esculturas do artista de homúnculos autonomizam-se, ocupando todo o espaço da moldura fotográfica. Por fim, outra estátua, numa dimensão bem maior, representando duas figuras humanas grudadas, como que abraçadas, bem iluminadas, captadas num ângulo mais aberto para que o espectador pudesse ver o contexto da cena, ocupa posição central na fotografia, com outras obras humanas do artista atrás do painel preto, apresentando gestual triunfante, como se tivessem conseguido, enfim, desbancar seu criador, “expulso” da imagem, e dominar aquele ateliê.

Além disso, as fotografias de Flieg simbolizam a técnica, tecnologia ou arte que se desacorrenta de seu inventor: este, quando a lança ao mundo, perde o controle sobre ela, podendo esta tornar-se ameaçadora dependendo do modo como utilizada. Esse é o argumento utilizado por Susan Sontag para defender que uma foto, com o transcorrer do tempo, torna-se mera citação, de modo que seu significado não fica mais atrelado às intenções do autor numa circunstância específica, mas sim ao contexto em que é veiculada, podendo ser usada, inclusive, para fins políticos dos mais imprevisíveis; assim, para a autora: “uma foto é apenas um fragmento e, com a passagem do tempo, suas amarras se afrouxam. Ela se solta à deriva num passado flexível e abstrato, aberto a qualquer tipo de leitura (ou de associação a outras fotos)” (SONTAG, 2004, p. 86).

As imagens de Flieg alegorizam também o processo de criação e recepção artística, que ocorre dentro de um complexo labirinto metalinguístico. Referindo-se, veladamente, ao escultor ou ao fotógrafo, a escada presente na última imagem simboliza a busca de transcendência no ato criador (mágico, místico, artístico etc.), já que esse objeto, na Bíblia Hebraica, vincula-se, metaforicamente, às esferas celestiais: “¹²E sonhou [Jacó em Harã]: eis uma escada posta na terra, cujo topo tocava nos céus; e eis que os anjos de Deus subiam e desciam por ela; ¹³E eis que o SENHOR estava em cima dela (...)” (*Gênesis 28:12-13*). (FERREIRA DE ALMEIDA, 2014, s/p). O fotógrafo é o criador que ocupa uma posição transcendente em relação à cena, não “habitando o espaço profano, embora nele esteja como onipotência, onisciência e onipresença” (ANTONIO E SILVA, 2007, p. 33), deixando o personagem – o golem, no caso – à própria mercê.

Isaac Bashevis Singer relaciona a lenda ao fazer artístico: “Cada obra de arte tem os elementos de um milagre (...). Os *golem-makers* [fazedores de golem] foram os mestres da ficção de seu tempo. De certo modo, eles mentiram para si próprios e para os outros, mas suas mentiras foram precursoras das verdades do futuro: a tentativa do homem de

dotar os mecanismos com qualidades que Deus concedera ao cérebro humano” (SINGER, 1984, s/p). Lyslei Nascimento (2004) endossa essa vinculação: “No princípio, eram palavras, depois, estas se fizeram letras escritas e habitaram páginas brancas de papel, para, mais tarde, serem convertidas em esculturas, pinturas, performances. No museu, as palavras, que inicialmente jaziam entre a voz e a letra, migram – como um retorno ao ato fundador da Criação – para a argila, e também para a película, para o cimento, para o corpo (...). Dessa forma, a figura do Golem torna-se símbolo do poder da arte em comunicar o seu processo de criação” (NASCIMENTO; NAZÁRIO, 2004, p. 19 e 20).

A autora mostra como a lenda do Golem, tornada citação, pode inspirar representações autorais e criações de significados: “é possível que, na escultura, a figura do Golem tenha a sua realização mais fiel à tradição. O caráter de escultor de Deus e do Rabino, ao construir o Golem, reduplica-se no artista que, na argila, gesso ou cimento, deixa suas impressões sobre a imagem que busca representar. Ao se constituir como um arquivo de imagens, o museu tornara-se um lugar de impressão [Jacques Derrida, filósofo franco-argelino]. A impressão digital do artista sugere tanto sua marca pessoal sobre a argamassa, como também vestígio e escritura que suplementa a grife/assinatura, indissociável, portanto, do objeto criado e, em certa medida, intransferível; a impressão do ponto de vista – tradutibilidade subjetiva da lenda, parcialmente transferível ou projetável – em quem vê, ouve ou toca o objeto artístico; e, finalmente, a impressão metafórica da escritura do artista – esse desdobramento quase infinito de sentidos vários, ponte necessária entre o arcabouço arcaico, sua tradução e reprodutibilidade técnica, em sua inscrição do tempo-espço do museu” (*idem*, p. 24 e 25).

Já Moacir Amâncio (2009) enfatiza o papel do leitor e de sua interação com o escritor na construção interpretativa, inesgotável e imprevisível, de um texto literário, do mesmo modo como a *Torá* (os cinco primeiros livros da Bíblia Hebraica), com seu aspecto verbalmente lacunar – ou gago, adjetiva o autor, remetendo à dificuldade de fala de Moisés, justamente aquele que entregou a *Torá* faltante de significados absolutos, concedida a ele por Deus, ao povo hebreu –, foi estrategicamente redigida para possibilitar ao homem participar da criação na palavra divina: “fazer uma tradução e produzir um texto supostamente original se articulam num só esquema, mas nessa órbita, por acaso, não se destacaria sobretudo o leitor, a figura primordial em confronto com a Babel externa e interna? Toda escrita redundante no escrever a própria leitura [Roland Barthes, filósofo francês]. É como se, para dar espaço à expressão dos textos, filtro de outros tantos textos

e idiomas diversos, o escritor, então sempre um tradutor, fosse condicionado a uma espécie de encolhimento do ‘seu’ idioma básico: o novo texto somente será possível com a presença sutil ou avassaladora de outros tantos textos e línguas (...). A *Torá* contém todas as épocas e fala para todos os homens instaurando-se num devir. A alegada e providencial gagueira de Moisés [que se declara pesado de boca e de língua, como impedimento à sua incumbência profética (*Êxodo*, 4:10)] exigiu um intérprete, seu porta-voz Aarão – a autoria de segundo grau torna-se de terceiro grau e assim por diante, remontando à fonte anterior sempre mais além” (AMÂNCIO, 2009, p. 54 e 60). Berta Waldman (2003) aponta onde reside a matriz dos sentidos não-absolutos da Bíblia Hebraica, a serem completados pelos intérpretes: “se a ambivalência é um traço da linguagem em geral, ela é levada ao paroxismo pelo idioma hebraico. Língua consonantal ramificada a partir de radicais, o seu modo de operar se faz pela formação de palavras que, como o origami, se desdobra em múltiplos sentidos paralelos do mesmo leque semântico, mas também de sentidos contrários, sem falar dos cognatos fonéticos. Por outro lado, por ser uma língua consonantal, as palavras podem ser lidas de diferentes formas, inclusive com sentidos antagônicos, ‘palavras terremoto’, como diz o poeta [Moacir Amâncio]” (WALDMAN, 2003, p. 163).

As cenas captadas por Flieg ecoam as fotos da realização da escultura *Torre de Babel*, produzida pelo artista plástico paulistano Valdir Rocha, que a montou, em 2004, em cera, sendo depois fundida e recoberta com pátina; nela, ele justapôs os “*golems*” de suas peças de arte anteriores, ligadas a tipos de personalidade e características humanas, sentimentos, seres vivos, seres mitológicos e objetos concretos e abstratos, com o intuito de criar um Golem unitário, de múltiplas cabeças, num misto de profano e sagrado, como se quisesse restabelecer a ordem perdida: *Águia, Amargor, Coluna, Casulo, Cumplicidade, Divórcio, Dominante, Duplo, Ébrio, Equilibrista, Eternidade, A Força, Gavião, Julgador, Lázaro, Líder Altivo, Múmia, Olhares, Oráculo, Pacotinhos, Pensador Oriental, O Poder, Projétil, Provocador, Quintetinho, Quinteto, Rabugento, Siameses, Tirano, Titã, Titã Esmurrado, Trio e Vivaz* (ou *Capeta Satisfeito*). As fotos são de Nora Prado, exceto a última, tirada por Vicente Vê (o artista realizando a peça, 2004, figura 229; escultura pronta, 2004, figura 230; detalhes da obra em destaque: elemento de *Divórcio*, 2004, figura 231; *Eternidade, Projétil* e parte de *Siameses*, 2004, figura 232; *Pacotinhos, Esfinge* e *Julgador*, 2004, figura 233; *Ator*, 2007, figura 234). Na visão de Jorge Anthonio e Silva (2007), “a tradução do mito de Babel operada por Valdir Rocha

resulta em objeto de arte com duplo sentido metafórico. Porque seu projeto é a torre da Torre, sombra concreta do que já foi e porque o artista transgride a mera destruição, opondo, em sua representação sensível, a possibilidade de reconstrução. Tudo o que fez foi mantido em formas para, em conjunção, finalmente tornar-se uma Torre de Babel pessoal” (ANTHONIO E SILVA, 2007, p. 17).

O autor afirma que, “representação totêmica da magistralidade histórica e heróica” (*idem*, p. 38), a escultura justifica-se “como obra aberta na concepção do semioticista Umberto Eco, o que vale dizer: é ambígua porque existe enquanto constituição real, mas revive em cada fruidor com leituras variadas, porque depende do repertório de cada um para sempre ser uma escultura renovada. Nesse sentido, este trabalho de Valdir Rocha é uma obra indeterminada porque a ela o artista deu autonomia de significações. Ela é um ‘campo de possibilidades’, instando quem a contempla a escolhas constantes porque cada uma de suas seções é uma obra autônoma a ser observada. Mas autonomamente não são totalmente livres porque atreladas a outras e outras obras em movimento ascendente para o vazio” (*ibidem*, p. 23 e 24). Para Antonio e Silva, Rocha “concebe artisticamente como se o ato criador fosse um sucedâneo da vida e como que buscando eliminar os limites de suas inúmeras bases materiais para formar um idioleto [segundo o dicionário Houaiss, “sistema linguístico de um único indivíduo num determinado período de sua vida”] personalíssimo e inquieto, impresso nas formas resultantes da pesquisa, como que esboçando um jogo estético transgressor das restrições de cada material. Sua construção é um ato de tradutibilidade oposta à natureza da tradução. Se traduzir é trair, então o artista não pede a transposição fiel de seu feito para outro código, como ocorre com os idiomas. Ele propõe refazer o mito da Torre como um palíndromo [como define o Houaiss, “frase ou palavra que se pode ler, indiferentemente, da esquerda para a direita ou vice-versa”]. Começo e fim se enlaçam como na palavra ‘osso”” (*ibidem*, p. 48).

O poeta paulistano Glauco Mattoso, ao visitar o ateliê do artista e realizar uma leitura tátil de suas esculturas, expressou, no poema decassílabo “Soneto 651 Moldado (a Valdir Rocha)”, sua percepção da obra como um objeto erótico, obscuro à plena decodificação:

No mundo topográfico e complexo

das formas tridimensas, discrepâncias

*procuro em saliências, reentrâncias,
em sólidos insólitos o nexo.*

*Ninguém detém o côncavo e o convexo,
alguém, porém, produz protuberâncias
e o cego não tem língua ou mão que alcance-as
nem fato que confira-lhes o sexo.*

*Que nem dominador e dominado,
vencido e convencido, o que me atinge
é o olho a tal masoca, e a boca ao sado.*

*Metal metalinguístico é o que finge
ser pedra sendo espinho, e em dúvida estado
decifro os pés omissos numa esfinge.*

(Apud ANTHONIO E SILVA, 2007, p. 62).

Já o escritor e jornalista paulistano Álvaro Alves de Faria, no *poema 1*, de versos livres, compara o processo desconstrutivo envolvido na realização da escultura *Babel* com o fazer poético, sendo a última estrofe, para mim, evocativa da construção de um *golem*:

*As mãos do artista percorrem a paisagem
como um poeta a desdizer as palavras
a cortar fatias de sílabas
como se corta uma fruta em cima da mesa*

como se assim fosse fazer um poema
como se fosse assim
escorrer a argamassa da figura do homem
a se moldar talvez numa escultura:

como se fosse um poeta
destruidor de si mesmo e da poesia
da obra ainda por fazer.

Nasce como se do chão
pulo para cima
o grito incontido que salta da boca.

(FARIA, 2007, p. 7).

Voltando à obra de Flieg, pode-se construir, assim, toda uma teia desdobrável de fazedores de *golems*, que se propagam incessante e interminavelmente: Giorgi constrói estátuas, supostamente, de *golems*. Flieg, ao captar, em imagens, a cena dessas criações, traz ao mundo seus *golems*. Os espectadores, ao verem as obras de Giorgi ou de Flieg e formularem significados, instauram seus *golems* interpretativos. Autores diversos podem inspirar-se nas estátuas e nas fotos e fabricar outros *golems* em qualquer veículo artístico. Suportes de arquivamento, como exposições, catálogos e livros, ao apresentarem essas obras em seus espaços, inscrevem-as em potenciais molduras sígnicas, gerando novos *golems*, permitindo, pelas ressonâncias e ecos, pela intertextualidade com memórias e histórias de todos os tempos e lugares, sua multiplicação virtualmente infinita. Não há um conhecido ponto inicial do labirinto, pois a lenda do Golem dialoga com outras histórias passadas, como a do próprio surgimento do homem, que, por sua vez, é inspirada na realidade imaginada da existência de um Deus criador; nem um conhecido ponto final, pois a lenda sempre poderá ser ressignificada e adquirir contornos inusitados.

Segundo Octavio Ianni, “o mundo pode ser lido como um texto, uma imensa e babélica narrativa. Já não se sabe mais onde começa nem onde termina, e muito menos por que lugares caminha. Compreende épocas e situações, indivíduos e coletividades, culturas e civilizações. Está atravessada por rupturas e reorientações, progressos e retrocessos, realidades e ilusões. Mas sempre parece buscar algum norte, encontrar alguma direção, mobilizar ideais, sonhar utopias ou nostalgias. Essa é uma narrativa que não termina, sempre lida e relida ao longo da narração. E redescoberta por diferentes indivíduos, gerações, grupos, classes, coletividades, tribos, nações e nacionalidades. Parece naturalista, realista, impressionista ou mágica, mas também pode ser dramática ou épica. Tem sido original, imitação, recriação, paródia, caricatura, simulacro. São freqüentes as carnavalizações do que seria a realidade representada no jogo das relações sociais presentes, pretéritas, imaginadas. Há sempre textos escondidos em contextos, e vice-versa, sendo que em geral se confundem, confundindo não só o que lê mas também o que narra, já que o que narra pode ser uma ilusão do que lê (...). É assim que o mundo se revela como história e ficção, ou realidade e fabulação. Está composto como uma imensa biblioteca, na qual se encontram todos os textos, em todas as línguas, de todos os lugares e tempos. Uma biblioteca que pode ser vista também como um livro de grandes proporções, no qual todos os outros estão situados e dissolvidos, presentes e memorizados. ‘A metáfora é aproximadamente esta: o Universo é um grande Livro; nele cada fenômeno material e mental tem um significado. O mundo é um imenso alfabeto. A realidade física, os fatos da história, o que quer que os homens tenha criado são, por assim dizer, sílabas de uma mensagem perpétua’ [George Steiner]” (IANNI, 2003, p. 115 e 118).

As fotos que Flieg produziu de Giorgi e de suas criaturas fazem pensar que, nesse jogo complexo de remissões e reverberações ilimitadas, cada obra de arte, tal qual a humanidade – que sobrevive pela criação de golems (embriões), que se desenvolvem e se tornam adultos – e o universo – um provérbio *iúdiche* declara que “*der oilem iz a goilem*” (o mundo é um *golem*) (SHERWIN, 2004) –, tem uma origem e destino indefinidos e sentidos fragmentários e provisórios, que, buscando aproximar-se da Verdade absoluta, sem, no entanto, poder atingi-la, devem ser produzidos por aqueles que a contemplam.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22

Figura 23

Figura 24

Figura 25

Figura 26

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30

Figura 31

Figura 32

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Figura 36

Figura 37

Figura 38

Figura 39

Figura 40

Figura 41

Figura 42

Figura 43

Figura 44

Figura 45

Figura 46

Figura 47

Figura 48

Figura 49

Figura 50

Figura 51

Figura 52

Figura 53

Figura 54

Figura 55

Figura 56

Figura 57

Figura 58

Figura 59

Figura 60

Figura 61

Figura 62

Figura 63

Figura 64

Figura 65

Figura 66

Figura 67

Figura 68

Figura 69

Figura 70

Figura 71

Figura 72

Figura 73

Figura 74

Figura 75

Figura 76

Figura 77

Figura 78

Figura 79

Figura 80

Figura 81

Figura 82

Figura 83

Figura 84

Figura 85

Figura 86

Figura 87

Figura 88

Figura 89

Figura 90

Figura 91

Figura 92

Figura 93

Figura 94

Figura 95

Figura 96

Figura 97

Figura 98

Figura 99

Figura 100

Figura 101

Figura 102

Figura 103

Figura 104

Figura 105

Figura 106

Figura 107

Figura 108

Figura 109

Figura 110

Figura 111

Figura 112

Figura 113

Figura 114

Figura 115

Figura 116

Figura 117

Figura 118

Figura 119

Figura 120

Figura 121

Figura 122

Figura 123

Figura 124

Figura 125

Figura 126

Figura 127

Figura 128

Figura 129

Figura 130

Figura 131

Figura 132

Figura 133

Figura 134

Figura 135

Figura 136

Figura 137

Figura 138

Figura 139

Figura 140

Figura 141

Figura 142

Figura 143

Figura 144

Figura 145

Figura 146

Figura 147

Figura 148

Figura 149

Figura 150

Figura 151

Figura 152

Figura 153

Figura 154

Figura 155

Figura 156

Figura 157

Figura 158

Figura 159

Figura 160

Figura 161

Figura 162

Figura 163

Figura 164

Figura 165

Figura 166

Figura 167

Figura 168

Figura 169

Figura 170

Figura 171

Figura 172

Figura 173

Figura 174

Figura 175

Figura 176

Figura 177

Figura 178

Figura 179

Figura 180

Figura 181

Figura 182

Figura 183

Figura 184

Figura 185

Figura 186

Figura 187

Figura 188

Figura 189

Figura 190

Figura 191

Figura 192

Figura 193

Figura 194

Figura 195

Figura 196

Figura 197

Figura 198

Figura 199

Figura 200

Figura 201

Figura 202

Figura 203

Figura 204

Figura 205

Figura 206

Figura 207

Figura 208

Figura 209

Figura 210

Figura 211

Figura 212

Figura 213

Figura 214

Figura 215

Figura 216

Figura 217

Figura 218

Figura 219

Figura 220

Figura 221

Figura 222

Figura 223

Figura 224

Figura 225

Figura 226

Figura 227

Figura 228

Figura 229

Figura 230

Figura 231

Figura 232

Figura 233

Figura 234

(...)

O rumor

Adivinho minha terra natal

Prédios crescendo

Andares sobre andares

Catedrais

Torres

Chaminés

O centro da cidade

Prédios como couraçados

Ancorados

Cordoalhas

Mastaréus

Flâmulas tremulando

Galhardetes dos traquetes

E a multidão frenética

Os bancos

Os jornais

As grandes casas comerciais

Bondes

Tintinabulação das campainhas

Automóveis

Buzinas
Carros carroças fragorosamente
Bairros industriais
Catadupas de sons a rugir pelo espaço
Ventres de fornos colossais
Nas fábricas usinas e oficinas
Turbilhonam turbinas
Máquinas a mugir em movimentos loucos
Vozes trepidações campanhias
Baques gritos sereias alarido
Rouquejos e troupel
Relógios a compassar nessa luta insofrida
O ritmo frenético da vida!...
Americanamente.

(...)

(Poeta paulistano Luís Aranha, “Poema Giratório”, 1922, publicado na obra *Cocktails*, 1984. In: FABRIS, 1994, p. 2).

Para representar a cidade de São Paulo seria preciso ser um pintor. Para descrever São Paulo, um estatístico ou um economista. Seria preciso amontoar números e compará-los, copiar tabelas e tentar transcrever o crescimento em palavras, pois não é o passado ou o presente que tornam São Paulo uma cidade tão fascinante, e sim o seu crescimento e o seu porvir, a rapidez de sua transformação, vistos em câmera lenta. É difícil ter uma imagem estática de São Paulo porque a cidade está constantemente se ampliando, porque é demasiado irrequieta em

sua rápida transformação. A melhor maneira de mostrá-la seria através de um filme, um daqueles filmes que de hora em hora se fosse acelerando. Nenhuma cidade do Brasil e poucas do mundo inteiro podem ser comparadas em impetuosidade à evolução dessa que é a cidade mais ambiciosa e mais dinâmica do país.

(Escritor judeu-austriaco Stefan Zweig, obra Brasil, um país do futuro, 1941. In: ZWEIG, 2006, s/p).

Será mesmo?

Sim.

Por quê?

Porque São Paulo é a Cidade do Trabalho.

Ora, aquele que conduz um bull-doozer,

Que abate uma árvore, que serra um toro,

Que bate uma estaca, que assenta um dormente,

Que planta um poste, que carrega uma saca,

Que empedra um alicerce, que ateia uma fornalha,

Que desanda um malho, que impulsiona um torno,

Que maneja um tear, que rebita um pino...

canta para ritmar os movimentos do seu corpo

que o suor lubrifica.

(...)

Possa ela, levada pelas pétalas da rosa-dos-ventos

– Norte, Sul, Leste, Oeste –,

Fazer bater num mesmo e fraternal compasso

Os setenta milhões de corações brasileiros! Porque...

...porque “ISTO É SÃO PAULO”.

(Poeta e jornalista, nascido em Campinas, Guilherme de Almeida, “Isto é São Paulo...”, texto da contracapa do disco de Sílvio Caldas, 1968. In: ROCHA, 2002, p. 61).

Começou um novo dia, já volta

Quem ia, o tempo é de chegar

De metrô chego primeiro, se tempo é dinheiro

Melhor, vou faturar

Sempre ligeiro na rua, como quem sabe o que quer

Vai o paulista na sua, para o que der e vier

A cidade não desperta, apenas acerta a sua posição

Porque tudo se repete, são sete

E às sete explode em multidão:

Portas de aço levantam, todos parecem correr

Não correm de, correm para

Para São Paulo crescer

Vam'bora, vam'bora, olha a hora

Vam'bora, vam'bora, vam'bora, vam'bora

Olha a hora, vam'bora, vam'bora, vam'bora

(Compositor paraense Billy Blanco, 1974, canção “Amanhecendo”, do álbum *Sinfonia Paulistana*, trilha sonora do *Jornal da Manhã*, noticiário matutino da *Rádio Jovem Pan*).

Esse capítulo apresentará a vida e a obra dos fotógrafos judeus-alemães, radicados no Brasil, Peter Curt Scheier e Werner Haberkorn, que viram São Paulo, que iniciava um

processo sustentado de industrialização, com os olhos da utopia: uma cidade que se desenvolvia a plenos pulmões, vigorosa, acelerada, pulsante, correndo nos trilhos da modernidade. Scheier, com seu álbum *São Paulo – fastest growing city in the world* (1954), e Haberkorn, com seus cartões-postais fabricados pela empresa Fotolabor nas décadas de 1940 e 1950, promovendo uma São Paulo pujante em suas fotografias, acreditavam estar testemunhando o surgimento de uma imponente e rubusta metrópole, que poderia, quem sabe, assemelhar-se às grandes cidades europeias que conheceram.

A tradição judaica é abundante de utopias individuais e coletivas, relacionadas às esperanças ardentes dos judeus em trânsito quanto à vida que teriam nas novas terras em que viriam a aportar e ligadas à ideia de redenção messiânica, conforme a qual a humanidade viveria em paz e harmonia, como atestam as palavras do profeta Isaías, que afirma que, nesse estado místico do mundo, os povos “converterão as suas espadas em enxadões e as suas lanças em foices; uma nação não levantará espada contra outra nação, nem aprenderão mais a guerrear” (*Isaías 2:4*) (FERREIRA DE ALMEIDA, s/p).

Essas utopias, no entanto, como reflexo da interdição bíblica de construir imagens, possuem, em geral, um viés iconoclasta, como as formuladas pelos pensadores judeus Walter Benjamin, Gustav Landauer, Martin Buber, Ahad Ha'am, Ernst Bloch, Gershom Scholem e Theodor W. Adorno, nas quais descrever o futuro com detalhes visuais apurados era considerado um sacrilégio, podendo este, no máximo, ser ouvido e ansiado através de pistas, fragmentos e suspiros (JACOBY, 2007). Mais próximos dos visionários “projetistas” – aqueles que demarcam, com informações minuciosas, as dimensões exatas da utopia –, em razão da concretude das imagens que produziram, Scheier e Haberkorn apresentam fotografias modernas de uma São Paulo gigantesca e frenética, nas quais, por trás do realismo de um cenário que captaram a partir do que veem, há uma idealização utópica vinculada a um futuro de progresso que anseiam e cujos ecos ouvem.

Peter Scheier – fotógrafo judeu-alemão de *O Cruzeiro*, de arquitetura e da indústria

Peter Curt Scheier (autor desconhecido, década de 1960, figura 1), filho de Julius Scheier e Hedwig Strakosch, nasceu, em 6/6/1908, em Glogau (atualmente, Głogów), à margem do Rio Oder, na região da Silésia, pertencente ao reino alemão da Prússia, atual Polônia. Segundo Sonia Maria Milani Gouveia (2008), sua mãe, austríaca de origem, vinha de uma família abastada; seu pai, comerciante, dono de uma loja de departamentos

– Peter trabalhou lá, após se graduar na Escola de Comércio da cidade –, atuou como oficial do exército alemão durante a Primeira Guerra Mundial. Judeus burgueses, eles buscavam assimilar-se à sociedade alemã e não cultivavam os costumes judaicos.

De acordo com a autora, em 1933, Peter deixou sua cidade natal e se estabeleceu na também alemã Hohenau, no estado da Baviera, próxima às divisas com a antiga Tchecoslováquia (hoje, República Tcheca) e a Áustria; lá, trabalhou, de outubro de 1933 a junho de 1937, na área de contabilidade da fábrica de açúcar de beterraba dirigida por seu tio materno, Oskar Strakosch. Por causa das perseguições nazistas, começou a planejar sua imigração, auxiliado por esse parente, que lhe escreveu duas cartas de recomendação profissional, uma para o frigorífico Armour, companhia de capital norte-americano, situada em Chicago, que, tendo uma filial instalada no bairro da Lapa, em São Paulo, inaugurada em 1919, contratava imigrantes da Europa central e oriental; e uma para a Falpa, empresa que, localizada em Viena (Áustria), fabricava caixas de papelão. Em Hohenau, Scheier começou a fotografar como passatempo (fábrica, s/d, figura 2).

Bettina Lenci, filha do fotógrafo, afirma, em entrevista concedida a mim em 2015, que seu pai, autodidata, era um homem muito culto e sensível, que costumava ler obras de história, filosofia e arte e apreciava os grandes poetas e escritores alemães do período romântico, além de se interessar por música europeia clássica e moderna e por política. Scheier encontrava-se ameaçado pelas Leis de Nuremberg, pois, segundo Lenci, casara-se com uma moça não-judia, com quem teve um filho. Assim, em 1937, ele, sozinho – pois a relação amorosa havia fracassado –, viu-se forçado a se retirar para Viena, onde conheceu Gertrude Willheim, filha do presidente da empresa Falpa – jovem judia, de nacionalidade tcheca, que, após a anexação político-militar da Áustria pela Alemanha em 1938 (*Anschluss*), fugiu a Cardiff, capital do País de Gales, com os pais, Rudolf Willheim e Rosa Korani. Ainda em 1937, depois de receber uma carta de Scheier, já no Brasil, propondo que saísse daquele ambiente bélico europeu, imigraria ao país sul-americano.

Como ocorrera a saída de Scheier de Viena? Em 18/9/1937, ele adquirira, no consulado brasileiro daquela cidade, um visto de entrada “capitalista”, que era obtido através da transferência monetária, comprovada à autoridade consular no ponto de embarque por meio de título de crédito, a algum estabelecimento bancário do Brasil, capital esse que deveria ser aplicado no país, conforme o art. 8º, alínea h, do decreto-lei nº 24.258, de 16/5/1934, expedido por Getúlio Vargas. Como a viagem ocorreria via França, ele recebera também um visto de trânsito a este país, de duração de quinze dias,

por “ocasião da Exposição Internacional de 1937”, conforme informação extraída do passaporte alemão do fotógrafo. Ambos os vistos haviam sido emitidos por Mário Moreira da Silva, cônsul-geral do Brasil em Budapeste (Hungria).

Segundo Maria Luiza Tucci Carneiro (2001), esse diplomata, em ofício, datado de 4/4/1938, dirigido a Oswaldo Aranha, ministro das Relações Exteriores, por ocasião da proposta norte-americana para a constituição de um “comite internacional” destinado a providenciar o acolhimento dos refugiados políticos que pretendiam deixar a Alemanha e a Áustria, expôs um pensamento antissemita, adequado ao clima racista que pairava nos bastidores do Itamarati. Por ter vivido mais de três anos na Áustria, ele atestava que 95% dos refugiados políticos eram judeus e afirmava que cabia, então, discutir se o Brasil deveria receber esse tipo de imigrante. Na visão do autor, “o governo brasileiro, pela circular-secreta às Missões Diplomáticas e Consulados, nº 1127, de 7 de junho de 1937 – que penso não deverá ser revogada –, já estabeleceu restrições á entrada e permanência dos semitas no Brasil, fazendo-o de maneira muito razoável e humana, isto é, mantendo, com todas as garantias, o que já se encontravam, por meios regulares, em território brasileiro, e facilitando o estabelecimento de outros, desde que provêm ser casados com brasileiras ou ter filhos nascidos no Brasil. Nada mais justo. Mas a entrada de elementos novos ficou perfeitamente fechada” (ARQSHOAH). Moreira da Silva advogava em favor desse regulamento, pois, em sua visão, “está provado que os judeus – embora possuam, isoladamente, elementos bons – são, em comunidade, assaz perniciosos e, por tal forma agem, que são tratados, nas suas próprias pátrias de nascimento, como indivíduos nocivos, indesejáveis mesmo, contra os quais se decretam toda a sorte de restrições, com um único objetivo: vê-los partir” (*idem*). O cônsul afirmava que os judeus dos países europeus não podiam exercer cargos públicos, eram proibidos de ingressar no quadro de oficiais das classes armadas, e só uma limitada porcentagem tinha matrícula nas universidades; na Alemanha, as restrições eram ainda maiores. A partir deste raciocínio, ele questionava: “Por que, então nós, por uma questão de simples compaixão, vamos abrir as portas a uma imigração de tal natureza? O Brasil precisa de braços, mas de braços sãos, amigos, braços que nos auxiliem realmente a progredir, nunca, porém, braços parasitas, inassimiláveis, que só sabem trabalhar, sem o menor escrúpulo e só visando ao lucro, como intermediários de negócios, nada produzindo de útil” (*apud* TUCCI CARNEIRO, 2001, p. 242). Ele acrescentava: “temos necessidade de técnicos e, principalmente, de agricultores, e o judeu não é nem uma, nem outra coisa. (...) Levar judeus para o Brasil é

superlotar as cidades, complicando o problema do urbanismo, sem nenhum proveito para a economia do país, e ainda, com o agravante de prejudicar o trabalho nacional" (*idem*). Por fim, concluía: “deveremos, senhor ministro, quanto antes (...), criar restrições aos semitas domiciliados no Brasil, evitando-se principalmente, por uma reforma imediata da nossa lei de naturalização, que eles venham a se tornar brasileiros, e com direito, portanto, a aspirar os cargos públicos, na administração e na política" (ARQSHOAH). No caso de elementos não-judeus, que, por motivos políticos, desejassem vir para o Brasil, ele sugeria que deveriam ser amparados, mas não passavam de 5% daqueles que queriam partir.

Da França, Scheier embarcou ao Brasil, chegando, ao Rio de Janeiro, em 25/10/1937, e se dirigindo a São Paulo, onde esperou pela vinda de Gertrude Willheim, com quem se casaria em 24/7/1939, e de seus pais, Julius e Hedwig, que chegaram também em 1939. Estes trouxeram ao Brasil tapetes e pratas para serem vendidos a famílias ricas; mais tarde, eles se mudaram para Nova York, onde residia sua filha mais velha, Susanne Schield, garçonne do hotel Waldorf Astoria. Sua outra filha, Stéfanie, morreu logo que chegou ao Rio de Janeiro devido a um aborto malsucedido.

Segundo Gouveia, Scheier, morando em um prédio no Largo do Arouche, na República, levou a carta de recomendação profissional escrita pelo tio ao frigorífico Armour e foi contratado. Para complementar sua renda, tornou-se um caixeiro, vendendo cúpulas de abajur. De modo a não precisar carregar os objetos pelas ruas, fotografou as mercadorias e montou um pequeno catálogo para mostrar aos clientes. Depois, criaria um deste para a Lorenzetti, empresa fabricante de aparelhos domésticos, fundada, nos anos 1920, por um imigrante italiano. A partir daí, passou a fotografar profissionalmente, utilizando câmeras Leica, Hasselblad, Rolleiflex e Ica Juwel – sendo esta da empresa Zeiss Ikon, que produzia imagens em formato 9 por 12 cm, importada da Alemanha.

Em razão da germanofobia oficial presente no final da guerra no Brasil, Scheier precisou de autorização do Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo (DEOPS) para fotografar. Conforme a licença obtida, em 27/7/1943, ele não podia retratar “trechos de estradas, pontes, viadutos, quartéis, desfiles militares, fortes, usinas, represas, praças fortes, trechos do litoral e todos os demais pontos ligados à segurança nacional (...) deverá provar sua identidade, sempre que for exigida”. De acordo com Bettina Lenci, provavelmente em 1945, quando começou a trabalhar na revista *O Cruzeiro*, passou uma noite preso por ser visto fotografando em cima de um carro, sendo libertado com a ajuda de Assis Chateaubriand, criador do veículo impresso. Lenci afirma

que o pai trabalhou na loja de equipamentos Fotóptica, fundada, em 1920, pelo judeu-húngaro Dézso (Desidério) Farkas – pai do fotógrafo de mesma nacionalidade, Thomaz Farkas –, mas se desligou do serviço e montou, no final dos anos 1940, um dos primeiros laboratórios de processamento colorido, junto com o fotógrafo judeu-berlinense Kurt Werner Schulze. Este, segundo Maria Luiza Tucci Carneiro (1996), iniciara, em 1935, seus estudos na Escola de Fotografia Kunst und Werk (Arte e Trabalho), atuara, entre 1938 e 1939, como assistente do fotógrafo Otto Croy, refugiara-se, em 1940, no Brasil, onde trabalhara na agência jornalística Press Information, abrira, em 1941, na avenida São João, o estúdio fotográfico e loja Foto Curt e produziu uma coletânea de retratos de artistas; ele realizava serviços de documentação industrial, especialmente às empresas Alpargatas, do ramo de calçados, e Keller Weber, distribuidora das calculadoras Victor.

De acordo com Gouveia, Scheier guardava seus negativos em envelopes de papel manteiga ou comum, que, por sua vez, eram acondicionados em um gaveteiro de madeira, sendo organizados por temas e séries; na margem das películas, ele escrevia um código de identificação: as siglas RJ (Reportagens Jornalísticas) ou SP (Serviços Particulares), acompanhadas de uma numeração. Em 1939, o autor, após publicar fotografias no “Suplemento em Rotogravura”, do jornal *O Estado de S. Paulo* – ele retratou navios ancorados em Santos, um prato com mexericas, uma máquina rotativa, dois operários instalando um letreiro e crianças –, venceu o “Concurso Centenário de Photographia”, promovido pelo mesmo veículo. Montou um estúdio na rua Bento Freitas, na República.

Em 23/9/1942 e 11/9/1945, nasceram os dois filhos de Scheier e Willheim, Thomas e Irene Elizabeth (Bettina). Influenciados pela profissão do pai, aquele estudaria fotografia na Suíça, trabalharia, ao longo da década de 1960, em revistas da Editora Abril e da Bloch Editores e no *Jornal do Brasil*, cobriria, em Israel, a Guerra dos Seis Dias (1967), tornando-se, por fim, fotógrafo de indústrias petroquímicas; e ela se tornaria repórter fotográfica, na década de 1960, na revista *Manchete* (Bloch Editores), e, nos anos 1970, na *Veja* (Editora Abril). Segundo Bettina, seus pais não eram praticantes estritos da religião judaica, mas educaram os filhos – que frequentaram colégios brasileiros e alemães não-judaicos e o clube Paulistano –, em âmbito familiar, com valores e crenças judaicas. Ela conta que seu pai, embora simpático com as pessoas, era introspectivo, melancólico, taciturno, arreado, e parecia viver uma angústia íntima, nunca deixando transparecer suas vivências e traumas do passado; “não era uma pessoa de fácil convívio e convencimento”. Afirma também que Scheier gostava de observar o homem na rotina

da cidade e de apreciar o silêncio da natureza. Excepcionalmente alto e um pouco curvado, ele cultivava hábitos peculiares: fumava cachimbo, odiava usar gravata por achar este um costume antiquado e burguês, gostava de ouvir música em fones de ouvido e era extremamente disciplinado e perfeccionista em suas tarefas. Para sua filha, “apesar de seu humor afiado, ele era um crítico ácido, irônico”. Por fim, ela conta que seu pai, embora muito ligado emocionalmente à Europa, tendo viajado frequentemente para lá com a família, era apaixonado pelo Brasil e repetia constantemente que amava sua luz e suas cores, mas cultivava um certo ceticismo quanto ao futuro do país, se não cuidasse de resolver adequadamente o problema da pobreza e da infraestrutura pouco desenvolvida.

De acordo com Gouveia, em meados da década de 1940, Scheier, a esposa e os filhos passaram a residir em uma casa na rua Teodoro Baima, nº 87, também localizada na República, onde o casal fundou o Foto Studio Peter Scheier, que, contando com vários funcionários, realizava produções, revelações e ampliações fotográficas sob encomenda; posteriormente, sua moradia-estúdio seria transferida à rua Monte Alegre, no bairro de Perdizes; nos anos 1950, à alameda Casa Branca, nº 363, nos Jardins; e, a partir de 1972, à Alameda Santos, nº 1398, em Cerqueira César. Segundo Bettina, sua mãe auxiliava na administração e no atendimento aos clientes do estúdio, cuidando da área de eventos sociais familiares, como casamentos, batizados e formaturas, documentados por uma equipe de fotógrafos, enquanto seu pai lidava com fotografias industriais, arquiteturas e jornalísticas. Um dos álbuns produzidos pelo estúdio, composto por cinquenta e três fotografias em preto-e-branco em trinta e cinco páginas, foi o de casamento de meus avós, Luiz e Minna Langer, em 1957, realizado no Clube Homs, na Avenida Paulista; na última página, está registrado, “fotos de Peter Scheier” (figuras 3 e 4).

De acordo com Anat Falbel (2003), a arquitetura moderna brasileira, que irrompeu após a visita ao país, em 1929, do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, que estabeleceu os princípios básicos da construção racionalista e funcional, disputou, nos anos 1930 e 1940, a hegemonia com a arquitetura conservadora, representada pelos neocoloniais e acadêmicos da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), do Rio de Janeiro. Segundo Leonardo Benevolo (2016), esta tentara modernizar seu ensino, quando Lúcio Costa foi contratado, em 1930, como diretor do curso de Arquitetura, e convidou como professores de composição os arquitetos modernistas russo-brasileiro-judeu Gregori Warchavchik, que chamou para ser seu assistente Affonso Eduardo Reidy, e alemão Alexander S. Buddeüs; porém, com reações desfavoráveis às suas propostas, Costa foi obrigado, menos

de um ano depois, a abandonar o posto. Os estudantes, dentre os quais Jorge Machado Moreira, Ernâni Vasconcelos e Carlos Leão, tomaram seu partido, organizaram uma greve e tentaram fundar uma nova escola. Em 1935, Moreira, Leão, Reidy, e, mais tarde, Oscar Niemeyer e Vasconcelos, foram convidados por Costa para integrar a equipe que, a pedido do ministro Gustavo Capanema – que desprezara o resultado do concurso nacional que concedera a vitória e o prêmio ao arquiteto eclético brasileiro, professor da ENBA, Archimedes Memória, por não gostar do seu projeto de caráter monumental –, construiria o edifício do Ministério de Educação e Saúde (depois, conhecido como Ministério de Educação e Cultura ou Edifício ou Palácio Gustavo Capanema), no Rio de Janeiro; o arquiteto-paisagista brasileiro Roberto Burle Marx seria responsável por projetar os jardins. Em 1936, Costa propôs que Le Corbusier fosse chamado como consultor da obra; o mestre francês permaneceu, por três semanas, no Rio de Janeiro, trabalhou com o grupo local e recolocou em questão a localização do edifício, chegando a pleitear, em vão, a substituição do terreno proposto por local mais espaçoso e melhor situado. Em 1937, ficou pronto o projeto definitivo, baseado em sugestões de Le Corbusier. A execução prolongou-se por vários anos. O edifício seria enriquecido por várias esculturas – dentre as quais, uma do artista lituano-judeu Jacques (nascido Chaim Jacob) Lipchitz – e pelos revestimentos em azulejo do artista plástico brasileiro Cândido Portinari, que, a partir dali, seriam amplamente empregados na arquitetura brasileira. Em 1939, Costa abandonou a direção do grupo, sendo substituído por Niemeyer, mas continuou a acompanhar e a apoiar o trabalho dos mais jovens. Em 1946, escreveu a Le Corbusier, convidando-o a visitar o prédio construído, que seria entregue no ano seguinte.

Segundo Falbel e Benevolo, a arquitetura moderna brasileira foi reconhecida, internacionalmente, a partir de 1939, com a construção, por Costa e Niemeyer, do Pavilhão do Brasil na Feira Mundial de Nova York. Ela se tornou visível em edifícios públicos, monumentos nacionais, habitações coletivas e residências particulares, especialmente em São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, como a Estação de Hidroaviões do Rio de Janeiro (1938), projetado pelo arquiteto italiano Attilio Correia Lima; a sede da Associação Brasileira de Imprensa (1943) e o aeroporto Santos Dumont (1944), no Rio de Janeiro, criados pelos arquitetos cariocas, irmãos, Marcelo e Milton Roberto; as obras de Oscar Niemeyer: a igreja, o cassino, o iate clube da Pampulha (1942-1943), em Belo Horizonte (Minas Gerais), o Banco Boavista do Rio de Janeiro (1946), o Centro Técnico da Aeronáutica, em São José dos Campos (São Paulo) (1947), a Casa das

Canoas (1950-1954) – residência do próprio arquiteto, sobre a qual o alemão Walter Gropius diria, ao visitá-la, em 1953, que era “muito bonita, mas não multiplicável” –, no Rio de Janeiro, o Parque do Ibirapuera em São Paulo (1951-1954) e Brasília (1957-1961); e os blocos residências Nova Cintra (1948), Bristol (1950) e Caledônia (1954), no Rio de Janeiro, realizados por Lúcio Costa, autor também do Plano Piloto de Brasília.

De acordo com Falbel (2007; MILGRAM; KOIFMAN, 2017), entre os arquitetos imigrantes ativos no Brasil, que realizaram projetos, voltados aos principais centros urbanos, inspirados nas vanguardas modernas estrangeiras, estão, vindos ao país no período entreguerras, o judeu-russo Gregori Warchavchik – que nasceu em Odessa, estudou na Universidade de Roma com Marcello Piacentini, representante do fascismo na Itália, e chegou a São Paulo em 1923 –, o judeu-alemão Alexandre Altberg – que estudou na Bauhaus e aportou, no Rio de Janeiro, em 1931 – e o francês Jacques Pilon – que se mudou ao Rio de Janeiro aos cinco anos de idade, imigrou a Paris para estudar e retornou à cidade carioca em 1933, passando a morar em São Paulo no ano seguinte; Rino Levi, nascido em São Paulo, também estudou em Roma com Piacentini e voltou ao Brasil em 1926. Vindos ao país no pós-guerra, muitos fugidos do conflito mundial, estão os arquitetos alemão Adolf Franz Heep, italianos Lina Bo Bardi, Mario Russo, Giancarlo Palanti e Daniele Calabi, austríaco Bernard Rudofsky e poloneses Lucjan Korngold (formado na capital, Varsóvia), Jorge Zalszupin (formado em Bucareste, Romênia) e Victor Reif (formado na Alemanha); destes, Calabi, Rudofsky, Korngold e Zalszupin, judeus, fugiram da Europa em razão das perseguições nazifascistas.

Lucjan Korngold, formado, entre 1921 e 1922, pela Escola de Arquitetura da Politécnica de Varsóvia, sua esposa, Eugenia Korngold (nascida Gliksman), e seu filho, Jan Jakob, obtiveram, em 1940, por meio de falsas certidões de batismo – emitidas, para Lucjan, na Paróquia de Santa Ana, em Lvov, e, para Eugenia, na Paróquia de Santa Cruz, em Varsóvia – vistos de entrada do Vaticano, respectivamente de número 57, 51 e 52, na legação brasileira em Bucareste – no caso de Lucjan – e na embaixada brasileira em Roma – no caso de Eugenia e Jan Jakob –, e embarcaram, em Gênova (Itália), no navio Conte Grande, aportando, em Santos, em 7/6/1940 (FALBEL, 2003). Segundo Anat Falbel, a mãe de Lucjan, Felícia Lubelskich, berlinense, viúva do joalheiro Jakob Korngold, por não poder fugir, em razão de problemas de saúde, de Varsóvia, invadida, em 1939, pelos alemães, optara pelo suicídio; dos três irmãos do arquiteto, uma fora morta, junto com o marido, pelos nazistas. Entre 1940 e 1943, Lucjan trabalhou no Escritório Técnico

Francisco Matarazzo Neto, logo após a dissolução da sociedade *Pilmat – Pilon & Matarazzo Ltda.*, mantida por este último com o arquiteto Jacques Pilon, responsabilizando-se por projetos como o Edifício Central à rua XV de Novembro. Entre 1944 e 1945, ainda impedido de atuar, profissionalmente, como autônomo, por conta da legislação trabalhista brasileira, associou-se ao arquiteto húngaro Francisco Beck, com quem assinou projetos como o Banco Continental, no Viaduto Boa Vista, e o Edifício Thomas Edison, à rua Bráulio Gomes, no bairro da República. Em 1946, pôde, finalmente, abrir seu próprio escritório de engenharia e construções, concebendo, por exemplo, o Edifício CBI-Esplanada (1951), no Vale do Anhangabaú.

Em 1953, ocorreu uma importante exposição sobre a arquitetura moderna brasileira no Building Centre de Londres, e, em 1958, uma outra, que percorreu várias cidades europeias, sobre Brasília às vésperas da inauguração da nova capital federal. Em 1953, durante a II Bienal Internacional de São Paulo, o Brasil recebeu a visita de arquitetos estrangeiros, entre os quais Walter Gropius, que, em declaração à revista mensal londrina *Architectural Review*, afirma que “se compraz com a originalidade do movimento brasileiro, pela adaptação das contribuições internacionais ao clima e aos hábitos do meio, e valoriza, sobretudo, as obras cujo projeto arquitetônico se relaciona, equilibradamente, com o entorno urbano” (*apud* BENEVOLO, 2016, p. 714).

Segundo Gouveia (2008b), Scheier produziu, nas décadas de 1940, 1950 e 1960, fotografias da arquitetura moderna brasileira para as seguintes obras: *Brazil builds – architecture new and old (1652-1942)* (Brasil constrói: arquitetura nova e antiga, 1943), que, organizada por Philip Lippincott Goodwin (com imagens também do arquiteto norte-americano George Everard Kidder Smith) e publicada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) durante a exposição ocorrida no mesmo ano, assinalou o início da notoriedade internacional do movimento arquitetônico brasileiro; *Latin America – architecture since 1945* (América Latina: arquitetura desde 1945, 1955), editada por Henry-Russell Hitchcock, lançada pelo MoMA; *Modern Architecture in Brazil* (Arquitetura moderna no Brasil, Rio de Janeiro-Amsterdã, 1956), organizada por Henrique Ephim Mindlin, arquiteto e urbanista judeu-brasileiro que projetou, em 1954, a nova sede da Congregação Israelita Paulista (CIP), e sua sinagoga, Etz Chaim, na rua Antonio Carlos, no bairro da Consolação; e para as revistas especializadas em arquitetura *Habitat* (1950-1965) e *Acrópole* (1938-1971), editadas, respectivamente, pelo casal italiano Pietro Maria e Lina Bo Bardi e pelo austríaco Max Gruenwald.

De acordo com a autora (2008), Scheier captou, em ângulos geralmente convencionais e equilibrados, enfatizando os espaços vazios, sem a presença de pessoas, moradias e edifícios projetados por vários arquitetos: Rino Levi, como o Instituto Sedes Sapientiae (1940-1943, figuras 5 e 6), Hotel Excelsior (Edifícios Altino Arantes – Banespão –, sede do Banco do Estado de São Paulo, e Martinelli vistos a partir do restaurante da cobertura do hotel, 1940-1943, figura 7), Cine Ipiranga (1943, figuras 8 e 9), Companhia Jardim de Cafés Finos (1940-1943, figura 10), Garagem América (1951-1958, figura 11), Casa Milton Guper (1951-1958, figura 12), Edifício Prudência (s/d, figura 13) – que, inaugurado, em 1944, em Higienópolis, a partir de iniciativa da empresa Prudência e Capitalização, foi o primeiro prédio da cidade destinado aos muito ricos (TOLEDO, 2015) –, Edifício Porchat, Edifício da Ordem dos Advogados do Brasil, Banco Paulista do Comércio e Hospital do Câncer Antônio Cândido de Camargo (figuras 14 e 15), situado no bairro da Liberdade; por Bernard Rudofsky, como as Residências Virgílio Frontini (1941, figura 16) e João Arnstein (1941, figura 17) – algumas dessas imagens foram publicadas, em 1943, na revista norte-americana *New pencil points* (Novos pontos de lápis), da qual Rudofsky era diretor de arte –; por Oswaldo Bratke, como as casas Oscar Americano (1951-1958, figura 18), situada no bairro do Morumbi, e Francisco Matarazzo Sobrinho (1960, figura 19), em Ubatuba; por Lina Bo Bardi, como a Casa de Vidro, a própria residência da artista (1951, figura 20), localizada no bairro do Morumbi, e a Casa Valéria P. Cirrell; e por Gregori Warchavchik, como a Residência Antônio da Silva Prado Neto (s/d, figura 21). Este arquiteto, casado com Mina Klabin – paisagista, filha de Maurício Freeman Klabin e de Bertha Ostrand e irmã de Jenny Klabin Segall (esposa do pintor Lasar Segall) –, publicara, em 1925, no jornal carioca *Correio da Manhã*, o “Manifesto pela Arquitetura Funcional”, e construíra, em 1928, a primeira casa modernista de São Paulo, situada na rua Santa Cruz, na Vila Mariana; em 1930, ergueria outras duas edificações modernistas, nas ruas Bahia, em Higienópolis, e Itápolis – esta decorada com tapetes encomendados à Bauhaus –, no Pacaembu.

Scheier retratou o trabalho do Studio d’Arte Palma, empreendimento no setor de *design* de mobiliário e arquitetura de interiores, e da associada Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda., indústria de produção de mobília; ambos foram fundados, em 1948, pelo casal Bardi e pelo arquiteto italiano Giancarlo Palanti, e tiveram, entre seus clientes, a fábrica de plástico Plavinil (1948-1950, figura 22); e as lojas Olivetti Securit (1948, figura 23) e Mapa Importadora. O fotógrafo registrou também, inseridas na cena urbana,

construções dos arquitetos Lucjan Korngold, como os Edifícios Thomas Edison e CBI-Esplanada, sigla que congrega as galerias de lojas Esplanadas e a Companhia Brasileira de Investimentos, fundada em 1945, sociedade de empreendedores brasileiros – família Guinle, os irmãos Nelson e Wilson Mendes Caldeira, representantes da Bolsa de Imóveis de São Paulo, e Germaine Lucie Burchard, filha do imigrante judeu-alsaciano Martinho Burchard, responsável por loteamentos, em Higienópolis, no final do século XIX – e refugiados poloneses – como Henryk Spitzman Jordan, que aportou, no Rio de Janeiro, em 1940 –, prédio que, sede de comércio e de escritórios, “não somente rompeu com a escala e o vocabulário historicista dos edifícios ao seu redor, mas tornou-se um marco da história da arquitetura moderna do pós-guerra na América Latina” (CBI-ESPLANADA), dialogando com os desenvolvimentos da arquitetura brasileira, tendo, provisoriamente, a maior estrutura de concreto armado do Brasil, com cento e cinco metros de altura, sendo erguido de 1946 a 1951; Álvaro Vital Brazil e Adhemar Marinho, como o Edifício Esther, inaugurado em 1936, primeiro prédio moderno da cidade; Jacques Pilon, franco-brasileiro, como a Biblioteca Municipal de São Paulo; e Oscar Niemeyer, como o Edifício Copan, residencial, projetado, em 1951, inaugurado, em 1957, com cento e quinze metros.

Ainda segundo Gouveia, entre 1945 e 1951, Scheier trabalhou na sucursal paulista da revista ilustrada semanal, moderna, *O Cruzeiro*, cuja matriz ficava na rua do Livramento, nº 203, no Rio de Janeiro, de alcance nacional, lançada, após uma intensa campanha publicitária, em 10/11/1928, por Assis Chateaubriand, com ajuda de empréstimos bancários intermediados por Getúlio Vargas (COSTA; BURGI, 2012). O fotógrafo publicou suas imagens em cento e dezesseis reportagens, que, escritas, majoritariamente, pelos jornalistas Arlindo Silva, José Freitas Nobre e Nelson Cândido Motta, abarcava diferentes temas: personalidades (Pietro Maria Bardi ministrando o curso de história da arte a futuros monitores do Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1947, figura 24); acontecimentos, como a inauguração do MASP e o enterro de Armando de Sales Oliveira (pessoas acompanhando do alto de um edifício, 1945, figura 25); instituições, como o Hospital Psiquiátrico do Juquery, o Hospital das Clínicas (1944, figura 26), a Cruz Vermelha e o Lar São Francisco, que assistia pessoas com dificuldade de locomoção (1947, figura 27); esportes, como a cobertura de competições de várias modalidades e da Copa do Mundo de 1950; lazer, como o circo (Abelardo Pinto, o palhaço Piolim, 1945, figura 28), a dança e o Carnaval; variedades; saúde; economia; política; religião; e cidades, como São Paulo, Manaus (Amazonas), Xavantina (Goiás), Curitiba

(Paraná), Florianópolis (Santa Catarina), Paracatu (Minas Gerais), Recife (Pernambuco), Punta del Este (Uruguai), Nova York e Washington (Estados Unidos).

Entre 1947 e 1953, Scheier trabalhou, junto com Alice Brill, no registro do Museu de Arte de São Paulo, fotografando suas atividades, eventos, como o luxuoso desfile de moda do estilista francês Christian Dior, em 1951, exposições e acervo (curso de desenho do pintor italiano Roberto Sambonet no Instituto de Arte Contemporânea, 1948, figura 29; Heitor Villa-Lobos discursando no museu, 1949, figura 30; curso de balé infantil, 1950, figura 31; inauguração de novas instalações, 1950, figura 32); essas imagens foram publicadas, entre 1950 e 1954, na revista *Habitat*. Em 1951, o fotógrafo registrou a 1ª Bienal de Arte de São Paulo, vinculada ao Museu de Arte Moderna (da esquerda à direita, Abraham Palatnik, brasileiro, sentado; Waldemar Cordeiro, italiano; Kásmer Féjer, húngaro, em último plano; e Tomás Maldonado, argentino, próximos da escultura *Unidade tripartida*, que, criada pelo artista suíço Max Bill, ganhou o prêmio principal do evento, 1951, figura 33) (GOUVEIA, 2008).

Segundo Gouveia, Scheier documentou eventos da alta sociedade, como festas no Jockey Club, na Hípica e no Clube Paulistano, casamentos, bailes, inaugurações, concursos de beleza, desfiles de moda, vernissages, congressos; e eventos políticos, como a visita de Getúlio Vargas a Campos de Jordão (1951, figura 34) e a do então senador por Nova York, Robert Francis Kennedy, irmão do presidente norte-americano John Fitzgerald Kennedy, ao Brasil (1965, figura 35). Entre 1952 a 1968, ele registrou, em larga escala, o início da industrialização do Brasil, realizando trabalhos fotográficos para a Ultragaz, Klabin, Rhodia, Volkswagen – quando recebeu um fusca em troca –, Labortherapica, Bimetal, Metalleve, Aliança (1954, figuras 36 e 37), Usafarma, Coldex, Metalúrgica Barbará e Aço Villares.

Scheier publicou quatro obras fotográficas de cidades: *Paraná, Brasil* (Paraná: Imprensa Paranaense, 1953), edição comemorativa do Centenário do Estado do Paraná (lavoura de café, 1953, figura 38); *São Paulo – fastest growing city in the world* (São Paulo: a cidade de crescimento mais rápido no mundo) (Rio de Janeiro: Livraria e Editora Kosmos, 1954), criada em homenagem ao IV Centenário da Cidade de São Paulo; *Brasília vive!* (Rio de Janeiro: Livraria e Editora Kosmos, 1960): no registro moderno da capital federal recém-inaugurada, o fotógrafo captou, em ângulos excêntricos, contrastando, às vezes radicalmente, luz e sombra, a interação dos homens com a cidade e com a arquitetura grandiosa, vistas urbanas e as formas sinuosas dos monumentos

(Escritórios dos gabinetes ministeriais, com funcionários de plantão à noite, 1960, figura 39; Palácio da Alvorada, 1960, figura 40; Trabalhadores imigrantes – “candangos” – da construção de Brasília, 1960, figura 41; e Operários, 1960, figura 42); e *Imagens do passado de Minas Gerais* (Rio de Janeiro: Livraria e Editora Kosmos, 1968), com imagens das cidades de Tiradentes, Congonhas do Campo, Mariana e Ouro Preto.

De acordo com Gouveia, em suas viagens com a família, Scheier registrou os estados da Bahia, Minas Gerais, Paraná, Santa Catarina, Pernambuco e Goiás. Visitou Israel (porto de Haifa, 1959, figura 43), publicando suas imagens em uma série de reportagens no jornal *Diário de S. Paulo* e as organizando numa exposição. De 1958 a 1962, o fotógrafo trabalhou para a TV Record, registrando artistas internacionais que se apresentavam na emissora, como os cantores norte-americanos Johnnie Ray, Roy Hamilton, Nat King Cole, Sammy Davis Jr., Cab Calloway, Ella Fitzgerald (1960, figura 44), Sarah Vaughan e Brenda Lee, italianos Domenico Modugno e Caterina Valente, e a peruana Yma Sumac; e as atrizes norte-americana Marlene Dietrich (1958, figura 45) e canadense Yvonne de Carlo. Scheier atuou como representante da agência Pix, dos Estados Unidos, o que lhe permitiu publicar suas imagens no exterior. Nas décadas de 1960 e 1970, Scheier fotografou Paris e outras cidades europeias.

Bettina afirma que, em 1962, Scheier realizou uma viagem com a esposa e com ela pelo nordeste brasileiro, deslocando-se por cidades de vários estados, como Salvador (Bahia) e Crato (Ceará), numa Kombi, comprada, em 1959 ou 1960, transformada em quarto-cozinha-estúdio. Ele, junto com a família, dormia no próprio veículo ou em pousadas à beira de estradas e fotografava paisagens e o povo (figuras 46, 47 e 48).

Segundo Gouveia, a partir de 1965, o fotógrafo iniciou a pesquisa e a produção de fotos para projeção em grandes telas, com um fundo musical e locução, o que resultou em trabalhos, desenvolvidos para o Ministério das Relações Exteriores, que versavam sobre aspectos históricos, geográficos e sociais do Brasil, apresentados na Exposição Internacional de Alimentação em Paris (1968) e na Exposição Internacional de Osaka (1970). Em 1970, foi inaugurada, no Museu de Arte de São Paulo, a mostra *Trinta anos de visão e multivisão*, retrospectiva da carreira do fotógrafo. Em 1975, Scheier fechou seu estúdio e, no ano seguinte, decidiu retornar, com a esposa, à Alemanha, onde, já aposentado, achava que poderia viver melhor – lá, eles obtiveram um certificado de naturalização alemã –, instalando-se na cidade de Ainring, na Baviera, ao sul do país, próxima à fronteira com a Áustria. O Instituto Moreira Salles (IMS) comprou parte de

seu acervo, composto de cerca de trinta mil negativos em preto e branco e quatro mil slides coloridos; a outra parte, constituída de cerca de três mil imagens da esfera particular, encontra-se no Instituto Peter Scheier, criado, em 2014, pelo fotógrafo Lucas Lenci, fundador da galeria *Fotospot* em 2010, neto de Scheier, nascido em 1980. As mostras individuais de Scheier só seriam póstumas: *Saudades do Brasil – a era JK*, realizada no MASP (1992); *Três gerações de fotógrafos* (2002), no Clube Atlético Paulistano (CAP) e no Museu de Arte Brasileira (MAB) da Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP); neste mesmo local, *Da antropofagia à Brasília* (2002) e *SP 450 – entre lembranças e utopias* (2004). Suas imagens integraram uma exibição coletiva, *As construções de Brasília* (2010), no IMS-RJ e na Galeria de Arte do Sesi, em São Paulo. Scheier morreu em 8/11/1979 e foi enterrado no cemitério judaico de Salzburgo (Áustria).

Peter Scheier – visões modernas grandiosas e metódicas em álbum ufanista de São Paulo

Peter Scheier publicou cento e quarenta e quatro fotografias no álbum *São Paulo – fastest growing city in the world* (São Paulo: a cidade de crescimento mais rápido no mundo, Rio de Janeiro: Livraria e Editora Kosmos, 1954) – a grande totalidade delas oriunda de seu trabalho profissional na revista *O Cruzeiro* e no campo da arquitetura e indústria –, que ressaltam a modernização da cidade de São Paulo – foram retratados também o litoral (Guarujá e Santos) e o interior (em local não-identificado) –, excluindo qualquer sinal de feiura e pobreza que se poderia captar na metrópole.

Segundo Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (1997), esse álbum integra um grupo de sete publicações, lançadas, entre 1951 e 1954, pela iniciativa privada, “provavelmente estimulada pela agitação comercial e institucional provocada pela expectativa das comemorações do aniversário dos quatrocentos anos de fundação de São Paulo” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 22); de acordo com as autoras, havia uma demanda, na época, na esfera privada e pública, para circulação, voltada ao mercado interno e externo, de imagens referentes à cidade. As obras em questão são: *Isto é São Paulo – 96 flagrantes da capital bandeirante* (São Paulo: Editora Melhoramentos, 1951); *São Paulo antigo, São Paulo moderno – álbum comparativo*, com imagens do século XIX e XX (São Paulo: Editora Melhoramentos, Obra Comemorativa do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo, 1953); *Isto é São Paulo – 104 flagrantes da capital bandeirante* (São Paulo: Editora Melhoramentos, 4ª edição, 1953); *São Paulo, o que foi*

e o que é, álbum do cineasta José Medina, com cenas dos séculos XIX e XX (sem nome da editora, 1954); *São Paulo – álbum de fotografias em cores*, de Peter Kurt Karfeld (São Paulo: Editora Melhoramentos, 1954); e *Eis São Paulo – uma obra realizada e editada no ano de 1954*, que, produzido pela Companhia Litographica Ypiranga, empresa de artes gráficas fundada, em São Paulo, por Gustav Reichenbach, no início do século XX, traz fotos de Georg Paulus Waschinski, chefe do setor de fotografia da Ypiranga, e outros, e *design* do cartazista, publicitário e editor Théo Gygas, que confere uma narrativa cinematográfica à montagem da obra, tendo como diretor técnico do projeto o gráfico austríaco Ignaz Johann Sessler (São Paulo: Editora Monumento, Comemoração do IV Centenário de Fundação da Cidade de São Paulo, 1954). As autoras endossam a premissa do sociólogo russo-americano Pitirim A. Sorokin de que a cultura visual está ligada, sensorialmente, ao modo como a sociedade se constitui e de que uma determina a outra; para elas, analisar, através de uma metodologia científica, essas obras “permite ao historiador perceber, nas noções de cidade, a vida subliminar de representações e valores associados ao poder público, à estética, à racionalidade, à organização do espaço, ao trabalho, ao consumo, aos lugares sociais, à riqueza, ao desenvolvimento, às formas de acesso e de participação na rede de relações sociais” (*idem*, p. 13 e 14).

O álbum *São Paulo – fastest growing city in the world*, composto de cento e sessenta e quatro fotografias – oito delas coloridas, sendo uma, que retrata o Vale do Anhangabaú a partir da Praça Ramos de Azevedo, indicada como tendo sido produzida por Scheier –, confeccionado em capa dura revestida com tecido, em um padrão alto de qualidade, medindo 28,8 por 30,3 cm, com textos (introdução e legendas) em inglês e francês – indicador do público-alvo ser o estrangeiro –, foi impresso, na Holanda – pela Nederlandsche Rotogravure Maatschappij N. V. Leiden –, numa edição limitada de luxo de trezentos e cinquenta exemplares, tendo outros dois relançamentos. As imagens contidas na obra – aproximadamente noventa e cinco verticais, quarenta e oito horizontais e vinte e uma quadradas – foram produzidas também pelo artista gráfico húngaro George Rado (catorze delas), responsável pela edição da obra, Jorge Siqueira e Silva (quatro) – que, em 1939, recebera menção honrosa na 2ª Exposição do Foto Clube Bandeirante –, Hans Gunter Flieg (duas) – fotógrafo judeu-alemão que chegara ao Brasil em 1939 – e Salomão Schlier (uma, a de capa). A introdução foi escrita, em inglês, por Frank Knox, e o prefácio, intitulado “Quatrocentos anos”, em português, por Sérgio Milliet.

Knox começa o texto qualificando a cidade como líder industrial da América Latina e descreve várias de suas características: sua população de perto de dois milhões e meio de habitantes altamente concentrada no espaço urbano e seu crescente aumento, de trinta e dois mil habitantes, em 1874, a duzentos e quarenta mil no final do século, passando de um milhão, em 1940, e de dois milhões, em 1950; seu clima “agradável” e “ameno” em razão de altitude; sua “herança racial” positiva do “sangue” português e índio que originou o mestiço bandeirante, responsável por ampliar o território, não havendo qualquer menção à etnia negra formadora da sociedade brasileira, apenas ao “sistema africano” adotado na fundição de Sorocaba, mas sem fazer menção explícita à escravidão; a origem da indústria no Brasil desde as primeiras fundições até o crescimento de São Paulo na produção de bens, a partir do final do século XIX, e o início de sua hegemonia a partir de cerca de 1910, tendo a contribuição do imigrante italiano para seu “maravilhoso” desenvolvimento ao longo do século XX; a importância da produção agrícola do café no saldo do comércio exterior, cujo valor totalizava sessenta por cento em 1951; as realizações no campo das artes, como a primeira Bienal da América do Sul (1951) e o movimento modernista; e as mudanças arquitetônicas e urbanas em São Paulo, com seus altos arranha-céus, largas avenidas e plantas industriais compartilhando espaço com as moradias de luxo dos antigos aristocratas. Os únicos problemas de São Paulo mencionados por Knox estão relacionados à habitação e ao trânsito, mas, segundo o autor, conforme sua visão otimista da cidade, não abalam os paulistanos, que trabalham e vivem intensamente e lidam com as dificuldades à medida que aparecem, de modo que “São Paulo encara o futuro com confiança rara em um mundo conturbado, uma confiança que é justificada pelo progresso já alcançado e pelo ritmo crescente no qual o desenvolvimento em cada domínio está seguindo em frente” (GOUVEIA, 2008, p. 408).

Já Milliet, adotando, no geral, o mesmo tom entusiasmado com a “glória paulista”, descreve como era o mapa de São Paulo em 1877 – “uma cidade modesta, construída sobre colinas isoladas uma das outras e se encerrando num retângulo formado pelo Lago dos Guaianazes, Jardim da Luz, Largo da Liberdade, Piques e Largo Sete de Abril (Praça da República)” (*idem*) – e o tamanho da população para comentar como a cidade começou a crescer rápida e desordenadamente e tornar-se mais complexa, a ponto de preocupar a administração provincial, que buscou normalizar essa expansão. O autor cita dados populacionais e afirma que, segundo as projeções, a cidade deverá alcançar os três milhões de habitantes em 1954. Como as construções são realizadas em ritmo elevado,

mas não compatível com o “monstruoso” crescimento populacional, esse fato explica, na visão do autor, “o estado permanente de crise em que vive a cidade, ampliando-se por saltos, em meio a contrastes violentos que lhe dão esse aspecto a um tempo imponente de metrópole e tranquilo de província, masculino como o de Chicago ou feminino como o de certos recantos bucólicos da zona suburbana parisiense” (*ibidem*, p. 409).

Milliet versa sobre o que considera a beleza e o pitoresco de São Paulo, “que não se entregam facilmente aos viajantes desprevenidos” (*ibidem*, p. 410), e seus “valores estéticos e sentimentais”, que são conhecidos por quem passa pelas regiões centrais e periféricas e observa a heterogeneidade singular da cidade. O autor cita a diversidade de origem dos imigrantes dos bairros populares, que se misturam “numa das mais curiosas experiências biológicas e sociais” (*ibidem*). Mas há também os “bairros típicos”, onde se concentram os sírios, os japoneses e os judeus em determinadas ruas, “conservando alguns de seus costumes típicos, perdendo outros ou os adaptando à nova pátria. Assim é que os moleques de origem nipônica não desdenham a ‘pelada’, para maior irritação das donas de casa cujas vidraças correm sempre grandes riscos” (*ibidem*). Milliet afirma que a São Paulo cosmopolita é uma cidade do trabalho, “onde cada um deixa um pouco de seu amor, onde todos plantam uma muda de esperança, para o qual o homem de fora constrói pensando no filho já paulistano, à qual o imigrante oferece algumas de suas tradições em troca de costumes que faz seus” (*ibidem*, p. 411); desse modo, os paulistanos adquirem uma visão de mundo mais ampla e humana, “o que os leva a encarar o futuro com a confiança e a tenacidade dos primeiros colonizadores que tiveram a ousadia de atravessar os pantanais do Cubatão, galgar a serra de florestas virgens e animais selvagens, a fim de erguer, no planalto, entre os índios ariscos, as primeiras casas de taipa de que partiriam os desbravadores ambiciosos, à caça de índios para o trabalho nas roças, e à procura de ouro e pedras preciosas” (*ibidem*). Por fim, Milliet, após citar a orgulhosa divisa paulistana em latim, “*non ducor duco*” (não sou conduzido, conduzo), convida os povos a participar da festa do IV Centenário de São Paulo, “parodiando [o poeta norte-americano] Walt Whitman”: “Quem quer que sejas,/ Vós todos da Ásia, África, Europa, Austrália, pouco importa o lugar!/ Vós todos das ilhas inúmeras dos arquipélagos do mar!/ E vós dos séculos vindouros, quando me ouvireis!/ E vós, cada um de vós, em todos os lugares, que não cito sequer, mas todos incluo!/ Saúdo a todos! Amizade para todos vós, de minha parte e da parte de São Paulo!” (*Ibidem*, p. 412).

Para Lima e Carvalho, nessa obra, as fotografias buscam, por si só e pelo modo como foram arranjadas, corroborar as informações verbais, que, direcionando a leitura do receptor, se constituem de descrições genéricas ou estereotipadas, informações históricas básicas e comentários jocosos, ufanistas, que neutralizam o lado negativo e enfatizam o aspecto grandioso e notável da cidade, transformando “uma situação própria do tipo de desenvolvimento urbano adotado em um dado de contingência” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 82); ou, ao contrário, as imagens podem desempenhar um papel ativo na construção de sentidos. Em ambos os casos, elas buscam mobilizar nos espectadores a ideologia otimista do progresso, do valor do trabalho e do futuro promissor, ensejado pelo crescimento sustentado de São Paulo: “as imagens assumem funções legitimadoras, regulatórias, compensatórias, propulsoras e pedagógicas, entendidas como indispensáveis na organização e reprodução da vida social” (*idem*, p. 15).

A obra inicia-se com a imagem de um navio no porto possivelmente de Santos (s/d, figura 49) e termina com a cena de um avião decolando no sertão de Goiás (1949, figura 50), o que simboliza, na visão de Sonia Maria Milani Gouveia (2008), a “viagem” do leitor que, ao folhear as páginas do livro, chega a São Paulo e, ao fim da jornada, parte da cidade após vivenciar suas riquezas, encantos e maravilhas. A fotografia da contracapa enquadra o monumento *O sementeiro*, que, criado pelo escultor italiano Caetano Fraccaroli, inaugurado em primeiro de maio de 1945, situado, à época, no Parque Dom Pedro II, depois na Praça Apecatu, perto do Ceagesp (Companhia de Entrepósitos e Armazéns Gerais de São Paulo), representa um agricultor lançando grãos na terra, tendo ao fundo, desfocados, os edifícios do Banespa e do Banco do Brasil (s/d, figura 51); ocorre, nessa imagem, entre os elementos, o efeito visual de inversão de escala, que é quando um objeto, que, no mundo físico, é menor do que outro, parece, dentro da imagem, maior ou do mesmo tamanho e vice-versa. Essa hierarquização através do arranjo na composição sugere, segundo interpretação de Gouveia, que o labor (tarefa árdua e demorada), simbolizado pela escultura, também conhecida como Monumento ao Trabalho, esteja à frente dos bens materiais, que existem somente por causa daquele, de modo que a força de trabalho seja concebida, nessa imagem, como o motor da modernização. Na minha visão, o sementeiro, com sua estatura elevada, vigor físico e postura ativa, metaforiza, no contexto da proposta do álbum, o habitante de São Paulo, tratado como “novo homem”, que, com esforço, constrói a cidade; ele pode sugerir

também a relação entre a riqueza produzida pelo café e o processo de metropolização da urbe.

Partindo para a análise das fotografias que compõem o álbum e representam diversos aspectos do Estado de São Paulo – especialmente a capital, mas também o interior e o litoral –, Gouveia divide-as nos seguintes temas: “vistas urbanas”; “cafeicultura”; “arquitetura”; “trânsito”; “saúde”; “comércio” [“a elegância calma da loja de luxo...”, s/d, figura 52; “contrasta com a publicidade explícita de estabelecimentos mais modestos repletos de mercadoria” (Scheier; Rado, 1954, p. 60 e 61), s/d, figura 53]; “transporte”; “costumes”; “entretenimento”; “serviços”; “cultura” (mulher lendo livro observada por um homem, s/d, figura 54); “ciência” (Instituto Butantan, s/d, figura 55); “habitação”; “infraestrutura urbana”; “mercado imobiliário” (local de venda das unidades do Edifício Copan, s/d, figura 56) – para Lima e Carvalho, o álbum legitima a ação especulativa do capital –; “religião”; “infância”. e “indústria” (fábrica no Brás, s/d, figura 57). Poderiam ser acrescidos os assuntos “litoral” (Clube da Orla, no Guarujá, s/d/ figura 58); “estrada” (via Anchieta, s/d, figura 59); “cotidiano” (homens lendo jornal do esportes, s/d, figura 60); “reforma urbana”; “marcas de estabelecimentos” (loja de moda, com *design* moderno, “A Sensação – Moda”, s/d, figura 61); e “festas” (homem dançando frevo em baile infantil de Carnaval realizado no salão do Trianon na Avenida Paulista, 1951, figura 62). Para Gouveia, apesar desse espectro temático, “não há visualidade da totalidade da cidade: o centro é adotado como um padrão que repercute por todas as regiões, num processo de modernização homogêneo” (GOUVEIA, 2008, p. 240). A autora afirma que, embora a ideologia da “cidade que mais cresce no mundo” circunde o projeto editorial, Scheier buscou, por vezes, fugir dos clichês através de certas sutilezas, mostrando, por exemplo, aspectos humanos da relação familiar: retratou uma mãe atravessando a rua segurando a mão do filho, contrastando a pequenez de ambos com o gigantismo dos dois automóveis e do Edifício Alexander Mackenzie ao fundo (s/d, figura 63), e registrou, em close, uma mulher segurando sua filha numa cerimônia religiosa (s/d, figura 64). O fotógrafo captou também o cotidiano dos paulistanos, que frequentam restaurantes (um casal e o garçom enquadrados de modo inusual, s/d, figura 65); lanchonetes (operários de fábrica, durante refeição frugal do meio-dia – conforme diz a legenda –, na “Salada Paulista”, na avenida Ipiranga, em frente à Praça da República, s/d, figura 66); farmácias (s/d, figura 67); bibliotecas (sala de leitura na Mário de Andrade – o fotógrafo compõe a cena experimentando com a luz natural que adentra pela janela –,

s/d, figura 68); aeroporto [de Congonhas – cujo tráfego é “o segundo mais intenso no mundo, com um voo a cada quatro minutos para ligar São Paulo com cada parte do Brasil e de países estrangeiros” (SCHEIER; RADO, 1954, p. 126) – s/d, figura 69]; bancos (da América, na rua Marconi, s/d, figura 70); e clubes noturnos (casal bailando no estilo *boogie-woogie* na boate da Rádio América, 1950, figura 71).

Lima e Carvalho criaram uma tipologia de nove padrões/ atributos que podem ser encontrados nas fotografias dos álbuns que analisaram de 1862 a 1919 (primeiro período) e de 1951 a 1954 (segundo período), podendo haver mais de um numa mesma cena:

- Padrão circulação urbana – transeuntes ou veículos passando pelo espaço urbano; essa tendência se apresenta em álbuns do primeiro e do segundo período. Segundo as autoras, os fotógrafos costumavam priorizar a área central da cidade, em razão de sua importância política e econômica, e destacar os ângulos de esquinas ou cruzamento de ruas em planos médios (abrangência parcial), como nessa imagem de Scheier da esquina da rua São Bento com a avenida São João (s/d, figura 72). Essa sequência mostra o trânsito da cidade em duas cenas, uma com tráfego rápido dos automóveis (Vale do Anhangabaú, s/d, figura 73) – “o trânsito admiravelmente regulado para lidar com cento e setenta e três mil veículos que circulam pela cidade” (SCHEIER; RADO, 1954, p. 37) –, uma, lento (Praça Darcy Penteado, s/d, figura 74) – “porém, tão lotadas são as ruas na hora do *rush* no fechamento dos negócios que congestionamentos como esse são inevitáveis” (*idem*);
- Padrão coexistência – justaposição de áreas verdes – símbolo de tropicalidade, com forte sentido particularizante – e de edificações – representante da inserção da cidade nos moldes da fisionomia urbana internacional –, ou de construções arquitetônicas de diversos períodos ou de locais ricos e pobres. Aparecendo exclusivamente no segundo período, esse atributo, embora tenha um grau de tensão implícita, sugere complementaridade e harmonia. Como exemplos no álbum de Scheier, podem ser mencionadas as fotografias que registram o Cine Ipiranga e o Hotel Excelsior na avenida Ipiranga, vistos a partir da Praça da República (s/d, figura 75); o Edifício CBI-Esplanada registrado a partir do Viaduto do Chá (s/d, figura 76); e paisagem da Praça da República, com avenida Ipiranga ao fundo (s/d, figura 77);

- Padrão diversidade – mais presente em álbuns comparativos, a exposição da heterogeneidade do tecido urbano é encontrada em vistas panorâmicas ou horizontais extensas: “a representação da cidade se afasta de significações específicas e metafóricas para se apresentar como espaço concreto de infraestrutura” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 83). Uma fotografia de Scheier que exemplifica esse padrão focaliza a avenida Ipiranga, a Praça da República e a avenida São Luís (s/d, figura 78);
- Padrão retrato – enfoque restritivo na apresentação de um motivo principal. Segundo Lima e Carvalho, “o tratamento que caracteriza o padrão retrato no início do século – a singularidade exclusiva, o enquadramento centralizado, as linhas axiais com o horizonte bem definido dando estabilidade ao tema [como nessa fotografia de Scheier do Museu do Ipiranga, que elege o edifício como protagonista, embora o espelhamento da construção no lago e as crianças no primeiro plano possam ser elementos desestabilizadores, s/d, figura 79] – é substituído aqui [em álbuns da década de 1950] pela tomada ascensional, pela inversão de escala e pela singularidade não exclusiva [fragmentação contextualizada]” (*idem*, p. 85), além da rotação do eixo e supressão da linha do horizonte, resultando num efeito de frontalidade (ou de duas dimensões). As autoras afirmam: “a apresentação exclusiva do motivo principal não desaparece, mas deixa de predominar, entrando em cena elementos figurativos complementares ou secundários, especialmente aqueles que sinalizam a presença do elemento humano (transeunte), da vegetação e do automóvel” (*ibidem*), como nessa imagem de Scheier dos apartamentos, inseridos no contexto urbano, da Vila Normanda – construída, na década de 1920, e demolida, em 1960, para dar lugar ao Condomínio Vila Nomanda, projetado pelo arquiteto Lauro Costa Lima –, na avenida Ipiranga, na esquina com a avenida São Luís (s/d, figura 80); nesse enquadramento, de um ponto de vista ascensional, do Edifício Altino Arantes, na visão da avenida São João, mostrando uma parte de um homem de chapéu, na penumbra, em primeiro plano (s/d, figura 81); na cena urbana do Banco Paulista de Comércio, na esquina na rua Boa Vista com a Ladeira Porto Geral (s/d, figura 82); e na vista aérea – a única fotografia noturna de Scheier no álbum –, da Praça das Bandeiras (s/d, figura 83);

- Padrão figurista – tipos humanos, “imagens de pessoas, trabalhadores e usuários urbanos, na sua grande maioria homens em idade produtiva” (*ibidem*, p. 86), que são mais frequentes nos álbuns do segundo período. Entre as fotografias de Scheier que demonstram esse atributo, há a do menino entregador de roupas de uma lavanderia, exemplo de ponto de vista oblíquo e ascensional (s/d, figura 84); e a do vendedor de brinquedos (s/d, figura 85);
- Padrão intensidade – fotografias que exploram os fenômenos de abundância existentes em uma sociedade industrial-urbana de massas. As autoras dividem as imagens desse tipo, observadas exclusivamente no segundo período – em razão da mudança de escala das funções públicas da cidade –, em dois subgrupos: o primeiro, composto por vistas aéreas que enfatizam segmentos adensados do tecido urbano e a verticalidade das edificações; o segundo, formado por imagens de ambientes internos, destaca a presença de multidões, como nas cenas de Scheier da torcida no Estádio do Pacaembu (s/d, figura 86) e dos espectadores no Jockey Clube (s/d, figura 87). Diz a legenda, referindo-se às duas imagens: “agora para uma verdadeira emoção! (...) Dez mil mentes juntas com um pensamento único, dez mil corações que batem como um só!” (SCHEIER; RADO, 1954, p. 96 e 97);
- Padrão mudança – fotografias que, mais frequentes em álbuns comparativos ou do segundo período, apresentam alterações físicas no tecido urbano, como construções, demolições e implantação de infraestrutura. Na década de 1950, essas transformações tornam-se “um motivo de orgulho, uma demonstração de força e de capacidade de trabalho” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 90), além de um desejo de superar o passado. Duas imagens de Scheier seguem esse atributo, uma mostrando obra no Vale do Anhangabaú (s/d, figura 88), outra na Catedral da Sé (s/d, figura 89); nesta, há uma similitude formal entre o formato circular das rodas do veículo e o ornamento na fachada da igreja. A legenda diz: “o trabalho de construção incessante varia de igrejas e prédios públicos a apartamentos e casas; uma média de nove e meia habitações são finalizadas a cada hora” (SCHEIER; RADO, 1954, p. 22);
- Padrão ordenação urbana – segundo as autoras, apresentando-se exclusivamente no primeiro período, enfatizando a horizontalidade, a cadência e a estabilidade na composição, “o tratamento formal recorrente

nessas imagens privilegia o traçado reticular das vias, a uniformidade dos lotes projetados e o arranjo paisagístico dos canteiros e da arborização através, principalmente, do ponto de vista diagonal” (LIMA; CARVALHO, 1997, p. 91);

- Padrão paisagístico – “a presença da natureza artificialmente arranjada, caracterizando aspectos da paisagem urbana, é predominante [nesse modelo]” (*idem*, p. 92), que se mostra mais significativo no primeiro período. Neste caso, as fotografias, caracterizadas pela tendência à estabilidade visual e à simetria – distribuição equitativa dos elementos figurativos nos quadrantes da imagem – , possuem pouca movimentação de pessoas e veículos. Segundo as autoras, essa era a visão urbanística reinante desde o final do século XIX: “a presença de áreas verdes, projetadas nas formas de parques ou praças, estava associada a uma ideia higienista que postulava a necessidade do homem urbano em manter esse contato com a ‘natureza’ [domesticada] como meio de salvaguardar sua integridade mental e saúde física” (*ibidem*, p. 95). Essa imagem de Scheier reflete esse padrão: vista dos jardins do Museu do Ipiranga (s/d, figura 90); a legenda diz: “as margens do [riacho] Ipiranga, Dom Pedro, depois coroado o primeiro Imperador do Brasil, desembainhou sua espada com o grito ressoante de ‘Independência ou Morte!’ Isso foi em sete de setembro de 1822, e um monumental edifício foi construído no local para lembrar a dura declaração que libertou o país do jugo português (...)” (SCHEIER; RADO, 1954, p. 78).

Werner Haberkorn – fotógrafo judeu-alemão da Fotolabor e retratista de São Paulo

Werner Haberkorn (retrato produzido por Hans Gunter Flieg, década de 1970, figura 91) nasceu, em 12/3/1907, na Alta Silésia, à época, território alemão, atual cidade de Myslowice, na Polônia. Segundo Ricardo Mendes (CALLEGARI; BUOSI; MENDES; LIMA; FERNANDES JUNIOR, 2014), ele vinha de uma família judaica com boas condições financeiras que se estabelecera, havia tempos, em Breslávia (Breslau). Seu pai, Otto Haberkorn, atuara em vários segmentos, como metalurgia e hotelaria e, nos últimos anos, era proprietário de uma fábrica de cigarros. Werner era o primeiro filho do casal Otto e Emy Haberkorn, que teria mais dois meninos, Geraldo (Gerard) e Henrique

(Heinz). Ele se formou, em março de 1930, pela Technische Hochschule de Breslau – atual Technisch Universität Breslau –, uma universidade de ciência e tecnologia, em engenharia, tendo especialização em mecânica de aviões. De acordo com o autor, ele trabalhou, por um tempo, na Junkers (1895-1969) – empresa alemã fabricante de aviões, que, após a morte de seu fundador, o engenheiro pacifista Hugo Junkers, em 1936, passaria a servir a Luftwaffe, a Aeronáutica de guerra nazista –, entre outros empregos, antes de abrir sua própria firma. Haberkorn gostava de fotografar em seu tempo livre, hobby possivelmente adquirido do pai; ao longo da década de 1930, ele registrou, em álbuns, suas viagens pela Europa, captando paisagens e cenas urbanas (comércio de bebidas na zona portuária de Le Havre, na Bélgica, figura 92; caminhada entre amigos em Bordeaux, na França, figura 93; vista realizada do prédio da Shell – empresa petrolífera anglo-holandesa –, à época o edifício mais alto da Europa, em Antuérpia, na Bélgica, figura 94; o trânsito de automóveis em Bordeaux, na França, figura 95; a noite em St. Pauli, centro de diversão noturna de Hamburgo, na Alemanha, figura 96; zona portuária, em Hamburgo, figura 97; estação de trem com símbolo nazista estampado, em Hamburgo, figura 98). O fotógrafo passou também por Paris, Praga, Lisboa e pela Itália.

Em 1936, Haberkorn visitou, por um mês e meio, de setembro a novembro, o Brasil, passando por Rio de Janeiro, Petrópolis e São Paulo; produziu fotografias e comprou cartões-postais. Chegou a bordo do navio *Jamaïque* (1936, figuras 99 – o próprio fotógrafo – e 100). Ele afirma, em entrevista concedida a Mendes, em 1987, para o Arquivo Multimeios, do Centro Cultural São Paulo, que tinha motivações outras que turísticas: “Tinha esse negócio de Hitler e, na Alemanha, todo mundo queria emigrar, então a gente procurava para onde ir. Eu vim pra cá para conhecer o país, fiz as fotos e com elas realizei palestras na Alemanha, duas ou três vezes, explicando como era o Brasil” (*idem*, p. 13). Eis algumas imagens realizadas no Rio (o álbum de São Paulo se perdeu): Haberkorn, entre seus amigos, segurando uma câmera que gerava filmes de 16 mm (1936, figura 101); Corcovado (1936, figura 102); Morro da Urca (1936, figura 103); bondinho do Pão de Açúcar (1936, figura 104); Urca (1936, figura 105); Praia de São Conrado (1936, figura 106); orla com vista para o centro da cidade (1936, figura 107); e cais do porto do Rio de Janeiro (1936, figura 108). O fotógrafo retornou, à Europa, no navio *Massilia*, da Compagnie de Navigation Sud-Atlantique – companhia marítima francesa, atuante de 1910 a 1962 –, a bordo do qual produziu outras imagens (vistas do Rio de Janeiro, que enfatizam suas belezas naturais, 1936, figuras 109 e 110).

Segundo Mendes, em janeiro de 1937, Haberkorn casou-se com Luise Roth (1937, figura 111). Em abril, o casal decidiu imigrar ao Brasil e chegou, ao país, entre junho e julho daquele ano, estabelecendo-se em São Paulo. Ele e sua esposa se convertaram ao catolicismo; teriam dois filhos, Vera Haberkorn – depois Flieg, pois se casará com Stefan, irmão de Hans Gunter Flieg –, em 1940, e Ernesto Haberkorn, em 1942. No início, ele, morando, na rua Vinte e Quatro de Maio, entre o Vale do Anhangabaú e a Praça da República, trabalhou em empregos diversos, sem relação com a fotografia.

De acordo com o autor, seu irmão, Geraldo Haberkorn, vindo também a São Paulo, era especializado em produzir fotos coloridas, após frequentar, na Alemanha, um curso da companhia Bermpohl, sobrenome do fundador, Wilhelm, marceneiro berlinense cuja empresa construiu e passou a vender câmeras que, concebidas pelo cientista alemão Adolf Miethe – inventor também, em 1887, junto com Johannes Gaedicke, do *flash* fotográfico de pó de magnésio –, apresentadas ao público em 1903, geravam três negativos separados de componentes azuis, vermelhos e verdes de uma imagem, o que permitia que cores fossem reconstituídas na fotografia no momento da impressão. O conhecimento de Geraldo desse processo fotográfico de captação de imagem colorida – que estava prestes a ser superado por outros mais sofisticados – e a posse de uma máquina de fotocópias trazida de seu país natal – somente ele e um outro estabelecimento, situado na rua da Quitanda, na região da Sé, possuíam o equipamento na cidade – permitiram que ele e Werner fundassem, em 1940, a Fotolabor, situada na avenida São João, nº 108, terceiro andar, sala 46, endereço que, desde 1942, vinha sendo veiculado nas listas telefônicas, importante canal de divulgação; o local era, comercialmente, bastante conveniente, pois em uma avenida bastante movimentada e próximo da sede dos Correios, canal de transmissão de fotografias e cartões-postais. Segundo Mendes, o Centro Novo, nos anos 1940 e 1950, concentrava boa parte da vida social da cidade, com a presença de cinemas, museus e restaurantes, além de escritórios de profissionais liberais; sedes de empresas; agências de publicidade, como a norte-americana J. Walter Thompson (JWT) – que, primeira firma internacional de propaganda a se instalar no Brasil, em 1929, utilizava os serviços da Fotolabor desde 1945, pelo menos, até meados da década de 1960 – e, nos anos 1950, a brasileira Panam Propaganda, situadas, respectivamente, na rua Boa Vista e na rua Barão de Itapetininga; e lojas de serviços fotográficos, como a Foto Santhiago e o estúdio de Hamleto Raffaelli, localizados, respectivamente, nos números 118 e 119 da avenida São João, ao lado e em frente da Fotolabor, e, na mesma calçada, a

sede do Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas do Estado de São Paulo (SEAFESP), entidade fundada, em 1941, à que Haberkorn era associado.

A empresa realizava cópias, retoques, revelações e ampliações fotográficas e produzia catálogos de produtos, imagens para jornalismo, publicidade (facas da Brauflex, s/d, figura 112; cachimbos da Carter, s/d, figura 113; produtos de iluminação da Decobras, década de 1960, figura 114), arquitetura e indústria (máquina e andaime, s/d, figura 115); além disso, ela se tornaria, na capital paulista, entre 1942 e 1960, uma das maiores editoras de cartões-postais, que, impressos em papéis das fábricas de Conrado Wessel e dos irmãos Domingos Bove – que seriam, mais tarde, compradas, respectivamente, pelas empresas Kodak e Agfa –, tematizavam as cidades de São Paulo (avenida São João, s/d, figura 116; Viaduto Santa Ifigênia, s/d, figura 117), São Vicente, Santos (Praia Gonzaga, s/d, figura 118), Campinas, Guarujá e Rio de Janeiro (Copacabana, s/d, figura 119; avenida Presidente Wilson, s/d, figura 120); eventos especiais, como a inauguração de Brasília (Palácio da Alvorada, 1960, figura 121), a Bienal Internacional de São Paulo e a Exposição do IV Centenário da Cidade de São Paulo no Parque do Ibirapuera (fonte de água, 1954, figura 122; Palácio das Nações, 1954, figura 123); e personalidades, como o cantor popular carioca Francisco Alves, o “Rei da Voz”, por ocasião de sua morte, em 27/9/1952, num acidente de carro na via Dutra (1952, figura 124). A venda do cartão-postal de Alves foi tão grande, que permitiu que a família comprasse sua primeira geladeira elétrica. Haberkorn concebeu, ele próprio, uma máquina – e montou-a a partir das partes que ele mandou fazer em duas ou três fábricas da cidade –, que, ao se colocar o negativo, imprimia-o, automaticamente, no papel fotográfico em rolo, que depois, no mesmo aparelho, era cortado nas dimensões dos postais e revelado. De acordo com o fotógrafo, antes dos cartões serem produzidos no sistema *offset*, momento em que surgiram várias firmas que os fabricavam, as únicas empresas que os criavam, em São Paulo, eram a Colombo – a primeira a aparecer no mercado – e a Fotolabor.

Segundo Haberkorn, “nós fomos os primeiros a fabricar cartões-postais aéreos no Brasil [vista do Vale do Anhangabaú, s/d, figura 125]. Eu conhecia um representante comercial que tinha um amigo no Ministério da Aviação, e então consegui uma licença para tirar fotos aéreas da cidade. Voiei sobre São Paulo e fiz muitas imagens. A freguesia era especial. Distribuíamos os postais para firmas que vendiam no aeroporto e na estação de trem. Também vendíamos para os jornalheiros” (CALLEGARI *et al.*, 2014, p. 195)

Em entrevista a Bruna Callegari, Rafael Buosi e Vivian Krauss para a Espaço Líquido Editora, em 2012, Ernesto Haberkorn narra uma história saborosíssima a respeito da produção de postais por ocasião de um evento importante: “Era domingo, 16 de julho de 1950. Final da Copa do Mundo no Maracanã: Brasil x Uruguai. O Brasil tinha vencido quase todos os jogos anteriores de goleada. O Uruguai era desacreditado, fraco, azarão. Meu pai havia sentenciado: ‘Vamos antecipar a produção de cartões-postais. Vamos fazer as fotos no sábado, assim, no domingo, logo depois do jogo, já saímos na rua para vender’. Era um postal de futebol como os de hoje, com o time posicionada para a fotografia. Embaixo, havia uma foto panorâmica do Maracanã e, em cima, a foto de cada jogador com o nome escrito: Juvenal, Zizinho, Barbosa, Bigode. E os dizeres: ‘Brasil – Campeão Mundial de 1950’. O Brasil seria campeão mesmo com um empate. O processo de revelar, cortar e secar os postais era meio demorado, então já deixamos tudo pronto. Final do jogo: Brasil 1 x Uruguai 2. Perdemos de virada com um gol de Ghiggia aos trinta e quatro minutos do segundo tempo. Eu tinha sete anos e não me lembro de nunca mais ter visto o povo assim, a cidade tão triste como naquele dia. E o meu pai também. Mas não era por causa do resultado não, era por causa dos postais. Ele não se intimidou. Pegou aquelas caixas, levou-as para casa e passou a noite em claro na escrivaninha, com uma caneta de tinta nanquim, escrevendo à mão em cada um dos postais, de esgueio, a palavra ‘vice’, ‘vice’, sempre antes de ‘Campeão’. Na segunda-feira, vendeu bem, vendeu todos, tudo! (...). E aí, em 1958, a gente esperou até o apito final para começar a fazer as fotos [jogadores do Brasil, que venceu a competição, 1958, figura 126]” (*idem*, p. 197). A firma vendia também imagens dos campeonatos nacionais, compradas de fotógrafos de jornal.

Segundo Mendes, a Fotolabor, devido à Segunda Guerra Mundial que se desenrolava na Europa, tinha dificuldade para obter materiais fotográficos importados. Não era mais possível, por exemplo, continuar trabalhando com o sistema Bermpohl; assim, os rendimentos iniciais do negócio vieram do serviço de fotocópias. Os cartões-postais produzidos eram em preto-e-branco ou, com pinceladas de anilina, coloridos à mão. Mais tarde, a firma empregaria o máquina *offset* Multilith para impressão colorida, que deixava as imagens brilhantes e foscas, mas o resultado, comparativamente ao produzido pelos concorrentes, não agradaria Haberkorn, que, aos poucos, interromperia as tiragens, numa decisão que, de acordo com Rubens Fernandes Junior (CALLEGARI *et al.*, 2014), coincidiria com o florescimento da televisão brasileira e o início de uma telefonia mais eficiente, desaquecendo o mercado consumidor dos postais.

Segundo Mendes, Haberkorn trouxera da Alemanha uma câmera Leica com duas ou três objetivas, mas trocou esse conjunto, na Casa Kosmos, na rua São Bento, por outra máquina, com corpo de madeira, para filmes em formato 18 x 24 cm, mais adequada à fotografia técnica; mais tarde, adotou um modelo profissional da linha Linhof, em tamanho 13 x 18 cm, logo substituída por outra, da mesma marca, em formato 4 x 5 polegadas. Utilizaria também câmeras Canon, Rolleiflex e Hasselblad. Na adolescência, seus filhos, Vera e Ernesto, paralelamente aos estudos, ajudavam a colorir, com pinceis molhados em tinta, os postais, mas, ao se tornar adultos, seguiriam carreiras próprias, desvinculadas da fotografia. Sua esposa Luise e seu irmão Henrique, que conhecia a área de Química, também integraram, em algum momento, a equipe. Eis a percepção de Vera Flieg sobre o jeito pragmático de seu pai: “nunca senti que meu pai fosse envaidecido por ser fotógrafo. Não havia [em relação a ele] esse reconhecimento artístico que a fotografia traz para alguns, uma notoriedade ou algo do tipo. Ele sempre viu a fotografia como o trabalho dele, apenas isso” (*idem*, p. 10).

Em dezembro de 1941, a Superintendência de Segurança Pública e Social, através de um documento com o carimbo da “Delegacia Especializada de Fiscalização de Explosivos, Armas e Munições – Polícia do Estado de São Paulo”, autorizou Haberkorn a adquirir cem gramas de magnésio em pó numa das grandes lojas do período no setor fotográfico, a S.A. Panamericana Material Fotográfico (CALLEGARI *et al.*, 2014).

Segundo Mendes, a oferta de uma variedade de serviços fotográficos era necessária, pois o mercado nessa área, em seus diferentes segmentos, era, eminentemente, sazonal. Para expandir o negócio, os Haberkorn instalaram, por um breve período, provavelmente no final da década de 40, na rua Conselheiro Furtado, no bairro da Liberdade, um laboratório, o que demandou a contratação de cerca de quarenta profissionais e permitiu fornecer suporte terceirizado a lojas de fotografia que precisassem processar filmes ou realizar cópias de imagens.

De acordo com o autor, na década de 1950, ao menos a partir de 1955, como indicam as listas telefônicas, os irmãos abriram uma filial da Fotolabor, na rua General Osório, nº 282 (funcionários na fachada do estabelecimento, estando Werner em frente à porta, 1957, figura 127), entre a avenida Rio Branco e a rua Santa Ifigênia, constituindo-se de um estúdio de quatrocentos metros quadrados (s/d, figura 128), em conjunto com laboratórios, com a função de oferecer melhores condições para a criação de catálogos, álbuns, anúncios ou embalagens de fotografias de produtos para diversos setores, como

mobiliário (sofá, s/d, figura 129; mesa e cadeiras, s/d, figura 130), utensílios domésticos (panela, s/d, figura 131), brinquedos (s/d, figura 132), escritório e decoração (telefone, s/d, figura 133). Por alguns anos, as imagens eram colorizadas manualmente, o que demandava o emprego de quatro a seis funcionários, mas logo elas passaram a ser por processos químicos. A equipe realizava a edição e produção gráfica da peça publicitária ou entregava à empresa solicitante as fotos em cromos (diapositivos), como fez para a fábrica de tapetes São Carlos. Esse serviço foi realizado até a década de 1970. Haberkorn relata a Mendes, em 1987: “A minha freguesia se compõe de agências de propaganda, indústrias, como Alencar, Delta S.A., Embratel, Texima, Guarany etc. Fiz ilustrações de livros e revistas, como Revista Têxtil, Revista Brasil Relojoeiro e Joalheiro, Revista Monitor de Rádio e Televisão, Revista Eletrônica, entre outras” (CALLEGARI *et al.*, 2014, p. 57). Ele comenta sobre seu trabalho: “A fotografia é uma excelente maneira de se demonstrar um produto, porque, como podemos fotografar de diversos ângulos, podemos ver se a peça está bonita ou não. É uma verdadeira aula para o *design* industrial. A fotografia em si é uma grande ferramenta para ajudar a criar novos desenhos, pois permite ver coisas que não eram vistas antes. O visual. Uma peça fabricada não é só para ser usada, ela também deve ser bonita. Um ferro de passar, eu vejo hoje, tem uma forma completamente diferente do que ele tinha na minha juventude. E me parece que isso é uma coisa do *design*. O ferro agora é compacto, é diferente. É claro, depende também da facilidade de produzir e se querem fazer uma coisa barata ou não. Também tem a ver com a moda. A fotografia industrial, a meu ver, serve para isso” (*idem*, p. 46). Essa filial também oferecia, talvez desde a década de 1950, a criação de cartazes fotográficos – em algum momento, chamados “videoposters” –, que, amplamente iluminados, em grandes dimensões, eram úteis, por exemplo, ao mercado de exibição cinematográfica, que, com a reprodução de cenas de filmes, os afixavam em salas de cinema; para servir de chamariz em feiras de produtos de eventos comerciais; ou ao segmento de decoração, pois grandes painéis imagéticos tornavam-se usuais em ambientes de escritórios, restaurantes ou residências. Em 1970, essa unidade da Fotolabor começou a oferecer a produção de slides comerciais para anúncios de televisão. Ela seria fechada em 1992.

Já a matriz da Fotolabor, situada na avenida São João, transformada em sociedade limitada a partir de 1963, gerenciada por Geraldo, mudou, em 1977, para algumas quadras adiante, no nº 141, tendo uma máquina Xerox 3600, que, monocromática, permitia cópias em altas tiragens (fachada da loja, anunciando o serviço de “Xerocópias”, e veículo da

empresa, 1980, figura 134). Ela encerraria suas atividades em meados dos anos 1980. Em 1979, Werner Haberkorn recebeu o segundo prêmio na categoria Foto Publicitária do 5º Salão de Arte Fotográfica, promovido pelo SEAFESP (CALLEGARI *et al.*, 2014).

Ele conta a respeito de seus gostos fotográficos pessoais e de seus clientes, conforme suas nacionalidades: “O que eu mais gosto de fotografar? Posso dizer que não é um produto em si, mas a variedade. Não gosto de serviço monótono e também não gosto de repetir uma fotografia. Os nossos fregueses industriais eram alemães, italianos, gregos, americanos, franceses, orientais, portugueses e espanhóis. Foi com eles que aprendi como pensar cada fotografia. A minha experiência diz que quando um português quer uma fotografia, a coisa principal para ele é que a imagem preencha o papel completamente, porque eles não gostam de mostrar as margens na fotografia. O americano é um homem que quer uma fotografia sem sombra. Já o francês, diferente do americano, quer uma coisa completamente sombreada, porque ele gosta de beleza, então, quer luz e sombra. O italiano é latino, ele quer se mostrar, ele gosta de cores vivas, muitos detalhes. Cada um tem uma ideia de como tem que ser uma fotografia. Aqui no Brasil, aprendi pelo próprio cliente a maneira de fazer a fotografia. Por causa disso, acho que a gente não pode dizer ‘essa fotografia é boa, essa não é’. É bobagem falar assim da fotografia” (*idem*, p. 58).

Segundo Callegari e Buosi, Haberkorn, que participava, eventualmente, de salões fotográficos realizados pelo Foto Cine Clube Bandeirante – centro aglutinador da prática moderna no Brasil nessa área imagética –, “sentia-se fortemente atraído pelos avanços da modernidade, dos meios de transporte, da construção civil e da comunicação” (*ibidem*, p. 10), refletindo, nas fotografias que ele produziu, nos anos 1940 e 1950, de São Paulo, a visão da efervescência da cidade que crescia vertiginosamente. Ela está presente, por exemplo, na fotomontagem que, criada, provavelmente, na década de 1980, para ilustrar um cartão de Natal – objeto que, junto com calendários, era vendido, anualmente, pela Fotolabor –, mostra um trem-bala, circundado por arranha-céus do Vale do Anhangabaú – os Edifícios Altino Arantes, Banco do Brasil e Martinelli –, atravessando o centro da cidade numa trilha aérea, sob a qual correm carros em alta velocidade (década de 1980, figura 135). Segundo os autores, em mensagem enviada à neta Carlota Flieg, em 1996, cerca de seis meses antes de falecer, Haberkorn afirma que reconhecia as transformações técnicas sofridas pela fotografia, de modo que teria que aprender tudo de novo se voltasse a trabalhar com ela; além disso, curiosamente, queixava-se da difícil mobilidade urbana da cidade: “São Paulo se transformou ultimamente em um inferno. O trânsito está de tal

forma ruim porque são vendidos e fabricados tantos carros, que a gente precisa de horas para ir de um lugar para outro. O terraço onde almocávamos no restaurante Nova Itália, por exemplo, foi demolido e lá fizeram um estacionamento, pois parece que é mais importante ter um lugar para os carros do que para os clientes” (*ibidem*, p. 231). Para Callegari e Buosi, “o fotógrafo, talvez sem se dar conta, faz a crítica do esteteótipo de São Paulo que ele mesmo ajudara a construir em seus cartões-postais: a cidade do progresso” (*ibidem*, p. 12).

Parte do acervo de Haberkorn foi incorporado ao Museu Paulista, da Universidade de São Paulo, e o restante está em posse da família. O fotógrafo morreu em 1997.

Werner Haberkorn – fotos modernas da verticalização e circulação urbana em São Paulo

Werner Haberkorn utiliza, em sua obra fotográfica, uma linguagem moderna, de raiz europeia, ao retratar São Paulo. Destacam-se em sua série os arranha-céus, os automóveis, as avenidas e os viadutos presentes, marcadamente, no centro da cidade. Pessoas aparecem, geralmente, de longe, como partes de uma massa anônima, mas há exceções, em que elas, enquadradas mais de perto, tornam-se humanizadas. Embora o fotógrafo tivesse um objetivo eminentemente comercial, pois almejava usar as imagens para estampar os cartões-postais fabricados pela Fotolabor, não estava ausente, em sua prática, uma preocupação de registro histórico da cidade em um momento de pleno desenvolvimento e constante transformação; no entanto, essa função testemunhal ficou prejudicada pelo fato do autor não datar as imagens. Segundo Vera Flieg, “ele fotografava uma vista urbana e, dali a dois ou três anos, via que aquilo estava completamente mudado. Então, dizia: ‘Vamos tirar outros postais, porque isso está diferente’” (CALLEGARI *et al.*, 2014, p. 74). Para Rubens Fernandes Junior, Haberkorn “utilizou a fotografia e o cartão-postal para mostrar sua afeição à cidade que o acolheu. Produziu um conjunto imagético sistemático, coeso e de incomensurável força documental que, sem dúvida, expressa uma bela e sincera homenagem a São Paulo” (*idem*, p. 208).

Para fins de análise, dividirei as imagens de Haberkorn a partir de três critérios:

1. Séries de fotografias produzidas, a partir de diferentes enquadramentos, mas relativas a um mesmo protagonista urbano (por exemplo, certo arranha-céu,

logradouro ou viaduto); nesse caso, pode haver, em dada sequência, fotos criadas do mesmo ou de semelhante ângulo de uma mesma paisagem;

2. Séries de fotos de mesmo alcance ou amplitude visual, mas de locais distintos;
3. Fotos singulares, cuja especificidade não permite incluí-la numa série, pois apresentam pessoas que, em seu cotidiano, usufruem os espaços da cidade, ou cenas/ paisagens captadas de ângulos inusitados, exemplos da influência do Instante Decisivo e da Nova Visão fotográfica europeia.

Exemplos do primeiro item. Haberkorn registrou, em duas tomadas, uma delas, parcial, tirada ao nível do chão, outra, panorâmica, tirada, provavelmente, segundo Solange Ferraz de Lima (CALLEGARI *et al.*, 2014), de um prédio situado, na esquina da Avenida Cásper Líbero com a rua Washington Luís (s/d, figuras 136 e 137), o Edifício Montreal, residencial, localizado, na confluência das avenidas Ipiranga e Cásper Líbero, projetado, por Oscar Niemeyer, e construído, entre 1951 e 1954, com a fachada recoberta de *brises-soleil* (quebra-sóis) – elementos arquitetônicos do *International Style* que protegem os edifícios da incidência da radiação solar –, como parte das comemorações do IV Centenário da Cidade de São Paulo; do outro lado da rua da parte do prédio situada na avenida Cásper Líbero, pode-se ver o Edifício J. Moreira, de estilo *art déco*, projetado, pelo Escritório Ramos de Azevedo, construído em 1933. O Montreal pertencia a um conjunto de cinco edifícios encomendados pelo Banco Nacional Imobiliário, junto com o Califórnia, Triângulo, Eiffel e Copan. A segunda imagem, da qual o Montreal está posicionado bem no centro, fornece mais contexto urbano e mais visão da fachada do edifício do que a primeira, que, num enquadramento mais próximo da cena, com a obra de Niemeyer também em destaque na imagem, mas ocupando o lado direito desta, apresenta o olhar do fotógrafo-pedestre, que, da avenida Ipiranga, enxerga os prédios dos dois lados da avenida Cásper Líbero e os carros transitando entre eles.

O fotógrafo documentou também as transformações arquitetônicas da Catedral da Sé no desenrolar de sua construção (s/d, figuras 138, 139, 140 e 141); a segunda imagem mostra, numa tomada aérea, a posição da igreja, de estilo neogótico, entre os prédios, de tamanho dos mais variados, que a circundam, mostrando que a cidade se constrói, esteticamente, através do caos, sem uma forma pré-definida. Na última imagem, realizada no início da década de 1960, as torres da catedral estavam quase terminadas – só seriam completadas em 1967 –, e o edifício de escritórios Wilson Mendes Caldeira, que, com trinta andares, projetado pelos arquitetos Jorge Zalszupin e Lucjan Korngold, se tornaria

o maior arranha-céu na região da Praça da Sé, estava em construção pela empresa de engenharia Paulo Izzo S.A.. Segundo Douglas Nascimento (2013), “as obras da Estação da Sé e do Metrô de São Paulo como um todo estavam indo bastante lentas e, no início da década de 70, começou-se a discutir que talvez fosse necessária a desapropriação e demolição de alguns dos prédios que ficavam entre a Praça da Sé e a Praça Clóvis Bevilacqua. Entre eles dois ícones de São Paulo, o Palacete Santa Helena, representando a São Paulo antiga, e o Mendes Caldeira, representando a São Paulo contemporânea”. Assim, eles foram destruídos – o primeiro, a marretadas, o segundo, implodido, algo inédito no país –, respectivamente, em 1971 e 1975.

Por fim, pode-se citar as duas fotos de Haberkorn do “Buraco do Ademar”, nome popular concedido à passagem de nível subterrânea no Vale do Anhangabaú, na altura da Praça do Correio, sob a avenida São João, projetada, em 1930, por Francisco Prestes Mais, mas só concluída, em 1950, na administração do governador Ademar Pereira de Barros, motivando o apelido, embora os custos da obra tenham sido pagos pela prefeitura na gestão de Lineu Prestes; ao fundo, está o Viaduto do Chá (s/d, figuras 142 e 143).

Exemplos do segundo caso. O fotógrafo captou, ao rés do chão, a rua Marconi (s/d, figura 144) e as avenidas Ipiranga (década de 1940, figura 145) – ainda sem o Edifício Montreal –, Nove de Julho (s/d, figura 146) – onde se veem, na frente da imagem, o viaduto Martinho Prado, e, ao fundo, o viaduto Major Quedinho –, e São João (década de 1950, figura 147), enfatizando, pelo alcance visual, a sua profundidade.

A última imagem, que tem como pano de fundo os Edifícios Banco do Brasil, Altino Arantes e Martinelli, e mostra, à direita, o Cine Art Palácio, e, à esquerda, uma logomarca anunciando o óleo de motor Veedol e, um *outdoor*, o fortificante Biotônico Fontoura, apresenta o cotidiano de um local de movimentação intensa em São Paulo, onde se veem lojas, postes de luz e as pessoas, vestidas formalmente, disputando, desorganizadamente, espaço com os automóveis e com o bonde; destaca-se a presença de uma mulher, de vestido branco, salto-alto, segurando uma bolsa, andando, no meio da rua, cercada de prédios, a única personagem que, no contrafluxo, está de frente ao olhar de Haberkorn – que também deve estar no meio da pista – e, portanto, do receptor. Essa mulher remeteu-me à registrada, com uma Leica, pelo fotojornalista judeu-alemão, naturalizado norte-americano, pertencente à equipe da revista *Life*, Alfred Eisenstaedt (Eisie), pois ambas usam vestimenta semelhante. Na cena deste, numa Times Square agitada e em eufórica celebração, em Nova York, com o anúncio, ainda não oficial, da

rendição do Japão na Segunda Guerra Mundial, a judia-austriaca-americana Greta Zimmer Friedman – cuja família foi morta no campo de concentração de Auschwitz –, exilada, na América, a partir de 1939, ajudante de dentista que estava em horário de almoço do trabalho, buscando confirmar a informação que circulava que a guerra tinha mesmo acabado, foi, inesperadamente, agarrada e, com o torso dobrado e seguro, e o pescoço amparado, pelos braços fortes de um estranho – o marinheiro George Mendonsa, com seu uniforme preto e boné branco –, beijada, ardorosamente, sendo a cena observada por transeuntes sorrindo, vindo na direção do fotógrafo, entre os quais a namorada, futura esposa, do marinheiro, Rita Petry, cujos olhos e a testa aparecem sobre o ombro direito do homem (*V-J Day in Times Square* – Dia da Vitória sobre o Japão em Times Square – ou *The kiss* – O beijo –, 14/8/1945, figura 148). Curiosamente, o fotógrafo da marinha Victor Jorgensen, estando à direita de Eisenstaedt, também registrou a cena, intitulado sua imagem *Kissing the war goodbye* (Beijando a despedida da guerra).

Mendonsa, que passara quase dois anos servindo num navio na Guerra do Pacífico, acompanhado de Petry, com quem tinha ido ao cinema na Radio City Music Hall – sessão interrompida quando um funcionário invadiu o teatro e gritou, ‘a guerra terminou!’ –, bêbado, após tomar uns drinks num bar, estava pegando, aleatoriamente, qualquer moça na rua, mas se encantou com Friedman, pois, pelo uniforme, achava que ela era enfermeira e tinha apreço por essa profissional; após o beijo, ele, Friedman e Eisenstaedt separaram-se (VERRIA; GALDORISI, 2012; REUTERS, 2016). Segundo David Hartman, “dezenas de milhares de pessoas derramaram-se na Times Square, vindas de apartamentos, escritórios, teatros e restaurantes. Bebida estava fluindo em bares em toda a cidade, principalmente gratuita. Por volta das sete horas daquela noite, havia meio milhão de pessoas na Times Square. O mundo podia respirar de novo. Aquele dia foi chamado ‘o mais feliz na história da América’” (VERRIA; GALDORISI, 2012, s/p).

Eisenstaedt, que se refugiara nos Estados Unidos em 1935, impulsivamente, mas com aguda precisão para captar o momento pungente, tirara quatro fotos da efêmera cena – uma das quais publicada, em página interna da *Life*, em 27/8/1945 –, e não perguntara o nome dos personagens envolvidos, que só descobriram que foram fotografados, ela, ao se ver na obra *The eye of Eisenstaedt* (O olhar de Eisenstaedt, 1969), do próprio fotógrafo, e ele, quando a revista republicou a imagem, em 1980. Com ajuda de tecnologia de reconhecimento facial, numa investigação forense, a identidade dele foi confirmada, em 2005, e a dela, em 2012. De acordo com Lawrence Verria e George Galdorisi, os

espectadores, durante anos, desconhecendo a relação entre os protagonistas do beijo que produziram a cena, maravilharam-se com essa imagem icônica, muitos “rememorando-se da guerra e paz. Alguns imaginavam amor ou desejo. Outros, ainda, sentiam alívio e alegria” (*idem*). Enquanto a mulher da foto de Haberkorn, anônima, captada num ângulo aberto, é despercebida pela multidão, num dia corriqueiro, monótono, a da imagem de Eisenstaedt, focada numa moldura fechada, num dia histórico de grande excitação nacional, vive um “instante decisivo” que a eternizará na história da fotografia.

Haberkorn captou alguns logradouros não os focalizando horizontalmente, para destacar sua extensão, mas transversalmente, para ressaltar sua abrangência, de modo a registrar a circulação social (rua Conselheiro Crispiniano, na República, com vista para o Cine Marrocos, s/d, figura 149; Escola Caetano de Campos, na Praça da República, s/d, figura 150; Edifício Alexandre Mackenzie, no cruzamento da rua Xavier de Toledo com o Viaduto do Chá, s/d, figura 151; Largo do Paissandu, com vista para a Igreja do Rosário e para o Edifício José Paulino Nogueira, onde se localizava o Cine Paissandu, s/d, figura 152); avenida Ipiranga, na esquina com a rua Major Sertório, na Vila Buarque – à direita, a Vila Normanda (provavelmente meados da década de 1940, figura 153).

Por fim, o fotógrafo produziu também um conjunto de vistas aéreas de áreas diversas do centro de São Paulo, também enfatizando a amplitude visual da cena (s/d, figuras 154, 155, 156 – Edifício Copan em destaque –, e 157 – pode-se ver os Viadutos Santa Ifigênia e do Chá). Para Lima, “o contraste de escalas entre as edificações modernas e o casario de baixo gabarito é um dos efeitos escolhidos por Haberkorn para construir os sentidos da metrópole” (CALLEGARI *et al.*, 2014, p. 78).

Exemplos do terceiro caso. Um homem, de silhueta negra, desce as escadarias escuras do Viaduto Santa Ifigênia, sob um céu nublado, tendo, à sua esquerda, ao fundo, todo iluminado, o Edifício Altino Arantes (Banespão), “símbolo da era progressista que atraiu milhares de imigrantes para a cidade” (site da prefeitura de São Paulo), metáfora do poder econômico do município, pois sediava o Banco do Estado de São Paulo. Há, na fotografia, claramente demarcadas, as partes de luz e sombra, e diferentes escalas entre o homem e o edifício (s/d, figura 158). Numa interpretação possível da imagem, o homem, na minha visão, pode ser uma alegoria do imigrante ou refugiado – como o próprio Haberkorn –, que, chegando à cidade na escuridão do destino, sem perspectivas definidas, mas repleto de sonhos, almeja alcançar a ascensão social e econômica. Sua silhueta negra simboliza seu estado psicológico de confusão identitária advindo de seu desenraizamento,

sua situação límbica de estar entre mundos. A divisão radical da imagem entre luz e sombra estabelece uma cesura imaginária: de um lado, o escuro sugere um personagem envolto em seus traumas ou em suas questões existenciais, pois a descida da escada remete ao mergulho no inconsciente; de outro, o claro aponta para um futuro promissor num país novo, em franco desenvolvimento. O edifício, que, de modo significativo, alcança o céu, além de metaforizar um totem do sucesso profissional, representa uma Torre de Babel construída, não por um povo de língua única, como no episódio bíblico, mas a partir da contribuição de operários brasileiros e estrangeiros, falantes do português ou de línguas ádvenas – no caso destes, tentando aporuguesá-las para serem melhor compreendidos. De modo geral, o imigrante ou refugiado, com sua bagagem cultural, busca integrar-se à cultura brasileira sem perder sua identidade, realizando uma mescla, uma hibridização. Consequentemente, se ele conseguir fazer parte da construção dessa Babel brasileira, não para desafiar Deus, como na narrativa original, mas para sentir-se pertencente à sociedade que o abrigou e com a qual terá que conviver, trabalhando junto com ela por um objetivo nacional comum, ao mesmo tempo em que possa crescer no plano pessoal e profissional, material e espiritual, atingirá, finalmente, seu paraíso.

Haberkorn registrou também uma banca de jornal na avenida São João, ao redor da qual há três homens lendo as notícias (s/d, figura 159); a Bolsa de Valores de São Paulo (s/d, figura 160); uma fila de ônibus em local indefinido, numa composição oblíqua e descensional, formada por linhas diagonais paralelas, contendo pessoas, um ônibus e automóveis (s/d, figura 161); estátua do índio Caçador, instalada na rua Vieira de Carvalho, na Praça da República, criada, em 1939, pelo escultor João Batista Ferri, imagem inclinada, contrastando o índio de bronze, de silhueta negra, com as edificações (s/d, figura 162); um casal, entre árvores, passeando, na Praça da República, numca composição arrojada, onde um tronco plantado num gramado, em primeiro plano, corta a imagem em duas partes (s/d, figura 163); dois homens de chapéu sentados na rua Vieira de Carvalho, circundados por árvores e folhas – que escondem a visão de alguns edifícios e de parte do céu –, carros estacionados, pessoas conversando e duas luminárias (s/d, figura 164); Edifício Conde de Prates – arranha-céu localizado, entre o Vale do Anhangabaú, a rua Libero Badaró e o Viaduto do Chá –, no qual está projetado um foco luminoso, captado, à noite, enviesadamente (s/d, figura 165).

Para fim, vale destacar que a linguagem utilizada por Haberkorn em sua obra fotográfica possui arranjos formais de nítido acento modernista, cujas características

Lima enuncia: tomadas ascensionais e descensionais; rotação de eixo; articulação de planos por sobreposição; tendência de realizar molduras verticais, de modo a ressaltar os elementos urbanos e o contraste entre suas dimensões, criando, por vezes, inversões de escala (imagem realizada provavelmente do Viaduto do Chá, em que um poste de iluminação, em primeiro plano, parece quase rivalizar com a altura do Edifício CBI-Esplanada, s/d, figura 166); ou molduras panorâmicas horizontais ou quadradas, com o intuito de acentuar a expansão horizontal da cidade (Vale do Anhangabaú, tomada provavelmente realizada de um andar alto do prédio do atual INSS – Instituto Nacional do Seguro Social, fundado em 1990 –, antigo IAPC – Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes, criado em 1934 –, situado no final do Viaduto Santa Ifigênia, apresentando o Edifício Fernão Dias Paes Leme em construção, s/d, figura 167; vista da mesma região, com maior amplitude visual, agora já com o prédio finalizado, provavelmente meados da década de 1950, figura 168), as vias de circulação urbana (avenida São João, com hotéis – Municipal, Central e Britannia –, lojas – relojoaria, joalheria, óptica, de vestuário, Casa Porcelana, artigos para pesca –, prédio em construção, os três arranha-céus portentosos ao fundo, carros, placas de trânsito, pedestres, homem de terno, gravata e maleta atravessando a rua, anúncios publicitários – chapéus Prada, lojas Garbo, Casa Jems (?), “2º aniversário, grande liquidação” –, faixa para o bonde, s/d, figura 169) e o contraste entre o novo e o antigo (vista tomada a partir do Viaduto do Chá, onde se pode ver os Palacetes Prates, os Edifícios Matarazzo – Banespinha –, Altino Arantes e Martinelli, entre outros, s/d, figura 170; Pátio do Colégio – primeira construção da cidade –, à direita, circundado por prédios modernos, s/d, figura 171); justaposição de elementos da natureza – árvores, palmeiras, arbustos, folhas – em primeiro plano, com as edificações ou vias públicas em plano médio, de modo a inserir o ambiente natural no contexto da cidade (Parque Dom Pedro, onde palmeiras, que rodeiam um homem descansando no banco da praça, fazem entrever o Banespão, s/d, figura 172; Praça da Bandeira, onde árvore, que corta, ousadamente, a imagem, faz divisar o Banespinha, s/d, figura 173); escolha de registrar situações típicas do mundo moderno, como engarrafamentos (avenida Nove de Julho, s/d, figura 174) e aglomeração humana (Estádio do Pacaembu, s/d, figura 175); ou cenários da modernidade, como arranha-céus retratados como protagonistas (Banespão, s/d, figura 176), estacionamentos (sob o Viaduto do Chá, s/d, figura 177), aeroportos (Congonhas, s/d, figura 178) e estradas (via Anchieta, s/d, figura 179); e cenas noturnas ou ao entardecer (Praça da Bandeira, com vista para o Viaduto do Chá, s/d, figura 180).

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

Figura 10

Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22

Figura 23

Figura 24

Figura 25

Figura 26

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30

Figura 31

Figura 32

Figura 33

Figura 34

Figura 35

Figura 36

Figura 37

Figura 38

Figura 39

Figura 40

Figura 41

Figura 42

Figura 43

Figura 44

Figura 45

Figura 46

Figura 47

Figura 48

Figura 49

Figura 50

Figura 51

Figura 52

Figura 53

Figura 54

Figura 55

Figura 56

Figura 57

Figura 58

Figura 59

Figura 60

Figura 61

Figura 62

Figura 63

Figura 64

Figura 65

Figura 66

Figura 67

Figura 68

Figura 69

Figura 70

Figura 71

Figura 72

Figura 73

Figura 74

Figura 75

Figura 76

Figura 77

Figura 78

Figura 79

Figura 80

Figura 81

Figura 82

Figura 83

Figura 84

Figura 85

Figura 86

Figura 87

Figura 88

Figura 89

Figura 90

Figura 91

Figura 92

Figura 93

Figura 94

Figura 95

Figura 96

Figura 97

Figura 98

Figura 99

Figura 100

Figura 101

Figura 102

Figura 103

Figura 104

Figura 105

Figura 106

Figura 107

Figura 108

Figura 109

Figura 110

Figura 111

Figura 112

Figura 113

Figura 114

Figura 115

Figura 116

Figura 117

Figura 118

Figura 119

Figura 120

Figura 121

Figura 122

Figura 123

Figura 124

Figura 125

Figura 126

Figura 127

Figura 128

Figura 129

Figura 130

Figura 131

Figura 132

Figura 133

Figura 134

Figura 135

Figura 136

Figura 137

Figura 138

Figura 139

Figura 140

Figura 141

Figura 142

Figura 143

Figura 144

Figura 145

Figura 146

Figura 147

Figura 148

Figura 149

Figura 150

Figura 151

Figura 152

Figura 153

Figura 154

Figura 155

Figura 156

Figura 157

Figura 158

Figura 159

Figura 160

Figura 161

Figura 162

Figura 163

Figura 164

Figura 165

Figura 166

Figura 167

Figura 168

Figura 169

Figura 170

Figura 171

Figura 172

Figura 173

Figura 174

Figura 175

Figura 176

Figura 177

Figura 178

Figura 179

Figura 180

Conclusão

Enquanto no profundo do coração

A alma de um judeu arder

E na direção do Leste

Para Sião os olhos se voltarem

Nossa esperança não estará perdida

A esperança de dois mil anos

De ser uma nação livre em nossa terra

A terra de Sião e Jerusalém.

(Hino de Israel, *Hatikva*. In: TOPEL, 2015, p. 332).

A memória longínqua de uma pátria

eterna mas perdida e não sabemos

se é passado ou futuro onde a perdemos

(Poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, poema sem título, *No tempo dividido*, 1954. In: FERREIRA, 2013, s/p).

*O discurso poético está cravado numa ferida (...). ‘Sara, Sara, com que coisa começa o mundo? – Com a palavra? – Com o olhar?’ [Edmond Jabès, *O Livro das Questões*]. A escritura desloca-se numa linha quebrada entre a palavra perdida e a palavra prometida. (...). [A linguagem] é a própria ruptura da totalidade.*

(Filósofo judeu-francês Jacques Derrida, obra *A escritura e a diferença*, 1967. In: DERRIDA, 2014, p. 91, 96 e 100).

O antes-do-exílio é o antes-da-palavra.

(Poeta egípcio-francês-judeu Edmond Jabès. *In*: FUKS, 2000, p. 9)

Os judeus, bibliotecários e testemunhas da redenção.

(Poeta francês Charles Baudelaire, fragmento de *Meu coração desnudado*, escritos feitos desde 1859. *In*: LÉVY, 2018, p. 177)

O tempo, ao qual os adivinhos perguntavam o que ele ocultava em seu seio, não era, certamente, experimentado nem como homogêneo, nem como vazio. Quem mantém isso diante dos olhos talvez chegue a um conceito de como o tempo passado foi experienciado na rememoração: ou seja, precisamente assim. Como se sabe, era vedado aos judeus perscrutar o futuro. A Torá e a oração, em contrapartida, os iniciavam na rememoração. Essa lhes desencantava o futuro, ao qual sucumbiram os que buscavam informações junto aos adivinhos. Mas nem por isso tornou-se para os judeus um tempo homogêneo e vazio. Pois nele cada segundo era a porta estreita pela qual podia entrar o Messias.

(Filósofo judeu-alemão Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”, 1940. *In*: LÖWY, 2005, p. 142).

O que aqui nos preocupa não é o tempo calculável. É antes a ab-rogação e a dissolução do tempo com o alternar-se da tradição e da profecia, que empresta à frase “era uma vez” o seu duplo sentido de passado e de futuro e com isto a sua carga de presente potencial.

(Escritor alemão Thomas Mann, romance *José e seus irmãos*, 1933-1943. *In*: IANNI, 2003, p. 98 e 99).

O escatológico, na medida em que é o “além” da história, arrebate os seres à jurisdição da história e do futuro – suscita-os na sua plena responsabilidade e a ela os chama. Submetendo ao juízo da história no seu conjunto, exterior às próprias guerras que marcam o seu fim, restitui a cada instante a sua significação plena nesse mesmo instante: todas as causas estão maduras para serem entendidas. Não é o juízo último que importa, mas o juízo de todos os instantes no tempo em que se julgam os vivos. A ideia escatológica do julgamento (...) implica que os seres têm uma identidade “antes” da eternidade, antes da conclusão da história, antes de os tempos estarem volvidos, enquanto ainda há tempo, enquanto os seres existem em relação, sem dúvida, mas a partir de si, e não da totalidade. A ideia do ser que ultrapassa a história torna possível entes ao mesmo tempo comprometidos no ser e pessoais, chamados a responder ao seu processo e, por consequência, já adultos, mas, por isso mesmo, entes que podem falar, em vez de emprestarem os seus lábios a uma palavra anônima da história. A paz gera-se como a aptidão para a palavra.

(Filósofo judeu-lituano-francês Emmanuel Lévinas. In: LÉVINAS, 2015, p. 9 e 10).

Só a nossa concepção de tempo nos faz nomear o Juízo Final com essas palavras; na realidade ele é uma corte permanente.

(Escritor judeu-tcheco Franz Kafka. In: KAFKA, 2011, s/p).

Toda fotografia é uma versão microscópica do Juízo Final. Todo historiador é um monge redentorista. Todo fotógrafo é o anjo do apocalipse (...). Dessa grande catástrofe cósmica, uma fotografia é tudo que nos resta. Todo ato fotográfico dura o tempo que nos resta. Toda fotografia é a última, principalmente a próxima.

(Historiador Maurício Lissovsky. In: LISSOVSKY, 2011, p. 10).

Aquele que foi já não pode mais não ter sido: doravante, esse fato misterioso, profundamente obscuro de ter sido é o seu viático para a eternidade.

(Filósofo judeu-francês, de origem russa, Vladimir Jankélévitch. In: RICOEUR, 2007, p. 13).

Durante muito tempo pensei que precisava pôr toda a atenção em cortar do presunto do tempo fatias cada vez mais finas. Os resultados são decepcionantes. Quando a fatia não é recheada de um pouco de passado e de um bocadinho de futuro, restam sobre a transparência apenas gesticulações sem sabor.

(Fotógrafo francês Robert Doisneau. In: SAMAIN, 2005, s/p).

O LATENTE. Na medida em que a ilusão envolve uma antecipação, uma expectativa, em que tem um caráter futurista, pertence-lhe intrinsecamente uma referência ao que está ausente; pelo menos, ainda ausente, porque não chegou – um dia, por exemplo – ou porque não cheguei eu ao objeto da ilusão. Nesse sentido, sempre há na ilusão um elemento de latência, que é uma incitação a que esse latente se patenteie e manifeste.

(Escritor espanhol Julián Marías, obra *Breve tratado de la ilusión*, 1984. In: FONTCUBERTA, 2013, s/p).

Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Hans Gunter Flieg, Peter Scheier e Werner Haberkorn produziram fotografias com olhar judaico, pois estrangeiro. Estrangeiro, pois, por suas ligações com o Judaísmo, seja por ascendência (Brill, Flieg, Scheier, Haberkorn), seja por matrimônio (Rosenthal), foram perseguidos pelo nazifascismo e obrigados a fugir de uma Europa notadamente antisemita, sendo, assim, marcados pelo trauma do desenraizamento. Estrangeiro, pois, embora tenham desenvolvido sua formação em boa

parte no Brasil a partir do contato com publicações estrangeiras, trouxeram ao país estilos fotográficos que não se haviam desenvolvido num país de industrialização incipiente, como a Nova Visão e a Nova Objetividade alemãs, variantes de uma Estética da Máquina internacional, contribuindo, desse modo, através de novos ângulos, enquadramentos, iluminações, para uma renovação estética da fotografia nacional. Por fim, estrangeiro por expressar a própria biografia dos fotógrafos, cujo olhar, que se expressa nas cenas que capturaram, mostra, como num autorretrato de sua própria atividade, sua interação conflituosa/ harmoniosa, a partir de suas experiências outras, com a realidade brasileira. Como o fotógrafo francês Denis Roche já afirmara: “O que se fotografa é o fato de se estar tirando uma foto” (*apud* DUBOIS, 1993, s/p).

A análise das obras desses fotógrafos suscitou uma reflexão filosófica a respeito da temporalidade expressa nas suas imagens, que cortam o instante e o separam da duração, assim como a vida dos fotógrafos sofreu uma ruptura radical advinda do exílio, definindo um desejo de passado e um desejo de futuro. Nesse breve ensaio elaborado a seguir, uma ideia provocou outras sugestões, que, com ajuda de suporte teórico, levaram a novas concepções e assim por diante, formando caminhos espiralados sem fim. Como no texto talmúdico, o raciocínio será conduzido através de um fluxo de pensamentos por livre associação, sem pretender uma conclusão definitiva sobre o assunto, afinal, como é costume na tradição judaica, uma pergunta é sempre respondida com outra pergunta.

Rosenthal e Brill capturaram, com grande sensibilidade e um toque feminino, o cotidiano de uma São Paulo em processo de modernização, enfatizando, através do formato de crônicas fotográficas, as relações humanas: cidadãos pegando transporte público, trabalhando, passeando, comprando, conversando, descansando, se entretendo, se aglomerando, participando da vida ou observando seu transcorrer, em dias e noites, em tempos de sol e chuva.

Elas parecem expressar uma nostalgia (*Heimweh* ou *Sehnsucht*) de comunidade (*Gemeinschaft*), na definição do sociólogo alemão Ferdinand Tönnies, em livro de 1887. Para ele, *Gemeinschaft*, certo modo de mentalidade e comportamento racional pertencente ao indivíduo ou ao coletivo, baseava-se na vontade natural (*Wesenwille*), orgânica, que se constituía em três fases; nas palavras de John Samples, “psicologicamente, as pessoas foram as primeiras de todos os animais que desejavam prazer e evitavam a dor (...). Socialmente, as formas mais primitivas de comunidade dependiam do sentimento ao invés da razão, já que as primeiras ligações comunitárias entre

humanos emergiram de um sentimento de compreensão silenciosa (*Verständnis*), e a fundação da comunidade – a família – originou-se das necessidades sexuais e materiais da humanidade. O instinto também governou no segundo estágio do desenvolvimento humano. Algumas ações necessárias para a sobrevivência humana (como trabalho) eram inicialmente dolorosas; a repetição da ação, entretanto, concedeu aos humanos o prazer de adquirir uma nova habilidade. Uma comunidade de alguma forma desenvolvida, a vila, incorporou o hábito de viver junto, sustentado na simples agricultura. Porém, Tönnis ainda não reconhecia humanidade nesse estágio de desenvolvimento, pois hábito significava que ‘o homem é completamente um animal, embora à sua maneira’. Os humanos alcançaram sua humanidade apenas num estágio mais avançado de desenvolvimento. No terceiro aspecto da vontade natural, a criação da linguagem trouxe a abstração, que finalmente separou homens e animais” (TÖNNIES, 1988, s/p). A experiência da comunidade desenvolveria a essência do homem, ao viver com seus iguais compartilhando, num espírito de irmandade, a mesma afinidade e espaço, expressando suas potencialidades criativas, tendo como fim o próprio bem-estar coletivo.

Na Alemanha, conforme uma visão romântico-nacional, conservadora, esse tipo de sociedade estava profundamente enraizado no solo da cultura teutônica, que imaginava um passado idealizado e desejava um retorno a ele no futuro. Segundo Samples, Tönnies, no entanto, apesar de mostrar-se, implicitamente, grande apreço ao conceito de comunidade, era contra essa busca da volta de uma suposta realidade mítica passada – obsessão da ideologia nacional-socialista –, considerando-a irrelevante e politicamente perigosa, pois a coesão de uma comunidade, se sustentada na autoridade de um líder, poderia levar, como efetivamente ocorreu com a ascensão de Hitler ao poder, ao totalitarismo e à exclusão dos não pertencentes ao tipo étnico ancestral. Em 1930, alarmado pelos ganhos eleitorais nazistas, o pensador, que apoiava a República de Weimar, filiou-se ao partido social-democrata alemão. De acordo com Samples, em 1933, Tönnies protestou contra a demissão de um professor judeu, sendo repreendido pelo jornal oficial nazista. Ainda como consequência de suas críticas, ele foi destituído da presidência da Sociedade Alemã para a Sociologia, que ajudara a fundar em 1909, e perdeu sua licença de professor da Universidade de Kiel, sendo reduzido à pobreza. Morreria em 1936.

As imagens das fotografias, ao buscarem rastros de interação humana, mesmo passageira, numa metrópole, em que, como todas as outras, circulam vultos anônimos,

ensimesmados, em fluxo constante, evocam o pensamento do filósofo vienense Martin Buber, nascido, em 1878, no seio de uma família de judeus observantes, tendo passado a infância em Lemberg, na Galícia, na Europa centro-oriental, com seu avô paterno, Salomon Buber, acadêmico de Literatura Rabínica, grande autoridade da *Haskalá* (Iluminismo judaico), experimentando, de acordo com Newton Aquiles von Zuben (BUBER, 2001), a união harmoniosa entre o espírito liberal da Ilustração e a tradição judaica autêntica, constituída por comunidades hassídicas.

Estas pertenciam ao movimento fundado, na Polônia, no século XVIII, pelo Rabi Israel ben Eliezer, apelidado Baal Shem Tov, o possuidor do Bom Nome; os *hassidim* (piedosos, devotos), representando uma reação contra o rabinismo tradicional, em sua tendência legalista e intelectual, enfatizavam a alegria, o fervor e a humildade, cultivavam uma ética de amor ao próximo tal qual a Deus, santificavam cada ação e, segundo Buber, na obra *Histórias do Rabi Nachman* (1906), acreditavam na ideia cabalista de irradiação ou centelha divina que todos os seres e coisas supostamente emanavam, ensinando “como lidar com elas e como elevá-las, redimi-las e reatá-las à sua raiz primeira” (*apud* BUBER, 2001, p. 26). Um de seus aspectos mais vitais era o fato de que os devotos contavam entre si histórias sobre os grandes feitos de seus mestres, os *tzadikim* (justos), transmitindo às gerações vindouras, por meio da palavra, na forma de um ato sagrado, a narrativa dos eventos. Segundo o historiador judeu-alemão Gershom Scholem, conforme uma antiga tradição judaica, há, em cada geração, trinta e seis homens justos, obscuros, anônimos, que constituem os fundamentos do mundo, sendo um deles, talvez, o Messias, que permanece escondido, porque a época não está à sua altura. As lendas dos *hassidim* narram os atos realizados por esses homens, “santos ocultos”. Embora Buber rejeitasse a ideia mística desses grupos da unidade espiritual com Deus, pode ter sido influenciado pelo espírito de comunhão que cultivavam para escrever sua obra máxima *Eu e Tu* (1923).

Nesta, ele desenvolve uma “filosofia do encontro, síntese do evento e da eternidade” (Gaston Bachelard *apud* BUBER, 2001, p. 13). Para Zuben, baseado na ontologia da palavra, atribuindo a ela o sentido de portadora do ser, ele “se aproxima da perspectiva intuicionista na medida em que distingue radicalmente duas atitudes na situação no mundo, dando primazia à atitude pré-cognitiva e pré-reflexiva (não-conceitual) existente entre o homem e o ente que se lhe defronta no evento da relação dialógica (...). A ontologia da relação será fundamento para uma antropologia que se encaminha para uma ética do inter-humano” (BUBER, 2001, p. 21 e 29). Na visão de

Buber, a comunicação entre pessoas, marcada pela reciprocidade, presença (aqui e agora), imediatez e fugacidade, é o testemunho ao mesmo tempo originário e final da existência terrena. O Eu constitui-se como ser em sua totalidade, sem nada ocultar, ao proferir duas palavras-princípio (*Grundwort*) que o instauram no mundo: Eu-Tu, a relação primordial, essencial e reveladora, que, da abertura mútua de um ao outro – o contemplar e o ser-contemplado, o reconhecer e o ser-reconhecido, o amar e o ser-amado –, faz o Eu conscientizar-se de sua subjetividade (pessoa), sendo que o Tu, inefável, da ordem do infinito, pode ser qualquer ser que esteja presente no face-a-face (homem, Deus, uma obra de arte, uma árvore); Eu-Isso, a experiência objetivante do Eu, que, tornado sujeito egocêntrico, deseja conhecer, apreender e estruturar a realidade, inserindo-a em conexões espaciais-temporais-causais. Para o autor, “o homem não pode viver sem o Isso, mas aquele que vive somente com o Isso não é homem” (*idem*, p. 72).

Segundo Buber, “o mundo da relação se realiza em três esferas. A primeira é a vida com a natureza. Nesta esfera a relação realiza-se numa penumbra como aquém da linguagem. As criaturas movem-se diante de nós sem possibilidade de vir até nós e o Tu que lhes endereçamos depara-se com o limiar da palavra. A segunda é a vida com os homens. Nesta esfera a relação é manifesta e explícita: podemos endereças e receber o Tu. A terceira é a vida com os seres espirituais. Aí a relação, ainda que envolta em nuvens, se revela, silenciosa, mas gerando a linguagem. Nós proferimos, de todo nosso ser, a palavra-princípio sem que nossos lábios possam pronunciá-la” (*ibidem*, p. 53). De acordo com Zuben, a tarefa atribuída ao homem, para Buber, influenciado pelo Hassidismo, é “realizar o ‘divino’ no mundo, tornar possível uma teofania, ultrapassando o dogmatismo e o espírito objetivante das religiões estabelecidas pela religiosidade da existência concreta” (*ibidem*, p. 41). Para o pensador, o Tu Eterno, incomensurável, não é passível de ser reduzido a um Isso.

No cotidiano urbano apressado, episódios de comunicação transcendental entre pessoas, raros, são “singulares, lírico-dramáticos (...), de um encanto sedutor, mas que, no entanto, nos induzem perigosamente a extremos que debilitam a solidez já provada, e deixam atrás deles mais questões que satisfações, abalando nossa segurança. Eles não são só inquietantes, mas indispensáveis” (*ibidem*, p. 72). Para Buber, “a grande melancolia de nosso destino é que cada Tu em nosso mundo deve tornar-se irremediavelmente um Isso. Por mais exclusiva que tenha sido a sua presença na relação imediata, tão logo esta tenha deixado de atuar ou tenha sido impregnada por meios, o Tu se torna um objeto entre

objetos, talvez o mais nobre, mas ainda um deles, submisso à medida e à limitação” (*ibidem*, p. 61). Assim, Rosenthal e Brill expressam a nostalgia da delicadeza da comunidade, do humano, do Tu, “da procura do vínculo cósmico do ser” (*ibidem*, p. 66).

Já Hans Gunter Flieg registrou experiências do relacionamento Eu-Isso ao encenar situações do desgastante, e, muitas vezes, alienante, trabalho industrial, onde os funcionários tornam-se peças de uma engrenagem, e mostrar os produtos resultantes desse processo. Buber afirma que o Isso é o “Golem” ou a “crisálida” do Tu, a borboleta, ou seja, em sua visão, a relação autêntica e pessoal está sempre latente no relacionamento coisificado com a realidade. Em hebraico, um dos significados literais de Golem é, justamente, crisálida. Flieg apresenta os homens utilizando seu conhecimento técnico-científico para construir máquinas – automóveis, dínamos, eletrodomésticos –, muitas delas colossais, babélicas, “demoníacas”, como se para desafiar Deus, produzindo objetos que trazem conforto e bem-estar à vida, mas que, golêmicos, podem voltar-se contra seus criadores; afinal, a tecnologia pode ser utilizada tanto para o bem quanto para o mal.

Por fim, Peter Scheier e Werner Haberkorn fotografaram, simbolicamente, através de retratos de uma São Paulo com grandes edifícios, automóveis em alta velocidade, multidões enchendo o espaço urbano e indivíduos parecendo sombras minúsculas diante de uma cidade gigantesca e frenética, a utopia de sociedade (*Gesellschaft*), de progresso, de modernização.

Tönnies afirma que, na *Gesellschaft*, os homens, com sua vontade racional (*Kuerwille*), libertos da natureza e desvinculando o sentimento da ação prática, associam-se em acordos instrumentais, visando a atingir, por meios lógicos e científicos, determinados fins. Para o autor, os propósitos dos homens, de modo geral, estavam relacionados ao ganho financeiro e à dominação, pois, segundo John Samples, “numa economia capitalista, a riqueza concedia o poder de alcançar todos os prazeres e buscar novos lucros. O sujeito moderno procurava também autoridade sobre outros na medida em que esta o ajudava a atingir uma meta” (TÖNNIES, 1988, s/p). Uma meta, ligada ao presente imediato da vida diária, levaria a outras maiores e mais distantes, até a promessa de um imaginado objetivo final, futuro, que traria a felicidade e o prazer desejado. Na visão crítica de Tönnies, a modernidade podia levar a um modo artificial de vida; a razão instrumental eliminava o significado existencial das ações dos homens, pois suas decisões, mecânicas, seguiriam apenas a relação de melhor custo-benefício, sendo vazias de sentido; as ligações humanas, nesse tipo de sociedade, baseavam-se apenas na posse e

no interesse mútuo, e não no querer conhecer o outro e se transformar pela interação, tornando-se monetaristas; e a expectativa de felicidade era ilusória, levando apenas à ansiedade dos indivíduos, que, escravizados pelos métodos lógicos que adotavam, se esforçariam para atingir uma meta última praticamente inalcançável. Para o autor, a *Gemeinschaft*, onde as normas, ligadas a costumes, fonclores e crenças, eram baseadas na concórdia, representava a juventude, e a *Gesellschaft*, onde as regras, sancionadas pela opinião pública, eram estabelecidas por convenção, a maturidade, da sociedade, ambas sendo apenas tipos ideais, não existindo, no entanto, de modo exclusivo em dado grupo. Ele achava que o empresário, o cientista, o cidadão, o comerciante, as classes mais altas, os homens e os velhos tendiam a ser mais condicionados pela vontade racional, enquanto o camponês, o agricultor, o artista, o povo, as mulheres e os jovens, pela vontade natural.

As fotografias dos artistas alemães-brasileiros ligados ao Judaísmo, ao expressar nostalgia e utopia, desejo de passado e desejo de futuro, constituem-se em “imagens-saudade”, termo proposto por Samuel de Jesus (2015). Segundo Augustin de Tugny, “na lusofonia, a saudade parece dizer duma situação do sujeito no tempo e no espaço que se constrói entre a perda do passado e a esperança de um retorno. Uma construção mesmo, porque cada momento vivenciado no presente aparece como susceptível de se projetar na futura saudade de seu acontecimento e assim é plenamente vivido. Uma profundidade temporal é acrescentada aos eventos que se projetam em sua falta e na esperança de sua volta (...). O retorno esperado dos tempos saudosos é mais uma aposta utópica, um instrumento para sonhar com um futuro melhor na permanente dúvida de seu advento” (JESUS, 2015, p. 7 e 8).

De acordo com Samuel de Jesus, a palavra “saudade”, conceito complexo, intraduzível, subjetivo, dinâmico, multitemporal, com dimensão particular e universal, individual e coletiva, construto cultural e ideológico, foi criada após diversas modificações ortográfico-fonéticas (*suidade*, *soedade* e *soidade*) realizadas, entre os séculos XIII e XVI, tendo como base etimológica o termo plural latino “*solitates*”, que, formado pela raiz *sol* – “só”, em português –, originou “*soidão*”, depois transformado em “*soledade*” até virar “*solidão*”. Segundo José Antônio Tobias, o vocábulo “saudade” remete também à palavra “saudação”, “mais melodiosa e também mais expressiva por ter havido fusão inconscientemente com a ideia de sa (l) dade ou salvação e redenção da alma” (*apud* JESUS, 2015, p. 33). João Batista Ribeiro sugere que a cristalização da palavra nessa forma teve influência do árabe, através da etimologia “*saúda*”, que designa

uma profunda tristeza, coração ferido, depressão, que pode levar à morte. Assim, afirma Jesus, se as raízes gregas da melancolia designam, acima de tudo, uma deficiência da atividade biliar – a célebre bile (*khole*) negra (*melas*) –, a dor da saudade, por sua vez, localiza-se no coração. No século XV-XVI, a “saudade”, vetor de consciência nacional portuguesa a partir das viagens além-mar das grandes navegações, evocada pelo poeta Luís de Camões na obra *Os Lusíadas* (1572), transporta-se, linguisticamente, para o Brasil, a partir da sua colonização. No século XVII, o escritor barroco português Dom Francisco Manuel de Mello afirma que ela é “um mal, de que se gosta, e um bem, que se padece” (*apud idem*, p. 44), mistura ambígua, pois, feita de gozo e sofrimento: “A saudade é a paixão graciosa da alma, e por isso tão fútil, porque ela experimenta-se de modo equivoco e, por deixar uma dor indistinta, nos traz satisfação” (*apud ibidem*, p. 48 e 49).

De acordo com Jesus, na metade do século XIX, esse sentimento se tingiu de um certo “vago *n’alma*”, adquirindo uma dimensão contemplativa cuja forma tende a se aproximar do sublime. O escritor romântico português Almeida Garrett descreve-o, em poema, como a sensação de um “delicioso pungir de acerbo espinho” (*apud ibidem*, p. 37). O poeta simbolista brasileiro João da Cruz e Sousa refere-se, implicitamente, a ele, em suas quadras em redondilha maior (versos heptassílabos), como uma “(...) Dessas tristezas incertas/ Esparsas, indefinidas.../ Como almas vagas, desertas,/ No rumo eterno das vidas.../ (...) Dessas tristezas sem fundo,/ Sem origens prolongadas,/ Sem saudades deste mundo,/ Sem noites, sem alvoradas.../ (...) Ah! tristeza imponderável,/ Abismo, mistério, aflito,/ Torturante, formidável/ Ah! tristeza do Infinito!” (*apud idem*, p. 40)

Tugny relaciona a saudade à situação de exílio, ao afirmar que ela “é ao mesmo tempo profundidade para o passado, desvio do presente e imaginação para o futuro. Ela procede de uma colocação a distância que não deixa de estar presa sobre o aqui e agora, assim como estabelece uma profundidade, uma perspectiva sobre a vivência dos eventos. Essa colocação a distância é simétrica à posição do exilado, longe de sua origem, desviado em seu presente e sonhando com um futuro melhor e indeciso” (*idem*, p. 8). O autor acrescenta: “a saudade não mata, ela mantém vivo quem sofre dela, ela instala o sujeito em seu tempo de origem e destino, ela assegura tanto os limites quanto os sonhos e a imaginação. E também ninguém mata a saudade, mas toda tentativa de acabar com ela a renova, instaura-a de novo. Afinal, ‘morrer de saudade’ é dizer desse doce sofrimento que ela inflige, e ‘matar a saudade’ é tentar se livrar dela para a ela melhor se entregar. Uma contradição permanente parece animar quem se entrega à saudade, sentimento que se

define no oximoro e na contração de um tempo que ela estende ao mesmo tempo” (*ibidem*, p. 8 e 9).

Segundo Adelino Braz, o sujeito, ao sentir a falta como irreversível e a vida perder seu sentido, torna-se “prisoneiro de uma consciência que o faz experimentar o vazio que o habita” (*apud* JESUS, 2015, p. 17). Para o autor, “é o corpo que sente a falta, mas é a alma que deseja, ou seja, é a própria alma que se põe em movimento para representar para si mesma e adquirir o objeto de seu desejo” (*apud idem*, p. 48). Por esse motivo, a saudade, escreve Braz, evocando Buber, instiga uma faculdade que “é também a de poder se dar, se reconhecer nesse movimento em direção ao outro, já que só a generosidade nos faz chegar a um estado de universalidade com o outro” (*apud ibidem*, p. 70).

Conforme Joaquim de Carvalho, a saudade, cuja ocorrência é própria do humano, não podendo concernir nem ao ser divino, entidade por essência “pura e realizada”, que está além desse sentimento, já que nada pode lhe faltar, nem aos animais, restritos unicamente ao real sensível, aparece como “um estado psicológico intransferível e como correlato às presencialidades que transcendem a consciência” (*apud ibidem*, p. 47). Na visão de Antonio Pereira Dias de Magalhães, “o sentimento da saudade é ao mesmo tempo um sentimento de Ser e de Não-Ser: de Ser, porque nos sentimos através da saudade; de Não-Ser, porque não nos sentimos totalmente, em plenitude” (*apud ibidem*, p. 73).

A saudade advém de um corte espaçotemporal, de uma separação dolorosa, ausência, falta, que, se consideradas irreversíveis, podem levar ao trauma da perda objetual inelutável, que, segundo o psicanalista judeu-austriaco Sigmund Freud, se transforma em perda do ego, que sofre pela identificação desfeita. “Trauma”, em grego, significa “ferimento”, dando origem a uma raiz indo-europeia com dois sentidos contrários, “perfurar”, “ferir” e, igualmente, “suplantar” (FUKS, 2014). De acordo com Betty Fuks, “Freud a adotou para designar os acontecimentos que rompem radicalmente com um estado de coisas, um choque que cria uma ruptura, deixando danos no psiquismo” (*idem*, p. 62). Ocorre, neste, um excesso pulsional inassimilável ao simbólico. Na patologia da neurose traumática, o sujeito volta compulsivamente à situação da violência sofrida na tentativa de fornecer um significado ao trauma, buscando, na linguagem psicanalítica, elaborá-lo. Seu desejo de superá-lo equivale, nas palavras de Jesus, “a uma luta que visa a fazer o luto daquilo que perdemos, convidando-nos então a sair de uma espécie de ‘letargia da lembrança’, território reservado da melancolia” (JESUS, 2015, p. 46).

A fotografia, assim como a saudade, é produzida a partir de um corte dramático, de uma ruptura: o instante, fragmento espaçotemporal, é fatiado, fissurado, exilado, da duração do evento, ocorrendo, portanto, a suspensão do tempo corrido. Conforme Tugny, “revelação da imagem em sombra, a luz delineando a forma da perda – assim funciona a fotografia. No instantâneo de sua tomada ela fixa uma ausência futura. Na materialidade de sua fatura ela perpetua o que já foi e o que nunca mais será. Ela se apresenta como ‘presença que afirma a ausência, ausência que afirma a presença’, segundo as palavras de Eugène Green [cineasta americano-francês] (...). A fotografia compõe, com a mesma contração e extensão do tempo, uma condensação. Entre a instantaneidade da tomada e a sobrevivência do clichê, o tempo se estabelece na fotografia como um oxímoro” (*idem*, p. 8 e 9).

Assim, “condensação do fugaz e do eterno, a fotografia não é somente índice de um instante passado prorrogado no presente, estendido no futuro, ela não se limita a ser mero instrumento e gatilho da saudade. Ela é, e aqui está o que Samuel de Jesus nos ensina, por si própria, saudade. A imagem fotográfica – imagem-saudade, assim como a denomina – é o lugar onde a perda se perpetua. É a parede móvel na qual, à saída do amante, permanece à nossa vista o desenho de sombras. É a presentificação do que foi e que nunca mais será, apesar de nela demorar. É a frágil presença do que não pode ser esquecido e que sempre chama nossa lembrança, nossos pesares e a esperança ilusória de um retorno. O que a imagem fotográfica – imagem-saudade – mostra, o conjunto de formas luminosas que na operação de sua captação ela sublimou, é por ela projetado na ambiguidade da perda e da permanência que a saudade imprime (...). Assim, o gesto fotográfico, pela interrupção do curso do tempo e dos eventos que efetua, é inaugural da saudade, instaurando a perda, sua perpetuação em presença da ausência e o desejo insaciável da volta do que com ele se consumou, se desfez e nunca mais será” (*ibidem*, p. 9).

Para a escritora judia-americana Susan Sontag, a fotografia é uma arte elegíaca, crepuscular, fomentadora de nostalgia e sentimentalismo: “todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse tempo e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p. 26).

O instante fotográfico apresenta o índice do evento que ocorreu e daquele que ocorrerá: é, simultaneamente, um “Isso-foi” (Roland Barthes), “Isso se passou” (André

Rouillé) ou “agora-passado” (Maurício Lissovsky) e um “Isso-será”, “Isso se passará” ou “agora-futuro”. Segundo o filósofo judeu-alemão Walter Benjamin, no ensaio “Pequena história da fotografia” (1931), o tempo imiscui-se na imagem como cintilação do futuro no passado: “apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo olhando para trás” (BENJAMIN, 1994, p. 94).

A respeito da vinculação da fotografia ao futuro, é como se a latência ou virtualidade do negativo – segundo Philippe Dubois, “sonho do que não existe mais e do que ainda não é, a encarnação da própria distância que fundamenta a fotografia” (*apud* JESUS, 2015, p. 216) –, que demanda um tempo de espera – “enquanto se está entre essas duas fases (mais ou menos deliciosas), todas as dúvidas são permitidas, e as flutuações, e as ilusões, as esperanças, as crenças, as ficções” (*apud idem*) –, continuasse, estruturalmente, na imagem revelada, pois o espectador, com seu olhar prospectivo, poderá preencher sua visibilidade lacunar e indefinida, projetando nela, a ser realizado, um futuro, por vezes sonhado ou temido.

Para Maurício Lissovsky, “tal intervalo é o da expectativa. É na forma do esperar que a duração veio finalmente a integrar-se no instantâneo” (LISSOVSKY, 2008, s/p). O autor afirma que câmeras fotográficas são “Máquinas de Esperar”: “Máquinas para hesitar entre ‘é agora’ ou ‘não é agora’, entre ‘espero mais’ e ‘não espero mais’. Só há fotógrafos neste intervalo indeterminado que ocorre entre o olho e o dedo. Um intervalo, que o filósofo [judeu-francês] Henri Bergson chamava duração (ou memória), onde toda fotografia encontra sua origem e onde a subjetivação dos fotógrafos tem seu lugar. Tudo que o fotógrafo deixa de si, na imagem que acaba de realizar, são os traços de sua espera, os vestígios de sua expectativa. Só há instantâneo fotográfico porque tempo e movimento foram dali extraídos pelo fotógrafo (...). Por que os fotógrafos esperam, as fotografias são orientadas para o futuro. É por via da expectativa que o futuro nelas se infiltra. Procurar pelo futuro nas fotografias é procurar pelos vestígios da espera” (LISSOVSKY, 2011, p. 7 e 8).

Lissovsky acrescenta que “ali, entre o olho e o dedo, o tempo é tudo que nos resta. Um tempo suspenso do tempo. Um tempo de duração indeterminada, porém determinado

a acabar. Tempo do anúncio do que já chegou. Tempo da prefiguração do que virá e de recapitulação do que já houve. Tempo que transcorre entre a escorrer de *chronos* e o advento de *kairós*, a oportunidade. A cunha fincada pelo fotógrafo no escorrer do tempo faz dois mundos que nunca se encontram (este mundo, e o mundo por vir) coincidirem pelo breve intervalo que a sua espera sustenta. Enquanto as forças da urgência e da permanência sustentam o seu paradoxo, o passado reencontra sua atualidade perdida. E o presente, o sonho de sua completude” (*idem*, p. 10).

A conclusão do autor é que “o futuro habita as imagens do passado como um ‘ovo’ em seu ninho. Está encoberto por uma casca e seu conteúdo, portanto, só pode ser adivinhado (por fotógrafos e historiadores, entre outros sucessores dos adivinhos). Porém, enquanto isso não acontece, o futuro está sendo chocado. Está lá, adormecido, à espera do momento de seu despertar, quando a casca se rompe e ele é finalmente reconhecido. Esse momento é sempre um agora. O agora de uma reciprocidade entre passado e futuro que não tem data marcada para acontecer. O agora de uma correspondência, o agora de um reconhecimento” (*ibidem*, p. 9).

A respeito da ligação com o passado, a fotografia pode, através de um detalhe singular que funciona como gatilho – o filósofo francês Roland Barthes, na obra *A câmara clara* (1980), chama-o de *punctum*, que, em latim, significa picada ou lance de dados –, levar o sujeito à memória ou à reminiscência (recordação), de modo que receba, passivamente, a lembrança (*mnemé*) ou, ativamente, a busque (*anamnésis*), nos termos de Aristóteles, relativa a um passado agradável ou desconfortável. Esse deslocamento temporal para frente e para trás do sujeito que contempla fotografias ocorre através de sua imaginação, faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção (Gaston Bachelard), expressa a partir de sua consciência afetiva, impulsiva ou objetiva.

O fotógrafo francês Henri Cartier-Bresson, ao pretender captar a essência de uma cena numa imagem única, pressupõe que há uma possibilidade de transcendência, de um tempo fora-do-tempo, invisível, a-histórico, contido no registro de fragmentos efêmeros da vida pela fotografia. Segundo Lisovsky, “quando a técnica do instantâneo se naturaliza, fotografar torna-se a prática de um ausentar-se do tempo, de um refluir do tempo para fora da imagem (...). Sua ausência, sua irrepresentabilidade, faz-se a ‘origem’ da fotografia [moderna]” (LISSOVSKY, 2008, s/p). Em vistas a se aproximar da experiência sublime da ausência na presença, o espectador deve cultivar o silêncio, adotar um olhar iconoclasta e realizar o incansável e intelectual trabalho interpretativo,

buscando, assim, libertar, progressivamente, os sentidos aprisionados na trama fotográfica até o limite do indecifrável. Esse esforço de abstração rumo à plenitude e ao infinito, escreve Yudith Rosenbaum, “supõe um vazio, sem palavras nem ruídos, para que se possa estar aberto à experiência do mundo” (*apud ibidem*, p. 133); parafraseando a autora, a falta, ao presentificar o lugar vazio do objeto perdido, faz com que este “retorne” e se eternize na imagem-saudade, sem, com isso, eliminar a lacuna, vivamente presente.

Walter Benjamin, no ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-1939), chama a aparição única, irrepetível de algo essencialmente distante, longínquo por mais próximo que esteja, inacessível, de “aura”, espécie de atmosfera mística, indefinível e incomunicável, que o espectador, através de uma epifania, vivencia esteticamente, de algum modo, na obra de arte que contempla; o autor acusa a fotografia, por ser marcada pela reprodutibilidade técnica, de ser desprovida de aura e de valor de culto, tendo, no lugar, uma função meramente expositiva. Entretanto, na minha visão, ela pode ainda conter essa centelha, sopro, brilho espiritual – ou, ao menos, o espectador pode injetar nela significados metafísicos.

Para Henri Bergson, a intuição sustenta-se numa “simpatia pela qual nos transportamos para o interior de um objeto para coincidir com o que ele tem de único e, conseqüentemente, de inexprimível” (*apud* LISSOVSKY, 2008, s/p). Roland Barthes afirma: “Nesse deserto lúgubre, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto, é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma animação” (*apud* ENTLER, 2007, p. 30).

Desse modo, conclui Jesus, “a imagem-saudade parece derivar, tanto em sua forma quanto em sua composição, de uma escritura que procede por saltos, entre os quais se imiscuem interstícios espaçotemporais (...). [O receptor] invoca essa possibilidade da imagem fotográfica de nos entregar sua magia ao mesmo tempo que nos escapa, no oco da falha; ou seja, uma ruptura do real presente do acontecimento que lhe dá forma (...). Uma escapada do real, portanto, fantasmática e virtual (...). Essa fuga acaba igualmente por tornar a busca fotográfica perpétua, interminável (...).” (JESUS, 2015, p. 138 e 342). Para o autor, é errôneo afirmar que toda fotografia, por seu poder de consignação do evento passado, seja, por essência, representativa de uma imagem-saudade, pois, “da mesma maneira que ela designa como objeto de representação aquilo que já não é mais, é preciso ainda que sua inteligibilidade se manifeste de maneira universal, tendo em vista

seu objeto particular. É preciso que ela possa ser reconhecida e partilhada, embora não transmissível, de maneira comum entre os indivíduos que a experienciam” (*idem*, p. 343).

Cartier-Bresson buscava abrir-se de corpo e alma à realidade, de modo a angariar mais oportunidades para captar o *punctum* fotográfico, impulsionador da memória, pois, segundo Pierre Assouline, ele, flanando pelas ruas com olhar atento e concentrado, pronto para “atacar”, “ronda a surpresa a todo instante, mas nunca a espera. Seu único compromisso é com o acaso, que nunca marca hora. É por isso que se mantém receptivo, estando propício aos encontros mais fulgurantes. Desejo insensato este de querer reter a vida, manipular o intemporal, dominar a eternidade. Um clique jamais abolirá o tempo, nem mesmo quando entendido como um corte” (ASSOULINE, 2013, s/p). O fotógrafo afirma que apreciava sua liberdade de “eleger domicílio no número, no ondulante, no movimento, no fugitivo e infinito. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em casa por toda parte; ver o mundo, estar no centro do mundo e ficar escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua só pode muito desajeitadamente definir” (*apud* JESUS, 2015, p. 317).

A saudade pode ser compreendida em seu afeto psicológico, relativo ao indivíduo, ou transcendental/ místico, relativo ao espírito. Nesse último caso, a visão sebastianista portuguesa, encarnada na lenda do rei desaparecido cujo retorno hipotético marcaria o advento do Quinto Império, assemelha-se ao ideal messiânico judaico, em que se glorificam vestígios passados e se promete o retorno de um futuro espiritualizado, com a chegada do Redentor. José Antonio Tobias utiliza o oxímoro “saudade do futuro”: “Se a lembrança é a sua alma, a esperança é a carne e o sangue vivo do seu corpo (...). [Ela], em sentido próprio e estrito, não existe. Pode-se falar de saudade do futuro enquanto se refere a um acontecimento a se realizar, mas tratado, em imaginação, como se já tivesse se realizado; portanto como passado” (*apud* JESUS, 2015, p. 57 e 58).

Segundo Marta Topel, “na visão de mundo rabínica, o exílio é compreendido como um castigo, uma consequência pelas transgressões cometidas pelo povo de Israel. Entretanto, como Deus não pratica a destruição em si, existe um plano mais vasto de reconstrução: a chegada do Messias [literalmente o Salvador, o Ungido de Deus] e a restauração da monarquia davídica na Terra de Israel (...). Para a cosmovisão judaica, o retorno a Jerusalém, ao *axis mundi*, implica voltar ao ponto fixo a partir do qual a vida política e sociocultural dos judeus retomará a sua plenitude” (TOPEL, 2015, p. 338 e 339). De acordo com Albert Memmi, conforme a tradição, quando vier “o Messias,

metade-homem, metade-evento, familiar e misterioso, suas feições imprecisas, mas capaz de palavras e ações extraordinárias (...), ele nos abastecerá de favores, ressuscitará os mortos, vingar-nos-á de nossos inimigos e nos conduzirá de volta a Jerusalém” (MEMMI, 2013(2), s/p). Segundo Gershom Scholem, “quanto mais sórdido, mais deplorável e mais cruel o fragmento de realidade histórica proporcionado ao judeu em meio às intempéries do exílio, tanto mais profundo e mais exato o significado simbólico que ela assumia, e tanto mais radiante a esperança messiânica que irrompia através dela e a transfigurava” (SCHOLEM, 2015, p. 9). De acordo com o autor, nas palavras de Michael Löwy, a tradição messiânica judaica é ativada “pelo desejo de restabelecimento do estado originário das coisas e, ao mesmo tempo, por uma visão utópica do futuro, em uma espécie de iluminação mútua” (LÖWY, 2005, p. 56). Retomada de um passado transformado e transfigurado pelo sonho da utopia.

A saudade está vinculada ao *modus operandi* da memória, ao buscar, a partir da evocação, consciente ou inconsciente, voluntária ou involuntária, de uma realidade ou experiência vivida, atualizar e presentificar a reminiscência do passado, à medida que o sentimento de perda sofrido é compensado pelo anseio de recuperação de seu objeto; as faculdades de sentir saudade e conservar lembranças, ambas, ligam-se a nossa capacidade emocional e imaginativa. Para o filósofo francês Paul Ricoeur (2007), para serem novamente trazidos à consciência, os rastros mnésicos, situados no campo psíquico do indivíduo, devem ser dotados de uma dimensão semiótica, sendo considerados um “efeito-signo”, de modo que, ao serem reativados, possam exprimir, no presente, a ausência, a anterioridade (distância temporal) e a alteridade. Segundo o autor, o reconhecimento, ato mnemônico por excelência, “pequeno milagre da memória”, “já se produz no decorrer da percepção: um ser esteve presente uma vez; ausentou-se; voltou. Aparecer, desaparecer, reaparecer. Nesse caso, o reconhecimento ajusta – ajunta – o reaparecer ao aparecer por meio do desaparecer” (RICOEUR, 2007, p. 437). O esforço de recordação, lutando na contracorrente do rio do esquecimento (*lethé*) para arrancar fragmentos de lembranças sepultadas, pode ter êxito (“memória feliz”) ou fracasso.

Segundo Berta Waldman, para os historiadores francês Pierre Nora e polônês Krzysztof Pomian, “a memória e a história mantêm relações radicalmente diferentes com o passado; enquanto na primeira o passado continua no presente sob forma reatualizada, a segunda rompe com o passado, reconstituindo-o através dos vestígios que dele sobraram” (WALDMAN, 2003, p. XXII). Nora escreve: “A memória é a vida, sempre

carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história a liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como [Maurice] Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e acelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo” (NORA, 1993, p. 9).

De acordo com Paul Ricoeur, o historiador francês Jacques Le Goff, entre outros autores, considera a memória como objeto ou matéria-prima da história, havendo uma “confiança depositada na capacidade da historiografia de ampliar, corrigir e criticar [julgar] a memória, e assim de compensar suas fraquezas no plano tanto cognitivo quanto pragmático” (RICOEUR, 2007, p. 155 e 156); conforme a mitologia grega, Clio, a musa da história, era filha de Zeus e Mnemósine, titã que personificava a memória, sugerindo que esta fosse a geradora da disciplina histórica. Segundo o autor, pode-se pensar numa perspectiva oposta, a de que a memória surgiu após esta, pois ela se destina a preservar o rastro da história universal do gênero humano ao longo do tempo. Para Ricoeur, a prioridade entre a história e a memória é indecível, de modo que é impossível saber qual delas veio primeiro.

Betty Fuks afirma que a temporalidade compreendida, na cultura judaica, pelo “povo da memória” difere da vigente no mundo ocidental: “é possível discernir, na psicanálise como no judaísmo, uma mesma vocação de pensar e viver a história, que é a de reconhecer a relação do passado com o presente como cenas conjugadas uma à outra. O passado coexiste com o presente como virtualidade. Sendo virtual, apresenta-se como

um conjunto de singularidades que nada designa nem significa até que aconteça uma atualização significante que demande interpretação. Nesse sentido, tanto a psicanálise quanto o judaísmo tratam a relação passado-presente de modo distinto daquele a que se está acostumado no Ocidente, onde a historiografia considera que passado e presente se colocam um ao lado do outro, jamais os dois ao mesmo tempo. Na historiografia ocidental, entre passado e presente há, segundo Michel de Certeau, um modo de ‘sucessão (um depois do outro), de correlação (proximidade maior ou menor), de efeito (um é causado pelo outro) ou de disjunção (ou um, ou o outro, nunca os dois concomitantemente)’” (FUKS, 2000, p. 134).

O escritor israelense Amós Oz e sua filha, a historiadora Fania Oz-Salzberger, também distinguem a temporalidade judaica daquela que a filosofia ocidental prevê: “o proeminente paradigma iluminista de progresso vê o tempo como uma seta lançada do passado para o futuro. A mente moderna ‘olha em frente’ ou ‘olha para a frente’, para os dias que estão por vir, ‘progride’ para tempos melhores e ‘escuta atrás’ para tempos passados. A língua hebraica sugere algo assustadoramente diferente. Quando falamos hebraico, literalmente estamos postados no fluxo do tempo com as costas para o futuro e a face virada para o passado” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p). Segundo Shulamith Hareven, “[Adin] Steinsaltz [rabino, estudioso talmúdico] uma vez definiu o tempo judaico como se o orador hebraico estivesse na margem de um rio, olhando correnteza acima, contra a corrente” (*apud* OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p),

De acordo com Oz e Oz-Salzberger, essa visão de mundo se expressa na língua hebraica: “a palavra hebraica *kedem* significa ‘tempos antigos’ [e também ‘leste’], mas o derivado *kadima* significa ‘para o leste’ na Bíblia, ‘antes de’ ou ‘precedendo’ no *Talmud*, e ‘adiante’ ou ‘avante’ no hebraico moderno (...). O orador hebraico literalmente olha adiante para o passado. Da mesma maneira, *lefanim* é ‘muito tempo atrás’ mas também ‘na frente de’, ou literalmente “diante de”. Da mesma forma, Hareven mostra que *achareinu* significa ‘depois de nós’ em dois sentidos: ‘atrás de nós’ e “no futuro” (...). Cada judeu observante literalmente olhava, e ainda olha, para diante, para o leste e para o passado distante, ao mesmo tempo. Tudo numa única palavra” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p).

Um campo da disciplina História, chamado “História do tempo presente”, que começou a se institucionalizar, na Europa, a partir dos anos 1950, buscando investigar, com o auxílio de testemunhos da experiência vivida, como a ocorrência de rupturas e

traumas em razão de catástrofes, tragédias e violências – eventos significados e narrados em “acontecimentos” – modifica o presente e interfere nas projeções do futuro, aproxima o tempo da história ao da memória/ esquecimento. Segundo Igor Lemos Moreira e Renato Menezes, em verbete escrito à *Wikipédia*, “diferentemente da História do presente, da História imediata ou ainda do Jornalismo, a história do tempo presente busca colocar em contexto histórico as sociedades atuais por meio da investigação da construção de seu passado e de seus usos públicos e políticos, argumentando que o tempo presente não é uma dimensão ligada apenas ao imediato, mas sim permeada por camadas de passados, lembranças e experiências” (MOREIRA; MENEZES, s/d). Os autores afirmam que, a partir do final do século XX, esse campo consolidou-se na América Latina, em especial no Brasil, através de estudos voltados à análise da ditadura civil-militar (1964-1985).

Reinhart Koselleck (2018) utiliza a metáfora de “sedimentos/ estratos de tempo”, que “se refere às formações geológicas que diferem em idade e profundidades e que mudaram e se separaram umas das outras em velocidades distintas ao longo da assim chamada história da Terra” (KOSELLECK, 2018, s/p). Ao aglutinar passado, presente e futuro, o autor elenca nove possíveis combinações de temporalização histórica, construindo um modelo que, para ele, ajuda a determinar a duração, a mudança e a singularidade de eventos e suas sequências: “há um *passado presente* e um *futuro presente*, que correspondem a um *presente presente*, seja este concebido como um ponto desaparecido ou como algo que engloba as três dimensões (...). Se cada presente se expande para trás e para a frente ao mesmo tempo, há um *presente passado* com seus *passados passados* e seus *futuros passados* (...). Há, conseqüentemente, um *presente futuro*, junto com *passados futuros* e *futuros futuros*” (*idem*, grifo nosso).

De acordo com Koselleck, “algo que tem duração, por exemplo, se estende de um passado presente (não de um passado passado) para o futuro presente e talvez para o futuro futuro. A mudança também pode estar localizada dentro dessa estrutura formal como algo que leva de um passado passado a um presente passado (pense, por exemplo, na instituição da lei feudal e sua dissolução na esteira da secularização ou da libertação dos camponeses) – ou do futuro passado de mundos anteriores de vida aos nossos passados presentes (por exemplo, as utopias da Revolução Francesa, cujas esperanças ainda estão presentes). E, finalmente, a singularidade emerge da sucessão de todo presente concebível com seus passados e futuros cambiantes, que, igualmente, se deslocam” (*ibidem*).

Assim, a história do contemporâneo (*Zeitgeschichte*) busca estudar, em suas dimensões sincrônica e diacrônica, a espessura do presente, que contém fatias de passado e de futuro; a respeito dos eixos sincrônico e diacrônico, Carl E. Schorske, citado por Kalman P. Bland, define que a história constitui-se de um “campo onde duas linhas se cruzam. Uma linha é vertical, ou diacrônica, pela qual [o historiador] estabelece a relação de um texto ou sistema de pensamento com expressões anteriores no mesmo ramo da atividade cultural (pintura, política etc.). A outra é horizontal, ou sincrônica, em razão de ele [o historiador] avaliar a relação do conteúdo do objeto intelectual com o que está aparecendo em outros ramos ou aspectos de uma cultura ao mesmo tempo. O fio diacrônico é a urdidura, o sincrônico. é a trama no tecido da história intelectual” (*apud* BLAND, 2000, s/p). Para Koselleck (1985), o tempo histórico, nessa perspectiva, próxima da visão judaica da temporalidade, situa-se na tensão entre as categorias meta-históricas “espaço de experiência” – que intercala o passado ao presente – e “horizonte de expectativa” – que insere o presente na projeção de possíveis futuros.

Fuks explica como a investigação dos textos judaicos implica uma releitura daquilo que foi repassado: “para a leitura do *Talmud* [a *Torá* oral compilada] e de toda a literatura sagrada judaica que nasceu da prática de interpretação do texto bíblico ao longo dos séculos, há uma exigência ética de que o intérprete não se distancie temporalmente do Texto. Em cada época, em cada geração, o leitor deverá interpretar subjetivamente aquilo que lhe é transmitido, preservando as estruturas tradicionais da transmissão e assegurando-lhes continuidade. O intérprete não pode apenas remontar a um tempo passado, mas deve participar ativamente da transmissão com a produção de múltiplos e novos sentidos para a letra do Texto. A *Torá*, a doutrina da Revelação, é comparada, pelo *Talmud*, a uma noiva. Ela não é um objeto de sacralização, mas uma experiência de vida: uma aventura de sentidos, um movimento que impõe ao sujeito debruçar-se ativamente sobre o estranho futuro anterior a ele próprio” (FUKS, 2000, p. 134 e 135).

A autora afirma que esse modo judaico de temporalizar os eventos, que concede papel fundamental à memória, ao ser repassada, deve ser continuamente reatualizada pelos receptores da carga cultural ao longo das gerações: “Sob o imperativo bíblico de *Zakhor, Israel!* [Lembra, Israel!], o povo judeu é intimado a lembrar. Este mandamento teve efeito duradouro entre os judeus desde os tempos bíblicos: a obrigação de lembrar é o penhor da transmissão. *Zakhor*, que significa lembrar, inscreve a modalidade de pensar a história judaica numa topologia singular do tempo: a cena presente e a do passado se

reconhecem uma na outra (...). O que se vê, pois, é que a tradição judaica de lembrar não consiste apenas e essencialmente na preservação de uma herança ou em uma transmissão mecânica da memória, mesmo que, na aparência, seja esta a impressão. *Zakhor* significa fazer da memória uma aventura de historicidade criativa a partir de um conjunto de traços a serem reinscritos permanentemente, a cada geração, por todos os sujeitos, mas sempre individualmente e diferencialmente” (*idem*, p. 135). Na Bíblia Hebraica, exemplos desse imperativo ecoam por toda parte; pode-se citar, a título de ilustração, esse versículo: “¹⁵Porque te lembrarás que foste servo na terra do Egito, e que o Senhor teu Deus te tirou dali com mão forte e braço estendido; por isso o Senhor teu Deus te ordenou que guardasses o dia de sábado” (*Deuteronômio 5:15*) (FERREIRA DE ALMEIDA, s/p).

Desse modo, “invocar a memória tem a função de reinaugurar, a cada leitura, o processo histórico entre o povo de Israel e seu Deus, a Aliança, o devir-judeu. Trata-se de dizer de novo algo que continua a ser ‘por vir’. Assim, pode-se dizer que a consciência histórica tornou-se ‘efeito de uma multiplicidade de vozes das quais ressoam os ecos do passado’ [David Banon] que, paradoxalmente, são também ecos do devir. Ou seja: a memória não é tomada pelos judeus como algo morto que resta compreender, mas é aquilo que retorna para ‘repetir um caminho que nunca foi trilhado’, nas palavras do *Talmud*” (FUKS, 2000, p. 136).

Segundo Fuks, percebe-se esse movimento de transposição temporal, por exemplo, na *agadá*, parte narrativa do *Talmud*, que contém não apenas explicações, interpretações e comentários das histórias bíblicas, mas também lendas, relatos do cotidiano do judaísmo pós-bíblico, assim como anedotas, discussões filosóficas, científicas e éticas; de acordo com a autora, “nestas narrativas, os rabinos e eruditos hebreus fizeram coexistir presente-passado numa luta incansável por interpretar a história do povo judeu nos termos de sua própria geração e das gerações subseqüentes. Se na Bíblia o tempo obedece à ordem cronológica, no mundo da *agadá* as interpretações engendram um outro tempo: Adão pôde instruir o filho na *Torá*, e Moisés sentar-se no banco da sinagoga da Idade Média. Pode-se dizer que a temporalidade talmúdica engendra a diferença, o novo, fazendo do traço da memória o que transmite-se significativamente a partir das relações entre o passado e o presente. E Moisés atravessa o deserto ora na Antiguidade bíblica, ora na Idade Média, ora na modernidade, e o atravessará ainda quantas vezes for necessário transpô-lo, provavelmente para sempre. A

alteridade dita pelo Texto é a garantia do êxodo permanente das letras, que se repete a cada geração e em cada sujeito” (*idem*, p. 136).

Uma narrativa do *Talmud* Babilônico (*Tratado Menachot 29b*), que expressa essa coexistência de personagens que vivem em tempos assíncronicos, e como o Texto original é reelaborado, conta que, “quando Moisés ascendeu às alturas, encontrou o Santíssimo, bendito seja Ele, envolvido em afixar diademas às letras. Disse Moisés: ‘Senhor do Universo, quem Vos estais impedindo de conceder a Torá sem essas adições [coroas, adornos]?’”. Ele respondeu: ‘Surgirá um homem, no fim de muitas gerações, Akiva b[en] Yosef seu nome, que exporá sobre cada título pilhas e pilhas de leis. É por causa dele que as coroas devem ser adicionadas às letras da Torá’. ‘Senhor do Universo’, disse Moisés, ‘permiti-me vê-lo’. [Deus] respondeu: ‘Vira-te’. Moisés, encontrando-se na sala de aula talmúdica de Akiva, foi e sentou-se oito filas atrás. Não sendo capaz de acompanhar as discussões, ele ficou pouco à vontade, mas, quando chegaram a certo assunto, e os discípulos disseram ao mestre ‘De onde sabes isto?’, este retrucou: ‘É uma lei dada a Moisés no Sinai’, Moisés ficou confortado (...) (*apud* OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p; SEFARIA). Amós Oz e Fania Oz-Salzberger interpretam: “por que Moisés ficou confortado? Por causa da confirmação de que seu nome e credenciais seriam lembrados. A história permite a Moisés prever o valor atemporal dado a ele na história judaica, sempre presente em ambientes futuros inconcebíveis para ele, em discussões e textos futuros ilegíveis para ele. A história leva a pessoa histórica Moisés a encontrar Moisés o profeta atemporal. Este encontro é simultaneamente fora do tempo e profundamente consciente do tempo” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p).

A lenda termina de um modo macabro: “Ao que ele [Moisés] retornou ao Santíssimo, Abençoado seja Ele, e disse: ‘Senhor do Universo, Vós tendes um homem tão grande como ele [Akiva] e, no entanto, Vós ainda dais a Torá por mim! Por que?’. Ele replicou: ‘Cala-te, pois tal é meu decreto’. Então disse Moisés: ‘Senhor do Universo, Vós me mostrastes a Torá dele, mostrai-me sua recompensa’. ‘Vira-te’, disse Ele; e mais uma vez Moisés virou-se e os viu pesando a carne de rabi Akiva num açougue, já que ele foi torturado até a morte pelos romanos. ‘Senhor do Universo’, gritou Moisés, ‘essa é a Torá e essa é a sua recompensa?’. Ele retrucou: ‘Cala-te, pois tal é meu decreto’” (*apud* OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p).

O filósofo argelino-francês-judeu Jacques Derrida, em *Mal de arquivo – uma leitura freudiana* (1995), escreve que um arquivo – “primeira mutação historiadora da

memória viva” (RICOEUR, 2007) – “foi um penhor, e, como penhor, um penhor de futuro” (*apud* FUKS, 2014, p. 51). Para o autor, afirma Fuks, “todo arquivamento é ao mesmo tempo consignação do passado e um ponto de partida para um futuro especial. Um arquivo é como um cemitério por onde se anda, entre túmulos e a céu aberto – o passado e o futuro –, movimentando memórias” (FUKS, 2014, p. 51). Segundo Michel de Certeau, citado por Georges Didi-Huberman (2004), o arquivo não constitui o puro e simples reflexo do acontecimento nem um mero acidente da história, mas uma escritura plena de lacunas e ausências perpetuamente questionadas, nunca preenchidas plenamente, dotada de uma sintaxe e ideologia próprias em um tempo já estratificado e complexo. Na visão de Derrida, a circuncisão, realizada nos meninos no oitavo dia de vida conforme a tradição judaica, é um ato de inauguração de um novo judeu, sendo uma marca no corpo que se transforma em arquivo, carregado de passado, à espera do porvir de uma identidade. A própria Bíblia Hebraica constitui-se de um arquivo, voltado ao passado e ao futuro, a ser infundavelmente desconstruído e reconstruído.

De acordo com o historiador judeu-americano Yosef Hayim Yerushalmi, a Bíblia Hebraica aponta que tanto Israel quanto Deus não podem esquecer-se do pacto, que se estende para sempre: “¹⁴E não somente convosco faço esta aliança e este juramento; ¹⁵Mas com aquele que hoje está aqui em pé conosco perante o Senhor nosso Deus, e com aquele que hoje não está aqui conosco” (*Deuteronômio 29:14-15*). Um *midrash* muito antigo deste versículo diz que “todos aqueles que vão nascer no futuro, até o fim de todas as gerações, estavam presentes com eles no Monte Sinai” (*apud* FUKS, 2000, p. 133).

Yerushalmi afirma que houve uma mudança do pensamento grego para o judaico quanto ao plano em que ocorrem os fatos: “o encontro crucial entre o homem e o divino mudou do reino da natureza e do cosmos ao plano da história, concebida agora em termos de desafio divino e resposta humana. O conflito pagão dos deuses com as forças do caos ou com outras foi substituído por um drama de uma ordem diferente e mais pungente: a luta paradoxal entre a vontade divina do Criador onipotente e o livre-arbítrio de sua criatura, homem, no curso da história; uma dialética tensa de obediência e rebelião. O mundo primevo do tempo de sonho dos arquétipos, representado na Bíblia apenas pela história do Paraíso no livro do *Gênesis*, foi irrevogavelmente abandonado. Com a saída de Adão e Eva do Éden, a história começa, o tempo histórico torna-se real, e o caminho de volta está fechado para sempre (...). Figuras históricas emergem não meramente como tipos, mas como indivíduos completos. A cronologia, em geral, é respeitada. Há um

sentido genuíno do fluxo do tempo histórico e das mudanças que ocorrem dentro dele” (YERUSHALMI, 1996, s/p).

Segundo o historiador romeno-americano Mircea Eliade, “para o Judaísmo, o tempo tem um começo e terá um fim. A ideia de tempo cíclico é deixada para trás. Iavé não se manifesta no *tempo cósmico* (como os deuses de outras religiões), mas num *tempo histórico*, que é irreversível. Cada nova manifestação de Iavé não é reduzível a uma manifestação anterior. A queda de Jerusalém expressa a ira de Iavé contra seu povo, mas não é a mesma ira que Iavé expressa pela queda de Samária. Seus gestos são intervenções *pessoais* na história e revelam seu significado profundo *apenas para seu povo*, aquele que Iavé havia escolhido. Portanto, o evento histórico adquire uma nova dimensão; ele se torna uma *teofania*” (ELIADE, 1987, p. 110 e 111). Os judeus acreditam, portanto, que Deus revela-se no curso da história através de seus atos.

Para o filósofo judeu-francês André Neher, a palavra que inicia a narrativa bíblica, ao mesmo tempo o nome do primeiro livro da *Torá*, *Bereshit* (*Gênesis*, “origem” em grego) – a letra “bet” do termo, a segunda do alfabeto hebraico, significa “casa” (*bait*) ao ser vocalizada –, revela não o que houve no princípio, mas que houve um princípio, criação absoluta, sem fim, sem passado nem presente, apenas puro devir: “*Bereshit* não significa: ‘no princípio’, mas ‘num princípio’. O ato criador ocupa um tempo (...). A criação se manifesta pelo surgimento de um tempo” (*apud* FUKS, 2000, p. 134).

Segundo Susan A. Handelman (1982), a ideia da criação do mundo desafiou a tradição clássica da metafísica ocidental: “sustentar que a matéria não era eterna, que o mundo tinha origem temporal, que a substância surgiu através da ordem divina, na verdade através da fala divina, ameaçou as fundações da ontologia grega” (HANDELMAN, 1982, p. 27). Nas palavras do filósofo judeu-alemão, naturalizado norte-americano, Hans Jonas, na obra *Ensaio filosófico: do credo antigo ao homem tecnológico* (1974), “havia um agente antimetafísico na natureza mesma da posição bíblica que levou à erosão da metafísica clássica e mudou toda a característica da filosofia (...). A doutrina bíblica colocou a contingência contra a necessidade, a particularidade contra a universalidade, a vontade contra o intelecto. Assegurou um lugar para o contingente dentro da filosofia, contra o viés original do último” (*apud* HANDELMAN, 1982, p. 27 e 28). Assim, escreve Handelman, “na visão bíblica, toda a criação era contingente, incluindo todas as premissas. Nada era *necessário*: não havia *leis naturais* que fossem logicamente dedutíveis ou racionalmente autoevidentes, nem princípios

inquestionáveis [*archai*, axiomas] que formassem a base da realidade. Tudo poderia ser de outra forma; mesmo a razão por si só não era necessária (...) e tornou-se alvo de um implacável questionamento. Talvez o implacável ceticismo dos rabinos – manifestado na constante busca por explicações alternativas, em um intenso escrutínio dos detalhes mais aparentemente insignificante e mundanos e nas reviravoltas dialéticas do pensamento rabínico – pode ser visto em parte como uma expressão filosófica direta da doutrina criacionista” (HANDELMAN, 1982, p. 28, grifos da autora).

Segundo a autora, para o *Talmud*, a *Torá* precedeu o universo, não sendo, pois, uma especulação sobre o mundo, mas parte de sua essência mesma compactada. Assim, se os gregos, conforme o pensamento de Platão e Aristóteles, olham para a natureza em busca da realidade última, abstraindo dos objetos, a partir de uma visão intelectual ou mental imediata, uma linguagem matemática, considerando a palavras, criadas arbitrariamente e consolidadas por convenção, apenas signos (*mimesis*, imitação externa das coisas), os judeus, em seu processo de questionamento dos sentidos do mundo, esquadrinham, através da audição e da leitura/ interpretação, as palavras divinas do Texto, que, multifacetadas e caleidoscópicas, intrinsecamente conectadas à realidade mesma, sem serem designadoras de algo, simultaneamente revelam e escondem o Deus oculto.

Refletindo essas visões de mundo, o termo grego “*onomia*” significa tanto palavra como nome, enquanto o termo hebraico “*davar*” designa tanto palavra como coisa. Quanto à valorização, em que essas perspectivas implicam, dos sentidos da visão pelos gregos e da audição pelos judeus, Handelman afirma: “A visão, aparência, é plenitude, presença completa da coisa; o som é um modo de presença mais sutil, uma vibração em movimento que tanto está como não está presente. O som cria padrões, mas não presenças estáticas; temas, mas não teofanias. A estabilidade é alcançada através da repetição, do reconhecimento do padrão recorrente em uma estrutura de relações internas” (*idem*, p. 35). Conforme Amós Oz e Fania Oz-Salzberger, “linhas reiteradas às vezes produzem música; e muito da musicalidade judaica proveio da ressonância de palavras repetidas” (OZ; OZ-SALZBERGER, 2015, s/p).

O filósofo francês Maurice Blanchot, no ensaio “Falar não é ver”, pertencente à obra *A conversa infinita* (1969), afirma: “Ver é perceber imediatamente ao longe e através da distância. Ver é servir-se da separação, não como mediadora, mas como um meio de imediação, como i-mediadora. Neste sentido, também, ver é ter a experiência do contínuo, e celebrar o sol, quer dizer, além do sol: o Uno (...). Toda visão é visão de conjunto. O

resultado é que a visão nos mantém nos limites de um horizonte. A percepção é a sabedoria enraizada no solo, erguida para a abertura: ela é camponesa no sentido estrito, fincada na terra e formando um liame entre o limite imóvel e o horizonte aparentemente sem limite – pacto seguro de onde advém a paz. A palavra é, para o olhar, guerra e loucura. A terrível palavra ultrapassa todo limite e, até, o ilimitado do todo; ela toma a coisa por onde não se a toma, por onde não é vista, nem nunca será vista; ela transgride as leis, liberta-as da orientação, ela desorienta (...). Com a linguagem é como se pudéssemos ver a coisa por todos os lados” (BLANCHOT, 2010, p. 67 e 68).

Quanto à explicação científica para a origem do universo, o físico inglês Stephen Hawking (2015) afirma que, para a teoria cosmológica do Big Bang, o mundo começou, entre dez e vinte bilhões de anos atrás, a partir de uma “singularidade” primordial, que designa o momento quando a distância entre galáxias vizinhas deve ter sido zero, ou seja, elas estavam contraídas em um ponto extremamente quente, e a densidade do universo e a curvatura do espaço-tempo teriam sido infinitas. A teoria da relatividade geral não poderia ser aplicada nesse momento, pois foram formuladas na suposição de que o espaço-tempo é liso e quase plano. Em 1929, o astrônomo norte-americano Edwin Hubble observou que os espectros de luz emitidos por galáxias distantes eram desviados na direção do extremo vermelho, o que significava que as estrelas estavam se afastando depressa de nós; assim, concluiu que o universo estava em expansão (ao mesmo tempo que se resfriava), e que, portanto, ele deveria ter tido um início num tempo finito do passado e poderia ter um fim – o Big Crunch, se todo o cosmos começasse a contrair-se, devido à atração gravitacional, até entrar em colapso sobre si mesmo. Para Hawking, “um universo em expansão não impede que haja um criador, mas impõe limites sobre quando esse trabalho pode ter sido executado” (HAWKING, 2015, s/p). Entretanto, pergunta o físico, se Deus criou o universo, como ele escolheu seu estado inicial?, e sugere: “uma resposta possível é dizer que Deus escolheu a configuração inicial do universo por motivos muito além de nossa compreensão. Isso sem dúvida estaria ao alcance de um ser onipotente, mas, se ele começou o universo de maneira tão incompreensível, por que optou por deixar que evoluísse segundo leis que pudéssemos entender?” (*idem*). Mistério que a ciência não pode explicar, e a religião, no máximo especular.

Continuando a cogitar a hipótese da existência de um Criador, Hawking passa a questionar a constância das leis físicas do cosmos a partir do momento que se tornaram válidas: “a ciência parece ter revelado uma série de leis que, dentro dos limites

estabelecidos pelo princípio da incerteza, nos informam como o universo vai se desenvolver ao longo do tempo, se soubermos de seu estado em certo momento. Essas leis talvez tenham sido decretadas originalmente por Deus, mas, ao que tudo indica, desde então ele deixou que o universo evoluísse de acordo com elas e não intervém mais em seu funcionamento” (*ibidem*).

Conforme a tradição judaica, a criação do mundo por Deus em seis dias (no sétimo, descansou) ocorreu a pouco menos de seis milênios. O rabino brasileiro Michel Schlesinger afirma que, segundo a noção cabalista de *tzimtzum* (“contração”, em hebraico), “no princípio, Deus ocupava todo o espaço do universo. Para criar o mundo, o Eterno diminuiu a si próprio, contraiu-se, para dar espaço à criação. Segundo essa visão, o nascimento do mundo é o resultado do exercício divino do desapego. Deus se torna menor, incompleto, limitado, para dar espaço ao universo” (SCHLESINGER, 2018, p. 44), de modo que um mundo finito e aparentemente independente Dele pudesse existir. Muitos trabalhos rabínicos argumentam que a hipótese do Big Bang é perfeitamente conciliável com a criação do mundo conforme a *Torá* e buscam aproximá-las.

Haroldo de Campos, no poema “Galáxias”, busca evocar o início primordial do *Gênesis* e realizar uma escritura que, fluida, ininterrupta, excêntrica, inspirada na errância de sentidos do texto bíblico, com aliteração e aglutinação de palavras, realiza saltos entre temporalidades: “e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas mesmam ensimesmam onde o fim é o comêço onde escrever sobre o escrever é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o começo e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro (...)” (CAMPOS, 2011, s/p).

Yerushalmi, que destaca a escassa produção historiográfica dos judeus até sua entrada no mundo moderno, devido a essa excessiva valorização da memória por um povo

que sustentava a sacralidade em todas as esferas da vida e o sentido transcendente da história, cita a abertura da *Mishná Avot*, seção do *Talmud*, para exemplificar a chamada “Cadeia da Tradição”: “Moisés recebeu a *Torá* no Sinai e a transmitiu a Josué e Josué aos Anciãos e os Anciãos aos Profetas e os Profetas a transmitiram aos Homens da Grande Assembleia” (*apud* WALDMAN, 2000, p. 19). O autor afirma: “Para mim, essa passagem parece capturar a essência da memória coletiva como um duplo movimento de recepção e transmissão, impelindo a si mesma, sucessivamente, para o futuro. É esse processo que constrói o *mneme* do grupo, o *continuum* de sua memória” (YERUSHALMI, 1996, s/p).

Henri Bergson, em *Matéria e memória* (1896), citado por André Rouillé (2009), escreve que o presente (percepção) e o passado (memória) estão interligados; segundo o autor, o indivíduo, intuitivamente, ao perceber algo no presente, desconecta-se e salta ao “passado em geral” do inconsciente, marcado por automatismos e proibições, recorrências e lacunas, regido por uma temporalidade não-cronológica, eterna, onde se localizam as “lembranças puras” (imagens virtuais), que, preservadas, mas “esquecidas”, sobrevivem como latência. Em seguida, numa espécie de estado de sonho, o sujeito rastreia um nível do circuito mental que ofereça o melhor acesso às lembranças exigidas por suas ações e sensações; encontrando essa região, ele reanima as lembranças inativas nessa zona do passado, transformando-as em imagens-lembranças (imagens atuais), que, permanecendo ligadas ao passado por suas raízes profundas, são dirigidas rumo ao presente sob a forma de percepções do sujeito, completando o circuito. Assim, conclui Rouillé, “não percebemos, aqui e agora, nada que não encontre um eco em nossa memória, nada que não esteja ligado ao passado. ‘Toda percepção já é memória’ [Bergson]. Também ‘ver’ é, de certa maneira, sempre rever” (ROUILLÉ, 2009, p. 218).

André Rouillé afirma que, “diante de suas próprias imagens, o fotógrafo não é direta e simplesmente remetido ao passado findo do estado de coisas representado, mas tal passado se mistura com as lembranças (o passado contemporâneo) das etapas, das peripécias, das circunstâncias que presidiram sua realização. Um presente (o da percepção) é, desse modo, contemporâneo de um passado (o da lembrança), por intermédio da ‘memória que, praticamente inseparável da percepção, intercala o passado ao presente’” [Henri Bergson] (...). A percepção de uma fotografia atual, presente aqui e agora, será acompanhada da criação de uma imagem virtual [mental], espécie de duplo ou reflexo, com a qual ela forma uma unidade: uma imagem-cristal [Gilles Deleuze], em que se permutam o atual e o virtual, o real e o imaginário, o presente e o passado”

(ROUILLÉ, 2009, p. 210 e 213). Assim, afirma o autor, quando Roland Barthes afirma encontrar a “essência” de sua mãe retratada, aos cinco anos de idade, na *Fotografia do jardim do inverno*, não significa que ele, separando a percepção da lembrança, recupera (“ressuscita”) um suposto real absoluto após um regresso de tempo voluntário, gradual, interminável e difícil rumo a um passado único, como ele acreditava, mas sim que ele constitui uma imagem-cristal, fazendo coincidir, involuntária e intuitivamente, uma fotografia atual com a imagem virtual que ele concebera de sua mãe em seus circuitos de percepção e memória. Na visão de Walter Benjamin, a recordação surge, instantaneamente, como um *flash*: “a imagem verdadeira do passado passa como um relâmpago. Não se pode reter o passado mais que em uma imagem que surge e se desvanece para sempre no instante mesmo em que se oferece ao conhecimento” (*apud* DIDI-HUBERMAN 2004, p. 247).

Na visão de Rouillé, durante a atuação de um fotógrafo, sua memória não apenas molda sua percepção, mas modula fisicamente as ações de seu corpo, inspirando-lhe, durante o processo fotográfico, posições, distâncias das coisas, posturas e uma certa dinâmica; segundo o autor, “o olhar e o corpo do fotógrafo permeiam seus interesses presentes e seu passado sedimentado. Quanto às suas imagens, elas mobilizam outros elementos armazenados em sua memória: suas habilidades e suas competências fotográficas, as miríades de imagens que ele já viu, assim como os esquemas formais e estéticos que assimilou. A captação tenta um ajuste, tão rápido quanto complexo e improvável, entre três temporalidades heterogêneas: o passado singular, ao mesmo tempo particular e coletivo, do fotógrafo; o presente do estado de coisas; e o futuro dos usos supostos da imagem. O caráter improvável da captação – fazer coincidir em um instante essas temporalidades heterogêneas – cria no fotógrafo uma tensão que provoca um verdadeiro apelo à sua memória, e que o projeta nas estratificações de seu passado. Algumas de suas lembranças são então reativadas, sua percepção é estimulada e orientada, e seu corpo mobilizado em uma verdadeira dança ritual onde todos os movimentos (aproximações, afastamentos, joelho no chão, deslocamentos laterais, etc.) produzem efeitos estéticos diretos” (ROUILLÉ, 2009, p. 225).

Para o autor, inspirado nas postulações de Gilles Deleuze, o processo fotográfico pressupõe, simultaneamente, a realização, que é da ordem da repetição e da duplicação, e a atualização, que é da ordem da diferença e da criação: a primeira é a impressão da matéria (a base da imagem), considerada pelo autor, em contraposição ao pensamento de

Henri Cartier-Bresson, não apenas um ato infinitesimal de tempo, mas também um evento durável, pois é uma intervenção inseparável no presente pleno e amplo da ação e no presente mais estreito, instantâneo e pontual (o momento do disparo, que determina um sempre ainda-futuro ou já-passado da imagem latente); já a atualização é definida como um testemunho pessoal efetivado através do percurso subjetivo da memória (o fundamento da imagem) em direção ao tempo do “passado em geral”. Segundo Rouillé, baseando-se em Pierre Lévy, pela atualização, é possível afirmar que uma fotografia nunca se assemelha exatamente a nenhuma outra, pois o atual nunca é completamente predeterminado pelo virtual, mas depende da visão e da memória subjetiva e única de cada fotógrafo que concretizará em imagem uma das infinitas possibilidades de realização fotográfica. Sontag afirma, considerando esses componentes do processo fotográfico, que “as câmeras estabelecem uma relação inferencial com o presente (a realidade é conhecida por seus vestígios), [e] proporcionam uma visão imediatamente retroativa da experiência. Fotos fornecem formas simuladas de posse: do passado, do presente e até do futuro” (SONTAG, 2004, p. 183).

Para Ronaldo Entler, a respeito do tempo fotográfico, “o modo abrupto e forçoso como o tempo é retirado de cena é uma ação que se trai, pois tal denegação acaba por constituir, ela mesma, uma forma de representação daquilo que foi ocultado (...). As teorias sobre a fotografia discutem com frequência o espaço representado no extra-quadro, aquilo que se faz presente na interpretação da imagem, ainda que tenha sido excluído pelo corte do enquadramento [Arlindo Machado, em *A ilusão especular*, 1984]. De modo semelhante, referimo-nos aqui a uma representação pelo extra-instante, a reconstituição dos tempos excluídos da imagem” (ENTLER, 2007, p. 36 e 37).

Maurício Lissovsky define o tempo das fotografias como “multidimensional, anacrônico, policrônico. Uma mistura inextricável de tempos: na sua indicialidade, nas sombras de todo o existente no mundo que ela acolhe, a fotografia *foi*; na sua iconicidade, ela remete a um inumerável repertório de imagens e a forças de figuração e configuração, que, por meio da memória do fotógrafo e dos espectadores, vêm impregnar a imagem – nisso tudo que Warburg, o mais importante historiador da arte no início do século XX, chamou ‘sobrevivências’, a fotografia *fora*; na sua pragmática, na dimensão de seu ato, nos vestígios da espera, a fotografia *seria*, e ainda *poderia ter sido*; mas no momento de sua recepção, quando ela se apresenta diante de mim: no álbum, na tela, no porta-retratos, nas paredes do museu, sua presença ainda *é*” (LISSOVSKY, 2011, p. 8).

A conclusão do autor é de que “toda fotografia que vejo agora escapou deste torvelinho de tempos. Toda fotografia é condensação de múltiplas temporalidades e sobrevivente de um naufrágio. Como toda sobrevivente, cada fotografia guarda em si a difícil pergunta sobre o propósito de sua sobrevivência, a pergunta sobre o que nela, a despeito de tudo o que passou, ainda será. Fotografias são sobreviventes. Fotógrafos são fotónaufragos em missão de resgate” (*idem*). Decorre daí que, para Lissovsky, toda foto é assombração: “porque as fotografias são esta condensação de tempos, nunca estão inteiramente no passado ou no presente. São seres que habitam o limiar entre passado e presente, entre vivo e morto, exatamente como os fantasmas. E são, como os fantasmas, seres instáveis, simultaneamente sincrônicos e diacrônicos. Estão aqui e agora, conosco, e, no mesmo momento, nos fornecem o testemunho da nossa irremediável diferença em relação ao que foi. São, como disse uma vez o filósofo italiano Giorgio Agamben, dos fantasmas e dos brinquedos, história em estado puro. São a própria operação histórica em ato, mesmerizada pela atualidade do que foi. As fotografias atravessam os tempos como os fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer a incessante mediação entre o que foi, o que é, e o que será (o espectro de nossa própria morte, por exemplo). Fotografia é História. Ou, como ousou dizer, Eduardo Cadava [em *Words of Light – theses on the photography of history*, 1998], de modo ainda mais radical, não há história que não seja história da fotografia. Toda fotografia um dia irá nos assombrar. Todo fotógrafo é um caça-fantasmas” (*ibidem*).

Desse modo, o tempo do instante, inscrito, junto com o espaço, no registro fotográfico, mesmo imobilizado e condensado pela interrupção da duração, é dinâmico; ele se abre tanto para novas durações e justaposições temporais, envolvendo a interligação entre passado, presente e futuro, instâncias vividas e sugeridas pelo fotógrafo no seu tempo de captura da cena, reconstituídas e projetadas pelos espectadores, em seu tempo de interpretação da imagem, situado num extra-tempo em relação à temporalidade da foto; quanto para um tempo fora-do-tempo, transcendental, que o receptor pode experienciar num instante privilegiado de contemplação. A fotografia, lugar de história e de memória, contém, portanto, em sua trama, como virtualidade, o tempo e o extra-tempo, que mantém entre si uma relação dialética – confronto entre a “primeira” e a “segunda realidade”, nos termos de Boris Kossov (2007) –, e o fora-do-tempo, a vivência mística da aura.

Na visão de Entler, “num mundo marcado pela constante aceleração de todas as coisas, e por relações sempre efêmeras, a possibilidade de deter o olhar representa a

chance de imprimir sobre a imagem certa dose de desejos e questionamentos, construindo vínculos um tanto raros em nossas experiências mediáticas. Trata-se de substituir a velocidade (uma porção de espaço percorrido numa porção de tempo) pela densidade (uma porção de tempo condensada naquela porção de espaço)” (ENTLER, 2007, p. 45).

O instante fotográfico das imagens-saudade possui afinidades com o instante messiânico de Walter Benjamin, descrito em “Sobre o conceito de história” (1940). Dezenove teses e dois apêndices constituem esse documento filosófico e político, com tons poéticos, redigido meses antes do suicídio do autor, ocorrido em setembro de 1940, em Port-Bou, ao ser interceptado pela Gestapo na fronteira entre a França de Vichy e a Espanha de Francisco Franco. O texto, “salvo” ao ser enviado à filósofa judia-alemã Hannah Arendt, ancora-se no Romantismo alemão, no messianismo judaico e no marxismo para produzir uma nova perspectiva. Michael Löwy define “a *Weltanschauung* (visão de mundo) romântica como uma crítica cultural à civilização moderna (capitalista) em nome de valores pré-modernos (pré-capitalistas) – uma crítica ou um protesto relativos aos aspectos sentidos como insuportáveis e degradantes: a quantificação e a mecanização da vida, a reificação das relações sociais, a dissolução da comunidade e o desencantamento do mundo (...). Para o Romantismo revolucionário, o objetivo não é uma volta ao passado, mas um desvio por este, rumo a um futuro utópico” (LÖWY, 2005, p. 18 e 19).

Segundo o autor, na visão de Benjamin, a teologia, ativando espiritualmente o materialismo histórico a serviço da luta dos oprimidos, remete a dois atos: à rememoração (*Eingedenken*) dos vencidos da história, fonte inspiradora de energia moral e espiritual, de ação, de revolta ativa, de práxis revolucionária, visando à reparação, em hebraico, *tikkun* – restituição da ordem cósmica originária prevista pela providência divina – dos crimes de que foram vítimas, do sofrimento, da desolação, de modo a realizar justiça e cumprir os objetivos pelos quais eles lutaram e não conseguiram alcançar; e à redenção (*Erlösung*), termo que, como o correspondente em hebraico, *ge'ulah*, tem um significado ao mesmo tempo teológico, a salvação, e político, a libertação. O pensador afirma: “O passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção. Não nos afaga, pois, levemente um sopro de ar que envolveu os que nos precederam? Não ressoa nas vozes a que damos ouvido um eco das que estão, agora, caladas?” (*idem*, p. 48). Conforme seu conceito de história, que se vincula ao *modus operandi* da memória, escreve Löwy, “em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado,

e o passado iluminado torna-se uma força no presente” (*ibidem*, p. 61). Assim, cabia ao historiador, diz Benjamin, “atear ao passado a centelha da esperança” (*ibidem*, p. 65), injetando nele o tempo-de-agora (*Jetztzeit*), os estilhaços do tempo messiânico. Para ele, o equivalente profano do paraíso perdido era a comunidade primitiva sem classes, democrática e igualitária, enquanto da utopia, renovação daquele, a sociedade comunista.

O pensador concede um viés metafísico à temporalidade histórica, opondo o tempo infinitamente vazio, homogêneo e automático (*chronos*), reduzido ao espaço, do devir, característico da ideologia moderna do progresso, à concepção qualitativa do tempo infinito, heterogêneo e pleno (*kairos*), que, carregado de memória, de atualidade e de sementes de futuro, decorre de um ideal utópico, messiânico ou revolucionário, advindo de um processo de realização humana.

Para Benjamin, havia uma relação entre as lutas libertadoras, históricas, “profanas” de emancipação dos oprimidos e a concretização da promessa messiânica. Diferentemente de alguns escritos de viés teleológico de Karl Marx e Friedrich Engels, ele não concebe a revolução, de modo mecanicista e determinista, como o resultado “natural” e “inevitável” de uma evolução econômica e técnica linear, mas como a interrupção a ser provocada de uma marcha histórica que, marcada por uma sucessão de vitórias das classes dominantes, conduziria à catástrofe, à barbárie – como demonstrava o nazifascismo, que ele já percebera ser técnica, militar e industrialmente avançado, e que, como não viveu para testemunhar, levou à Solução Final.

Para Benjamin, numa visão herética em relação ao judaísmo rabínico, inspirada na obra *A estrela da redenção* (1921), do filósofo judeu-alemão Franz Rosenzweig, resume Löwy, “a redenção messiânica/ revolucionária é uma tarefa que nos foi atribuída pelas gerações passadas. Não há um Messias enviado do céu: somos nós o Messias, cada geração possui uma parcela do poder messiânico e deve se esforçar para exercê-la (...). O único Messias possível é coletivo: é (...) a humanidade oprimida” (*ibidem*, p. 51 e 52). “Quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra a hora/ Novos Josué, ao pé de cada torre/ Atiraram nos relógios para parar o dia”, afirma Benjamin na Tese XV (*ibidem*, p. 123).

Metáfora do Messias, Josué, personagem bíblico, suspendeu o movimento dos astros para ganhar o tempo necessário à sua vitória: “¹²Então Josué falou ao Senhor, no dia em que o Senhor deu os amorreus nas mãos dos filhos de Israel, e disse na presença

dos israelitas: Sol, detém-te em Gibeom, e tu, lua, no vale de Ajalom. ¹³E o sol se deteve, e a lua parou, até que o povo se vingou de seus inimigos. (...) O sol, pois, se deteve no meio do céu, e não se apressou a pôr-se, quase um dia inteiro” (*Josué 10:12-13*) (FERREIRA DE ALMEIDA, s/p). Lembrando que o calendário hebraico é lunissolar, pois os meses são baseados nos ciclos lunares, e os anos, nos solares.

O instante da fotografia-saudade, assim como o messiânico, presença iminente ou virtual da redenção, descoberta do futuro nas aspirações do passado, faz explodir a continuidade histórico-temporal, criando uma espécie de hora zero (*Stillstellung*). Vivido na pontualidade do presente, remissivo às experiências passadas, que poderiam ter sido outras, e pregnant de possibilidades imprevisíveis (o tempo-de-agora, *Jetztzeit*), incluindo o Juízo Final, ele é, como a história, “intempestiva”, conforme o filósofo alemão Friedrich Nietzsche, pois se constitui “contra o tempo, para agir sobre o tempo e para favorecer o acontecimento de um tempo futuro” (LÖWY, 2005, p. 108). Nele, afirma Benjamin, “o pensamento se detém, repentinamente, numa constelação saturada de tensões” (*idem*, p. 130), cristalizando-se como mônada, ou seja, uma imagem dialética singular, entre o relativo e o absoluto, concentrada de totalidade histórica.

Segundo Löwy, o instante messiânico “é um breve minuto de plena posse da história, que prefigura o todo, a totalidade salva, a história universal da humanidade libertada, em suma, a história da salvação” (*ibidem*, p. 138). Para [o filósofo francês] François Proust, ele se constitui “contra qualquer espera e contratempo, e faz brilhar como um relâmpago a possibilidade de realizar promessas que a história havia enterrado sob os escombros (...). [É] esse instante em suspenso ou essa suspensão do tempo em que se delineia a possibilidade ardente, incandescente e feliz em que, enfim, a justiça se faz” (*apud* LÖWY, 2005, p. 140). O pensador judeu-alemão, marxista-utópico como Benjamin, Ernst Bloch, em *O Princípio Esperança* (1954-1959), afirma que, nesse momento, “as barreiras erguidas entre o futuro e o passado desmoronam-se, assim, por elas mesmas, o futuro não tornado torna-se visível no passado, enquanto o passado vingado e recebido como uma herança, o passado mediado e levado ao bem, torna-se visível no futuro” (*apud* LÖWY, 2012, p. 161).

Referências bibliográficas

“ABRAÃO, NOSSO PATRIARCA”. In: revista *Morashá*, ed. 37, jun. 2002 Link (compactado), <https://bit.ly/2k0tL6a> (visitado em 3/6/2018).

ACKER, Emma; CANTERBURY, Sue; DAUB, Adrian; PALMOR, Lauren (org.). *Cult of the machine – Precisionism and American art*. Connecticut: Yale University Press, 2018.

ALARCON, Daniela. “Diário íntimo – a fotografia de Alice Brill”. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2008.

AMÂNCIO, Moacir. *Ata*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

_____. “A gagueira de Moisés (tradução-criação na Bíblia, no *Talmud* e no *Zohar*)”. In: revista *Graphos* (publicação do programa de pós-graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba), João Pessoa, v. 11, nº 2, dez. 2009. Link (compactado), <http://bit.ly/2DE9GZb> (visitado em 2/1/2017).

_____. *Matula*. São Paulo: Annablume, 2016.

ANDERS, Günther. *La obsolescencia del hombre (Vol. 1) – sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial* (1956). Valencia, España: Pré-textos, 2011.

ANTHONIO E SILVA, Jorge. *A Torre de Babel de Valdir Rocha*. São Paulo: Escrituras, 2007.

ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo – antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

_____. *Escritos judaicos*. Barueri, São Paulo: Amariyls, 2016.

ARQSHOAH – HOLOCAUSTO E ANTISSEMITISMO. “Acolhimento aos refugiados políticos da Áustria. A questão judaica”. Ofício de Mário Moreira da Silva a Oswaldo Aranha, 4/4/1938. Link (compactado), <http://migre.me/wyPM6> (visitado em 3/4/2017).

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e cultura – São Paulo no meio século XX*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2001.

- ASCHHEIM, Steven E. *Brothers and strangers – the East european Jew in German Jewish consciousness, 1800-1923*. Estados Unidos: University of Wisconsin Press, 1999.
- ASIMOV, Isaac. *Eu, robô*. São Paulo: Aleph, 2014.
- ASIMOV, Janet Jeppson (org.). *Isaac Asimov – it's been a good life*. Nova York: Prometheus Books, 2002.
- ASSOULINE, Pierre. *Cartier-Bresson – o olhar do século*. Porto Alegre: L&PM, 2013 (e-book).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- AZEVEDO, Álvares. *Cartas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1976.
- BAKI, Péter; FORD, Colin; SZIRTES, George. *Eyewitness – hungarian photography in the twentieth century*. Londres: Royal Academy of Arts, 2011.
- BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira Era da Máquina*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARRON, Stephanie; ECKMANN, Sabine (org.). *New Objectivity – Modern German art in the Weimar Republic (1919-1933)*. Estados Unidos: Prestel, 2015.
- BARZILAI, Maya. *Golem – modern wars and their monsters*. Nova York: NYU Press, 2016.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- _____. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e Holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- BEDINELLI, Talita. “Volkswagen admite laços com a ditadura militar, mas falha ao não detalhar participação, diz pesquisador”. In: jornal *El País*, 18/12/2017. Link (compactado), <http://bit.ly/2BRbizj> (visitado em 2/1/2018).

BELTRAMIM, Fabiana. *Entre o estúdio e a rua – a trajetória de Vincenzo Pastore, fotógrafo do cotidiano*. São Paulo: Edusp, 2017.

BENEVOLO, Leonardo. *História da arquitetura moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

BENJAMIN, Walter. “Paris, Capital do Século XXI”. In: KOTHE, Flávio René. *Walter Benjamin* (Coleção “Grandes Cientistas Sociais”). São Paulo: Ática, 1985.

_____. *Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura* (volume 1). São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. *Rua de mão única – infância berlinense 1900*. São Paulo: Autêntica, 2013 (e-book).

_____. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2014.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2018.

_____. *Passagens* (volumes 1, 2 e 3). Minas Gerais: UFMG, 2018.

BERGER, John. *Para entender uma fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (e-book).

BERKOWITZ, Michael. *Jews and photography in Britain*. Austin: University of Texas Press, 2015.

BERLIN, Adele; BRETTTLER, Marc Zvi (org.). *The Jewish Study Bible*. Nova York: Oxford University Press, 2014 (e-book).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo italiano – manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLAIR, Sara. “Jewish America through the lens”. In: revista *Michigan Quarterly Review* (publicação da Universidade de Michigan), vol. XLII, 2003. Link (compactado), <http://migre.me/cHAQy> (visitado em 7/1/2018).

BIALIK, Hayim Nahman. “O desvelado e o encoberto na linguagem”. In: revista *Comentário* (publicação do Instituto Brasileiro de Cultura Judaica), 1º trim. 1965.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita – a experiência limite* (volume 2) (1969). São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A conversa infinita – a palavra plural* (volume 1) (1969). São Paulo: Escuta, 2010.

_____. *A conversa infinita – a ausência de livro* (volume 3) (1969). São Paulo: Escuta, 2010.

BLAND, Kalman P. *The artless Jew – medieval and modern affirmations and denials of the visual*. Nova Jérsey: Princeton University Press, 2000 (e-book).

BLAY, Eva Alterman. *O Brasil como destino – raízes da imigração judaica contemporânea para São Paulo*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BOMAN, Thorleif. *Hebrew thought compared with Greek*. Nova York: W. Norton & Company, 1970.

BORGES, Beatriz. “Mais de 80 empresas colaboraram com a ditadura militar no Brasil”. In: jornal *El País*, 8/9/2014. Link (compactado), <http://bit.ly/2Dw9L26> (visitado em 2/1/2017).

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 (e-book).

_____. *Antologia pessoal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 (e-book).

_____. *O outro, o mesmo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (e-book).

BOURETZ, Pierre. *Testemunhas do futuro – Filosofia e Messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BOYARIN, Daniel. “The eye in the Torah – ocular desire in midrashic hermeneutic”. In: revista *Critical Inquiry* (publicação da University of Chicago Press), vol. 16, nº 3, 1990, p. 532-550.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega* (vol. 2). Rio de Janeiro: Vozes, 2009.

_____. *Mitologia grega* (vol. 1). Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

_____. *Mitologia grega* (vol. 3). Rio de Janeiro: Vozes, 2015.

BRASSAÏ. *Paris by night*. Nova York: Pantheon Books, 1987.

BRENNER, Michael. *The Renaissance of Jewish culture in Weimar Germany*. EUA: Yale University, 1996.

BRILL, Alice. *Da arte e da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

BUBER, Martin. *Eu e Tu*. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. *Between man and man*. Londres e Nova York: Routledge, 2002;

BURGI, Sérgio (org.). *Flieg – indústria, arquitetura e arte na obra de Hans Gunter Flieg (1940-1980)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

CALLEGARI, Bruna; BUOSI, Rafael; MENDES, Ricardo; LIMA, Solange Ferraz de; FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Fotolabor – a fotografia de Werner Haberkorn*. São Paulo: Espaço Líquido, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *Éden – um tríptico bíblico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

ČAPEK, Karel. *R.U.R. (Rossum's Universal Robots)*. Nova York: Penguin Books, 2004.

CARTIER-BRESSON, Henri. “O instante decisivo” (1952). In: revista *Zum* (publicação do Instituto Moreira Salles), São Paulo, nº 1, 2011, p. 145-153.

CARVALHO, Mário César. “Traumas europeus e brasileiros conectaram Frans Krajcberg à floresta”. In: jornal *Folha de S.Paulo*, 21/11/2017. Link (compactado), <http://bit.ly/2z93bf9> (visitado em 24/11/2017).

CASTRAL, Paulo. “Do fotogênico ao fotocriativo”. In: revista *V!RUS*, São Carlos, nº 6, dez. 2011. Link (compactado), <http://migre.me/vZ2PD> (visitado em 28/1/2016)

- CHÉROUX, Clément. *Henri Cartier-Bresson*. Nova York: Harry N. Abrams, 2008
- _____. *Henri Cartier-Bresson – here and now*. Londres: Thames & Hudson, 2014.
- CHEVLOWE, Susan. *The Jewish identity project – new American photography*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2005.
- CLARKE, Michael. *Concise Oxford dictionary of art terms*. Nova York: Oxford University Press Inc., 2010.
- COELHO, Maria Beatriz. *Imagens da nação – brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- COHN, Gabriel (org.). *Grandes cientistas sociais – Theodor W. Adorno (Sociologia)*. São Paulo: Ática, 1986.
- COLEÇÃO PIRELLI/ MASP DE FOTOGRAFIA. *Theodor Preising*. Link (compactado), <http://migre.me/kPT7D> (visitado em 17/1/2014).
- COLETIVO NTC (coordenador-geral: Ciro Marcondes Filho). *Pensar-pulsar – cultura comunicacional, tecnologias, velocidade*. São Paulo: Edições NTC, 1996.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. BURGI, Sergio (org.). *A origem do Fotojornalismo no Brasil – um olhar sobre O Cruzeiro (1940-1960)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- _____. “Hans Gunter Flieg no Museu de Arte Contemporânea da USP”. In: site do MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo), 2014. Link (compactado), <http://migre.me/vogAV> (visitado em 8/8/2016).
- _____. FABRIS, Marcos (org.). *Modernismos em diálogo – o papel social da arte e da fotografia a partir da obra de Hans Gunter Flieg*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2015.
- CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador – visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. *Suspensões da percepção – atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CZAPSKI, Sílvia; MÉDICI, André. *Dr. Julian Czapski – O Cavaleiro da Saúde*. São Paulo: Novo Século, 2011.

DANIEL, Malcom. “*Mission Héliographique, 1851*”. In: *The Metropolitan Museum of Art*, outubro de 2004. Link (compactado), <http://migre.me/sPV1n> (visitado em 28/1/2016)

DEBROISE, Oliver. *Mexican suíte – a history of photography in Mexico*. Austin (Estados Unidos): University of Texas Press, 2001.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes (org.). *História do tempo presente*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DEUTSCHER, Isaac. *O judeu não-judeu e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

DICKINSON, Sara; SALMON, Laura (org.). *Melancholic identities, Toska and reflective nostalgia – case studies from Russia and Russian-Jewish culture*. Florença, Itália: Firenze University Press, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo – memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.

DINES, Alberto. *Morte no paraíso – a tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

DINES, Yara Schreiber. “São Paulo na imagética de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, fotografias imigrantes modernas”. In: site *PROA – Revista de Antropologia e Arte* (publicação vinculada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp), Campinas, v. 1, nº 7. Link (compactado), <http://bit.ly/2zpQkZn> (visitado em 5/11/2017).

DONADIO, Rachel. “Le Corbusier’s Architecture and His Politics Are Revisited”. In: jornal *The New York Times*, 12/7/2015. Link (compactado), <https://nyti.ms/2N1Gtw6> (visitado em 3/4/2018).

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *A vida passada a limpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 (e-book).

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993.

_____. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ELIADE, Mircea. *The sacred and the profane – the nature of religion*. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1987.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders – sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. “Brill, Alice”. Link (compactado), <http://migre.me/i5kEi> (visitado em 17/1/2014).

_____. “Rosenthal, Hildegard”. Link (compactado), <http://migre.me/htIq7> (visitado em 17/1/2014).

ENTLER, Ronaldo. “A fotografia e as representações do tempo”. In: revista *Galáxia* (publicação da pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP), São Paulo, nº 14, p. 29-46, dez. 2007. Link (compactado), <http://bit.ly/2DJPuoq> (visitado em 2/2/2018).

ERMAKOFF, George. *Augusto Malta e o Rio de Janeiro (1903-1936)*. Rio de Janeiro: Casa Editorial, 2009.

FABRIS, Annateresa. *O Futurismo paulista – hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1994.

_____. *Fragmentos urbanos – representações culturais*. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

_____. “Um olhar sob suspeita”. In: revista *Anais do Museu Paulista – História e Cultura Material* (publicação vinculada à USP), São Paulo, v. 14, nº 2, jul.-dez. 2006. Link (compactado), <http://migre.me/tkC2V> (visitado em 17/1/2016).

_____; FABRIS, Mariarosaria. “Construção visual de uma cidade moderna”. In: anais do IV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008. Link (compactado), <http://migre.me/t1vtE> (visitado em 19/2/2016)

_____. *O desafio do olhar – fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (volume 1). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O desafio do olhar – fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (volume 2). São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

FALBEL, Anat. “Lucjan Korngold – a trajetória de um arquiteto imigrante”. Tese apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), 2003.

_____. ”Peter Scheier – visões urbanas de um fotógrafo moderno na América”. In: anais do 7º Seminário Docomomo, Porto Alegre, out. 2007. Link (compactado), <http://migre.me/oFcmi> (visitado em 17/1/2014).

_____. “Arquitetos imigrantes no Brasil – uma questão historiográfica”. In: *Anais do 6º Seminário DOCOMOMO Brasil arquitetura e urbanismo* (organizado pela Universidade Federal Fluminense), Niterói. Link (compactado), <http://bit.ly/2CbAenU> (visitado em 17/1/2017).

FAN, Grace. “Entrevista com Alice Brill”. In: site *Time Out São Paulo*, s/d. Link (compactado), <http://migre.me/qYP7o> (visitado em 28/7/2015).

FARIA, Álvaro Alves de. *Babel – 50 poemas inspirados na escultura Torre de Babel, de Valdir Rocha*. São Paulo: Escrituras, 2007.

FEDER, Leonardo. *Em busca de um olhar judaico – análise das séries fotográficas Histórias Bíblicas, de Adi Nes, Marcados, de Cláudia Andujar, e Crisálidas, de Madalena Schwartz*. Dissertação apresentada ao Departamento de Estudos Judaicos e Árabes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013. Link (compactado), <http://bit.ly/2nOsO15> (visitado em 2/2/2018)

FERNANDES JUNIOR, Rubens. *Labirintos e identidades*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____; ALVES DE LIMA, Michael Robert; VALADARES, Paulo. *B. J. Duarte – caçador de imagens*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____; GARCIA, Ângela Célia; MARTINS, José de Souza. *Aurélio Becherini*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

_____; KOSSOY, Boris; SEGAWA, Hugo. *Guilherme Gaensly*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____; BARBUY, Heloísa; FREHSE, Fraya. *Militão Augusto de Azevedo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FERNÁNDEZ, Horácio (org). *Fotolivros latino-americanos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FERREIRA DE ALMEIDA, João. *Bíblia Sagrada*. Brasil: Nostrum Editoria, 2014 (e-book).

FERREIRA DE OLIVEIRA, Maria Luiza (org.). *Metrópole*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009.

FERREIRA, José Ribeiro. *Rumor de mar – temas da poesia de Sophia*. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013 (e-book).

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro), 1998. Link (compactado), <http://migre.me/vRXso> (visitado em 12/1/2017).

_____. *Bodenlos – uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. *A história do Diabo*. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FONTCUBERTA, Joan. *A câmera de Pandora – a fotografia depois da fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2013 (e-book).

FOSTER, David William. “Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal’s camera”. In: revista *Tecnologia e sociedade* (publicação da Universidade Tecnológica do Paraná, UTFPR), Curitiba, nº 1, p. 41-58, out. 2005. Link (compactado), <http://migre.me/oG0nQ> (visitado em 17/1/2014).

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir – nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de (org.). *Cadernos de fotografia brasileira (nº 2) – São Paulo, 450 anos*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004.

FREUD, Sigmund. “As resistências à Psicanálise” (1925). In: FREUD, Sigmund. *O Eu e o Id, Autobiografia e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Moisés e o monoteísmo, compêndio de Psicanálise e outros textos (1937-1939)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FRISCHLER, Heinz. “Hermann Frischler, centenário de nascimento (1890-1990)”. In: Revista *Brasil-Europa – Correspondência Euro-Brasileira*, Alemanha, nº 6, 1990. Link (compactado), <http://migre.me/uByw2> (visitado em 8/8/2016).

FUKS, Betty Bernardo. *Freud e a judeidade – a vocação do exílio*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

_____. *O homem Moisés e a religião monoteísta. Três ensaios – o desvelar de um assassinato*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

GAND, Elizabeth. “Child’s play in Helen Levitt’s early photographs” (2009). In: site *American Suburbx* (ASX), 12/12/2011. Link (compactado), <http://migre.me/sBdzt> (visitado em 5/1/2016).

GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

GELBER, Mark H.; SJÖBERG, Sami. *Jewish aspects in avant-garde – between rebellion and revelation*. Berlim/ Boston: De Gruyter, 2017 (e-book).

GLANCEY, Jonathan. “Goodbye to Berlin”. In: jornal *The Guardian*, 12/5/2003. Link (compactado), <http://migre.me/t9rB1> (visitado em 2/3/2016).

GLEITER, Jörg H.; KORREK, Norbert; ZIMMERMANN, Gerd (org.). *Die realität des imaginären – Architektur und das digitale bild* (10º Internationales Bauhaus-Kolloquium Weimar, 2007). Alemanha: Editora da Bauhaus-Universität Weimar, 2008, p. 339-344. Link (compactado), <http://migre.me/ta6ws> (visitado em 4/3/2016).

GODOY, Hélio. *Documentário, realidade e semiose – os sistemas audiovisuais como fonte de conhecimento*. São Paulo: Annablume, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto – uma tragédia (segunda parte)*. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2011.

_____. *Fausto – uma tragédia (primeira parte)*. Tradução: Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2017.

GOMES, Álvaro Cardoso. *Concerto amazônico*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

GONÇALVES, Paula Chrystina Scarpin. “Vale das Rosas – Hildegard Rosenthal, pioneira do Fotojornalismo no Brasil”. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2007.

GOODMAN TUMARKIN, Susan; GRUNDBERG, Andy; N. PEREZ, Nissan. *Dateline Israel – new photography and video art*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2007.

GOUVEIA, Sonia Maria Milani. “O homem, o edifício e a cidade por Peter Scheier”. Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), 2008.

_____. “A fotografia de arquitetura de Peter Scheier em três publicações”. In: revista *Pós* (publicação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP), São Paulo, v. 15, nº 24, p. 80-97, dez. 2008b.

GRATIVOL, Kariny. “Viajante incansável – trajetória e obra fotográfica de Theodor Preisling”. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2011.

GREEN, David B. “This day in Jewish history architect Erich Mendelsohn is born”. In: jornal *Haaretz*, 21/3/2014. Link (compactado), <http://migre.me/t9rbt> (visitado em 2/3/2016).

_____. “1389 – hundreds of Jews massacred in Prague on Easter”. In: jornal *Haaretz*, 17/4/2016. Link (compactado), <http://bit.ly/2xTAIK0> (visitado em 2/9/2017).

GRIN, Mônica; VIEIRA, Nelson H. (org.). *Experiência cultural judaica no Brasil – recepção, inclusão e ambivalência*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2004

GROPIUS, Walter. *The New Architecture and the Bauhaus*. Massachusetts: The MIT Press, 1965.

_____. *Bauhaus – nova arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

GUARDANI, Mariana Gonçalves. “Fotógrafos estrangeiros na cidade – campo profissional e imagem fotográfica em São Paulo, 1930-60”. Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), 2011.

HACKING, Juliet; CAMPANY, David (org.). *Tudo sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HAMBOURG, Maria Morris; PHILLIPS, Christopher. *The New Vision – photography between the World Wars*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.

HANDELMAN, Susan A. *The slayers of Moses – the emergence of rabbinic interpretation in modern literature theory*. Nova York: State University of New York Press, 1982.

HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015 (e-book).

HERF, Jeffrey. *O modernismo reacionário – tecnologia, cultura e política na República de Weimar e n/o Terceiro Reich*. São Paulo: Ensaio; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

HIGHT, Eleanor M. *Picturing modernism – Moholy-Nagy and photography in Weimar Germany*. Cambridge/ Massachusetts: The MIT Press, 1995.

HOLANDA, Sérgio Buarque de Holanda. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (e-book).

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

HOSTETLER, Lisa. “Alfred Stieglitz (1864–1946) and American Photography”. In: site *Heilbrunn Timeline of Art History* (seção do The Metropolitan Museum of Art, de Nova York), out. 2004. Link (compactado), <http://bit.ly/1NHJK25> (visitado em 13/11/2017).

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUGHES, Thomas P. *American Genesis – a century of invention and technological enthusiasm (1870-1970)*. Chicago e Londres: University Of Chicago Press, 2004

HURD, Danielle Jean. “Alice Brill’s São Paulo photographs – a cross-cultural reading”. Tese apresentada ao Departamento de Artes Visuais da Brigham Young University, em Provo, Utah (EUA), 2011. Link (compactado), <http://migre.me/qY0Zf> (visitado em 27/7/2015).

IANNI, Octavio. *Enigmas da modernidade-mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

IDEL, Moshe. *Golem – Jewish magical and mystical traditions on the artificial anthropoid*. Nova York: State University of New York Press, 1989.

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS). *Cenas urbanas*. Catálogo de exposição de fotografias de Hildegard Rosenthal, 1999.

_____. *O mundo de Alice Brill*. Catálogo de exposição de fotografias de Alice Brill, 2005.

_____. *Horácio Coppola – visões de Buenos Aires*. Catálogo de exposição de fotografias de Horácio Coppola, 2007.

_____. *Na rua – Vincenzo Pastore*. Catálogo de exposição de fotografias de Vincenzo Pastore, 2009.

_____. *Aleksandr Ródtchenko – revolução na fotografia*. Catálogo de exposição de fotografias de Aleksandr Ródtchenko, 2010.

_____. “Objetos puros – conversa com José de Souza Martins”, 30/3/2011. Link (compactado), <http://bit.ly/2E44cYS> (visitado em 8/8/2016).

INTERNACIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY. “Margaret Bourke-White”. Link (compactado), <http://migre.me/uVRz9> (visitado em 8/8/2016).

JACOBS, Jack. *The Frankfurt School, Jewish lives, and antisemitism*. Nova York: Cambridge University Press, 2015.

JACOBY, Russell. *Imagem imperfeita – pensamento utópico para uma época antiutópica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2008.

JAY, Martin. *Downcast eyes – the denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.

JESUS, Samuel de. *Saudade – da poesia medieval à fotografia contemporânea, o percurso de um sentimento ambíguo*. São Paulo: Autêntica, 2015.

JONAS, Hans. *O princípio responsabilidade – ensaio de uma ética para a civilização tecnológica*. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2015.

JUDT, Tony. *O chalé da memória*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Essencial Franz Kafka*. São Paulo: Penguin, 2011 (e-book)

KALIVODA, František (org.). *Telehor*. Brno (Tchecoslováquia), nº 1/ 2, fevereiro de 1936. Disponível no site da Bibliothèque Kandinsky, do Centre Pompidou, em Paris. Link (compactado), <http://migre.me/s6E9E> (visitado em 13/11/2015).

KAPLAN, Leonard; KOLTUN-FROMM, Ken (org.). *Imagining the Jewish God*. Nova York: Lexington Books, 2016.

KAZIN, Alfred. *New York Jew*. Nova York: Syracuse University Press, 1996.

KAFKA, Franz. *Narrativas do espólio (1914-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (e-book).

KELLER, Emily. *Margaret Bourke-White – a photographer's life*. Estados Unidos: Lerner Publications, 1993.

KELLNER, Douglas (org.). *Herbert Marcuse – technology, war and fascism*. Londres e Nova York: Routledge, 1998.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. *Exílio e literatura – escritores de fala alemã durante a época do nazismo*. São Paulo: Edusp, 2003.

KIEVAL, Hillel J. *Languages of community – the Jewish experience in the Czech lands*. Berkeley: University of California Press, 2000.

KLÍMA, Ivan. *Karel Čapek – life and work*. Estados Unidos: Catbird Press, 2002.

KOCHAN, Lionel. *Beyond the graven image – a Jewish view*. Londres: Macmillan Publishers, 1998 (e-book).

KOIFMAN, Fábio. *Quixote nas trevas – o embaixador Souza Dantas e os refugiados do nazismo*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

KOLTAI, Caterina. *Política e psicanálise – o estrangeiro*. São Paulo: Escuta, 2000.

KOSELLECK, Reinhart. *Futures past – on the semantics of historical time*. Massachusetts: MIT Press, 1985 (e-book).

_____. *Sediments of time – on possible histories*. Califórnia: Stanford University Press, 2018 (e-book).

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia – o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

_____. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

KOZLOFF, Max (org.). *New York – capital of photography*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2002.

KRAUSS, Vivian Wolf. *Laboratório, estúdio, ateliê – fotógrafos e ofício fotográfico em São Paulo (1939-1970)*. Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), 2013.

KRAUSZ, Luís Sérgio. *Passagens – literatura judaico-alemã entre gueto e metrópole*. São Paulo: Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), Fapesp, 2012.

_____. *Outro lugar*. Recife: Cepe, 2017.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LÄSSIG, Simone; RÜRUP, Miriam (org.). *Space and spatiality in modern German-Jewish history*. Nova York: Berghahn Books, 2017.

LE CORBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

LENCI, Lucas. “Na estrada do afeto”. In: jornal *O Estado de S. Paulo*, 19/4/2014. Link (compactado), <http://migre.me/s8YfI> (visitado em 13/11/2015).

LESSER, Jeffrey. *O Brasil e a Questão Judaica – imigração, diplomacia e preconceito*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *A negociação da identidade nacional – imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

LEUCHTENBURG, William E. *The perils of prosperity (1914-1932)*. Chicago e Londres: University of Chicago Press, 1993.

LEVIN, Gaby. “Living (as a Jew) in three dimensions of time”. In: jornal *Haaretz*, 16/11/2012. Link (compactado), <http://migre.me/hF6qd> (visitado em 31/1/2014).

LÉVINAS, Emmanuel. *Difficult freedom – essays on Judaism* (1963). Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997.

_____. *Do sagrado ao santo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. *Quatro leituras talmúdicas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Ética e Infinito – diálogos com Philippe Nemo* (1982). Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *Totalidade e Infinito – ensaio sobre a exterioridade* (1961). Lisboa: Edições 70, 2015.

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

LÉVY, Bernard-Henri. *O espírito do Judaísmo*. São Paulo: Três Estrelas, 2018.

LÉVY, Sophie (org.). *A transatlantic avant-Garde – American artists in Paris (1918-1939)*. Berkeley: University of California Press, 2004.

LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade, da razão urbana à lógica do consumo – álbuns de São Paulo (1887-1954)*. São Paulo: Mercado de Letras e Fapesp, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998 (e-book).

LISSOVSKY, Maurício. *A máquina de esperar – origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad, 2008 (e-book).

_____. “Dez proposições acerca do futuro da fotografia e dos fotógrafos do futuro”. In: publicação *Facom* (revista da Faculdade de Comunicação e Marketing da FAAP), São Paulo, nº 23, 1º semestre de 2011.

_____. *Pausas do destino – teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014 (e-book).

LISTA, Giovanni. *Futurism and photography*. Londres e Nova York: Merrell Publishers, 2003.

LOKE, Margaret. “Helen Levitt, who froze New York street life on film, is dead at 95”. In: jornal *The New York Times*, 30/3/2009. Link (compactado), <http://migre.me/sAFBL> (visitado em 4/1/2016).

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio – uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. *Judeus heterodoxos – messianismo, romantismo, utopia*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular – uma teoria da fotografia*. São Paulo: Gustavo Gili Brasil, 2015.

“MACHINE-AGE EXPOSITION”, Nova York, 16/5 e 28/5/1927. Catálogo da mostra. Link (compactado), <http://bit.ly/2w4w76H> (visitado em 3/9/2017).

MAIMÔNIDES. *Guia dos Perplexos – obra completa*. Tradução: Yosef Flavio Horwitz. São Paulo: Editora Sêfer, 2018 (e-book).

MARCUSE, Herbert. *O homem unidimensional – estudos da ideologia da sociedade industrial avançada*. São Paulo: Edipro, 2015.

MARTINS, Hermínio. “Tecnologia, modernidade e política”. In: periódico online *Lua Nova – Revista de Cultura e Política* (publicação do Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, CEDEC), São Paulo, nº 40-41, p. 279-322, aug. 1997. Link (compactado), <http://bit.ly/2vACamM> (visitado em 2/8/2017).

MARTINS, José de Souza. *O coração da Pauliceia ainda bate*. São Paulo: Editora Unesp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2017.

MARX, Karl. *Sobre a questão judaica*. São Paulo: Boitempo, 2015 (e-book).

_____. *O capital – crítica da economia política (livro 1: O processo de produção do capital)*. São Paulo: Boitempo, 2017 (e-book).

MATTOS, Cláudia Valladão de. *Lasar Segall, Expressionismo e Judaísmo – o período alemão de 1906-1923*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2000.

MAU, Yair. “Os judeus de Yehuda Amichai”. In: site *Conexão Israel*, 8/7/2013. Link (compactado), <https://bit.ly/2vUgzn2> (visitado em 2/8/2018).

MELLO, Lucius de. *A travessia da Terra Vermelha – uma saga dos refugiados judeus no Brasil*. São Paulo: Novo Século, 2007.

MEMMI, Albert. *Portrait of a Jew* (1962). Estados Unidos: Plunkett Lake Press, 2013 (e-book).

_____. *The liberation of the Jew* (1966). Estados Unidos: Plunkett Lake Press, 2013(2) (e-book).

MENDELSON, Erich. *“Amerika” – 82 photographs*. Nova York: Dover Publications, 1993.

MENDES-FLOHR, Paul. *German Jews – a dual identity*. New Haven e Londres: Yale University Press, 1999.

_____; REINHARZ, Jehuda (org.). *The Jew in the modern world – a documentary history*. Nova York: Oxford University Press Inc., 2010.

MENDES, Ricardo. “A revista *S. Paulo* – a cidade nas bancas”. In: revista *Imagens* (publicação da UNICAMP), Campinas, nº 3, dez. 1994, p. 91-97. Link (compactado), <http://migre.me/kGsAr> (visitado em 31/1/2014).

MERIN, Gili. AD Classics: Modern Architecture International Exhibition / Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock". In: site ArchDaily, aug. 2013. Link (compactado), <http://bit.ly/2wyIs6X> (visitado em 23/8/2017).

MILGRAM, Avraham; KOIFMAN, Fábio. *Ensaio dedicados a Alberto Dines*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2017.

MITCHELL, Andrew J.; TRAWNY, Peter (org.). *Heidegger’s Black Notebooks – responses do anti-semitism*. Nova York: Columbia University Press, 2017.

MONTAGNINI, Leone. *Harmonies of disorder: Norbert Wiener – a mathematician-philosopher of our time*. Nova York: Springer, 2017.

MORAIS, Fernando. *Olga*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MOREIRA, Igor Lemos; MENEZES, Renato. “História do tempo presente”. In: site Wikipédia. Link (compactado), <https://bit.ly/2KFfMvr> (visitado em 3/8/2018).

MORRIS, Daniel. *After Weegee – essays on contemporary Jewish American photographers*. Nova York: Syracuse University Press, 2011.

MOSER, Benjamin. *Clarice, uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017 (e-book).

MORSE, Richard. *Formação histórica de São Paulo – da comunidade à metrópole*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

MOTOYAMA, Shozo (org.). *Tecnologia e industrialização no Brasil – uma perspectiva histórica*. São Paulo: Editora Unesp; Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza, 1994.

_____. *Prelúdio para uma história – ciência e tecnologia no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.

MURPHY, Jessica. “Charles Sheeler”. In: site do MET (Metropolitan Museum of Art), nov. 2009. Link (compactado), <http://migre.me/uUKJV> (visitado em 8/8/2016).

MUSEUM OF MODERN ART. “*Film und Foto*”. Link (compactado), <http://migre.me/w1JOB> (visitado em 5/1/2017).

NASCIMENTO, Douglas. “Av. Prof. Alfonso Bovero X Rua Tucuna – 1950 & 2012”. In: blog *SP antiga – história, arquitetura, fotografia*, 31/1/2012. Link (compactado), <http://migre.me/szsHH> (visitado em 31/12/2015).

_____. “Edifício Mendes Caldeira”. In: site *São Paulo Antiga*, 4/7/2013. Link (compactado), <http://bit.ly/2i5NMsm> (visitado em 13/11/2017).

NASCIMENTO, Lyslei; NAZARIO, Luiz (org.). *Os fazedores de Golems*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2004.

NETTO, Andrei. “O arquiteto e o monstro”. In: jornal *O Estado de S.Paulo*, 6/6/2015. Link (compactado), <https://bit.ly/2JbnAV6> (visitado em 3/4/2018).

NEUGROSCHER, Joachim (org.). *The Golem – a new translation of the classic play and selected short stories*. Nova York, Londres: W. W. Norton & Company, 2006.

NOBRE, Ana Luiza. “A carta de Moholy-Nagy”. In: blog do Instituto Moreira Salles, 24/3/2015. Link (compactado), <http://migre.me/skAQm> (visitado em 8/12/2015).

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares” (1984). Tradução: Yara Aun Khoury. In: revista *Projeto História* (publicação do Programa de Estudos Pós-

Graduados em História da PUC-SP), São Paulo, nº 10, p. 7-28, dez. 1993. Link (compactado), <http://bit.ly/2nXs7mr> (visitado em 2/1/2018).

NOTARI, Fabíola B. “Helen Levitt (1913-2009) – desenhos de uma infância perdida”. In: revista *Old*, 11/11/2015. Link (compactado), <http://migre.me/sAXll> (visitado em 5/1/2016).

NUNES, Nelson. “Judeus estreiam com dois sambas-enredos no Grupo Especial do Carnaval de SP”. In: portal de notícias *UOL* (Universo Online), 5/1/2016. Link (compactado), <http://migre.me/sKysb> (visitado em 20/1/2016).

OBERDIEK, Herman Iark. *Fugindo da morte – imigração de judeus alemães para Rolândia-PR, na década de 1930*. Londrina: Eduel (editora da Universidade Estadual de Londrina), 1997.

O ESTADO DE S. PAULO (em parceria com a agência *EFE*). “Conheça a vida e a obra de Claude Gustave Lévi-Strauss”. In: caderno *Ciência*, 3/11/2009. Link (compactado), <http://migre.me/kTqrw> (visitado em 31/1/2014).

OLIVEIRA, Moracy. “Hans Gunter Flieg”. In: site *Olhavê*, 7/4/2014. Link (compactado), <http://migre.me/vogWg> (visitado em 2/11/2016).

OZ, Amós; OZ-SALZBERGER, Fania. *Os judeus e as palavras*. Tradução: George Schlesinger. São Paulo: Companhia das Letras, 2015 (e-book).

PALMA, Daniela. “Fotografia, arte e sobrevivência: a trajetória de Hans Gunter Flieg”. Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 2003.

PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.

PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo – a cidade no Império (1823-1889)* (volume 2). São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *História da cidade de São Paulo – a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954)* (volume 3). São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *História da cidade de São Paulo – a cidade colonial (1554-1822)* (volume 1). São Paulo: Paz e Terra, 2009.

PULS, Maurício. “Retrato ou paisagem? Ou: Por que giramos a câmera?”. In: revista *Zum* (publicação do Instituto Moreira Salles), 15/1/2016. Link (compactado), <http://migre.me/sNnHr> (visitado em 25/1/2016).

RAISA SCHPUN, Mônica. *Justa – Aracy de Carvalho e o resgate dos judeus trocando a Alemanha nazista pelo Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite – prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

REILY, Lucia; MARIA DE CARVALHO, Rosa Cristina. “Arte e psiquiatria – um diálogo com artistas plásticos no Hospital Psiquiátrico de Juqueri”. In: revista *ArtCultura*, Uberlândia, v. 12, nº 21, jul.-dez. 2010, p. 165-180. Link (compactado), <http://migre.me/qVqGb> (visitado em 26/7/2015).

REUTERS. “Woman kissed by sailor in famous V-J Day photo dies aged 92”. In: jornal *The Guardian*, 11/9/2016. Link (compactado), <http://bit.ly/2c6SJM6> (visitado em 13/11/2017).

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROCHA, Francisco. *Adoniran Barbosa – o poeta da cidade*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

ROSENBLUM, Walter; ROSENBLUM, Naomi; TRACHTENBERG, Alan. *America & Lewis Hine – photographs 1904-1940*. Nova York: Aperture, 1997.

ROUILLÉ, André. *A fotografia – entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora Senac, 2009.

RUTSKY, R. L. *High Technè – art and technology from the machine aesthetic to the posthuman*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999 (e-book).

SAID, Edward W. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003 (e-book).

SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec e SENAC, 2005.

_____. *Como pensam as imagens*. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANDERSON, Brendon. “Tristan Tzara and the Jewish roots of Dada”. In: site *Occidental Observer – white identity, interests, and culture*, 15/11/2011. Link (compactado), <https://bit.ly/2J2KLRj> (visitado em 4/4/2017).

SANDROW, Nahma. *Vagabond stars – a world of Yiddish theater*. Nova York: Syracuse University Press, 1996 (e-book).

SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica – Buenos Aires 1920 e 1930*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCHEIER, Peter; RADO, George (org.). *São Paulo – fastest growing city in the world*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Kosmos, 1954.

_____; GEYERHAHN, Stefan (org.). *Brasília vive!* Rio de Janeiro: Livraria e Editora Kosmos, s/d.

SCHLESINGER, Michel. *Diálogos de um rabino – reflexões para um mundo de monólogos*. São Paulo: Annablume; Congregação Israelita Paulista, 2018.

SCHOLEM, Gershom. *A cabala e seu simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SCHWARTZ, Jorge; GORELIK, Adrián; PRÍAMO, Luis; AGUILAR, Gonzalo. *Fotografias – Horácio Coppola*. Madrid: Fundación Telefónica, 2008.

_____; MONZANI, Marcelo. *Profissão: fotógrafo – Hildegard Rosenthal e Horácio Coppola*. In: site do Museu Lasar Segall, 2010. Link (compactado), <http://migre.me/t1pz9> (visitado em 19/1/2016).

_____; _____ (org.). *A "arte degenerada" de Lasar Segall – perseguição à arte moderna em tempos de guerra* (curadoria de Helouise Costa e Daniel Rincón Caires). São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da USP; Museu Lasar Segall, 2018.

SCLIAR, Moacyr. *A guerra no Bom Fim*. Porto Alegre: L&PM, 2013.

SEFFRIN, André (org.). *Samuel Rawet – contos e novelas reunidos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O Golem – entre a técnica e a magia, alguém da bioética”. In: revista *Remate de Males* (publicação do Instituto de Estudos da Linguagem

da Unicamp), Campinas, v. 27, nº 2, p. 183-195, jul.-dez. 2007. Link (compactado), <http://bit.ly/2j14RUx> (visitado em 2/8/2017).

_____. “Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica”. In: revista *Maracanan* (publicação do Programa de Pós-graduação em História da Universidade do Estado do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 12, nº 14, p. 58-74, jan.-jun. 2016. Link (compactado), <https://bit.ly/2udbc2a> (visitado em 2/8/2017).

_____. “‘Fotografia é a destruição da história’: Flusser e a vitória da memória sobre a história na era das imagens técnicas. In: revista *Pandaemonium Germanicum* (publicação da Área de Alemão do Departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP), São Paulo, v. 21, nº 33, p. 1-15, jan.-abr. 2018. Link (compactado), <https://bit.ly/2L7xEjD> (visitado em 2/5/2018).

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole – São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SFEZ, Lucien. *Crítica da comunicação*. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

SHERWIN, L. Byron. *Golems among us – how a Jewish legend can help us navigate the biotech century*. Chicago, Illinois: Ivan R. Dee, 2004.

SHNEER, David. *Through Soviet Jewish eyes – photography, war and the Holocaust*. Nova Brunswick, Nova Jérsey e Londres: Rutgers University Press, 2010.

SICHEL, Kim. *From icon to irony – German and American industrial photography*. Estados Unidos: University of Washington Press, 1995.

SILVEIRA, Josias. “São Bernardo atraiu montadoras e foi capital do automóvel nos anos 1950”. In: jornal *Folha de S.Paulo*, 28/5/2017. Link (compactado), <http://bit.ly/2gN04pb> (visitado em 2/8/2017).

SILVER, Larry; BASKIND, Samantha. “Looking Jewish – the state of research on modern Jewish art”. In: revista *The Jewish Quarterly Review*, vol. 101, nº 4, 2011, p. 631-652. Link (compactado), <https://bit.ly/2MoJ5HJ> (visitado em 3/8/2018).

SILVER-BRODY, Vivienne. *Documentors of the dream – pioneer Jewish photographers in the Land of Israel (1890-1933)*. Filadélfia: Jewish Publication Society, 1999.

SIMMEL, Georg. “O estrangeiro”. Tradução: Mauro Guilherme Pinheiro Koury. In: *RBSE – Revista Brasileira de Sociologia da Emoção* (publicação do GREM – Grupo de Pesquisa em Antropologia e Sociologia das Emoções), Paraíba, v. 4, nº 12, dez. 2005.

SINGER, Isaac Bashevis. “The Golem is a myth for our time”. In: jornal *The New York Times*, 12/8/1984. Link (compactado), <http://nyti.ms/2EszDeI> (visitado em 2/8/2017)

_____. *O Golem*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SLEZKINE, Yuri. *The Jewish century*. Nova Jérsey: Princeton University Press, 2004.

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

SORJ, Bernardo; BONDER, Nilton. *Judaísmo para o século XXI – o rabino e o sociólogo*. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010. Link (compactado), <http://migre.me/ru9Zq> (visitado em 10/9/2017).

STEINER, George. *Depois de Babel – questões de linguagem e tradução*. Paraná: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2005.

_____. *Un prefacio a la Biblia Hebrea*. Espanha: Siruela, 2017 (e-book).

_____; ADLER, Laure. *A long Saturday – conversations*. Chicago: University of Chicago Press, 2017 (e-book).

TAKAMI, Marina Castilho. “Fotografia em marcha: revista *S.Paulo* – 1936”. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo (PGEHA-USP), 2008.

TODOROV, Tzvetan. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da vertigem – uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

TÖNNIES, Ferdinand. *Community and society*. Londres e Nova York: Routledge, 1988 (e-book).

TOPEL, Marta. “Terra prometida, exílio e diáspora – apontamentos e reflexões sobre o caso judeu”. In: revista *Horizontes Antropológicos* (publicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), Porto Alegre, ano 21, nº 43, p. 331-352, jan./jun. 2015. Link (compactado), <https://bit.ly/2DVV872> (visitado em 7/1/2018).

TRACHTENBERG, Alan. “The claim of a Jewish eye”. In: revista *Pakn Treger* (publicação do Yiddish Book Center), nº 41, 2003, p. 20-25. Link (compactado), <http://migre.me/cHAnE> (visitado em 7/1/2018).

TRAVERSO, Enzo. *The Jews and Germany – from the ‘Judeo-German Symbiosis’ to the Memory of Auschwitz*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.

_____. *The end of Jewish modernity*. Londres: Pluto Press, 2016 (e-book).

TUCCI CARNEIRO, Maria Luiza. *O antissemitismo na era Vargas – fantasmas de uma geração (1930-1945)*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. *Brasil, um refúgio nos trópicos – a trajetória dos refugiados do nazifascismo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

_____. *O antissemitismo na era Vargas – fantasmas de uma geração (1930-1945)*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. “Guerreiras anônimas – por uma história da mulher judia”. In: site *Proin* (projeto integrado do Arquivo Público do Estado e da Universidade de São Paulo), s/d. Link (compactado), <http://migre.me/jjKQ6> (visitado em 31/1/2014).

TUCKER, Spencer C. *World War I – the definitive encyclopedia and document collection*. Estados Unidos: ABC-CLIO, 2014.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada – filosofia da sensação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

UMBURANAS BALADY, Sonia. “Valério Vieira – um dos pioneiros da experimentação fotográfica no Brasil”. Dissertação apresentada à Faculdade de Estética e História de Arte da Universidade de São Paulo (FAU-USP), 2012.

VARGAS, Milton. *Para uma filosofia da tecnologia*. São Paulo: Alfa Omega, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. *Myth and thought among the Greeks*. Nova York: Zone Books, 2006.

VERRIA, Lawrence; GALDORISI, George. *The kissing sailor – the mystery behind the photo that ended World War II*. Annapolis: Naval Institute Press, 2012.

WALDMAN, Berta. *Entre passos e rastros – presença judaica na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP e Associação Universitária de Cultura Judaica, 2003.

WEBER, Nicholas Fox. *Le Corbusier – a life*. Nova York: Knopf Doubleday, 2008 (e-book)

WESTERBECK, Colin; MEYEROWITZ, Joel. *Bystander – a history of street photography*. Nova York/ Boston/ Londres: Bulfinch Press, 2001.

WIENER, Norbert. *God & Golem, Inc. – a comment on certain points where Cybernetics impinges on religion*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1964.

_____. *Cibernética – ou controle e comunicação no animal e na máquina*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

WIESEL, Elie. *O Golem – a história de uma lenda*. Rio de Janeiro: Imago, 1986.

WILLIAMS, P John; STABLES, Kay (org.). *Critique in design and technology education*. Nova York: Springer, 2017.

WIRTH-NESHER, Hanah (org). *What is Jewish literature?* Filadélfia/ Jerusalém: The Jewish Publication Society, 1994.

WOODWARD, Richard B. “Behind a century of photos, was there a Jewish eye?”. In: jornal *New York Times*, 7/7/2002. Link (compactado), <http://migre.me/cHAaj> (visitado em 7/1/2018).

WOOTTON, David. *The invention of science – a new history of the Scientific Revolution*. Nova York: Harper, 2015.

“YEHUDA – RETRATO DE UM LÍDER”. In: revista *Morashá*, ed. 67, mar. 2010 Link (compactado), <https://bit.ly/2KMA8mu> (visitado em 3/6/2018).

YERUSHALMI, Yosef Hayim. *Zakhor – Jewish history and Jewish memory*. Seattle e Londres: University of Washington Press, 1996 (e-book).

ZEVI, Bruno. *Arquitetura e Judaísmo – Mendelsohn*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ZWEIG, Stefan. *Brasil, um país do futuro*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2006 (e-book).

Sites

ACERVO DO JORNAL *O ESTADO DE S. PAULO*, <http://acervo.estadao.com.br>

ACERVO JEAN MANZON, www.acervojeanmanzon.com.br

ARQSHOAH – HOLOCAUSTO E ANTISSEMITISMO, www.arqshoah.com

ARQUIVO VILÉM FLUSSER SÃO PAULO, www.arquivovilemflusser.com.br

ASSOCIAÇÃO AMIGOS DO ARQUIVO HISTÓRICO DE SÃO PAULO
(ArquiAmigos), www.arquiamigos.org.br

CASA STEFAN ZWEIG, www.casastefanzweig.org

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DA HISTÓRIA
CONTEMPORÂNEA DO BRASIL (CPDOC), <http://cpdoc.fgv.br>

CBI-ESPLANADA, www.cbiesplanada.com.br

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL, www.itaucultural.org.br

FAMILY SEARCH, <https://familysearch.org>

FLUSSER BRASIL, www.flusserbrasil.com

FONDAZIONE BRUNO ZEVI, www.fondazionebrunozevi.it

FUNDAÇÃO CONRADO WESSEL, www.fcw.org.br

INSTITUTO MOREIRA SALLES (IMS), www.ims.com.br

MOHOLY-NAGY FOUNDATION, <http://moholy-nagy.org>

MONUMENTOS DE SÃO PAULO, www.monumentos.art.br

MUSEU LASAR SEGALL, www.museulasarsegall.org.br

PAULO BOMFIM, POETA, www.paulobomfim.com

PREFEITURA DE SÃO PAULO, www.capital.sp.gov.br

SÃO PAULO ANTIGA, www.saopauloantiga.com.br

SEFARIA, www.sefaria.org

Índice onomástico

- Abel Briquet (1833-1926)
Abel Segall (?-1927)
Abelardo Pinto (Piolin) (1897-1973)
Abraão Geiger (1810-1874)
Abraham Palatnik (1928-)
Abrahão Koogan (1912-2000)
Abrahão Ribeiro (1883-1957)
Achim von Arnim (1781-1831)
Adam Ditrik von Bülow (1840-1923)
Adam Smith (1723-1790)
Ademar Manarini (1920-1989)
Adhemar de Barros (1901-1969)
Adhemar Marinho (1909-)
Adi Nes (1966-)
Adin Steinsaltz (1937-)
Adolf Behne (1885-1948)
Adolf Franz Heep (1902-1978)
Adolf Gustav Schneck (1883-1971)
Adolf Hitler (1889-1945)
Adolf Meyer (1881-1929)
Adolf Miethe (1862-1927)
Adolf Peter Rading (1888-1957)
Adolf von Harnack (1851-1930)
Adolf Ziegler (1892-1959)
Adolfo Celi (1922-1986)
Adolfo Lutz (1855-1940)
Adolphe Braun (1811/1812-1877)
Adrienne Monnier (1892-1955)
Aenne Biermann (1898-1933)
Affonso Eduardo Reidy (1909-1964)
Afonso Celso de Assis Figueiredo Júnior (Conde Afonso Celso) (1860-1938)
Afrânio Peixoto (1876-1947)
Agnes Ernst Meyer (1887-1970)
Ahad Ha'am (Asher Zvi Hirsch Ginsberg) (1856-1927)
Akiva ben Yosef (c.50-135)
Alain Badiou (1937-)
Alan Mathison Turing (1912-1954)
Alban Berg (1885-1935)
Albert Einstein (1879-1955)
Albert Gleizes (1881-1953)
Albert Kahn (1869-1942)
Albert Memmi (1920-)
Albert Renger-Patzsch (1897-1966)
Albert Speer (1905-1981)
Alberto Cavalcanti (1897-1982)
Alberto da Veiga Guignard (1896-1962)
Alberto Dines (1932-2018)
Alberto Henschel (1827-1882)
Alberto Prebisch (1899-1970)
Alberto Santos Dumont (1873-1932)
Alceu Amoroso Lima (Tristão de Athayde) (1893-1983)
Aldo Bonadei (1906-1974)
Alexander Archipenko (1887-1964)
Alexander Berkman (1870-1936)
Alexander Brailowsky (1896-1976)
Alexander Hackenschmied (1907-2004)
Alexander Mackenzie (1860-1943)
Alexander Schapiro (1882-1946)
Alexei Gan (1887-1942)
Aleksandr Ródtchenko (1891-1956)
Alexandre Altberg (1908-2009)
Alexandre de Albuquerque (1880-1940)
Alexandre II (1818-1881)

Alexandre Ribeiro Marcondes Machado (1892-1933)	André Kertész (Kertész Andor) (1894-1985)
Alfons Paquet (1881-1944)	André Lhote (1885-1962)
Alfonso Hernandez Catá (1885-1940)	André Lichtenberger (1870-1940)
Alfred Barr (1902-1981)	André Lurçat (1894-1970)
Alfred Döblin (1878-1957)	Andrew Ure (1778-1857)
Alfred Dreyfus (1859-1935)	Angela Davis (1944-)
Alfred Eisenstaedt (1898-1995)	Anita Leocádia Benário Prestes (1936-)
Alfred Kazin (1915-1998)	Anita Malfatti (1889-1964)
Alfred Loomis (1887-1975)	Anna Luise Ottilie Schaumann (1859-1949)
Alfred Pritchard Sloan Jr. (1875-1966)	Anna-Rachel (Berman) Asimov (1895-1973)
Alfred Stieglitz (1864-1946)	Anne Frank (1929-1945)
Alfred Zweig (1879-1977)	Anni Albers (Fleischmann) (1899-1994)
Alfredo Cahn (1902-1975)	Ansel Adams (1902-1984)
Alfredo Guttero (1882-1932)	Antenor Nascentes (1886-1972)
Alfredo Mesquita (1907-1986)	Anton Arco-Valley (1897-1945)
Alfredo Rullo Rizzotti (1909-1972)	Anton Bruehl (1900-1982)
Alfredo Volpi (1896-1988)	Anton Giulio Bragaglia (1890-1960)
Alfried Weiszflog (1872-1942)	Anton Kippenberg (1874-1950)
Alice Brill Czapski (1920-2013)	Antônio Américo Camargo de Andrade (1901-1932)
Alice Jacob-Loewenson (1895-1967)	Antônio Álvares Penteado (1852-1912)
Altino Arantes (1876-1965)	Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017)
Álvares de Azevedo (1831-1852)	Antônio Carlos Gomes (1836-1896)
Álvaro Alves de Faria (1942-)	Antônio Castilho de Alcântara Machado (1901-1935)
Álvaro Cardoso Gomes (1944-)	Antonio Devisate (1893-1970)
Álvaro Lins (1912-1970)	Antônio da Silva Prado (Barão) (1778-1875)
Álvaro Vital Brazil (1909-1997)	Antônio da Silva Prado (Conselheiro) (1840-1929)
Alzira Vargas (1914-1992)	Antônio de Oliveira Salazar (1889-1970)
Amédée Ozenfant (1886-1966)	Antônio de Queiroz Teles (1831-1888)
Américo Vespúcio (1454-1512)	Antônio Ferro (1895-1956)
Amós Oz (Amos Klausner) (1939-)	Antônio Francisco de Paula Souza (1843-1917)
Amy Lowell (1874-1925)	Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho) (1730/1778-1814)
Anatol Rosenfeld (1912-1973)	Antonio Garcia Moya (1891-1948)
Anatol Wladyslaw (1913-2004)	Antônio Gonçalves Dias (1823-1864)
André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889)	
André Breton (1896-1966)	

Antônio Maciel Bonfim (1905-c. 1947)
 Antônio Pais de Barros (1791-1876)
 Antônio Pereira Inácio (1875-1951)
 Antônio Pinto do Rêgo Freitas (1835-1886)
 Antonio Proost Rodovalho (1838-1913)
 Antonio Sant'Elia (1888-1916)
 Antonio Xavier de Oliveira (1892-1953)
 Apparício Fernando de Brinkerhoff Torelly (1895-1971)
 Aracy de Carvalho Moebius Tess (1908-2011)
 Archimedes Memória (1893-1960)
 Aristide Briand (1862-1932)
 Aristide Maillol (1861-1944)
 Aristides de Sousa Mendes (1885-1954)
 Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C.)
 Arlindo Silva (1924-2011)
 Armando Coppola (1886-1957)
 Armando de Arruda Pereira (1889-1955)
 Armando de Sales Oliveira (1887-1945)
 Arnold Schoenberg (1874-1951)
 Arnaldo Dumont Villares (1888-1965)
 Arnaldo Vieira de Carvalho (1867-1920)
 Arno Nadel (1878-1943)
 Arnold Schoenberg (1874-1951)
 Arnold Zweig (1887-1968)
 Aron Sandler (1879-1954)
 Arthur Ernst Ewert (1890-1959)
 Arthur Hehl Neiva (1909-1967)
 Arthur Lehning (1899-2000)
 Arthur Neiva (1880-1943)
 Arthur Schopenhauer (1788-1860)
 Arthur Wesley Dow (1857-1922)
 Artur Bernardes (1875-1955)
 Artur Hermann Landsberger (1876-1933)
 Arturo Bragaglia (1893-1962)
 Arturo Rosenblueth (1900-1970)
 Arturo Toscanini (1867-1957)
 Ary Frederico Torres (1900-1973)
 Asa White Kenney Billings (1876-1949)
 Asja Lacis (1891-1979)
 Athanasius Kircher (1601-1680)
 Attilio Correia Lima (1901-1943)
 Attilio Rossi (1909-1994)
 Auguste Comte (1798-1857)
 Auguste Mestral (1812-1884)
 Augusto Boal (1931-2009)
 Augusto Carlos da Silva Teles (1851-1923)
 Augusto de Campos (1931-)
 Augusto Malta (1864-1957)
 Augusto Pinto Boal (1931-2009)
 Aurel von Milloss (1906-1988)
 Aurélio Becherini (1879-1939)
 Austregésilo de Athayde (1898-1993)
 Avraham Mapu (1808-1867)
 Bart Van der Leek (1876-1958)
 Baruch Spinoza (1632-1677)
 Beatriz Segall (1926-)
 Beaumont Newhall (1908-1993)
 Béla Bartók (1881-1945)
 Béla Kun (1886-1938/1939)
 Ben Huebsch (1876-1964)
 Ben Jonson (1572-1637)
 Ben Shahn (1898-1969)
 Benedetto Aloísio Masella (1879-1970)
 Benedito Carneiro Bastos Barreto (1897-1947)
 Benedito Junqueira Duarte (1910-1995)
 Benito Mussolini (1883-1945)
 Benjamin Crémieux (1888-1944)
 Benjamin Olinde Rodrigues (1795-1851)
 Benno Jacob (1862-1945)
 Benoit Mandelbrot (1924-2010)
 Berco Udler (1923-1971)

Berenice Abbott (1898-1991)	Cândido Portinari (1903-1962)
Bernard-Henri Lévy (1948-)	Carbon Petroleum Dubbs (1881-1962)
Bernard Rudofsky (1905-1988)	Cardeal de Retz (Jean-François Paul de Gondi) (1613-1679)
Bernardino de Campos (1841-1915)	Caresse Crosby (1891-1970)
Bernardo Schulmann (1880-1974)	Carl Adolph von Bülow (1885-1942)
Bernhard Hans Henry Scharoun (1893-1972)	Carl Georg Heise (1890-1979)
Bertha Pappenheim (1859-1936)	Carl Grossberg (1894-1940)
Berthold Auerbach (1812-1882)	Carl Marcuse (1864-1948)
Bertolt Brecht (1898-1956)	Carl Schmitt (1888-1985)
Bertrand Russell (1872-1970)	Carlos Alberto Cerqueira Lemos (1925-)
Bette Davis (1908-1989)	Carlos Carmelo de Vasconcelos Motta (1890-1982)
Billy Blanco (William Blanco Abrunhosa Trindade) (1924-2011)	Carlos de Campos (1866-1927)
Blaise Pascal (1623-1662)	Carlos Drummond de Andrade (1902-1987)
Boris Aronson (1898-1980)	Carlos Ibarguren (1877-1956)
Boris Ignatovitch (1899-1976)	Carlos Leão (1906-1983)
Boris Kossoy (1941-)	Carlos Martins Pereira e Souza (1884-1965)
Boris Pasternak (1890-1960)	Carlos Ortiz (1910-1995)
Boris Schnaiderman (1916-2016)	Carlos Prado (1908-1992)
Brassaï (Gyula Halász) (1899-1984)	Carlos Scliar (1920-2001)
Brenda Lee (1944-)	Carlota Pereira de Queirós (1892-1982)
Bronisław Malinowski (1884-1942)	Carola Giedion-Welcker (1893-1979)
Bruno Bauer (1809-1882)	Cásper Líbero (1889-1943)
Bruno Giorgi (1905-1993)	Cass Gilbert (1859-1934)
Bruno Kirschner (1884-1964)	Cassiano Ricardo (1894-1974)
Bruno Paul (1874-1968)	Cássio M'Boy (1903-1986)
Bruno Taut (1880-1938)	Castro Alves (1847-1871)
Bruno Zevi (1918-2000)	Caterina Valente (1931-)
Cab Calloway (1907-1994)	Celso Lafer (1941-)
Cacilda Becker (1921-1969)	César Seligmann (1860-1950)
Caetano Fraccaroli (1911-1987)	Chaim Nachman Bialik (1873-1934)
Caio de Melo Franco (1896-1955)	Chaim Weizmann (1874-1952)
Cami Stone (1892-1975)	Chaim Bloch (1881-1973)
Camill Hoffmann (1878-1944)	Charles Baudelaire (1821-1867)
Camille Pissarro (1830-1903)	Charles Baudouin (1893-1963)
Campos Salles (1841-1913)	Charles Bosworth (1914-1999)

Charles Darwin (1809-1882)	Dana B. Merrill (c.1885-?)
Charles Demuth (1883-1935)	Dani Karavan (1930-)
Charles Dickens (1812-1870)	Daniel J. Levinson (1920-1994)
Charles Gates Dawes (1865-1951)	Daniel Pedro Müller (1785-1841)
Charles-Louis Philippe (1874-1909)	Daniele Calabi (1906-1964)
Charles Marville (1813-1879)	Darcy Penteado (1926-1987)
Charles Miller (1874-1953)	Darcy Ribeiro (1922-1997)
Charles Sanders Peirce (1839-1914)	David Banon (1945-)
Charles Sheeler (1883-1965)	David (Dovid) Bergelsohn (1884-1952)
Charlie Chaplin (1889-1977)	David Burliuk (1882-1967)
Charlotte Elizabeth Altmann (1908-1942)	David Hilbert (1862-1943)
Chinita Ullman (1904-1977)	David Reubeni (1490-1535/1541?)
Christian Dell (1893-1974)	David Seymour (Chim) (1911-1956)
Christian Dior (1905-1957)	Décio de Almeida Prado (1917-2000)
Christian Wilhelm von Dohm (1751-1820)	Décio Pignatari (1927-2012)
Cincinato Braga (1864-1953)	Demócrito de Abdera (c. 460 a.C.-c. 370 a.C.)
Ciro de Freitas Vale (1896-1969)	Diane Arbus (1923-1971)
Claire Goll (Clara Aischmann) (1890-1977)	Diogo Antonio de Barros (1844-1888)
Clarence Hudson White (1871-1925)	Djanira da Mota e Silva (1914-1979)
Clarice Lispector (1920-1977)	Domenico Modugno (1928-1994)
Claude Lévi-Strauss (1908-2009)	Domingos Marchetti (1893-1975)
Claude Elwood Shannon (1916-2001)	Domiziano Rossi (1865-1920)
Cláudia Andujar (1931-)	Donald Woods Winnicott (1896-1971)
Claudia Moholy-Nagy (1936-1971)	Dora Benjamin (1901-1946)
Cláudio de Souza (1876-1954)	Dora Edinger (1890-1977)
Cléo de Mérode (1875-1966)	Dora Pollak (1890-1964)
Clóvis Graciano (1907-1988)	Dorothea von Schlegel (1764-1839)
Christian Zervos (1889-1970)	Dráusio Marcondes de Sousa (1917-1932)
Conrad Felixmüller (1897-1977)	Duarte Leopoldo e Silva (1867-1938)
Conrado Sorgenicht Filho (1869-1935)	Dulphe Pinheiro Machado (1885-1972)
Conrado Wessel (1891-1993)	Duque de Caxias (1803-1880)
Constantin von Mitschke-Collande (1884-1956)	Dwight David Eisenhower (1890-1969)
Cornélio Pires (1884-1958)	Dziga Vertov (David Kaufman) (1896-1954)
Coriolano de Góis (1896-1967)	Eça de Queiroz (1845-1900)
Cornelis van der Steur (1926-?)	Ebeneuzer Howard (1850-1928)
Cristiano Stockler das Neves (1889-1982)	Edgar Baiense (D'Almeida Vítor) (1914-1983)

Edgard de Sousa (1876-1956)	Ella Fitzgerald (1917-1996)
Edith (Barth) Flusser (1920-2014)	Ellen Frank (1904-1999)
Edmond Jabès (1912-1991)	Elroy Kulas (1880-1952)
Edmund Husserl (1859-1938)	Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927)
Édouard-Denis Baldus (1813-1889)	Else Frenkel-Brunswik (1908-1958)
Edouard León Théodore Mesens (1903-1971)	Else Lasker-Schüler (1869-1945)
Édouard Manet (1832-1883)	Elsie Driggs (1898-1992)
Edu Chaves (1887-1975)	Elvira Leopardi Pastore (1876-1972)
Eduard Gans (1798-1839)	Ely Jacques Kahn (1884-1972)
Eduard Steuermann (1892-1964)	Emmanuel Lévinas (1906-1995)
Eduardo da Silva Prates (1860-1928)	Emil Ludwig (1881-1948)
Eduardo Gomes (1896-1981)	Emil Moritz Rathenau (1838-1915)
Eduardo Kneese de Mello (1906-1994)	Emil Nolde (Hansen) (1867-1956)
Eduardo Mallea (1903-1982)	Emil Preetorius (1883-1973)
Eduardo Salvatore (1914-2006)	Émile Loubet (1838-1929)
Edward Steichen (1879-1973)	Émile Verhaeren (1855-1916)
Edward Teller (1908-2003)	Émile Zola (1840-1902)
Edward Wadie Said (1935-2003)	Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976)
Edward Weston (1886-1958)	Emílio Ribas (1862-1925)
Edwin Hubble (1889-1953)	Enzo Traverso (1957-)
Efraim Moisés Lilien (1874-1925)	Epicuro de Samos (342/341 a.C.-271/270 a.C.)
Egidio Pinotti Gamba (1872-1955)	Erasmus de Rotterdam (1466-1536)
El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614)	Erica Sherover-Marcuse (1938-1988)
Eleanor Roosevelt (1884-1962)	Erich Auerbach (1892-1957)
Eleazar Langman (1895-1940)	Erich Brill (1895-1942)
Eli Lotar (1905-1969)	Erich Cohn-Bendit (1902-1959)
Elie Wiesel (1928-2016)	Erich Comeriner (1907-1978)
Elias Ba'al Shem de Chelm (?-1583)	Erich Fromm (1900-1980)
Elias Lipiner (1916-1998)	Erich Karweik (1893-1967)
Elias Pacheco Chaves (1842-1903)	Erich Kästner (1899-1974)
Elisa (Leah Pinkhasovna) Lispector (1911-1989)	Erich Koch-Weser (1875-1944)
Elise Saborowski (1907-1940)	Erich Ludendorff (1865-1937)
Elisiário Bahiana (1891-1980)	Erich Maria Remarque (1898-1970)
Elizabeth Nobile (1902-1975)	Erich Mendelsohn (1887-1953)
Elizaveta Svilova (1900-1975)	Érico Veríssimo (1905-1975)
	Ernani Reis (1905-1954)

Ernâni Vasconcelos (1912-1989)	Felícia Leirner (1904-1996)
Ernest Harry Vestine (1906-1968)	Felisberto Ranzini (1881-1976)
Ernest Robert Graham (1868-1936)	Felix Aaron Theilhaber (1884-1956)
Ernesto Haberkorn (1942-)	Felix Adler (1851-1933)
Ernst Barlach (1870-1938)	Félix Faure (1841-1899)
Ernst Bloch (1885-1977)	Félix Nadar (1820-1910)
Ernst Jünger (1895-1998)	Felix Stierner (1896-1945)
Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938)	Feliz Weil (1898-1975)
Ernst May (1886-1970)	Ferdinand Avenarius (1856-1923)
Ernst Werner Techow (1901-1945)	Ferdinand de Saussure (1857-1913)
Ernesto de Fiori (1884-1945)	Ferdinand Flocon (1800-1866)
Ernö Kállai (1890-1954)	Ferdinand Joseph Arnodin, 1845-1924
Erwin Finlay-Freundlich (1885-1964)	Ferdinand Lassalle (1825-1864)
Erwin Kern (1898-1922)	Ferdinand Tönnies (1855-1936)
Erwin Panofsky (1892-1968)	Fernand Léger (1881-1955)
Étienne-Jules Marey (1830-1904)	Fernando de Azevedo (1894-1974)
Ettore Ximenes (1855-1926)	Fernando de Sousa Costa (1886-1946)
Eucanaã Ferraz (1961-)	Fernão de Magalhães (1480-1521)
Euclides Bueno Miragaia (1911-1932)	Filinto Strümling Müller (1900-1973)
Euclides da Cunha (1866-1909)	Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944)
Euclides Figueiredo (1883-1963)	Filmer Stuart Cuckow Northrop (1893-1992)
Eugen Hoffmann (1892-1955)	Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski (1821-1881)
Eugen Täubler (1879-1953)	Firmiano de Moraes Pinto (1861-1938)
Eugène Atget (1857-1927)	Flávio de Carvalho (1899-1973)
Eugenia (Guina) Markowa (1895-1973)	Florence Henri (1893-1982)
Eurico Gaspar Dutra (1883-1974)	Florent Fels (1891-1977)
Euryclides de Jesus Zerbini (1912-1993)	Francesco (Francisco) Antonio Maria Matarazzo (1854-1937)
Eusébio Stevaux (1826-1904)	Francis Bruguière (1879-1945)
Euvaldo Lodi (1896-1956)	Francis Picabia (1879-1953)
Eva Lieblich Fernandes (1925-)	Francisco Alves (1898-1952)
Evaristo Carriego (1883-1912)	Francisco Antônio de Souza Queiroz (1806-1891)
Ezra Pound (1885-1972)	Francisco Beck (1901-1990)
Ezra Stoller (1915-2004)	Francisco Campos (1891-1968)
Fábio da Silva Prado (1887-1963)	Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (1892-1968)
Fania Oz-Salzberger (1960-)	
Fayga Ostrower (1920-2001)	

Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928)	Friedrich Ebert (1871-1925)
Francisco Goya (1746-1828)	Friedrich Engels (1820-1895)
Francisco José de Oliveira Viana (1883-1951)	Friedrich Hegel (1770-1831)
Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) (1898-1977)	Friedrich Hölderlin (1770-1843)
Francisco Morato (1868-1948)	Friedrich Nietzsche (1844-1900)
Francisco Patti (1895-1980)	Friedrich Polloch (1894-1970)
Francisco Pereira Passos (1836-1913)	Friedrich von Schelling (1775-1854)
Francisco Prestes Maia (1896-1965) –	Friedrich von Schiller (1759-1805)
Francisco Rebolo Gonsales (1902-1980)	Frederick Winslow Taylor (1856-1915)
Francisco Stockinger (1919-2009)	Fritz Fränkel (1892-1944)
Francisco Xavier Pais de Barros (1831-1914)	Fritz Kredel (1900-1973)
Franco Zampari (1898-1966)	Fritz Landauer (1883-1968)
Frank Fremont-Smith (1895-1974)	Fritz Lang (1890-1976)
Frank Kafka (1883-1924)	Fritz Lessin (1916-1970)
Frank Billings Kellogg (1856-1937)	Fritz Pinkuss (1905-1994)
Franz Klutschak (1814-1886)	Fritz Todt (1891-1942)
Franz Mesmer (1734-1815)	Fryderyk Czapski (1892-1980)
Frank Lloyd Wright (1867-1959)	Fulvio Pennacchi (1905-1992)
Franklin Delano Roosevelt (1882-1945)	Gabrielle Réjane (1856-1920)
Frans Kracjberg (1921-2017)	Galileo Ugo Emendabili (1898-1974)
Frans Masereel (1889-1972)	Gaspar Gasparian (1899-1966)
František Kalivoda (1913-1971)	Gela Foster (Angelika Bruno-Schmitz) (1892-1957)
Franz Neumann (1900-1954)	Genny Gleiser (1918-1995)
Franz Radziwill (1895-1983)	Georg Herlitz (1885-1968)
Franz Rosenzweig (1886–1929)	Georg Hermann (1871-1943)
Franz Werfel (1890-1945)	Georg Herwegh (1817-1875)
Fred Jordan (1927-2001)	Georg (György) Lukács (1885-1971)
Frederick Pearson (1861-1915)	Georg Przyrembel (1885-1956)
Frederick Pohl Jr. (1919-2013)	Georg Salzberger (1882-1975)
Frederick Schiller Faust (1892-1944)	Georg Simmel (1858-1918)
Frederico II (1712-1786)	George Everard Kidder Smith (1913-1997)
Frederico Guilherme IV (1795-1861)	George Grosz (1893-1959)
Friderike Maria Zweig (von Winternitz) (1882-1971)	George Hayningen-Huene (1900-1968)
Friedrich Carl von Savigny (1779-1861)	George Howe (1886-1955)
	George Mendonsa (1923-)

George Racz (1937-)	Gottfried Feder (1883-1941)
George Rodger (1908-1995)	Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716)
George Steiner (1929-)	Gotthardt Kuehl (1850-1915)
George Whitehill Chamberlain (1839-1902)	Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)
Georges Charensol (1899-1995)	Gotthold Weil (1882-1960)
Georges Duhamel (1884-1966)	Graça Aranha (1868-1931)
Georges Dumas (1866-1946)	Graciliano Ramos (1892-1953)
Georges Eugène Haussmann (1809-1891)	Gregori Ilitch Warchavchik (1896-1972)
Georgia O'Keeffe (1887-1986)	Gregory Bateson (1904-1980)
Georgii Bogdanovitch Yakulov (1884-1928)	Greta (Margarete) Zimmer Friedman (1924-2016)
Geraldo de Barros (1923-1998)	Grete Karplus (1902-1948)
Gerda Brentani (1908-1999)	Grete Stern (1904-1999)
Geremia Lunardelli (1884-1962)	Grigory Yevseevich Zinoviev (Hirsch Apfelbaum) (1883-1936)
Gerhardt von Bonin (1890-1979)	Gudron (Guenia) Czapski (1926-2010)
Germaine Dulac (1882-1942)	Guilherme de Almeida (1890-1969)
Germaine Luise Krull (1897-1985)	Guilherme Gaensly (1843-1928)
German Lorca (1922-)	Guilherme (Wilhelm) II (1859-1941)
Germano d'Annecy (1822-1890)	Guiomar Novaes (1894-1979)
Gershom (Gerhard) Scholem (1897-1982)	Günther Anders (1902-1992)
Gertrud Jaspers (Mayer) (1879-1974)	Gustav Friedrich Hartlaub (1884-1963)
Gertrud Kreslawsky (1876-?)	Gustav Karpeles (1848-1909)
Gertrude (Blugerman) Asimov	Gustav Kluttsis (1895-1938)
Gertrude Willheim (1917-2003)	Gustav Landauer (1870-1919)
Gertrudes Altschul (1904-1962)	Gustav Noske (1868-1946)
Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954)	Gustav Schaffer (1881-1937)
Giacomo Balla (1871-1958)	Gustave Doré (1832-1883)
Giacomo Casanova (1725-1798)	Gustave Le Gray (1820-1882)
Giancarlo Palanti (1906-1977)	Gustavo Barroso (1888-1959)
Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006)	Gustavo Capanema (1900-1985)
Gilberto Freyre (1900-1987)	György Kepes (1906-2001)
Gilles Deleuze (1925-1995)	H. Leivick (Leyvik Halpern) (1888-1962)
Giorgio Dias de Santillana (1902-1974)	Hanna Levy (1912-1984)
Giuseppe Martinelli (1870-1946)	Hannah Arendt (1906-1975)
Giuseppe Ungaretti (1888-1970)	Hannah Höch (1889-1978)
Glauco Mattoso (Pedro José Ferreira da Silva) (1951-)	Hannes Meyer (1889-1954)

Hans Arp (ou Jean Arp) (1886-1966)	Henri Matisse (1869-1954)
Hans Finsler (1891-1972)	Henri Michaux (1899-1984)
Hans Freyer (1887-1969)	Henriette Herz (1764-1847)
Hans Gunter Flieg (1923-)	Henriette Preßburg (Pressburg) (1788-1863)
Hans Jonas (1903-1993)	Henrique Becherini (1900-1959)
Hans Lachmann-Mosse (1885-1944)	Henrique Ephim Mindlin (1911-1971)
Hans-Lukas Tauber (1916-1977)	Henrique I de Portugal (1512-1580)
Hans Poelzig (1869-1936)	Henrique Vanorden (1878-1919)
Hans Richter (1888-1976)	Henry Ford (1863-1947)
Hans Windisch (1891-1965)	Henry Luce (1898-1967)
Haroldo de Campos (1929-2003)	Henry Martyn Leland (1843-1932)
Harry Crosby (1898-1929)	Henry-Russell Hitchcock (1903-1987)
Harry S. Truman (1884-1972)	Henryk Spitzman Jordan (1906-1967)
Hattula Moholy-Nagy (1933-)	Herbert Bayer (1900-1985)
Hayim Nahman Bialik (1873-1934)	Herbert Finlay-Freundlich (1880-1941)
Hebe Camargo (1929-2012)	Herbert Hoover (1874-1964)
Heinrich Blücher (1899-1970)	Herbert Jhering (1888-1977)
Heinrich Heine (1797-1856)	Herbert Levy (1911-2002)
Heinrich Klüver (1897-1979)	Herbert Marcuse (1898-1979)
Heinrich Mann (1871-1950)	Herbert Moses (1884-1972)
Heinrich Marx (1777-1838)	Herbert Read (1893-1968)
Heinrich Schalit (1886-1976)	Herbert Reichner (1899-1971)
Heinrich Straumer (1876-1937)	Hercule Florence (1804-1879)
Heinrich von Kleist (1777-1811)	Herman Heine Goldstine (1913-2004)
Heinz Loew (1903-1981)	Hermann Cohen (1842-1918)
Heinz von Foerster (1911-2002)	Hermann Fischer (1896-1922)
Heitor Villa-Lobos (1887-1959)	Hermann Frischler (1890-1973)
Helen Levitt (1913-2009)	Hermann Göring (1893-1946)
Hélio Lobo (1883-1960)	Hermann Struck (1876-1944)
Helena Conceição Alves de Lima (1904-?)	Hermann Muthesius (1861-1927)
Helmar Lerski (Israel Schmuklerski) (1871-1956)	Hermann Wilhelm Berning (1877-1955)
Hendrik Marsman (1899-1940)	Hesíodo (século VIII a.C.-século VIII a.C.)
Henny Gurland (1900-1952)	Hilde Weber (1913-1994)
Henri Cartier-Bresson (1908-2004)	Hildebrando Accioly (1888-1962)
Henri Le Secq (1818-1882)	Hildegard Rosenthal (1913-1990)
	Hippolyte Bayard (1801-1887)

Hippolyte Taine (1828-1893)
 Homi K. Bhabha (1949-)
 Honoré de Balzac (1799-1850)
 Horace Elgin Dodge (1868-1920)
 Horace Lucian Arnold (1837-1915)
 Horácio Coppola (1906-2012)
 Horácio Lafer (1900-1965)
 Horácio Sabino (1869-1950)
 Howard Hathaway Aiken (1900-1973)
 Hugo Ball (1886-1927)
 Hugo Chaim Adler (1894-1955)
 Hugo de São Victor (1096-1141)
 Hugo Eckener (1868-1954)
 Hugo Hultenberg (1870-1947)
 Hugo Junkers (1859-1935)
 Hugo Levy (1892-1977)
 Hugo Preuß (Preuss) (1860-1925)
 Hugo von Hofmannsthal (1874-1929)
 Hyppolito Gustavo Pujol Júnior (1880-1952)
 Ida Zweig (Brettauer) (1854-1938)
 Ignacio B. Anzoátegui (1905-1978)
 Ilya Ginzburg (1860?-1939)
 Ilya Yefímovich Repin (1844-1930)
 Ilza Dyrenfurth (1896-1984)
 Immanuel Kant (1724-1804)
 Immanuel Wolf (1799-1847)
 Imogen Cunningham (1883-1976)
 Inácio Manuel de Azevedo Amaral (1883-1950)
 Inge Neumann Marcuse (Werner) (1910-1972)
 Irene Bayer-Hecht (1898-1991)
 Irmgard Burchard (1908-1964)
 Isaac Asimov (1919/1920-1992)
 Isaac Bashevis Singer (1902-1991)
 Isaac Deutscher (1907-1967)
 Isaac Markus Jost (1793-1860)
 Isaac Newton (1643-1727)
 Isaac, o Cego (Yitzhak Saggi Nehor) (c. 1160-1235)
 Isadora Duncan (1877-1927)
 Isidoro Dias Lopes (1865-1949)
 Ismar Elbogen (1874-1943)
 Israel ben Eliezer (Baal Shem Tov) (1700-1760)
 Israël Henriët (1590-1661)
 Isaac Luria (1534-1572)
 Issachar Ryback (1897-1935)
 István Sebök (1901-1942)
 Ivan Puni (1892/1894-1956)
 Ivo Pannaggi (1901-1981)
 Jacinta Passos (1914-1973)
 Jacó Guinsburg (1921-)
 Jacob Gorender (1923-2013)
 Jacob Grimm (1785-1863)
 Jacob Klatzkin (1882-1948)
 Jacob Steinhardt (1887-1968)
 Jacob Wasserman (1873-1934)
 Jacobus Johannes Pieter Oud (1890-1963)
 Jacques Callot (c.1592-1635)
 Jacques (Chaim Jacob) Lipchitz (1891-1973)
 Jacques Derrida (1930-2004)
 Jacques Lacan (1901-1981)
 Jacques Maritain (1882-1973)
 Jacques Pilon (1905-1962)
 Jaime (Jimmy) Chermont (1906-1983)
 Jakob von Uexküll (1864-1944)
 James Agee (1909-1955)
 James Bryant Conant (1893-1978)
 James Walter Thompson (1847-1928)
 James Ward Packard (1863-1928)
 James Watt (1736-1819)
 Jan Czapski (1936-)
 Jan Parandowski (1895-1978)
 Jan Tschichold (1902-1974)

Jane Heap (1883-1964)	Johann Gütlich (1920-2000)
Janet (Jeppson) Asimov (1926-)	Johann Sebastian Bach (1685-1750)
Jânio Quadros (1917-1992)	Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832)
Jankel Adler (1895-1949)	Johannes Itten (1888-1967)
Jean-François Lyotard (1924-1998)	Johannes Kepler (1571-1630)
Jean Georges Renouveau (1845-1909)	Johannes Schauuff (1902-1990)
Jean Giraudoux (1882-1944)	John Calvin Coolidge Jr. (1872-1933)
Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)	John Dewey (1859-1952)
Jean-Paul Sartre (1905-1980)	John Donne (1572-1631)
Jean Prévost (1901-1944)	John Eckert (1919-1995)
Jean Renoir (1894-1979)	John Fitzgerald Kennedy (1917-1963)
Jenny Klabin Segall (1899-1967)	John Francis Dodge (1864-1920)
Jenny Marx (von Westphalen) (1814-1881)	John Heartfield (Helmut Herzfeld) (1891-1968)
Jeremy Bentham (1748-1832)	John Mauchly (1907-1980)
Joan Miró (1893-1983)	John von Neumann (Neumann János Lajos) (1903-1957)
João Artacho Jurado (1907-1983)	John Stuart Mill (1806-1873)
João Batista Ferri (1896-1978)	John Wilder Tukey (1915-2000)
João Batista Vilanova Artigas (1915-1985)	John Wood Campbell Jr. (1910-1971)
João Cabral de Melo Neto (1920-1999)	Johnnie Ray (1927-1990)
João Café Filho (1899-1970)	Jorge Amado (1912-2001)
João Calvino (1509-1564)	Jorge Americano (1891-1969)
João da Silva Machado (1782-1875)	Jorge de Lima (1893-1953)
João Dantas (1888-1930)	Jorge Luis Borges (1899-1986)
João Florence de Ulhôa Cintra (1887-1944)	Jorge Machado Moreira (1904-1992)
João Guimarães Rosa (1908-1967)	Jorge Street (1863-1939)
João Luso (Armando Erse de Figueiredo) (1874-1950)	Jorge Tibiriçá (1855-1928)
João Pessoa (1878-1930)	Jorge Zalsupin (1922-)
João Pires do Rio (1880-1950)	Joris Ivens (1898-1989)
João Teodoro Xavier de Matos (1828-1878)	José Américo de Almeida (1887-1980)
Joaquim Egídio de Sousa Aranha (1821-1893)	José Carlos de Macedo Soares (1883-1968)
Joaquim-Ernst Berendt (1922-2000)	José de Alencar (1829-1877)
Joaquim Eugênio de Lima (1845-1902)	José de Anchieta (1534-1597)
Joaquim Figueira (1904-1943)	José de Freitas Valle (1870-1958)
Joaquim Pinto de Oliveira (Tebas) (1721-1811)	José de Sampaio Moreira (1866-1943)
Joaquim Távora (1881-1924)	José Ermínio de Moraes (1900-1973)

José Ferreira Guimarães (1841-1924)	Josiah Willard Gibbs (1839-1903)
José Freitas Nobre (1921-1990)	Józef Piłsudski (1867-1935)
José Geraldo Vieira (1897-1977)	Juan-David Nasio (1942-)
José I de Portugal (1714-1777)	Juarez Távora (1898-1975)
José Iniguez Martinez (1896-1917)	Judá Asimov (1896-1969)
José Joaquim Cardoso de Melo Neto (1883-1965)	Judá Löw ben Bezalel (entre 1512 e 1526-1609)
José Linhares (1886-1957)	Judá Yudel Rosenberg (1859-1935)
José Lins do Rego (1901-1957)	Jules Isaac (1877-1963)
José Maria de Toledo Malta (Hilário Tácito) (1885-1951)	Jules Martin (1832-1906)
José Medina (1894-1980)	Jules Romains (Louis Henri Jean Farigoule) (1885-1972)
José Ortega y Gasset (1883-1955)	Julia Kristeva (1941-)
José Pancetti (1902-1958)	Julian Bigelow (1913-2003)
José Pires do Rio (1880-1950)	Júlio de Mesquita (1862-1927)
José Renato Pécora (1926-2011)	Júlio de Mesquita Filho (1892-1969)
José Wasth Rodrigues (1891-1957)	Júlio Prestes (1882-1946)
José Yalenti (1895-1967)	Julius Robert Oppenheimer (1904-1967)
José Zanine Caldas (1919-2001)	Juljan Czapski (1925-2010)
Josef Albers (1888-1976)	Jürgen Habermas (1929-)
Josef August Lux (1871-1947)	Juscelino Kubitschek (1902-1976)
Josef Frank (1885-1967)	Kalman P. Bland (1942-2017)
Josef Kastein (1890-1946)	Karel Čapek (1890-1938)
Josef Meisl (1882-1958)	Karel Teige (1900-1951)
Josef Stálin (1878-1953)	Karl Blossfeldt (1865-1932)
Joseph-Antoine Bouvard (1840-1920)	Karl Böhm (1894-1981)
Joseph Arthur de Gobineau (1816-1882)	Karl Flieg (1886-1973)
Joseph Austen Chamberlain (1863-1937)	Karl Heinz Hansen (Hansen Bahia) (1915-1978)
Joseph Budko (1888-1940)	Karl Jaspers (1883-1969)
Joseph Carlebach (1883-1942)	Karl Katsch (1893-1958)
Joseph Fouché (1759-1820)	Karl Liebknecht (1871-1919)
Joseph Goebbels (1897-1945)	Karl Mannheim (1893-1947)
Joseph Gurland (1923-2003)	Karl Marx (1818-1883)
Joseph Roth (1894-1939)	Karl Plattner (1919-1989)
Joseph Stella (1877-1946)	Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976)
Joseph Wirth (1879-1956)	Karl Schwarz (1885-1962)
Josiah Royce (1855-1916)	Karoly Pichler (1916-1982)

Käthe Kollwitz (1867-1945)	Leon Tolstói (1828-1910)
Katherine Dreier (1877-1952)	Leon Trótsky (Lev Davidovich Bronstein) (1879-1940)
Katsushika Hokusai (1760-1849)	Leonard Jimmie Savage (Ogashevitz) (1917-1971)
Kazimir Maliévitch (1878-1935)	Leonid Osipovich Pasternak (Isaak Iosifovich Pasternak) (1862-1945)
Kazmer Féjer (1923-1989)	Leopold Haar (1910-1954)
Knud Lönberg-Holm (1895-1972)	Leopold Lucas (1872-1943)
Kurt Eisner (1867-1919)	Leopold Marx (1889-1983)
Kurt Friedrich Gödel (1906-1978)	Leopold von Wiese (1876-1969)
Kurt Klagsbrunn (1918-2005)	Leopold Zunz (1794-1886)
Kurt Lewin (1890-1947)	Leo Strauss (1899-1973)
Kurt Schendel (1896-1947)	Leo Winz (1876-1952)
Kurt Schwitters (1887-1948)	León Klimovsky Dulfán (1906-1996)
Kurt Singer (1885-1944)	Leonhard Ragaz (1868-1945)
Kurt Tucholsky (1890-1935)	Leslie Groves (1896-1970)
Kurt Werner Schulze (1917-1985)	Lesser Ury (1861-1931)
Lajos Kassák (1887-1967)	Lev Antokolski (1842-1942)
Lambert Schneider (1900-1970)	Lev Borisovich Kamenev (1883-1936)
Lasar Segall (1889-1957)	Leven Vampré (1891-1956)
László Moholy-Nagy (1895-1946)	Lewis Wickes Hine (1874-1940)
Laure Albin Guillot (1879-1962)	Lina Bo Bardi (1914-1992)
Lawrence (Larry) Kelso Frank (1890-1968)	Lineu Prestes (1897-1958)
Lawrence Schlesinger Kubie (1896-1973)	Lion Feuchtwanger (1884-1958)
Lazar Markovich Lisitskii (El Lissitzky) (1890-1941)	Lionel Kochan (1922-2005)
Lazarus Goldschmidt (1871-1950)	Lisa Fittko (1909-2005)
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) (1887-1965)	Liubov Popova (1889-1924)
Lee Miller (1907-1977)	Lívio Abramo (1903-1992)
Leland Erskin Cunningham (1904-1989)	Lolita Rodrigues (1929-)
Leo Baeck (1873-1956)	Lothar Charoux (1912-1987)
Leo Kopf (1888-1953)	Louis Aragon (1897-1982)
Leo Löwenthal (1900-1993)	Louis Arensberg (1879-1953)
Leo Wiener (1862-1939)	Louis Blanc (1811-1882)
Leocádia Prestes (1874-1943)	Louis Kahn (1901-1974)
Leôncio Basbaum (1907-1969)	Louis Lozowick (1892-1973)
Léon Degand (1907-1958)	Louis Piérard (1886-1951)
Léon de Poncins (1897-1976)	

Louis Romero Sanson (1887-1967)	Lygia Prestes (1913-2007)
Louis Sullivan (1856-1924)	Lyonel Feininger (1871-1956)
Louis Untermeyer (1885-1977)	Madalena Schwartz (1923-1993)
Lourival Fontes (1899-1967)	Maimônides (Moisés ben Maimon) (1135/1138-1204)
Lourival Gomes Machado (1917-1967)	Majer Botkowski (1925-2014)
Lucas Antônio Monteiro de Barros (1767-1851)	Man Ray (Emmanuel Radnitzky) (1890-1976)
Lucas Nogueira Garcez (1913-1982)	Manoel Martins (1911-1979)
Lucas van Valckenborch (1535-1597)	Manuel Bandeira (1886-1968)
Lúcia Machado de Almeida (1910-2005)	Manuel da Nóbrega (1517-1570)
Lucia Moholy (Schulz) (1894-1989)	Manuel Joaquim de Albuquerque Lins (1852-1926)
Lucien Vogel (1886-1954)	Marc Chagall (1887-1985)
Lúcio Costa (1902-1998)	Marc Matveyevich Antokolsky (1840-1902)
Lucjan Korngold (1897-1963)	Marcel Duchamp (1887-1968)
Lucy Citti Ferreira (1911-2008)	Marcel Giró (1913-2011)
Ludwig Börne (1786-1837)	Marcel Lajos Breuer (1902-1981)
Ludwig Feuerbach (1804-1872)	Marcello Piacentini (1881-1960)
Ludwig Freudenthal (1885-1944)	Marcel Proust (1871-1922)
Ludwig Karl Hilberseimer (1885-1967)	Marcelo Roberto (1908-1964)
Ludwig Meidner (1884-1966)	Marcelo Tupinambá (1889-1953)
Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969)	Marcus Vitruvius Pollio (c. 80 a.C.-após c. 15 a.C.)
Ludwig Philippson (1811-1889)	Marek Szwarc (1892-1958)
Ludwig Strauss (1892-1953)	Margaret Anderson (1886-1973)
Ludwig van Beethoven (1770-1827)	Margaret Bourke-White (1904-1971)
Ludwig Yehuda Wolpert (1900-1981)	Margaret Mead (1901-1978)
Luigi Maglione (1877-1944)	Margarete [Gretel] Karplus [Adorno] (1902-1993)
Luís Aranha (1901-1987)	Margit Emma Eva Schafer (1897-1977)
Luís Carlos Prestes (1898-1990)	Margot Frank (1926-1945)
Luís Gonzaga Pinto da Gama (1830-1882)	Maria Angélica Souza Queiroz (1842-1929)
Luís (Ludwig) Lorch (1894-1969)	Maria Antônia da Silva Ramos (1815-1902)
Luís (Luigi) Brizzolara (1868-1937)	Maria Antonietta (1755-1793)
Luis Sérgio Krausz (1961-)	Maria Calvelli-Adorno della Piana (1865–1952)
Luís Simões Lopes (1875-1912)	Maria Lenk (1915-2007)
Luís Vaz de Camões (1524-1580)	Maria Leontina Franco da Costa (1917-1984)
Luise Haberkorn (Roth) (?-1996)	
Luiz Martins de Souza Dantas (1876-1954)	
Luiz Sacilotto (1924-2003)	

Maria Margarethe Bertel Levy (1908-2011)	Maurice Tabard (1897-1984)
Maria Stuart (1542-1587)	Maurice Vaneau (1926-2007)
Mario Bellini (1935-)	Maurício Freeman Klabin (1860-1923)
Mario Castagneri (1892-1940)	Maurício Klabin Segall (1926-2017)
Mário Yahn (1908-1977)	Maurício Nabuco (1891-1979)
Mário Cravo Júnior (1923-)	Maury Gurgel Valente (1921-1994)
Mário de Andrade (1893-1945)	Max Beckmann (1884-1950)
Mário de Pimentel Brandão (1889-1956)	Max Bill (1908-1994)
Mário Martins de Almeida (1901-1932)	Max Bodenheimer (1865-1940)
Mário Pinto Serva (1881-1962)	Max Burchartz (1887-1961)
Mario Puccini (1887-1957)	Max Ernst (1891-1976)
Mario Russo (1917-1996)	Max Gruenwald (1895-1974)
Mário Zanini (1907-1971)	Max Grunwald (1871-1953)
Marius de Zayas (1880-1961)	Max Horkheimer (1895-1973)
Mark Podwal (1945-)	Max Jacob (1876-1944)
Mark Wayne Clark (1896-1984)	Max Liebermann (1847-1935)
Marlene Dietrich (1901-1992)	Max Pichstein (1881-1955)
Marquês de Pombal (Sebastião José de Carvalho e Melo (1699-1782)	Max Reinhardt (Maximilian Goldmann) (1873-1943)
Marsden Hartley (1877-1943)	Max Soloweitschik (1883-1957)
Marshall Berman (1940-2013)	Max Taut (1884-1967)
Mart Stam (1899-1986)	Max von Baden (1867-1929)
Marthe Brill (1894-1969)	Max Weber (1864-1920)
Martin Buber (1878-1965)	Max Wiener (1882-1950)
Martin Heidegger (1889-1976)	Maximilian Emil Hehl (1861-1916)
Martin Munkácsi (1896-1963)	Menno ter Braak (1902-1940)
Martin Philippon (1846-1916)	Menotti del Picchia (1892-1988)
Martin Wagner (1885-1957)	Micha Josef Berdyczewski (1865-1921)
Martinho da Silva Prado (1811-1891)	Michael von Faulhaber (1869-1952)
Martinho da Silva Prado Júnior (1843-1906)	Michel de Montaigne (1533-1592)
Mary Baker Eddy (1821-1910)	Michel Foucault (1926-1984)
Mary Wigman (1886-1973)	Miécio Askanasy (Mieczysław Weiss) (1911-1981)
Mary Shelley (1797-1851)	Miguel Costa (1885-1959)
Mathieu Hubertus Josephus Schoenmaekers (1875-1944)	Miguel de Oliveira Couto (1865-1934)
Maurice Blanchot (1907-2003)	Miguel Lafer (1876-1926)
Maurice de Hirsch (1831-1896)	Miguel Reale (1910-2006)

Mikhail Bakunin (1814-1876)	Nessel Klabin (1876-1955)
Mikhail Ródtchenko (1852-1907)	Nevitt Sanford (1909-1996)
Mikhail Kaufman (1897-1980)	Newton Braga (1911-1962)
Militão Augusto de Azevedo (1837-1905)	Nicanor Miranda (1907-1990)
Milton Roberto (1914-1953)	Niceto Alcalá-Zamora y Torres (1877-1949)
Mina Klabin (1896-1969)	Nicolau Scarpa (1878-1942)
Moacir Amâncio (1949-)	Nereu Rangel Pestana (1879-1951)
Moacir Werneck de Castro (1915-2010)	Noemia Mourão (1912-1992)
Moacyr Scliar (1937-2011)	Norbert Geyerhahn (1885-1943)
Moisés de León (c. 1240-1305)	Norbert Wiener (1894-1964)
Moisés Hess (1812-1875)	Norberto Bobbio (1909-2004)
Moisés Mendelssohn (1729-1786)	Nydia Licia (1926-2015)
Molly (Mary Rachel) Harrower (1906-1999)	Octavio Ianni (1926-2004)
Monteiro Lobato (1882-1948)	Oduvaldo Vianna (1892-1972)
Moritz Goldstein (1880-1972)	Olga Evdokimovna Paltusova (1856-1933)
Moritz Heimann (1868-1925),	Olga Gutmann Benário (1908-1942)
Moritz Spitzer (1900-1982)	Olímpio Mourão Filho (1900-1972)
Moritz Steinschneider (1816-1907)	Olívia Guedes Penteado (1872-1934)
Moritz Zweig (1845-1926)	Orlando Villas-Boas (1914-2002)
Morton Schamberg (1881-1918)	Oscar Klabin Segall (1930-2002)
Moses W. Beckelman (1906-1955)	Oscar Niemeyer (1907-2012)
Nabucodonosor II (c. 634 a.C.-c. 562 a.C.)	Oscar Wiesengrund (1865-1952)
Nadezhda Udaltzova (1885-1961)	Osip Brik (1888-1945)
Nahum Glatzer (1903-1990)	Oskar Fischinger (1900-1967)
Nahum Goldmann (1895-1982)	Oskar Kokoschka (1886-1980)
Nancy Newhall (1908-1974)	Oskar Morgenstern (1902-1977)
Napoleão III (1808-1873)	Oskar Nerlinger (1893-1969)
Napoleão Bonaparte (1769-1821)	Oskar Schlemmer (1888-1943)
Nat King Cole (1919-1965)	Oskar Zwintscher (1870-1916)
Nathan André Chourauqui (1917-2007)	Osório Borba (1900-1960)
Nathan Birnbaum (1864-1937)	Osório Thaumaturgo César (1895-1979)
Nathan Isaevich Altman (1889-1970)	Oswald de Andrade (1890-1954)
Naum Gabo (1890-1977)	Oswald de Andrade Filho (1914-1972)
Nehemia Anton Nobel (1871-1922)	Oswald Spengler (1880-1936)
Nelson Cândido Motta (1921-2014)	Oswald Veblen (1880-1960)
Nelson Leirner (1932-)	Oswaldo Aranha (1894-1960)

Oswaldo Bratke (1907-1997)
 Oswaldo Goeldi (1895-1961)
 Otto Dix (1891-1969)
 Otto Haberkorn (1860-1940)
 Otto Rank (1884-1939)
 Otto Hees (1870-1941)
 Otto Kirchheimer (1905-1965)
 Otto Lange (1879-1944)
 Otto Maria Carpeaux (Karpfen) (1900-1978)
 Otto Meissner (1819-1902)
 Otto Schubert (1892-1970)
 Otto “Umbo” Umbehr (1902-1980)
 Otto von Bismarck (1815-1898)
 Otto Weiszflog (1870-1919)
 Ovadia Sforzo (1475-1550)
 Owen Daniel Young (1874-1962)
 Pablo Picasso (1881-1973)
 Paul Dermée (1886-1951)
 Paul Ferdinand Schmidt (1878-1955)
 Paul Frankenburger (1897-1984)
 Paul Gauguin (1848-1903)
 Paul Felix Lazarsfeld (1901-1976)
 Paul Haviland (1880-1950)
 Paul Nadar (1856-1939)
 Paul Valéry (1871-1945)
 Paul Verlaine (1844-1896)
 Paul von Hindenburg (1847-1934)
 Paulo Autran (1922-2007)
 Paulo da Silva Prado (1869-1943)
 Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977)
 Patrícia Rehder Galvão (Pagu) (1910-1962)
 Paul Kellogg (1879-1958)
 Paul Klee (1879-1940)
 Paul Outerbridge (1896-1958)
 Paul Renner (1878-1956)
 Paul Scheerbart (1863-1915)

Paul Schuitema (1897-1973)
 Paul Strand (1890-1976)
 Paul Wolff (1887-1951)
 Paulo Emílio Sales Gomes (1916-1977)
 Paulo Junqueira Duarte (1899-1984)
 Paulo Medeiros e Albuquerque (1919-1982)
 Paulo Rossi Osir (1890-1959)
 Pedro Aurélio de Góis Monteiro (1889-1956)
 Pedro II (1825-1891)
 Pedro da Costa Rego (1889-1954)
 Peter August Böckstiegel (1889-1951)
 Peter Behrens (1868-1940)
 Peter Curt Scheier (1908-1979)
 Peter Gay (Joachim Fröhlich) (1923-2015)
 Peter Marcuse (1928-)
 Philip Johnson (1906-2005)
 Philip Lippincott Goodwin (1885-1958)
 Philipp Scheidemann (1865-1939)
 Philipp Witkop (1880-1942)
 Philippe Pétain (1856-1951)
 Pierre Jeanneret (1896-1967)
 Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865)
 Pierre Klossowski (1905-2001)
 Pierre Laval (1883-1945)
 Pierre Leroux (1797-1871)
 Piet Mondrian (1872-1944)
 Piet Zwart (1885-1977)
 Pieter Bruegel, o Velho (c. 1525/1530-1569)
 Pietro Maria Bardi (1900-1999)
 Pio XII (Eugenio Maria Giuseppe Giovanni Pacelli) (1876-1958)
 Pitirim Alexandrovich Sorokin (1889-1968)
 Plácido Gonçalves Meirelles (1871-1934)
 Platão (428/427 a.C.- 348/347 a.C.)
 Plínio Salgado (1895-1975)
 Porfírio Diaz (1830-1915)

Poty Lazzarotto (1924-1998)
 Presciliana Duarte de Almeida (1867-1944)
 Quintino Bocaiuva (1836-1912)
 Quirino da Silva (1897-1981)
 Rachel de Queiroz (1910-2003)
 Rafael Lorente de Nó (1902-1990)
 Rahel Varnhagen (1771-1833)
 Raimundo da Silva Duprat (1863-1926)
 Raimundo Magalhães Júnior (1907-1981)
 Rainer Maria Rilke (1875-1926)
 Ralph Steiner (1899-1986)
 Ralph Waldo Gerard (1900-1974)
 Ramón Mercader (1913-1978)
 Ransom Eli Olds (1864-1950)
 Raoul Auernheimer (1876-1948)
 Raoul Hausmann (1886-1971)
 Raoul Heinrich Francé (1874-1943)
 Raphael Galvez (1907-1998)
 Raymond Hood (1881-1934)
 Raymond Loewy (1893-1986)
 Reinaldo Porchat (1868-1953)
 Reinhart Koselleck (1923-2006)
 René Arcos (1880-1959)
 René Clair (1898-1981)
 René Descartes (1596-1650)
 Ricarda Huch (1864-1947)
 Ricardo Severo (1869-1940)
 Richard Döcker (1894-1968)
 Richard Hülsenbeck (1892-1974)
 Richard Katz (1888-1968)
 Richard Leach Maddox (1816-1902)
 Richard Neutra (1892-1970)
 Richard Strauss (1864-1949)
 Richard Wagner (1813-1883)
 Richard Wallauschek (1912-1962)
 Rino Levi (1901-1965)

Rizkallah Jorge Tahan (1868-1949)
 Robert Berény (1887-1953)
 Robert Boyle (1627-1691)
 Robert Brown (1773-1858)
 Robert Capa (Endre Friedmann) (1913-1954)
 Robert Fabyan (?-c. 1512)
 Robert Faesi (1883-1972)
 Robert Francis Kennedy (1925-1968)
 Robert Frank (1924-)
 Robert Morrison MacIver (1882-1970)
 Robert Petschow (1888-1945)
 Robert Rafailovich Falk (1886-1958)
 Robert Sterl (1867-1932)
 Robert Weltsch (1891-1982)
 Roberto Arlt (1900-1942)
 Roberto Burle Marx (1909-1994)
 Roberto Sambonet (1924-1995)
 Roberto Simonsen (1889-1948)
 Rodolfo Crespi (1874-1939)
 Rodolfo Garcia (1873-1949)
 Rodolfo Ghioldi (1897-1985)
 Rodolfo II do Sacro Império Romano-Germânico (1552-1612)
 Roger Bastide (1898-1974)
 Roger Parry (1905-1977)
 Roland Barthes (1915-1980)
 Romain Rolland (1866-1944)
 Roman Osipovich Jakobson (1896-1982)
 Roman Karmen (1906-1978)
 Rosa Luxemburgo (1871-1919)
 Roy Hamilton (1929-1969)
 Rubem Braga (1913-1990)
 Rubens Borba de Moraes (1899-1986)
 Rudolf Bultmann (1884-1976)
 Rudolf Hess (1894-1987)
 Rudolf Mosse (1843-1920)

Sacha Guitry (1885-1957)
 Salman Schocken (1877-1959)
 Salomão Buber (1827-1906)
 Salomão Malina (1922-2002)
 Salomon de Caus (1576-1626)
 Salvador de Mendonça (1841-1913)
 Sammy Davis Jr. (1925-1990)
 Sammy Gronemann (1875-1952)
 Samson Flexor (1907-1971)
 Samuel das Neves (1863-1937)
 Samuel Insull (1859-1938)
 Samuel Levit (1898-1938)
 Samuel Malamud (1908-2000)
 Samuel Meir Ehrenberg (1773-1853)
 Samuel Rawet (1929-1984)
 Samuel Stanley Wilks (1906-1964)
 Samuel Wainer (1910-1980)
 Santo Agostinho (de Hipona) (354-430)
 Sarah Bernhardt (1844-1923)
 Sarah Vaughan (1924-1990)
 Sasha Stone (1895-1940)
 Saul (Shaul) Tchernichovsky (1875-1943)
 Scholem Aleichem (Solomon Naumovich Rabinovich) (1859-1916)
 Sebastião Castélio (1515-1563)
 Semyon Fridlyand (1905-1964)
 Serge Ivan Chermayeff (1900-1996)
 Sergei Eisenstein (1898-1948)
 Sergei Nilus (1862-1929)
 Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982)
 Sérgio Cardoso (1925-1972)
 Sérgio Milliet (1898-1966)
 Shabtai Tzvi (1626-1676)
 Shalom Asch (1880-1957)
 Shmuel Yosef Czaczkes (Agnon) (1888-1970)
 Shoshana Persitz (1892-1969)
 Sibyl Pietzsch (1903-1971)
 Siegfried Kracauer (1889-1966)
 Sigfried Giedion (1888-1968)
 Sigmund Freud (1856-1939)
 Silvia Czapski (1955-2018)
 Simon Dubnow (1860-1941)
 Simon Rawidowicz (1897-1957)
 Sophia Wadia (Camacho) (1901-1986)
 Sophie Wertheim (1901-1951)
 Stefan Flieg (1929-)
 Stefan Geyerhahn (1920-1997)
 Stefan Zweig (1881-1942)
 Stendhal (Henri-Marie Beyle) (1783-1842)
 Stéphane (Étienne) Mallarmé (1842-1898)
 Stephen Hawking (1942-2018)
 Stuart Davis (1892-1964)
 Susan Sontag (1933-2004)
 Sybold van Ravesteijn (1889-1983)
 Sylvio Álvares Penteado (1881-1956)
 Tácito de Almeida (1889-1940)
 Tania Lispector Kaufmann (1915-2007)
 Tarsila do Amaral (1886-1973)
 Tato (Guglielmo Sansoni) (1896-1974)
 Teotônio Monteiro de Barros (1901-1974)
 Tereska Torrès (1920-2012)
 Tériade (Efstratis Eleftheriades) (1897-1983)
 Theo van Doesburg (1883-1931)
 Theodor Däubler (1876-1934)
 Theodor Herzl (1860-1904)
 Theodor Heuberger (1898-1987)
 Theodor Preisung (1883-1962)
 Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969)
 Théodore Géricault (1791-1824)
 Thomas Alva Edison (1847-1931)
 Thomas Mann (1875-1955)
 Thomaz Farkas (1924-2011)

Tibiriçá (?-1562)	Vilém Flusser (1920-1991)
Tobias Axelrod (1887-1938)	Vilmos Fillinger (1888-1968)
Tomás Maldonado (1922-)	Vilmos Huszár (1884-1960)
Tomás Santa Rosa (1909-1956)	Vincent Van Gogh (1853-1890)
Tônia Carreiro (1922-)	Vincenzo Pastore (1865-1918)
Tony Judt (1948-2010)	Vinícius de Moraes (1913-1980)
Traugott de Jagow (1865-1941)	Virgilina de Souza Salles (?-1918)
Tristan Corbière (1845-1875)	Virgínia Camargo Artigas (1915-1990)
Tristan Tzara (Samy Rosenstock) (1896-1963)	Visconde de Mauá (1813-1889)
Tycho Brahe (1546-1601)	Vital Brazil (1865-1950)
Tzvetan Todorov (1939-2017)	Vladimir Grüntal (1899-1966)
Umberto Eco (1932-2016)	Vladimir Jankélévitch (1903-1985)
Uri Zwerling (1892-1967)	Vladimir Lenin (1870-1924)
Uriel da Costa (1585-1640)	Vladimir Maiakovski (1893-1930)
Valdemar Ferreira (1885-1964)	Vladimir Tatlin (1885-1953)
Valdir Rocha (1951-)	Voltaire (François Marie Arouet) (1694-1778)
Valério Vieira (1862-1941)	Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893-1953)
Vannevar Bush (1890-1974)	Waldemar Cordeiro (1925-1973)
Varvara Fiodorovna Stiepânova (1894-1958)	Waldemar Cromwell do Rego Falcão (1895-1946)
Vasco Leitão da Cunha (1903-1984)	Waldemar Pabst (1880-1970)
Vassfli Kamienski (1884-1961)	Waldomiro Zarzur (1922-2013)
Vera Flieg (Haberkorn) (1940-)	Walker Evans (1903-1975)
Veridiana Valéria da Silva Prado (1825-1910)	Walt Whitman (1819-1892)
Vicente do Rego Monteiro (1899-1970)	Walter Arensberg (1878-1954)
Victor Bourgeois (1897-1962)	Walter Benjamin (1892-1940)
Victor Brecheret (1894-1955)	Walter Geyerhahn (1912-1991)
Victor da Silva Freire (1869-1951)	Walter Gropius (1883-1969)
Victor Dubugras (1868-1933)	Walter Gutkelch (1901-1976)
Victor Jorgensen (1913-1994)	Walter Harry Pitts (1923-1969)
Victor Nothmann (1841-1905)	Walter Percy Chrysler (1875-1940)
Victor Reif (1909-1998)	Walter Peterhans (1897-1960)
Victoria Ocampo (Ramona Victoria Epifania Ocampo) (1890-1979)	Walter Rosenthal (1913-1959)
Viking Eggeling (1880-1925)	Walter Ruttmann (1887-1941)
Viktor Shklovsky (1893-1984)	Walter Zanini (1925-2013)
Viktor Maria Wittkovski (1909-1960)	Walther Rathenau (1867-1922)

Walther von Lüttwitz (1859-1942)	Wilson Mendes Caldeira (?-1958)
Warren G. Harding (1865-1923)	Wolfgang Hoffmann-Harnisch (1893-1965)
Warren McCulloch (1898-1969)	Wolfgang Kapp (1858-1922)
Warren Sturgis McCulloch (1898-1969)	Woodrow Wilson (1856-1924)
Warren Weaver (1894-1978)	Yehoshua ben Levi (século III-século III)
Washington Luís Pereira de Sousa (1869-1957)	Yehuda Amichai (Ludwig Pfeuffer) (1924-2000)
Wassily Kandinsky (1866-1944)	Yehuda Pen (1854-1937)
Weegee (Arthur Fellig) (1899-1968)	Yekhezkl Dobrushin (1883-1953)
Werner Haberkorn (1907-1997)	Yma Sumac (1922/1923-2008)
Werner Hegemann (1881-1936)	Yolanda Lederer Mohalyi (1909-1978)
Werner Karl Heisenberg (1901-1976)	Yolanda Penteado (1903-1983)
Werner Rohde (1906-1990)	Yosef Haim Brenner (1881-1921)
Werner Sombart (1863-1941)	Yosef Hayim Yerushalmi (1932-2009)
Wilhelm Fliess (1858-1928)	Yva (Else Simon) (1900-1942)
Wilhelm Groener (1867-1939)	Yvonne de Carlo (1922-2007)
Wilhelm Stern (1871-1938)	Zalman Rubashov (Shazar) (1889-1974)
Wilhelm Weitling (1808-1871)	Zbigniew Marian Ziembinski (1908-1978)
Wilhelm Wöller (1907-1954)	Zenon Lotufo (1911-1986)
Will Grohmann (1887-1968)	Zygmunt Bauman (1925-2017)
Willi Bredel (1901-1964)	Zygmunt Turkow (1896-1970)
Willi Ruge (1892-1961)	Zoltan Seide (1902-?)
William Carlos Williams (1883-1963)	
William Crapo Durant (1861-1947)	
William Doud Packard (1861-1923)	
William Edmond Lescage (1896-1969)	
William Edwards Deming (1900-1993)	
William Fogg Osgood (1864-1943)	
William Klein (1928-)	
William Leonard Langer (1896-1977)	
William Mackenzie (1849-1923)	
William Merriam Burton (1865-1954)	
William Merritt Chase (1849-1916)	
William Shakespeare (1564-1616)	
William Vandivert (Bill) (1912-1989)	
Willy Zielke (1902-1989)	
Wilma Bentivegna (1929-2015)	