

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

*As retratistas de uma época: fotografias de
São Paulo na primeira metade do século XX*

CARLA JACQUES IBRAHIM

Campinas, 2005

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
Mestrado em Multimeios

*As retratistas de uma época: fotografias de
São Paulo na primeira metade do século XX*

CARLA JACQUES IBRAHIM

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de Artes
da Unicamp como requisito parcial para a
obtenção do grau de Mestre em Multimeios
sob a orientação do Prof. Dr. Roberto Berton
De Ângelo

Campinas

2005

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**
Bibliotecário: Liliane Forner – CRB-8ª / 6244

Ib7r Ibrahim, Carla Jacques.
As retratistas de uma época: fotografas de São Paulo na primeira metade do século XX.. / Carla Jacques Ibrahim. – Campinas, SP: [s.n.], 2005.

Orientador: Roberto Berton De Ângelo.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Mulheres-fotografia. 2. Fotografia-história-Séc.XX.
3. Fotografas. 4. Retratos. 5. Gioconda Rizzo. I. De Ângelo,
Roberto Berton. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: "São Paulo women photographers: first half of 20th century"

Palavras-chave em inglês (Keywords): Women-photography - Photographers portrait

Photography-history-20 th century

Área de concentração: Fotografia

Titulação: Mestrado em Multimeios

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Berton De Ângelo

Prof.. Dr. Marcius Freire

Prof.ª Dr.ª Solange Ferraz de Lima

Prof.. Dr. Nuno César Pereira de Abreu

Prof.ª Dr.ª Vânia Carneiro de Carvalho

Data da defesa: 02 Agosto de 2005

À memória de minha mãe

“While photographs may not lie, liars may photograph”
Lewis Hine

Agradecimentos

Agradeço a meu orientador, Prof. Dr. Roberto Berton de Ângelo, pelo empenho e dedicação.

Agradeço, especialmente, à Profa. Dra. Solange Ferraz de Lima, que acreditou no projeto, encontrando uma fresta na sua vida tão atribulada de belíssimos projetos, aconselhando-me nas horas em que não enxergava com clareza os caminhos a percorrer, incentivando-me nas pequenas vitórias e sendo firme nos momentos de desânimo. Seu profissionalismo e sua vasta experiência foram essenciais no desenvolvimento do trabalho.

Ao incansável pesquisador da fotografia brasileira Ricardo Mendes, agradeço pelas informações iniciais e pelo incentivo em pesquisar tema tão árido.

Ao estimado Prof. Boris Kossoy, agradeço pelas valiosas colaborações desde o início do projeto.

Agradeço pelas informações sobre as fotógrafas, sem as quais não seria possível realizar este trabalho: Gioconda Rizzo (in memoriam), Wanda Pasqualucci Salerno, Silvana Salerno Rodrigues, Paulo Waldheim Oliveira, José Benedito de Sales Oliveira, Hans Gunter Flieg, Marion Joseph e Tessuro Kagaya.

Às diversas instituições e suas equipes de bibliotecários, que abriram seus arquivos e acervos, em especial: Instituto de Estudos Brasileiros (IEB/USP), Museu Paulista (USP), Museu Lasar Segall, Museu do Telefone (Telefônica), Memorial do Imigrante, Arquivo Histórico Judaico, Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas do Estado de São Paulo e Arquivo Nacional no Rio de Janeiro.

À amiga Isabel, que, desde a fase embrionária do projeto, me incentivou e colaborou de todas as maneiras possíveis.

Agradeço a todas as pessoas que colaboraram direta e indiretamente com a realização desta pesquisa.

Resumo

Esta dissertação tem como objetivo analisar o panorama da fotografia na primeira metade do século XX, na cidade de São Paulo, no tocante à produção fotográfica desenvolvida pelas mulheres, proprietárias e gerentes dos próprios estabelecimentos. A abertura do trabalho cabe à pioneira Gioconda Rizzo, que abriu seu ateliê por volta de 1914, prosseguindo com a análise do percurso de nove fotógrafas, considerando que algumas dispunham de maior oferta de informações biográficas e de imagens por elas produzidas em detrimento de outras que deixaram pouquíssimos vestígios. O retrato fotográfico, o gênero mais utilizado por todas, funcionava como uma inserção inicial no mercado fotográfico, onde, com o passar do tempo, cada uma desenvolveu sua carreira, por longo ou curto espaço de tempo, sempre buscando alternativas na prestação de serviços para sobreviver num mercado já naturalmente competitivo, sem considerar as dificuldades acrescidas pela guerra. Pelo panorama apresentado, percebe-se a inexistência da memória do trabalho da mulher, especificamente das fotógrafas, que, apesar da produção de registros fotográficos de toda espécie e para todas as ocasiões, não conseguiram registrar a própria carreira na memória do trabalho de uma metrópole como São Paulo. Perdem-se os retratos, perde-se a memória.

Abstract

This essay's objective is analyze the photographic scene in the first half of 20th century in the city of São Paulo regarding the photographic production developed by the women, owners and conductors of theirs establishments. The opening of the work fits the pioneer Gioconda Rizzo, who opened it's atelier in 1914, and continues analyzing the trajectory of nine photographers, considering that some offer more biographical information and images produced from them, in detriment of those very little vestiges had left. No doubt, the portrait was the style more used by all women and men, functioning as an initial insertion in the photographic market, as times went by, each one developed its career, longer or shorter, always searching alternatives rendering services to survive in a competitive market, without considering the difficulties increased by the war. For the presented panorama, it's perceived the inexistence of memory of women's work, specifically from photographers, despite their wide photographic production had not been capable to register their own career in the labor's memory of a city like São Paulo. Lost pictures, lost memory.

Sumário

<i>Apresentação</i>	<i>15</i>
<i>Definição e percurso da pesquisa</i>	<i>15</i>
<i>Planos dos capítulos</i>	<i>21</i>
<i>Capítulo 1 - Presença feminina na fotografia</i>	<i>23</i>
<i>1.1 Mulheres na história da fotografia</i>	<i>23</i>
<i>1.2 Gioconda Rizzo: pioneira de uma época</i>	<i>35</i>
<i>Capítulo 2 – Revelando as raras fotografias</i>	<i>77</i>
<i>2.1 Panorama do mercado fotográfico</i>	
<i>comercial feminino</i>	<i>77</i>
<i>2.2 Poucas pistas: quem foram elas?</i>	<i>81</i>
<i>Elvira Pinzuti</i>	<i>81</i>
<i>Sophia Pretzel – De Santos a São Paulo</i>	<i>81</i>
<i>As irmãs Lenthe</i>	<i>97</i>
<i>Mme. Stein</i>	<i>109</i>
<i>Edith Hoffmann</i>	<i>114</i>
<i>Helena Silva</i>	<i>127</i>
<i>Nina Guerra</i>	<i>128</i>
<i>Eva Hori</i>	<i>130</i>
<i>Retratos “Modernos”</i>	<i>131</i>
<i>Considerações finais</i>	<i>135</i>
<i>Lista de Figuras</i>	<i>139</i>
<i>Anexos</i>	<i>145</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>159</i>

Apresentação

Quem, por acaso, resolvesse delinear um estudo crítico ou *analytico* sobre o que tem sido ou o que seja a *photographia* em nosso âmbito de vida, qual a sua posição nos círculos artísticos, já não digo do Brasil, mas apenas de S.Paulo, desde logo se acharia em sérias dificuldades na colheita de dados e no traço dos perfis a serem esboçados. (Benedito J. O. Duarte *apud* Camargo e Mendes, 1992.)

Em 2002, tomei conhecimento da primeira fotógrafa profissional a abrir um estúdio na cidade de São Paulo, por volta de 1914. Tratava-se da senhora Gioconda Rizzo, que contava com a idade de 105 anos.

Fiquei intrigada por jamais ter ouvido falar dela, o que suscitou o levantamento de algumas questões. Seria realmente a primeira fotógrafa profissional da cidade de São Paulo? Qual a sua importância para a história da fotografia? Por que teria permanecido anônima, sem deixar vestígios consistentes de sua atividade? Movida pela curiosidade, optei por investigar essas questões, estudando a carreira de Gioconda Rizzo, bem como suas prováveis contribuições ao campo da história da fotografia. Após os primeiros contatos, realizei uma série de entrevistas, aproveitando a rara oportunidade do testemunho oral de sua longa experiência de vida.

Nascia a idéia inicial deste projeto de pesquisa, que buscava o estudo da trajetória e da produção da fotógrafa Gioconda Rizzo, procurando, numa segunda instância, compreender como funcionava, especificamente, a memória do trabalho feminino.

Durante o processo de pesquisa, verifiquei que os inúmeros ateliês de fotografia existentes no começo do século XX eram todos geridos por homens. Não existia sequer um nome de mulher figurando como proprietária de estabelecimento fotográfico. Surpreendi-me com a perspectiva de que não existiram mulheres que se dedicaram à fotografia profissional – porém, facilmente

encontradas em outras áreas da produção artística – e, se acaso tivessem existido, por que não foram divulgadas?

Em vista dessa perspectiva, o objeto de estudo foi-se ampliando, buscando, numa primeira etapa, verificar a existência de outras fotógrafas contemporâneas a Gioconda, que pudessem contextualizar a fotografia feita pelas mulheres no período em questão. Com esse fim, consultei, como fonte inicial, as listas telefônicas de São Paulo, desde o exemplar publicado em 1917, onde Gioconda não figurava. Foi apenas em 1923, portanto seis anos depois, que surgiu o nome da segunda mulher que se anunciava como fotógrafa profissional – a senhora Elvira Pinzuti.

Prossegui as pesquisas pelas listas telefônicas, ampliando o recorte temporal previamente traçado, que dizia respeito à atuação de Gioconda. Investigando os anúncios, ano a ano, notei que nos anos 30 começaram a surgir diversos estabelecimentos fotográficos, entre eles vários nomes de fotógrafas. Com isso, o objeto de pesquisa tomou novo rumo, definindo-se pela investigação dessas mulheres que fizeram da fotografia sua profissão e sustento, não esquecendo, também, as que atuaram apenas como coadjuvantes nos bastidores dos ateliês fotográficos e que por iniquidade dos registros históricos não tiveram seus nomes mencionados.

Foi então, por meio do catálogo telefônico, que realizei o mapeamento das fotógrafas atuantes dentro do recorte temporal definido. O período abarcado por este trabalho inicia-se com a atuação de Gioconda Rizzo, por volta de 1914, e tem fim na década de 50, quando então a fotografia estará mais consolidada como profissão, com ampla diversidade de estúdios fotográficos e também com maior atuação das mulheres, existindo maior oferta de material bibliográfico que divulgue de forma organizada algumas das principais fotógrafas a partir dos anos 50.

A determinação espacial pela cidade de São Paulo está relacionada, também, com a origem da pesquisa: a fotógrafa Gioconda Rizzo, que nasceu e trabalhou na cidade.

A opção por pesquisar apenas as fotógrafas profissionais deu-se por se acreditar que dados referentes a elas fossem mais consistentes e organizados que

aqueles relativos às fotógrafas amadoras. Segundo dados extraídos de entrevistas, percebe-se, curiosamente, que as próprias mulheres demonstravam uma tendência a considerar seu trabalho de pouca relevância, fator crucial para inexistência de registros e para o extravio de diversos acervos, como cita Naomi Rosenblum:

Uma razão para a escassez de material histórico sobre mulheres é que sempre foi difícil de ser encontrado. Frequentemente as próprias mulheres, refletindo as atitudes das épocas em que viviam, não consideravam as suas imagens como suficientemente importantes para serem catalogadas e arquivadas. A menos que fossem guardadas em segurança por maridos ou descendentes, as fotografias de mulheres eram sempre descartadas, jogadas no sótão ou mantidas em uma lata embolorada na associação de história local.¹ (Rosenblum, 2000, p.10, tradução da autora.)

Justamente pela aridez do recorte selecionado, que oferece reduzida bibliografia específica, acredito que esta pesquisa contribuirá para o panorama da fotografia feita por mulheres na primeira metade do século XX, na cidade de São Paulo.

Além das listas telefônicas, o livro de registros do Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas do Estado de São Paulo constituiu uma segunda fonte importante, que possibilitou rastrear maiores informações sobre as fotógrafas. Nesse livro, figuravam todas as pessoas, homens e mulheres, proprietários de estúdios fotográficos profissionais desde a inauguração do sindicato em 22 de abril de 1944, reafirmando nomes que já eram de meu conhecimento e apresentando outros que foram posteriormente pesquisados. Decidiu-se por restringir a pesquisa às mulheres que trabalhavam em estúdios fotográficos e àquelas que atendiam em domicílio, excluindo-se, por exemplo, as fotojornalistas, como Maryzilda Grassia Sereno, que iniciou na carreira na década de 40, e a renomada Hildegard Rosenthal, que chegou ao Brasil por volta de 1936. Foram excluídas, também, as mulheres que atuaram na fotografia não por iniciativa própria, mas porque haviam herdado ateliês fotográficos por ocasião do

¹ *One reason for the scarcity of historical work by women is that it often has been difficult to find. Frequently women themselves, reflecting the attitudes of their own eras, did not regard their images as important enough to inventory and save. Unless kept safe by spouses or descendants, women's photographs often were discarded, tucked away in the attic, or stored in a musty bin at the local historical society.*

falecimento de seus maridos. Caso de Noverggia Cerri, do famoso Foto Cerri, atuante na Praça do Patriarca.

Cruzando, assim, os dados obtidos através das duas fontes, chegou-se aos nomes das oito mulheres aqui apresentadas, além da pioneira Gioconda Rizzo. O que não significa que não tenham existido outras fotógrafas dentro do recorte eleito, recaindo a escolha sobre as mulheres cuja documentação pôde ser, em parte, localizada. São elas: Elvira Pinzuti, Sophia Pretzel, Irene Lenthe, Mme. Stein, Edith Hoffmann, Helena Silva, Nina Guerra, Adrienne Lenthe, além de Eva Hori, que é aqui apenas citada por estar fora do recorte temporal.

Além das duas fontes principais, foram consultadas outras, algumas vezes como base de informações, outras como confirmação das mesmas. Para a compreensão do contexto em que a fotógrafa Gioconda Rizzo exerceu sua profissão, foram consultadas diversas publicações da época. Cito a importante revista *A Cigarra*, editada em São Paulo, pesquisada nos exemplares de 1914 (março a dezembro), 1915 (janeiro), 1917 (dezembro), e do ano de 1922. Foi exatamente nessa revista, no exemplar de 31/12/1914, na “Secção A Formiga”, que se descobriu uma fotografia de autoria de Gioconda Rizzo, onde se lê em manuscrito a assinatura do ateliê Femina, o que auxiliou no entendimento do circuito de sua produção. Com o objetivo de localizar outras imagens feitas por Gioconda, foram pesquisadas várias publicações, como *Leitura para Todos*, de 1919 a 1922, e *Ilustração Photographica*, de 1919, porém sem resultados. Foram consultados, também, almanaques editados no período, como o *Almanaque Brasileiro Garnier*, de 1914, e o *Almanak Laemmert do Estado de São Paulo*, de 1928, também sem resultados.

Durante o percurso do trabalho, deparei em inúmeras ocasiões com situações em que os acervos e arquivos pesquisados passavam por processos de digitalização, ou então estavam “temporariamente” sem condições de atender consulentes por falta de pessoal. Caso do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, que na ocasião da visita, em 2003, não dispunha de atendimento especializado e cujo valiosíssimo acervo, que conta com dezenas de revistas e jornais, muitos datados do século XIX, está no mais completo estado de

abandono. Como também o Arquivo do Estado de São Paulo, que, desde a primeira consulta realizada também em 2003, estava digitalizando o seu acervo, mas que, por motivo de insuficiência de verbas, teve de paralisar o processo, deixando grande parte do acervo indisponível, até mesmo para consulta física. Ainda, no Arquivo do Estado, foram pesquisadas, individual e manualmente, 13 caixas (de um total de 20) com as fotografias do acervo do político Adhemar de Barros, não existindo na ocasião nenhum tipo de catalogação, nem mesmo manuscrita, do conteúdo das caixas.

Cito também a Biblioteca Mário de Andrade, instituição pública que possui grande acervo, porém em péssimas condições de pesquisa de imagens. Esta, no intuito de preservar as fontes originais, restringe com veemência sua consulta, oferecendo ao pesquisador a consulta das publicações através de microfilmes de qualidade sofrível em arcaicos equipamentos de leitura, o que acaba por impossibilitar a pesquisa das imagens, uma vez que as mesmas dificilmente podem ser visualizadas.

Deparei com instituições totalmente preparadas para a pesquisa, como o Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, que atende a pedidos de pesquisa sobre imigrantes sem nenhuma burocracia, utilizando para isso, somente a internet, o que facilita imensamente o trabalho de pesquisadores de outras cidades. Na cidade de São Paulo, devo salientar a cooperação do Museu Lasar Segall em digitalizar imagens de seu acervo, facilitando, assim, seu uso nesta dissertação.

Gostaria de mencionar ainda, outras instituições visitadas como, por exemplo: Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, Biblioteca da FAU/USP, Biblioteca da ECA/USP, Instituto de Estudos Brasileiros/USP, Museu Paulista/USP, Museu do Telefone, Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas de São Paulo. A lista completa das instituições consultadas encontra-se na página 166 desta dissertação.

Conclui-se que muitas instituições deixam de desempenhar seu papel de incentivadoras e facilitadoras de pesquisas acadêmicas no momento em que se perdem na rede intrincada de detalhes burocráticos, tornando-se entraves

especialmente no desenvolvimento de trabalhos de caráter iconográfico e histórico, como o aqui apresentado, enquanto outras, ao contrário, abrem-se e oferecem todos os meios para agilizar a prestação de serviços, garantindo a fluidez de pesquisas acadêmicas.

Plano dos capítulos

A presente dissertação é composta de apresentação, dois capítulos, considerações finais, bibliografia e anexos.

O primeiro capítulo, *Presença feminina na fotografia*, abre com um panorama da participação feminina na história da fotografia. Procura mostrar a participação ativa e constante da mulher, desde o advento da fotografia, seja de forma amadora, seja profissionalmente, ou até como coadjuvante de fotógrafos, não existindo aqui a pretensão de recontar a história da fotografia, tarefa extremamente bem executada por incontáveis autores, mas sim evidenciar alguns fatos pouco divulgados sobre a atuação feminina na Europa, nos Estados Unidos e por último, no Brasil. Para essa tarefa, a base foi da valiosa obra de Naomi Rosenblum, *A History of Women Photographers*, referência fundamental sobre o assunto.

Em prosseguimento, apresenta-se a biografia da fotógrafa Gioconda Rizzo inserida no contexto artístico, social e cultural da cidade de São Paulo no período de sua atuação, de 1914 a 1960, primeiro como fotógrafa, depois como artesã até na manufatura de peças de esmalte e porcelana que serviam de base para aplicação de fotografias. Destaca-se a análise do conjunto de retratos, supostamente feitos como ensaio fotográfico de sua amiga Wanda Massucci, comprovando a sintonia do olhar de Gioconda com as tendências artísticas e estéticas de sua época.

As biografias e obras das fotógrafas pesquisadas são o foco do segundo capítulo, *Revelando as raras fotógrafas*, que discute a ínfima presença de estúdios comandados por mulheres na cidade de São Paulo a partir da década de 30. Apresenta um quadro geral das fotógrafas, seu ramo e período de atuação, fazendo comparações entre elas, salientando, por exemplo, a grande presença de imigrantes da Europa, bem como o gênero de fotografia em que atuavam. Através de trabalhosa coleta e colagem de inúmeros fragmentos levantados pela pesquisa, pôde-se elaborar a trajetória individual das fotógrafas selecionadas, algumas com maior quantidade de informações e imagens, outras com pouquíssimos subsídios.

A fotografia era o ponto em comum dessas mulheres, que, como qualquer outra forma de arte, por si só já era vista com reservas pela sociedade. Considerando o mercado de trabalho fotográfico em expansão a partir dos anos 30, com a maioria dos estabelecimentos fotográficos sendo gerida por homens, deve-se lembrar que, apesar das condições adversas em que desenvolveram sua profissão, algumas dessas fotógrafas conseguiram ter uma longa carreira e sobreviver exclusivamente de seu trabalho fotográfico, contrariamente a muitos colegas fotógrafos, que se aventuraram no ramo e anos depois fecharam as portas de seus estúdios.

Capítulo 1

Presença feminina na fotografia

1.1 Mulheres na história da fotografia



Figura 1

Cartão-postal francês: Jovem com câmera de campo
(c.1900)

<www.boxcameras.com>

A presença feminina nos bastidores do ateliê fotográfico foi uma constante desde a invenção da fotografia, em 1839. Era comum encontrar esposas, filhas ou parentes dos fotógrafos-proprietários trabalhando ativamente no negócio. “O

trabalho das mulheres é brilhante. Desde o advento da fotografia a mulher atuou em todos os campos da fotografia” (Stefania Brill).²

Com as mudanças econômicas do século XIX, a mulher começa a vislumbrar uma mudança de seu papel na sociedade burguesa européia. Dispondo de mais tempo livre, ela passa a se dedicar a atividades científicas, que a conduzirão ao contato com instrumentos ópticos e, posteriormente, com a fotografia, acompanhando de perto as descobertas no campo fotográfico. Apesar de não ser uma premissa deste trabalho, questionou-se se um dos motivos da falta de informação e divulgação sobre a participação feminina na fotografia seria devida a uma suposta prática entre os historiadores, acostumados em registrar os feitos masculinos preferivelmente aos femininos, relegando a mulher a um segundo plano, ou, como diz Naomi Rosenblum, poderia ser o hábito de uma cultura na qual era esperado do homem um papel mais ativo, ao mesmo tempo que da mulher se esperava um papel de “suporte”.³

Com efeito, nota-se que a mulher acompanha e participa de todos os processos que passam a ser descobertos, o que evidencia seu interesse constante em se atualizar, atuando na fotografia, não só de forma amadora, mas também profissionalmente.

O calótipo

Uma das pioneiras foi a esposa do famoso inglês Fox Talbot, Constance Talbot (Figura 2), que desenvolveu um trabalho paralelo ao de seu marido através do mesmo processo descoberto e patenteado por ele, a calotipia ou talbotipia.

² Debate realizado no Museu da Imagem e do Som sobre mulher na fotografia, gravado em fita cassete com a participação de: Stefania Brill, Suzane Azevedo Marques, Cremilda Medina, Nair Benedicto, Dulce Carneiro, Claudia Andujar e Vania Toledo. São Paulo, 1981.

³ Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers* p.40.



Figura 2
The Open Door
Autora: Lady Talbot
(c.1850)
<www.btinternet.com>

Numa das várias cartas trocadas com o marido, Constance diz que “estava trabalhando duro nas fotografias, mas sem muito sucesso”.⁴

No processo de cianotipia, um dos destaques femininos foi a inglesa Anna Atkins. Filha de um cientista da Royal Society, Anna se correspondia com Fox Talbot, amigo de seu pai, beneficiando-se, assim, de seus conhecimentos fotográficos. Como o processo de Talbot era complexo e dispendioso, pois usava entre outros componentes sais de prata, Anna passou a usar a cianotipia, que requer apenas dois componentes químicos e não se utiliza de câmera fotográfica, mas sim do sistema de impressão por contato, os fotogramas. O processo de cianotipia lhe foi ensinado por seu criador, Sir John Herschel, amigo da família.

Em 1839, Anna torna-se membro da Botanical Society of London, uma das poucas instituições científicas da época a aceitar mulheres. O interesse de Anna por botânica a leva, a partir de 1843, a colecionar imagens de algas e a compor o livro de referência botânica *British Algae: Cyanotype Impressions*, com a colaboração de sua amiga Anne Dixon. Esse foi o primeiro trabalho representativo sobre a natureza a utilizar materiais sensíveis à luz, além de denotar aprimorado tratamento estético. Em 1865, sua coleção torna-se parte do acervo do Museu Britânico (Figuras 3 e 4).

⁴ Tradução da autora. “*I have been labouring hard at photographs without much success...*” Constance Talbot para W. H. Fox Talbot, 21 de maio de 1839, in Arnold, H.J.P. *William Henry Fox Talbot: pioneer of photography and man of science*. p. 120. In Rosenblum, Naomi. *A History of Women Photographers*.



Fig. 03
Dandelion
 Autora: Anna Atkins (c.1854)

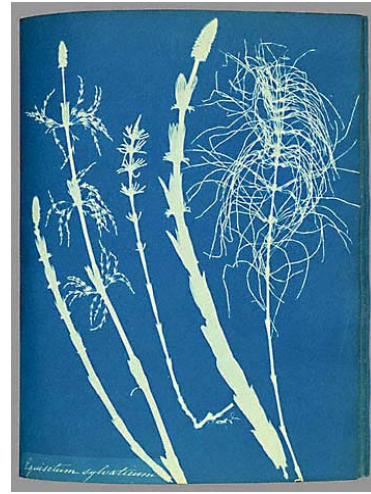


Fig. 04
Equisetum sylvaticum
 Autora: Anna Atkins (c.1854)

<www.getty.edu/art/collections/objects/o71365.html>

O daguerreótipo

Entre os diversos processos fotográficos descobertos, a daguerreotipia, criada por Luis-Jacques Mandé Daguerre em 1839, pode ser considerado o mais complexo.

Consistia no polimento de uma chapa de cobre, posteriormente recoberta com sais de prata que deveria ser exposta ao vapor de iodo antes de sensibilizá-la com luz. Colocada dentro da câmara escura, formava uma imagem latente. Revelava-se então, com vapor de mercúrio. A dificuldade consistia em que só poderia prepará-la pouco antes de seu uso e revelá-la logo após sua exposição à luz, o que exigia o transporte de todo o aparato requerido para confecção das peças. Apesar dessas enormes dificuldades, algumas mulheres se aventuraram abrindo ateliês de daguerreotipia, a partir de 1840, seja na Europa, seja nos

Estados Unidos, alguns até com caráter itinerante e precursor, que ao visitar diversas cidades abriram caminho para que outros ateliês de fotógrafos se fixassem nesses locais. Porém o mais costumeiro era a participação da mulher auxiliando seu marido e assumindo o negócio após sua morte: apenas uma pequena parcela se arriscava a abrir o próprio ateliê.



Figura 5
Belikov Studio, Pavlograde, Ucrânia
(c. 1900)
A History of Women Photographers

Muitas vezes as mulheres entravam no mundo da fotografia como retocadoras, fotocopiadoras ou assistentes, atuando principalmente nas atividades de laboratoristas e na montagem das fotografias nos mais diversos tipos de suportes e estojos (Figura 5). Segundo o *Humphrey's Journal*, em novembro de 1850 existia um total de 71 ateliês de daguerreotipia em Nova York (o editor

estimava que os homens recebiam 10 dólares por semana, enquanto as mulheres recebiam apenas a metade).⁵

O retrato

O gênero que mais atraiu as fotógrafas, assim como seus concorrentes masculinos, foi sem dúvida o retrato. A facilidade de fotografar em ambientes fechados, como as próprias residências, aliada ao fato de que estariam próximas de seus afazeres domésticos devem ter contribuído para sua preferência pelo retrato. Além disso, a própria natureza feminina era considerada grande aliada das mulheres, favorecendo o trato na decoração dos ateliês, na direção das poses dos clientes, ajeitando seus cabelos e suas vestimentas. Essas características eram ainda mais apreciadas pela clientela feminina, que se sentia confortável perante uma fotógrafa, e facilitavam a captura de um retrato de qualidade.

Mulheres na fotografia brasileira

Comparativamente, no Brasil, a história da fotografia, principalmente no que concerne à participação das mulheres, ainda é pouco pesquisada.

O valioso *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*, de autoria do pesquisador e historiador Boris Kossoy, relativo ao período de 1833 a 1910, conta com a participação de apenas oito nomes de mulheres nos verbetes, sendo sete como proprietárias de ateliês e uma como colaboradora de seu marido nas funções de laboratorista. Trata-se de Elvira Leopardi Pastore, esposa de Vincenzo Pastore, renomado fotógrafo da colônia italiana, ativo entre 1865 e 1918.

Trabalhando principalmente no laboratório fotográfico, Elvira, contemporânea de Gioconda Rizzo, “fotografava e trabalhava no quarto escuro sozinha”,⁶ e após a morte do marido, em 1918, passou a administrar o negócio atendendo no mesmo endereço como “Viúva Pastore – Rua Direita 24^a”, com a

⁵ Peter Palmquist, *100 Years of California Photography by Women 1850-1950*. Disponível em < <http://www.sla.purdue.edu/WAAW/Palmquist/Essays.htm#Preface> >. Acesso em: 6/2005.

⁶ Depoimento de Constanza Pastore (filha de Elvira e Vincenzo) – Centro Cultural São Paulo.

colaboração do gerente Carlos Tornotti. Elvira colecionou material, como recortes de jornal e outras informações durante a carreira de Pastore. Além disso, elaborou um formulário fotográfico sob o título *A Arte de Fotografar e Revelar*, entre 1898 e 1918, onde existem manuscritas, no idioma italiano, diversas fórmulas fotográficas, como, por exemplo, fototipia, autocromia, viragem vermelha ao urânio, viragens coloridas, soluções reveladoras para fotoesmalte, entre tantas outras. O original do formulário estaria em posse dos netos de Vincenzo Pastore, que, após diversas tentativas de contato, informaram que ele havia se extraviado. Infelizmente, nossa história perde mais uma fonte preciosa.

Outra figura feminina que atuava ao lado do marido foi Avelina Leopardi de Mauro, irmã de Elvira Pastore que também trabalhava com seu marido, o fotógrafo José de Mauro (trabalhou com o próprio Vincenzo Pastore). A filha do casal, Aurélia Figueiredo, também colaborava fazendo retoques no estúdio da família. Constata-se, mais uma vez, o caráter familiar do ateliê fotográfico, passando de geração a geração os conhecimentos adquiridos pelo fundador e garantindo a continuidade do negócio.

Com o crescimento dos ateliês enquanto estabelecimentos comerciais especializados nos retratos em todas as suas variações, há uma progressiva subdivisão de trabalho, com assistentes para laboratório, estúdio, acabamento e fotopintura. Assim, ao lado do treinamento visando à permanência do próprio estabelecimento, seja na esfera familiar, seja na aquisição pelos funcionários, a prática do ateliê forma mão-de-obra especializada. (Camargo e Mendes, 1992:71)

Além desses dois casos citados de mulheres trabalhando ativamente nos bastidores do ateliê, existem inúmeros outros que ainda não conseguimos documentar efetivamente. Um dos motivos para isso, talvez, seja o fato de as próprias mulheres não considerarem essas tarefas como atividades profissionais, mais sim como um prolongamento de seus afazeres domésticos, uma vez que o ateliê era extensão da residência, pois em muitas ocasiões coexistiam num mesmo espaço físico.

A atuação profissional feminina pode ser comprovada através de anúncios na imprensa, como na matéria sobre o uso de um móvel (Figura 6) específico para

fazer cópias fotográficas, sob o título “Tiragem rápida de provas photographicas”, em que é uma mulher que ilustra o texto, demonstrando a facilidade de manuseio do equipamento e para qual público este era direcionado.⁷



Figura 6

Legenda original: “Interposição do papel de seda para a tiragem”
Revista Leitura para Todos
(1921)

Sobressaindo-se dos bastidores, surge Gioconda Rizzo, a primeira mulher a abrir um ateliê na cidade de São Paulo, o ateliê Femina. Gioconda atua em diversas funções, desde a preparação dos químicos, a direção dos retratados até o instante decisivo de captar a imagem. Ela é a pioneira, no âmbito profissional, na cidade de São Paulo.

Um exemplo feminino que experimentou a fotografia, no mesmo período em que o ateliê Femina abriu suas portas, foi personagem curiosa do cenário paulistano. A senhora Sebastiana de Mello Freire, conhecida como Dona Yayá, usava a fotografia como um passatempo, gastando horas inteiras em seu laboratório montado dentro da própria residência:

Seu passatempo preferido era a fotografia. Em sua casa, da Rua Sete de Abril, mantinha um laboratório onde revelava inúmeras fotos de imagens de santos, seu tema preferido. (Grant, 1999:26) (Figura 7)

⁷ *Revista Leitura para Todos* - setembro 1921, Num. 26, Serie II.

Yayá vivia na mansão da Rua Sete de Abril, no centro de São Paulo, onde passava as horas cuidando de um sofisticado (para a época) estúdio de fotografia. (Grant, 1999:79)



Figura 7
Altar (1910)
Acervo: Helena Grant

Não usufruindo, porém, da mesma sorte que Gioconda Rizzo, Dona Yayá, analisada por renomados médicos e tida como doente mental, passou a maior parte de sua vida, cerca de 40 anos, reclusa em sua casa, construída de forma a mantê-la isolada do mundo exterior, saindo de lá apenas com 74 anos, para ser internada em um hospital, onde morreu em setembro de 1961.⁸

Paralelamente ao mercado profissional, com a industrialização e popularização da fotografia surge uma multidão de aficionados amadores.

A mulher começa a ocupar espaço nesse mercado amador, despertando a atenção de grandes empresas, que atentas a esse filão criam anúncios direcionados ao público feminino, utilizando a própria figura da mulher (Figura 8).

⁸ Grant, Helena Marzano in: Lourenço, Maria Cecília (Org.). *A Casa da Dona Yayá*. São Paulo: EDUSP, 1999.

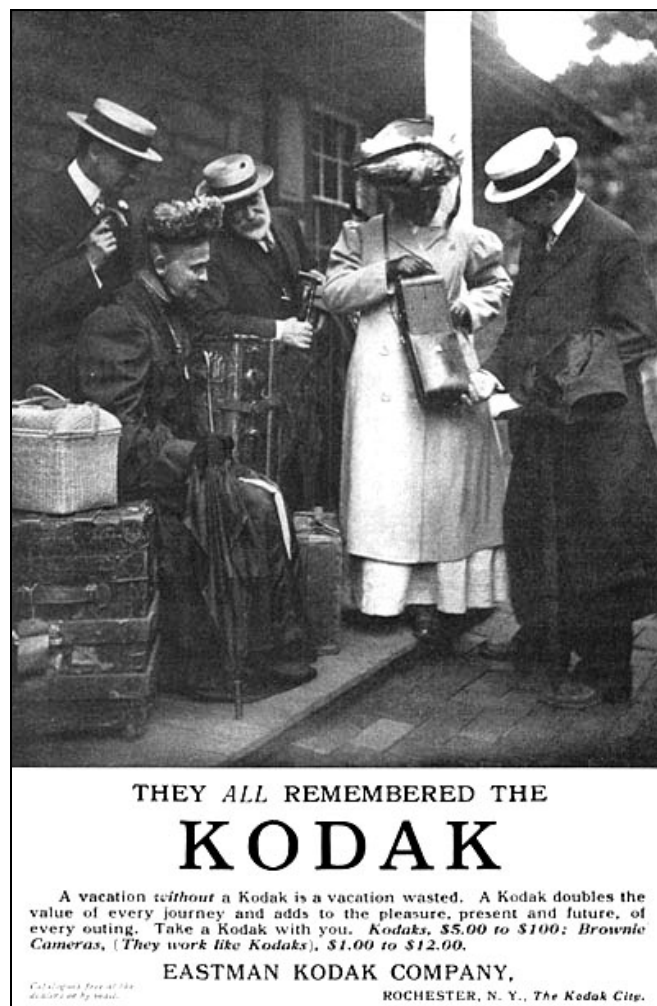


Figura 8
Anúncio da Kodak
“Todos lembraram da Kodak”
(c. 1900)
<<http://www.kodakgirl.com>>

Com o lançamento da câmera Kodak, pequena e leve, de fácil uso, a empresa cria em 1893 a Kodak Girl, personagem que usava um vestido listrado de azul e branco (nos anúncios da Europa e do Brasil) e simbolizava a mulher moderna e atual, jovem e independente que passeava pelo mundo fotografando. Num primeiro momento (Figura 9), as campanhas vendiam a alegria e a facilidade de fotografar com uma máquina portátil – até mesmo uma mulher podia operar uma Kodak! – porém, a partir de 1900, a estratégia de marketing da Kodak se

volta para a preservação das memórias familiares e ninguém melhor que a mulher para representar e atuar nesse papel de produtor de imagens domésticas.

Nem por isso o comércio deixaria de associar a mulher à prática da fotografia, como faz em anúncio incluso no programa inaugural do Teatro Municipal, em 1911, a casa STOLZE & STÜCK. (Camargo e Mendes, 1992:61) (Figura 9 – à direita)

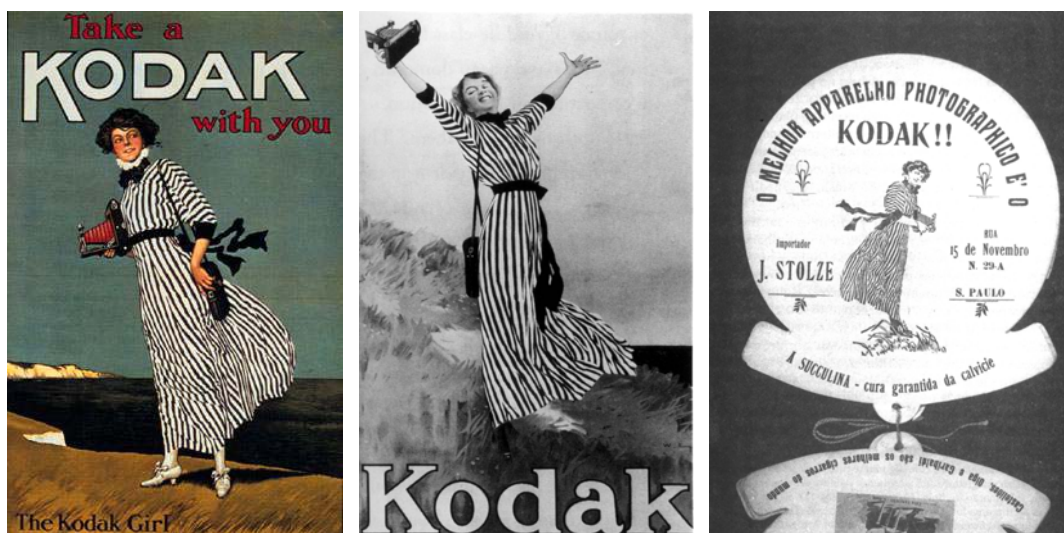


Figura 9

Anúncios da Kodak
(c.1910)

< <http://www.kodakgirl.com> >

No âmbito fotoclubista, com a criação do Foto Cine Clube Bandeirantes em São Paulo, no ano de 1939, as mulheres passam a usufruir de um espaço para novas experimentações fotográficas. É criado dentro do próprio fotoclube um departamento feminino dirigido pela senhora Elza Benedict, por volta de 1946, com o objetivo de estimular a vocação fotográfica feminina. Fizeram parte desse departamento justamente as esposas dos fotógrafos bandeirantes, entre elas: Zíia Gasparian, Nícia Prado Carvalho Nutti, Cesiria C. Yalenti, Leda Leme Salvatore, Elvira Brescia Palmerio e Maria do Rosário de Almeida Ferreira. Aparentemente, a idéia não atinge seus objetivos, não despontando nenhum nome forte dessa iniciativa, como explica o fotógrafo Eduardo Salvatore:

Nós fizemos um departamento feminino no Foto Clube exatamente com a idéia de fazer com que as mulheres também entrassem no campo da fotografia... mas não foi concorrido, não! Parece que as mulheres não encaravam a fotografia como nós pretendíamos, para fotografar tem que sair, tem que andar, senão você não faz fotografia, né?⁹

Parece que a mulher ainda preferia atuar em ambientes fechados, potencialmente mais seguros, o que propiciou o desenvolvimento feminino em campos como a pintura e a literatura, ao contrário da fotografia fotoclubista, que deveria ser exercida em espaços públicos, expondo a mulher a todo tipo de situação:

Uma mulher, na intimidade do seu quarto, pode escrever um livro ou um artigo de jornal que a introduzirão no espaço público. É por isso que a escritura, suscetível de uma prática domiciliar (assim como a pintura), é uma das primeiras conquistas femininas, e também umas das que provocaram mais forte resistência. Em suma, existem muitos meios, diretos ou não, de ser uma mulher pública, com a condição de dar a essa expressão certa extensão. Ser reconhecida como tal revela-se mais difícil e sempre suspeito. Certos limites se deslocam mais que outros. Certas zonas resistem mais que outras. Ao longo dessas fronteiras móveis, as relações entre os homens e as mulheres modificam-se, como as figuras de um interminável balé. (Perrot, 1998:08)

É claro que a “zona” à qual pertencia, e ainda hoje pertence, a fotografia é muito mais resistente que as zonas que abrangem atividades vistas como “mais femininas”. Talvez seja essa uma das causas de ter existido pouquíssimas fotógrafas que, na sua maioria, dedicavam-se a fotografias feitas em seus estúdios, raramente optando por desenvolver o trabalho em espaços abertos, pois, mesmo quando fotografavam fora do estúdio, era em locais fechados, como a casa dos retratados ou pátios e salas de aula de escolas em que atuavam.

⁹ Depoimento de Eduardo Salvatore à autora em 03/09/04.

1.2. Gioconda Rizzo: pioneira de uma época



Figura 10
Gioconda Rizzo – auto-retrato (1913) ¹⁰

O cotidiano no ateliê fotográfico familiar

Entre as raríssimas mulheres que se dedicaram à arte fotográfica como proprietárias de um ateliê na cidade de São Paulo, no início do século XX, encontra-se a fotógrafa Gioconda Rizzo.

¹⁰ Todas as fotografias de autoria de Gioconda Rizzo, apresentadas neste capítulo, são integrantes do acervo da família Rizzo.

Nascida na cidade de São Paulo, em 1897, no Largo São Francisco, Gioconda era filha do também fotógrafo Michelle Rizzo (Figura 11), procedente da Itália, proprietário de premiado ateliê fotográfico.¹¹



Figura 11
Michelle Rizzo (189?)

Vincenzo Rizzo, pai de Michelle, chega ao Brasil e instala em São Paulo a primeira fábrica de cervejas, chamada Garibaldi, na Rua do Glicério. Michelle sofre, então, um acidente que afeta seus olhos e vai à Itália tentar se curar. Lá aprende o ofício com o fotógrafo B. Lauro, retratista da família real que carrega em sua bagagem artística componentes da imagética do século XIX. Assim, Michelle vai manter a mesma estética que foi usada em retratos nos ateliês da Europa durante todo o século XIX até início do século XX. Sem sucesso de cura, retorna ao Brasil e se estabelece em São Paulo, abrindo seu primeiro ateliê¹² na Rua Direita, 55, em 10/3/1892. Chamava-se Photographia Central¹³ (Figura 12).

¹¹ Teve fotografias premiadas nas exposições de Turim (1898) e Milão (1906).

¹² Denominação para estúdio fotográfico, genericamente aplicado ao estúdio em si ou ao conjunto das instalações. A palavra, de origem francesa, é registrada desde a segunda metade do século XIX até as duas primeiras décadas do seguinte, quando o termo estúdio, talvez por influência do cinema, passa a predominar. (Noticiário Geral da Photographia Paulistana – Centro Cultural, 1993, Paulo César Goulart e Ricardo Mendes. Mimeo).

¹³ *O Estado de S. Paulo*, 10/3/1892.



Figura 12
Fachada do Atelier Rizzo, conhecido como "Photographia Central"
Rua Direita, 55
(c.1900)

Suas imagens seguem as características dos demais fotógrafos de sua época, nas quais a foto é posada na maioria dos retratos. Percebem-se resultados menos estáticos e sisudos que nas fotografias de clientes convencionais apenas nos retratos de artistas e cantores líricos que se apresentavam na cidade (Figuras 13 a 15), nos quais os fotógrafos podiam usufruir da personalidade extrovertida de seus modelos.



Fig. 13
Olga Massucci - harpista - 1918



Fig.14
Rina Agozzino - 191?



Fig. 15
Enrico Caruso - 1917

É nesse ambiente artístico que Gioconda Rizzo cresce e desenvolve seu senso estético e sua visualidade, aprendendo com seu pai todas as etapas do minucioso ofício de retratista.

Inicialmente, como observadora distante, Gioconda procurava ficar atenta ao complexo processo fotográfico. Desde cedo, apaixonada pela fotografia, escapava muitas vezes das aulas do Externato São José, onde estudava, para se abrigar no ateliê do pai. Gostava tanto do ofício que usou como pretexto para se afastar dos estudos a mesma deficiência que o pai, pois ela também não possuía a visão de um olho: “(...) Ela não gostava muito de estudar, teve professor de português e de italiano, ela saiu com a desculpa de não ter uma vista na época do colégio (...)”.¹⁴

Aos 14 anos de idade, porém, toma coragem e atreve-se a fazer sua primeira imagem: um auto-retrato (Figura 16). Com grande apreensão e escondida de seu pai, revela a fotografia:

(...) Eu comecei a tirar foto de mim mesma... então meu pai quando viu aquela chapa... a primeira coisa que fiz... viu a chapa... disse: “Quem foi que fez isso?” “Fui eu papai”; ele disse: “Ihhhh! Esta vai me passar a perna!” (...).¹⁵



Figura 16
Gioconda Rizzo – auto-retrato (1912)

Esse é o início da carreira de Gioconda Rizzo, que sempre teve em seu pai um grande professor e incentivador.

¹⁴ Depoimento de Wanda Pasqualucci Salerno (filha de Gioconda Rizzo) à autora. São Paulo, março de 2003.

¹⁵ Depoimento de Gioconda Rizzo à autora. São Paulo, setembro de 2002.

O trabalho no ateliê fotográfico (Figura 17) era realizado em família e dessa forma passava-se o conhecimento fotográfico, numa época em que existiam raríssimos outros meios de aprendizado. “Das opções de aprendizado, é o dia-a-dia no ateliê a que deve obter maior representatividade (...)” (Camargo e Mendes, 1992: 71).

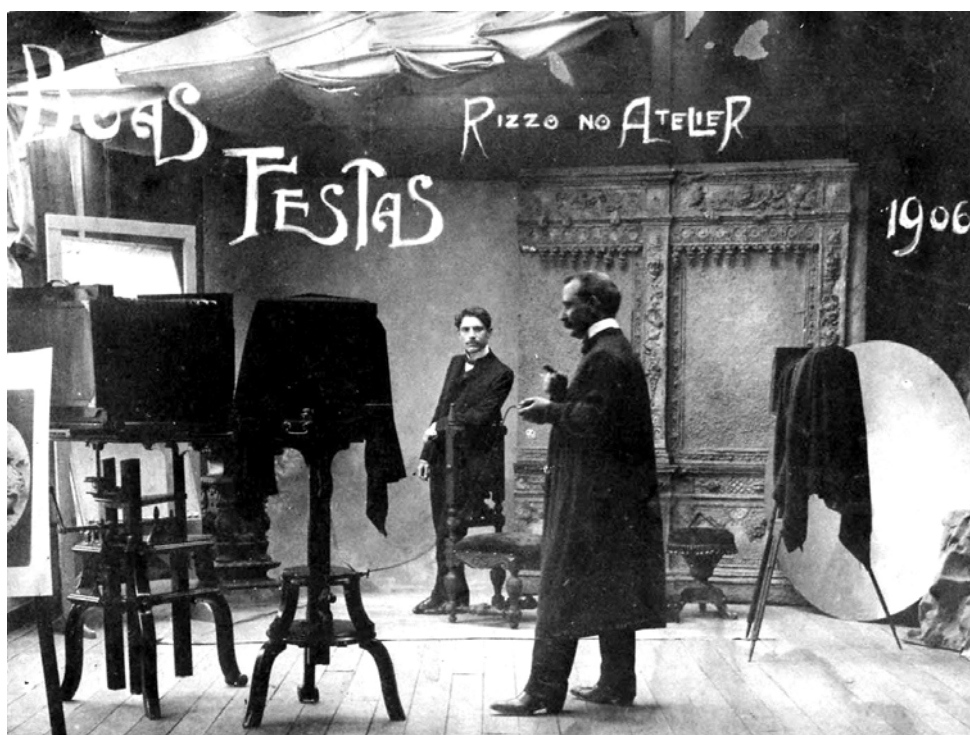


Figura 17
Cartão de Natal do ateliê Rizzo
Michelle Rizzo em primeiro plano¹⁶
(1906)

Michelle, chefe da família Rizzo, fotografava, cuidava da parte administrativa e também viajava para o interior, enviando de lá as fotografias para ser processadas, retocadas e finalizadas em São Paulo. Enquanto ele se

¹⁶ Fotografia com curioso ângulo de captura, mostra o *making of* do retrato fotográfico feito em ateliê, no qual se nota o uso da iluminação superior que penetra no aposento pelo teto de vidro, sendo esta controlada pelo fotógrafo através de cortinas.

ausentava do cotidiano do ateliê, era seu filho Armando, apenas três anos mais velho que a irmã, quem tomava a frente dos negócios.

Assim, Gioconda auxiliava o irmão em todas as etapas de realização das fotografias, desde a recepção dos clientes na sala de espera do ateliê, sua acomodação no salão de poses (o ateliê em si), até o trabalho minucioso de revelação e fotoacabamento (retoque do negativo e/ou do positivo, e acondicionamento da fotografia em molduras ou nos álbuns e estojos de formatura).¹⁷ Gioconda detinha, assim, o conhecimento e o domínio de todas as etapas do fazer fotográfico.

O Atelier Femina



Figura 18
Wanda Massucci e amiga
(1914)

Aparentemente, a partir desse conhecimento, Michelle percebe aí um nicho de mercado interessante e, em 1914, abre um ateliê somente para Gioconda, de

¹⁷ Deve-se lembrar que a participação feminina, ainda que reduzida, era comum em setores “profissionais” de fotoacabamento ou fotopintura desde a virada do século. (Camargo e Mendes, 1992.)

nome Femina. Localizava-se à Rua Direita, 8-A, próximo ao segundo ateliê de Michelle, à Rua Direita, 10-C (Figura 19).



Figura 19
Ateliê Rizzo – Rua Direita, 10 (191?)

O nome Femina pode ter sido escolhido em função do gênero de sua clientela, ou até pela influência do modismo francês, citando-se, como curiosidade, a existência nessa mesma época, em Paris, do ateliê fotográfico de nome Photographie d'Art Femina, localizado à 90, Champs Elysées¹⁸ (Figuras 20 e 21).

¹⁸ Arquivo Fotográfico Lasar Segall, Museu Lasar Segall – IPHAN/MinC.



Figura 20
Souvenir affectueux de ton amie Nina 16-3-1913
 Photographie d'Art Femina, Paris
 Museu Lasar Segall

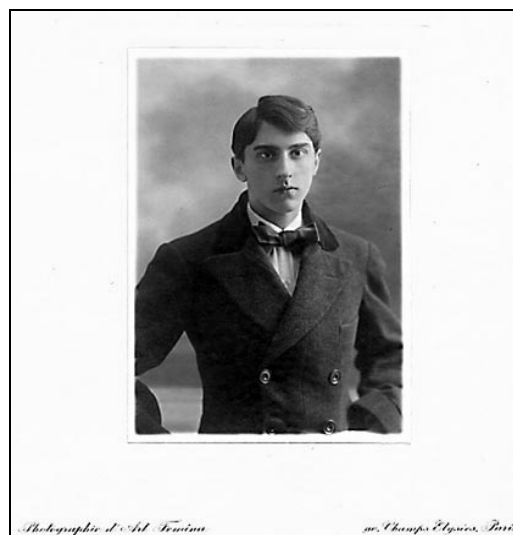


Figura 21
 Philiberte de Flauverge - Jean Cocteau
 Photographie d'Art Femina, Paris
 (c.1910)
www.gallery19th21st.free.fr

A única restrição para funcionamento do Femina de Gioconda era que atendesse apenas a senhoras e crianças (Figura 22), pois naquela época não era adequado que uma dama permanecesse sozinha na presença de forasteiros: “(...) Só mulheres e crianças. Alta sociedade de São Paulo, damas de honra. O pai não deixava tirar fotos de homens, pois não ficava bem (...)”.¹⁹



Figura 22
Wanda Massucci (1916)

Mesmo assim, sua mãe, senhora Giuseppina, acompanhava todas as suas sessões fotográficas.

Talvez essa proximidade física entre os dois ateliês tivesse como objetivo uma estratégia mercadológica, pois Michelle, que fotografava os homens, encaminhava muitas vezes suas esposas e crianças para que a filha Gioconda as retratasse. Ao mesmo tempo, estaria supervisionando as atividades da filha, seja como mulher, seja como profissional.

Chegava-se ao Femina, localizado numa sobreloja, através de um hall de entrada ornamentado com grandes fotografias que serviam como propaganda de

¹⁹ Depoimento de Wanda Pasqualucci Salerno (filha de Gioconda Rizzo) à autora. São Paulo, março de 2003.

seu trabalho. “(...) Embaixo tinha uma exposição na porta. Tinha uma entrada grande... tinha o cavalete com fotografias (...)”.²⁰

O salão reservado para fotografar, o ateliê fotográfico em si, era decorado com diversos objetos de cena, como Gisele Freund bem exemplifica:

O estúdio fotográfico se converte, assim, no armazém de acessórios de um teatro que guarda prontas, para todo o repertório social, as máscaras de seus personagens. Os acessórios característicos de um estúdio fotográfico de 1865 são a coluna, a cortina e a mesinha redonda. No meio da composição colocase, sentado ou em pé, o protagonista da fotografia, enquadrando-o de corpo inteiro, meio corpo ou busto. O fundo será de acordo com o nível social do modelo, com acessórios simbólicos e pictóricos. Porém, antes disso a disposição do estúdio não está completa. (Freund, 1983, p.62, tradução da autora.)²¹

Com o passar dos anos, essa ambientação alegórica foi se modificando, e tornando-se cada vez menos marcante na criação da imagem. Porém, no período de atuação de Gioconda, ainda era costumeiro se utilizar toda a parafernália cenográfica.

Gioconda escolhia qual a melhor ambientação para retratar seus modelos. Ela decidia qual fundo utilizar, qual o melhor cenário e adornos de cena. Era a “diretora de fotografia”. Segundo Turazzi:

Ao fotógrafo estava reservada a competência para calcular não só os tempos da pose, como também o cenário, a postura e todos aqueles atributos simbólicos que iriam emprestar ao cliente a imagem desejada. (Turazzi, 1995:14)

²⁰ Depoimento de Gioconda Rizzo à autora. São Paulo, março de 2003.

²¹ *El taller del fotografo se convierte así en el almacén de acessórios de um teatro que guarda preparadas, para todo el repertorio social, las máscaras de sus personajes. Los accesorios característicos de um taller fotográfico de 1865 son la columna, la cortina y el velador. Em médio de tal disposición se coloca, sentado o erguido, el protagonista de la fotografía, de pie, de médio cuerpo o en busto. El fondo queda ampliado, de acuerdo con el rango social del modelo, mediante accesorios simbólicos y pintorescos. Pero antes de llegar a eso, la disposición del taller es incompleta.*

Com a exata combinação entre iluminação, vestuário, objetos cênicos e pose sugerida, o fotógrafo criava, assim, uma nova representação de seu cliente, uma nova identidade.

Seguindo as inovações de seu pai, Gioconda fazia uso de uma balança ornamentada (Figura 23), suspensa, que possuía duas utilidades: facilitava a fotografia de bebês e registrava o peso da criança. Entre objetos de cena, dispunha também de sombrinhas, almofadas, colunas de mármore e curiosas estátuas de cães onde as crianças menores se sentavam, além de uma diversidade de cadeiras, banquinhos de formatos e tamanhos diferentes.



Figura 23
Wanda Pasqualucci (filha de Gioconda)
(1926)

Dispunha ainda de laços, véus e cortes de tecido, com os quais compunha o vestuário dos retratados, porém, comumente eles posavam com os próprios trajes.

Atenta ao trabalho do pai, Gioconda nota que as pessoas retratadas ficavam muito carrancudas e tensas ao posar. Procura, então, criar poses que aliviem essa herança da época em que eram necessários muitos minutos de exposição. Segue na mesma trilha que seu pai principiara, aprimorando as poses num misto de descontração e sensualidade. Muitas vezes, consegue extrair de suas modelos uma sensualidade que nem elas próprias imaginavam possuir:

Quem entra no estúdio de Gioconda Rizzo, primeiro estabelecimento comercial da mulher-fotógrafa, é ou será belo, traçado segundo a estética pictórica.²²

As pessoas aparecem com leves sorrisos, deixando de lado o semblante carregado. Numa atmosfera romântica, envoltas em delicados véus, meninas nos remetem aos personagens pictóricos do século XVIII, olhando ao longe com uma expressão sonhadora.

Mulheres e meninas aparecem com o colo e ombros desnudos, em recortes de meio corpo e busto fotografados numa torção do tórax, e, contrariando o costume vigente na época, a fotógrafa deixa de lado o uso dos ornamentados chapéus, ousando evidenciar os cabelos de sua retratadas, deixando-as, de certa forma, desprotegidas e mais vulneráveis:

Magnífico sinal de feminilidade, instrumento de sedução – vide Maria Madalena –, os cabelos das mulheres sempre causam problema, como sugerem a longa história do véu e suas atuais repercussões. Mais vale escondê-los que mostrá-los. No campo, as mulheres usam uma touca simplificada, na cidade, um boné, de que muitas vezes se livram. As burguesas distinguem-se usando um chapéu, sem o qual se sentem nuas. (Perrot, 1998:43.)

As cabeleiras cuidadosamente ajeitadas por ela, são muitas vezes ornadas com flores naturais (Figura 24) seguindo a moda vigente que associava a figura feminina a elementos da natureza. A luminosidade suave reforça a sensação onírica e romântica, dando ares bucólicos à imagem capturada.

²² Stefania Brill. *O Estado de S. Paulo*, 30/4/1982.



Figura 24
Wanda Massucci (1922)

Por volta de 1916, Michelle Rizzo traz de Milão uma inovação pouco difundida na época em São Paulo: o flash de magnésio. Com essa engenhoca, a tarefa de retratar crianças torna-se incrivelmente mais simples, possibilitando captar as poses mais rapidamente, diminuindo o tempo de exposição.

Era antes de se usarem as lâmpadas para fotografias noturnas.

O fotógrafo pedia ao pessoal para tomar posição, preparava a máquina, enquanto o auxiliar despejava o pó branco sobre uma pequena bandeja presa a uma haste. Isto feito, levantava a haste e com a outra mão premia o contato da pilha elétrica, ligada por um fio à bandeja.

O fotógrafo recomendava atenção, toda gente sabia que a luz forte resultante do contato era acompanhada de estouro e fumaça densa. Por isso, na antecipação do susto, fechava os olhos, ou, para evitar de aparecer de olhos fechados na fotografia, arregalava-os. Com o estouro subia uma nuvem branca, de fumaça poeirenta, de feitio do cogumelo da bomba atômica, e a poeira escolhia dois lugares para pousar – os ombros e as gargantas. Então, começava a sinfonia das tosses, acompanhada de movimentos de mãos batendo em ombros para tirar aquela falsa caspa. Na fotografia, os retratos

vinham, por metade, de olhos fechados, pela outra metade, de olhos arregalados. Custava 10 mil réis cada exemplar. (Americano, s/d:124.)

Apesar do uso do flash de magnésio ter facilitado a captura mais rápida das imagens, justamente pelos efeitos posteriores à tomada fotográfica não permitia que fosse feita uma seqüência de imagens como hoje conhecemos; sendo assim, cada chapa era valorizada como sendo a única.

Além de fotografar, Gioconda executava todas as etapas de fotoacabamento. Depois de reveladas, as chapas de vidro eram retocadas e muitas vezes eram aplicados desenhos em suas superfícies, modificando assim o fundo original.

Através de suas lentes passaram diversas personalidades da época, entre elas, a santista Zezé Leone, eleita como a primeira Miss Brasil, em 1922 (Figura 25).



Figura 25 – Zezé Leone – Miss Brasil (1922)

Porém, esse privilégio de ter o próprio atelier não durou muito tempo. Nessa época o trabalho feminino ainda era escasso fora do lar:

As barreiras enfrentadas pelas mulheres para participar do mundo dos negócios eram sempre muito grandes, independentemente da classe social a que pertencessem.

Da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos para

ingressar em um campo definido – pelos homens – como “naturalmente masculino”. Esses obstáculos não se limitavam ao processo de produção; começavam pela própria hostilidade com que o trabalho feminino fora do lar era tratado no interior da família. Os pais desejavam que as filhas encontrassem um “bom partido” para casar e assegurar o futuro, e isso batia de frente com as aspirações de trabalhar fora e obter êxito em suas profissões. (Rago, 1997:581)

Assim, mesmo existindo certa liberalidade de costumes por parte de seu pai, quando seu irmão Vicente (Figura 26) percebe que o Femina recebe a visita de cortesãs polonesas e francesas, que buscavam o talento da fotógrafa para ser fotografadas, conta a seu pai que acha de bom tom fechá-lo para que Gioconda não ficasse malvista e caísse na malha do povo.

Acabava dessa forma, por volta de 1918, seu sonho de ser proprietária exclusiva de um dos primeiros ateliês fotográficos pertencentes a uma mulher na cidade de São Paulo.



Figura 26
Vicente Rizzo
(1924)

Retratos do Femina



Figura 27 - Ensaio fotográfico com Wanda Massucci (1914)

Foram selecionadas três imagens (Figura 27) do acervo da fotógrafa Gioconda Rizzo, nas quais está representada a menina Wanda Massucci, amiga de infância de Gioconda. Essa seleção foi determinada, dentro do universo estudado, por dois motivos básicos.

Primeiro, pelo fato de existirem diversas imagens de Wanda, que é retratada em todas as fases, desde criança bem pequena até uma jovem mulher, o que facilita a comparação e análise entre a composição e mensagens utilizadas por Gioconda. Depois, pelo papel que a fotografia de crianças representava, por ser importante meio de renda e considerado o mais prazeroso para Gioconda. Foram escolhidas, assim, três imagens que aparentemente foram feitas numa mesma ocasião, num mesmo ensaio fotográfico. Não se tem informação exata referente ao tipo de equipamento utilizado pela fotógrafa, apenas que eram grandes e pesadas câmeras de estúdio de madeira, importadas, capazes de adaptar diversos tamanhos de chapas fotográficas.

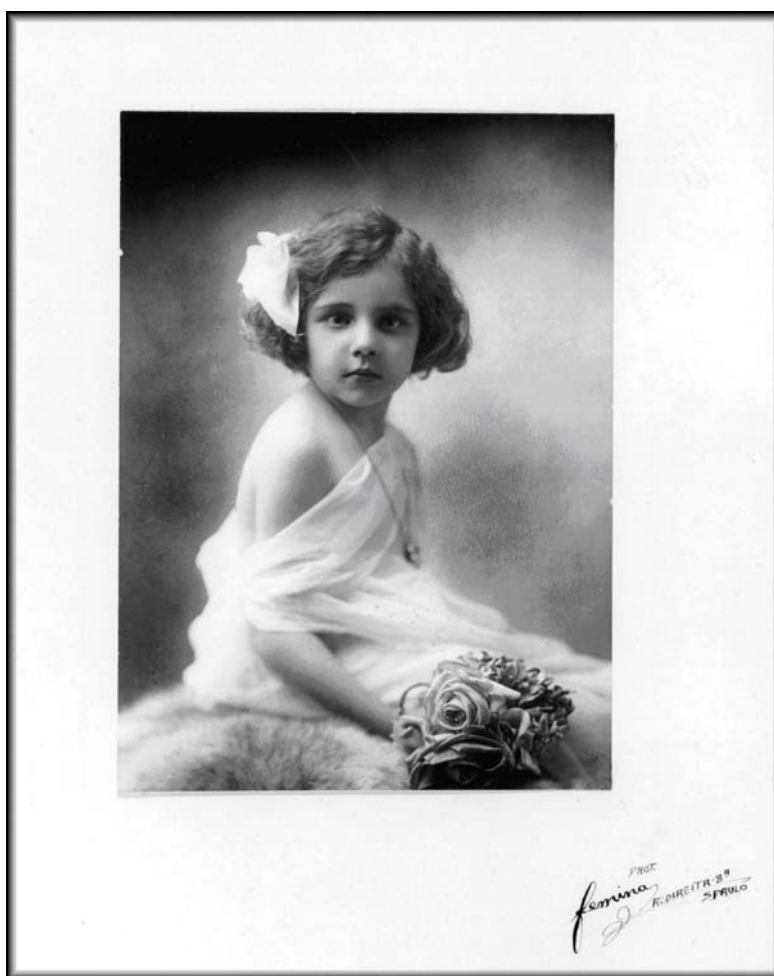


Figura 28
Wanda Massucci (1914)

Nesse retrato (Figura 28), datado de 1914, em que aparece Wanda Massucci (sobrinha da famosa harpista italiana Olga Massucci – Figura 13), oferece indícios de pertencer a um ensaio fotográfico realizado, provavelmente, com a finalidade de participar da Galeria d'A Formiga da Revista *A Cigarra* (secção infantil da revista, que divulgava textos para crianças entremeados por retratos dos filhos dos notáveis da sociedade) e a imagem se encontra reproduzida no exemplar de 31/12/1914 da revista (Figura 29).

Nessa impressão, o retrato foi recortado, talvez para se adequar à diagramação da página, onde aparece com destaque na cor vermelha. Fazendo uma comparação entre os dois retratos da página, de Wanda Massucci e de “um galante leitor” (anônimo) de autoria desconhecida, nota-se a diferente linguagem

fotográfica usada por Gioconda. Ela teve o cuidado de, ao enviar a fotografia para a revista, escrever o nome de seu ateliê sobre a imagem, em um ponto que não poderia ser recortado, garantindo assim a autoria e a divulgação do estabelecimento.



Figura 29
Galeria D'A Formiga - *Revista A Cigarra* (1914)

A fotografia original mede 11,5 cm X 16 cm, esta colada sobre uma espécie de cartolina e, ao lado da foto, fora da imagem, está manuscrito: **Phot. Femina, R: Direita 8A S.Paulo**, comprovando a localização do referido ateliê fotográfico e autoria das imagens. Encontra-se em perfeitas condições, não apresentando sinais de amarelamento na superfície do papel mate. Wanda é retratada com luz difusa, vinda de um ângulo superior. Aqui o recorte de enquadramento na altura dos joelhos realça a postura frontal da menina que nos olha diretamente, mira a lente da fotógrafa. O *punctum* dessa imagem, além do olhar direto da modelo, é seu ombro desnudo, banhado de luz, que ainda está dentro da pequena zona de foco da imagem. Como Barthes nos lembra: “O *punctum* é, portanto, uma espécie

de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver (...)” (Barthes, 1984:89).

O fundo neutro, o véu que envolve seu corpo, juntamente com o tapete de pele, confere certa suavidade, apesar do olhar contundente da modelo. Na mão apoiada aparece um buquê de rosas; Gioconda costumava usar flores verdadeiras em seus retratos, pois considerava que realçavam a vida na imagem, destacando, assim, a sensualidade da imagem. Apesar dos artifícios utilizados por Gioconda, como o uso de véus no lugar de roupas e flores vivas como ornamento, o retrato exhibe a beleza clássica de uma pintura acadêmica, em que o buquê e o rosto da menina aparecem em foco, fazendo um contraponto escuro ao corpo claro, beleza envolta em véus. A inspiração acadêmica de Gioconda pode ser notada se tomarmos, por exemplo, uma pintura exposta na Exposição de Arte Francesa, em 1913, no Liceu de Artes e Ofícios (Figura 30).²³



Figura 30 – Madame Devaugay – Inges – Arte do século XIX

²³ Catálogo da *Exposition d'Art Français* de São Paulo. *Catalogue des oeuvres exposées*. Comitê France-Amérique São Paulo – Paris 1913.

Analisando comparativamente essa pintura do século XIX e o retrato feito por Gioconda, percebemos diversos pontos em comum: o enquadramento na cintura, as poses das modelos que mostram o braço direito em evidência, suavemente apoiado, segurando um objeto, o rosto voltado para a frente, o uso de adornos no pescoço e até a expressão no olhar das modelos.

Essas características, longe de ser apenas coincidências, demonstram como a fotógrafa estava envolvida nas tendências artísticas de sua época.

Suas imagens nos oferecem um conjunto de elementos visuais encontrado na pintura, bem como nas artes gráficas, onde a mulher é retratada constantemente como uma pessoa afável e frágil. Fazendo uma comparação entre as diversas revistas que despontavam no mercado editorial, percebe-se tanto nas capas (*Leitura para Todos*, 1919/1920 – Figuras 31 e 32) quanto nos anúncios (*Leitura para Todos*, 1920 – Figuras 33 e 34) a representação da mulher como um ser delicado, cercada, porém, de uma aura de sensualidade, como nos retratos de Gioconda Rizzo.

Nos exemplos mencionados, mesmo a mulher sendo o foco de atenção, ela não “ousa” olhar diretamente para o observador. Seus olhos nem ao menos podem ser vistos, não existindo um “diálogo” entre imagem e leitor, representação da passividade feminina, pelo que não nos é permitido ver o rosto dessas mulheres, tornando-se elas seres sem identidade.

Aqui, a mulher é literalmente um modelo, uma “garota-propaganda” que posa de forma passiva, ora para vender a revista (Figuras 31 e 32), ora produtos de beleza (Figuras 33 e 34). Além dessa característica, as quatro ilustrações têm em comum a sensualidade da figura feminina representada com os ombros desnudos, e, numa ousadia maior, despida até a cintura, como na Figura 32. O conjunto desses componentes estabelece a imagem do papel feminino nesse período, que se mantém quase inalterável até a Segunda Guerra Mundial, quando então a mulher passa a atuar em todas as frentes de trabalho, uma vez que os homens estavam lutando nas frentes de batalha.



Figura 31
Capa da revista *Leitura para Todos*
(dezembro, 1919)

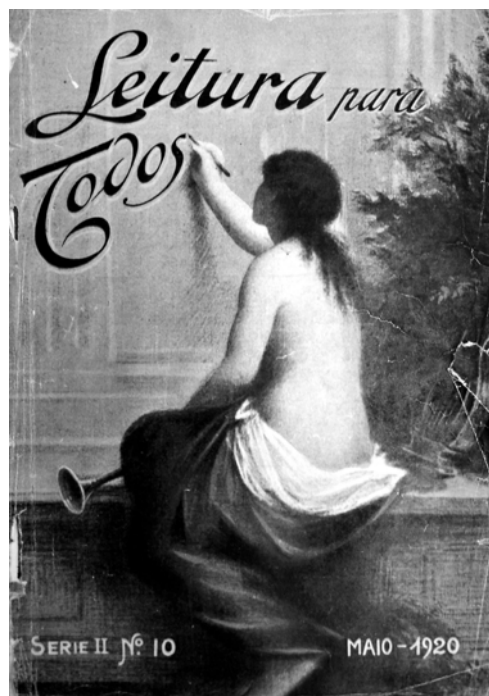


Figura 32
Capa da revista *Leitura para Todos*
(maio, 1920)



Figura 33 – Anúncio Água da Beleza
Revista *Leitura para Todos*
(abril, 1920)



Figura 34 - Anúncio Petroleo Americano
Revista *Leitura para Todos*
(junho, 1920)



Figura 35
Wanda Massucci (1914)

Outro retrato (Figura 35) do ano de 1914, em que aparece Wanda Massucci. O estado de conservação da imagem, em papel fotográfico preto e branco, de superfície mate, é relativamente bom, considerando que passou por diversos estágios até ser colocada numa folha de álbum fotográfico acondicionada precariamente numa caixa de papelão, sem maiores cuidados.

Vemos a pequena Wanda deitada, enquadrada em corpo inteiro, sobre um cenário simples que se constitui de pequenas colunas de mármore para apoio dos cotovelos e dos pés, além de um almofadão para tornar a pose mais confortável.

O fundo é neutro, o que realça a beleza e a postura da modelo. Na equilibrada composição, a luz suave, que entra de cima, a escolha do ângulo de tomada paralelo ao da fotógrafa, e a forma como os véus estão plasticamente

dispostos sobre o corpo da menina, transmitem uma sensação onírica de uma imagem bucólica, carregada de sensualidade.

Há a mistura, na composição, de sensualidade e de beleza angelical, já que as mãos da menina, juntas em sinal de prece, devoção, nos remetem aos anjinhos barrocos. A posição transversal de seu corpo, que surge descoberto até a cintura, cortando o quadro ao meio, bem como a posição das mãos e dos pés que apontam para os cantos da imagem, confere um grande dinamismo à composição, apesar da pose estática.

Podemos fazer um paralelo desse retrato com outra pintura que ilustra a capa da *Revista Feminina* (Figura 36), na qual uma menina também aparece com os dois ombros descobertos, a vasta cabeleira a descer por suas costas, seu olhar que é um misto de suavidade infantil e malícia feminina. Ou ainda, com a imagem da Figura 32, em que a mulher é retratada despida até a cintura, coberta apenas com véus, assim como a jovem Wanda.



Figura 36
Capa da *Revista Feminina*
(dezembro, 1917)

É possível que as poses mais sensuais presentes na composição estética de Gioconda possam ter origem não só na convivência com a própria cultura imagética de sua época, mas também, na convivência fotografando as chamadas cortesãs. Esse fato pode ter sutilmente influenciado sua linguagem fotográfica, pois diversas vezes deve ter atendido às solicitações de poses dessas mulheres,

que em seu imaginário carregavam poses sensuais e mais ousadas do que as que uma menina fotógrafa poderia arquitetar. As poses, algumas mais sensuais, outras mais sensíveis e romantizadas, buscavam uma alternativa às imagens “petrificadas” de outrora.

Os conteúdos dessas imagens mostram assuntos bem organizados em sua composição e aprioristicamente petrificados, antes mesmo do congelamento fotográfico. Tratam em essência de imagens estáticas que contêm assuntos também estáticos: as duras, passivas e estereotipadas expressões humanas dos álbuns de família (...). (Kossoy, 2001:105)

Como um exemplo dessas imagens “duras” e estáticas, temos aqui uma página da época (Figura 37), da revista *A Cigarra* (“Secção A Formiga – jornal das creanças”), onde aparecem diversos retratos de crianças feitos por diferentes fotógrafos.



Figura 37 - “Secção A Formiga” - Revista *A Cigarra* (dezembro, 1914)

Neles, todas as crianças olham diretamente para a lente do fotógrafo, todas estão bem e muito vestidas, fotografadas num enquadramento frontal, sem

maiores preocupações com a composição estética ou com a luz utilizada. Elas apenas eram “afixadas”, “congeladas” diante da máquina fotográfica.



Figura 38
Wanda Massucci (1914) ²⁴

Essa terceira imagem (Figura 38) de Wanda Massucci encerra o trio de fotografias, possivelmente feitas para o mesmo ensaio fotográfico. Assim como as

²⁴ A imagem foi ligeiramente tratada na região do rosto para melhor visualização.

anteriores, sua provável data é 1914. Sua superfície é mate, de tonalidade preta e branca. O tamanho da imagem é de 22 x 17 cm.

Ela se encontra colada em papel-cartão grosso, apresentando uma marca de moldura, o que é identificado pela diferente coloração da superfície: a imagem que permaneceu coberta não se alterou, enquanto a parte que ficou exposta amarelou. Essas marcas são clara indicação que tenha sido exibida numa moldura durante muito tempo, talvez em alguma parede, como sinal de recordação da longa amizade de ambas.

O ateliê de Gioconda Rizzo apresentava na sua entrada diversas fotografias montadas em cavaletes que serviam como propaganda do trabalho lá realizado. As fotos cobriam as paredes servindo para, ao mesmo tempo, entreter e inspirar os clientes antes que entrassem na sala de fotografias propriamente dita, o “salão de poses”.

Comparando esta imagem (Figura 38), com a primeira fotografia (Figura 28) destacam-se sutis diferenças, entre elas, o enquadramento mais fechado, mostrando apenas o busto, e o ombro mais coberto. Wanda olha sutilmente para a esquerda da objetiva. Outro detalhe que chama a atenção é a assinatura do ateliê Femina, manuscrita na parte inferior direita, da mesma forma como aparece no outro retrato de Wanda que foi publicado na revista *A Cigarra*. Isso indica que a série de fotografias, composta dos três retratos mostrados na Figura 27, pode ter sido feita com a intenção de se enviar uma delas, ou várias, para publicação na revista, pois, de modo geral, Gioconda não assinava dentro das imagens, mas sim ao lado delas, no próprio suporte.

Esse é outro retrato romântico (Figura 38), em sintonia com as fotografias feitas nos anos 20 na Europa, como alguns exemplos a seguir, entre eles cartões-postais ilustrados com fotografias de crianças:



Figura 39

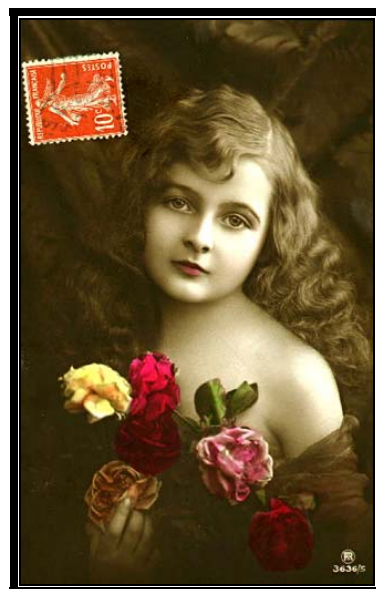


Figura 40

Postais
(c.1920)
<www.art-e-zine.co.uk/vic.html>



Figura 41



Figura 42



Figura 43

Postais
(c.1920)
<www.tssphoto.com>

Percebe-se nesses retratos infantis (Figuras 39 a 43) um padrão constante de fotografar crianças, com a intenção que recordem anjinhos, seja pelo suave desfoque que as envolve, seja pela maneira de enfeitar seus corpos com flores sobre a pele desnuda, ou até, de uma forma mais explícita, colocando falsas asinhas em suas costas.



Figura 44
Capa da *Revista Feminina*
(1916)

A criança, dessa forma, sempre é mostrada como um ser que nos transporta aos mais belos sonhos (Figura 44) e a um período de extremo romantismo, fatos correlacionados com aquela dose de sensualidade que Gioconda tão bem explorou em seus retratos.

Além dos três retratos aqui analisados (Figuras 28, 35 e 38), outro retrato feito por Gioconda por volta de 1924, da amiga Wanda Massucci (Figura 46), traz a lembrança da imagem publicada na capa da revista *A Cigarra* que o antecedeu dez anos (Figura 45).



Figura 45
Capa da revista *A Cigarra*
(dezembro, 1914)



Figura 46
Wanda Massucci (1924)
(Ass. Rizzo, à esq.)

Na capa da revista, no número do Natal de 1914, uma moça representa, de acordo com a legenda no canto superior à esquerda, “O anjo da paz”.

Vestida com o hábito de freira, segura em suas mãos um crucifixo. Seus cotovelos apoiados sobre uma almofada sugerem que esteja com os joelhos flexionados em sinal de prece. Colaboram com a idéia de devoção seu olhar elevado e a luz que banha sua lateral esquerda, como que vinda do céu.

No retrato de Wanda, também vestida de freira, suas mãos juntas de encontro ao peito dispensam o crucifixo, mas a expressão de seu olhar e a posição da fonte de luz são praticamente as mesmas usadas na capa da revista.

Numa época em que rareavam os espaços destinados para a divulgação e venda de arte (pinturas, esculturas e até fotografias), os próprios ateliês fotográficos faziam as vezes de galerias de arte:

Nem todos os espaços utilizados tiveram uma atuação contínua no âmbito das artes plásticas (...) as casas de fotografia, como a *Alemã*, *Hensher*, *Rizzo*, *Valério Vieira* e *Volsack*, foram utilizados como espaços expositivos até 1910. (Rossi, 2001: 55)

As casas de fotografia costumavam também ceder suas salas para exposições individuais (...) a *Fotografia Rizzo* sediou a individual de Aurélio Zimmermann, em maio de 1907. (Rossi, 2001: 57)

Esse contato direto com os pintores e artistas que conviviam com a família Rizzo, a proximidade física e a amizade com os demais fotógrafos da região (nos anos 10, cerca de 15 ateliês fotográficos concentravam-se no “triângulo” central, formado pelas ruas Direita, 15 de Novembro e São Bento, a maioria na Rua Direita), o hábito de leitura das mais variadas revistas femininas e de variedades, bem como toda a técnica ensinada por Michelle Rizzo, contribuíram na formação do olhar de fotógrafa da jovem Gioconda. O conjunto de imagens, ilustrações, pinturas e mesmo fotografias, aqui incluídas, tem como objetivo contextualizar a produção fotográfica de Gioconda Rizzo, inserindo-a no momento cultural e estético em que atuava como proprietária e fotógrafa do ateliê Femina.

A fotografia em esmalte e porcelana (1925–1960)

Com o fechamento de seu ateliê fotográfico, Gioconda volta a trabalhar com seu pai e seu irmão Armando Rizzo, fazendo, entre outros gêneros de fotografias, a cobertura de formaturas de renomadas faculdades, como a Faculdade de Direito do Largo São Francisco e várias outras no interior paulista.²⁵

Em 1926, Gioconda casa-se com o comerciante Onofre Pasqualucci, ano em que nasce sua única filha, Wanda. Passa a desenvolver uma nova atividade ligada à fotografia que lhe permitirá exercer seus cuidados de mãe ao mesmo tempo em que terá uma função remunerada.

Aprende a arte da fotografia aplicada em esmalte e porcelana com o professor Medina, espanhol proveniente do Rio de Janeiro. Instala em sua casa, no bairro do Cambuci, um ateliê e um forno para a produção das peças, que eram vitrificadas a uma temperatura de 1.000º C.

Esse trabalho artesanal e extremamente meticuloso exigia muita destreza e atenção. Consistia na transferência da película fotográfica, partindo do positivo, da foto em papel, para uma superfície de porcelana ou esmalte e sua posterior fixação num forno a altas temperaturas. Gioconda passa a executar esse tipo de serviço para a Photo do Carmo (Figura 47), do italiano Sestilio Fiorelli, que anuncia seu estabelecimento como: “A melhor e mais antiga casa de ampliações artísticas – retratos a óleo sobre a tela sobre porcelana para túmulos”.²⁶

²⁵ Veja folheto Estojo de Formatura – Anexos

²⁶ Lista Telefônica de Assinantes de São Paulo, 1938.



Figura 47
Anúncio na Lista Telefônica de São Paulo
Museu da Telefônica
(1938)

Paralelamente à prestação do serviço para a Photo do Carmo, Gioconda oferece a seus clientes a escolha dos formatos das peças segundo o mostruário²⁷ abaixo:

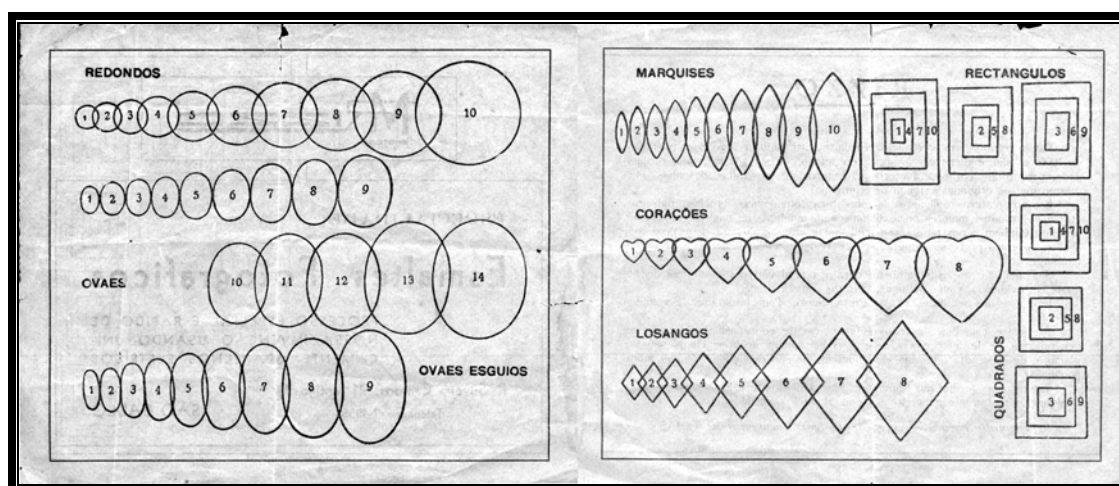


Figura 48 - Miolo do folheto mostruário

²⁷ Mostruário completo em Anexos.

Com a crise deflagrada pela quebra da bolsa de Nova York, o comércio se retrai e, em 1931, a família Rizzo se vê obrigada a fechar o tradicional ateliê da Rua Direita, que esteve aberto por cerca de 40 anos, mudando-se para um conjunto na Rua Líbero Badaró, 63.²⁸ Em 1935, Gioconda perde o marido e torna-se arrimo de sua família.

Nesse período Gioconda continua fotografando apenas em ocasiões especiais no estúdio do irmão Armando. Em 1931, bate às suas portas a recém-eleita Miss Universo, Yolanda Pereira (Figura 49), querendo ser retratada apenas pela senhora Gioconda Rizzo, que a prepara com todo o cuidado, penteando-lhe os cabelos para o retrato desejado (nota-se, porém, a assinatura do ateliê Rizzo no canto direito da imagem, o que torna a fotógrafa, mais uma vez, anônima):

“(...) ela me foi procurar na casa de meu pai, a Yolanda Pereira (...)”.²⁹



Figura 49 - Yolanda Pereira, Miss Universo (1931)

²⁸ Lista Telefônica de Assinantes de São Paulo, 1931.

²⁹ Depoimento de Gioconda Rizzo à autora. São Paulo, março 2003.

Esse retrato é oportunamente utilizado na capa de um folheto (Figura 51) da Photographia Rizzo, que tinha como objetivo a divulgação da criação do estojo de formatura (Figura 50), por Michelle Rizzo. Nele, constam vários elogios de formandos e também matérias publicadas em jornais enaltecendo a qualidade dos serviços Rizzo, a praticidade e criatividade do novo estojo.³⁰



Figura 50
Capa do folheto do Estojo de Formatura (1933)



Figura 51
Fotografia de Yolanda Pereira (1933) na primeira página do folheto

Mas é através da fotografia em porcelana que Gioconda garante o sustento de sua família. Passa longas horas no laboratório, apenas com uma tênue lâmpada vermelha iluminando o espaço. Ali, Gioconda prepara algumas das peças para ser usadas como suporte para as fotografias.

(...) tinha esse laboratório, eu ficava muitas vezes com ela lá, era um quartão grande, construído, no escuro direto, e eu gostava porque ela usava um

³⁰ Folheto completo em Anexos.

açúcar em quadradinhos, um açúcar candy, que era um dos ingredientes usados na preparação dos líquidos químicos. Ela que fazia os líquidos, comprava os ingredientes e preparava então o negativo, não sei exatamente como era... a pessoa trazia um negativo, mas eu lembro que esse negativo tinha que ser aplicado em cima da porcelana, ele tinha que se deslocar da película, eu lembro bem, eu ficava muito com ela lá dentro, e ele fica molinho e... mas tinha que ser com muita habilidade... porque ele quebrava... era uma coisa manual, fazia com a mão, com uma espátula, aí ele ia pra um forno a 600 ou 1.000 graus de temperatura, construído lá (...).³¹

Através da caderneta de anotações por ela utilizada, onde constam diversas fórmulas de elaboração de peças e da produção das mais variadas soluções químicas, percebemos como era extremamente trabalhosa a confecção das peças em esmalte:

Para fazer esmaltes brancos ³²

Placas

Primeiramente corta-se o cobre no tamanho desejado, porém um pouco maior. Se cose se estiver duro o cobre em seguida, sobre um maço de papel, dá se a forma côncava depois que se obtém a forma desejada, com uma pinça, põem-se no ácido nítrico puro se si quer rápido, e com a metade de água serve para ser mais lento e para muitas placas.

Depois do ácido nítrico, quando estiverem bem limpas põem-se na água e lavam-se. Depois se enxugam com um pano de linho.

Depois, se viram as placas do avesso e com um pincel se põe uma gota de goma dragante. Depois se põem o pó esmalte com água depois se vira ao direito e põem-se com pincel a camada de esmalte e com um pano de linho enxuga-se a água, por um canto.

Em seguida, põem-se num prato de terra com ocre diluído na água.

Depois deixar ficar para se esquentar um pouco na porta do forno. Em seguida se introduz no forno para se vitrificar ao cuidado da pessoa.

(A camada de esmalte põem-se duas ou três vezes, até ficar bem igualada, porém na penúltima vez se esmerilha).

Outra fórmula da mesma caderneta sugere cooperação entre ela e seu concorrente em fotografia em porcelana, A. Giorgis, artista especialista em retratos sobre porcelana: ³³

³¹ Depoimento de Silvana Salerno Rodrigues (neta de Giovana Rizzo). São Paulo, março 2003.

³² Anexos – Caderneta de Anotações – Gioconda Rizzo.

³³ *Retratos em porcelana A.Giorgis Inalteráveis para túmulos. Rua Bresser 814. Tel.2-5812. Indicador Profissional.* São Paulo: CTB. 1938. Anexos.

Banho Fondente receita Giorgis

Acetato de chumbo	25gr
Ácido bórico	25gr
Sal nitro	05gr
Açúcar	10gr
Água	1000

Apesar dessa aparente colaboração entre os dois artistas, Gioconda pesquisa e descobre sozinha, segundo depoimento de sua filha, algumas fórmulas de coloração para os esmaltes, inovando nas cores verde e azul (Figura 52).

Prosseguindo a análise da caderneta de anotações, percebem-se diversos endereços de lojas na Europa, principalmente de cidades suíças e em Paris, que vendiam placas de esmaltes e porcelanas, tintas, formas “e todo o necessário para esmaltes”, ³⁴ o que evidencia o costume de importar o material que, provavelmente, não se encontrava disponível no Brasil.



Figura 52



Figura 53

Tampas de porcelana, fotografias colorizadas em verde (esquerda) e sépia (direita)
c. 1927

A fotógrafa Gioconda prossegue até a década de 60, atuando exclusivamente nesse ramo da fotografia, quando finalmente se aposenta.

³⁴ Caderneta de anotações – Gioconda Rizzo em Anexos.

Duas décadas depois é “redescoberta” e assim homenageada com diversas exposições e uma série de entrevistas, onde é apontada como uma das mulheres fotógrafas pioneiras a ser proprietária de um ateliê fotográfico, justamente na época em que eram bem poucas as mulheres que se aventuravam a trabalhar fora de casa, principalmente em uma atividade exclusivamente masculina.

A vovó se aposentou em 1960. Até 1972 ninguém abordou a fotografia dela. Em 1982 eu estava trabalhando na revista *Casa e Jardim* e nós organizamos uma exposição na galeria Fotoptica, e aí foi feita uma pequena retrospectiva com as fotos que ela tinha, que são essas fotos caseiras e tal, e foi um grande sucesso. A partir daí, ela deu entrevistas para a TV Globo, para programas do SBT, Record, Bandeirantes, participou de mesa-redonda com a Vânia Toledo e outros fotógrafos contemporâneos, e rádios, jornais, matérias muito boas na *Folha*, no *JT*, no *Estadão*, e depois teve um novo período que ficou meio paradinha a história e, com o tempo, sempre vinha uma pessoa pesquisar (...).

³⁵

Gioconda Rizzo, não se considerava uma mulher diferente das demais pela sua opção profissional, apenas lembrava que as clientes estranhavam uma moça tão jovem ser proprietária e fotógrafa. Esse fato vem reforçar a idéia de como era realmente árduo, nos anos 20, o caminho de uma mulher que optava por seguir um rumo diferente da regras ditadas pela sociedade:

(...) Ela tinha uma consciência de que era diferente, sim, porque ela uma mulher que trabalhava fora, na época não era muito comum, então, por exemplo, no bairro que ela morava depois de viúva (...) tanto na Bela Vista quanto no Cambuci, as mulheres não trabalhavam fora, tanto que ela trabalhava fora, tinha empregada, ela não cozinhava, ela não lidava com nada da casa (...) ficava trabalhando direto, no ateliê, até 1930, 1933 e de 1933, 34 até 1960 era no laboratório de porcelana (...).

³⁶

Mesmo assim, Gioconda manteve seu amor à profissão: “Fotografia é uma coisa maravilhosa, que a gente tira o retrato quando era criança e depois quando é velho está vendo a figura dele quando era criança, é uma coisa maravilhosa. É muito bonito!” (Gioconda Rizzo, 2002).

³⁵ Depoimento de Silvana Salerno Rodrigues à autora. São Paulo, março de 2003.

³⁶ Idem.



Figura 54
Gioconda Rizzo
(1953)

Não podemos continuar sem os retratistas registradores de vaidades mil e também com essa geral falta de imaginação. Devaneios são precisos, cada vez mais. Ressuscitemos urgentemente Carneiro e Gaspar, Militão, Henschel, Vollsak e milhares de Valérios, para nos ajudar a brincar irresponsavelmente neste mundo das carteiras de identidade, dos CIC, dos PIS-PASEP, dos IAPAS e dos burocratas e tecnocratas insensíveis.

Carlos A. C. Lemos

Capítulo 2

Revelando as raras fotografias

2.1. Panorama do mercado fotográfico comercial feminino

Analisando a categoria profissional, especificamente o campo dos ateliês/estúdios fotográficos voltados ao cliente popular, nota-se um aumento significativo no número de estabelecimentos que entraram no mercado a partir da década de 30:

O interesse pela fotografia na segunda metade da década de 30 parece crescer de modo flagrante, embora não se possa estabelecer um elo com as manifestações da década anterior. (Camargo e Mendes, 1992:58)

Porém, comparativamente, a presença feminina, continua em franca desvantagem, sendo infinitamente menor a quantidade de estúdios comandados por mulheres.

Um dado comum a todas as fotografias pesquisadas é a escassez de informações, originárias de fontes esparsas e de depoimentos. A seleção das fotografias aqui apresentadas foi determinada entre as que dispunham de material biográfico e que tiveram seu acervo, ou parte dele, preservado e localizado. Chegou-se inicialmente aos seus nomes através de pesquisas nos catálogos telefônico das cidades de São Paulo e Santos (indicador profissional e assinantes) entre os anos de 1917 e 1970. O quadro a seguir apresenta um panorama geral das fotografias descobertas nas listas, bem como o período ³⁷ e o ramo de atuação:

³⁷ O período mencionado no quadro está relacionado com o período em que anunciaram nas listas telefônicas, não sendo necessariamente o período exato de atuação, o qual por vezes ficou sem definição precisa.

FOTÓGRAFAS	RAMO	ATIVIDADE
Gioconda Rizzo (não consta da lista)	Retratos	1914-1916
Elvira Pinzuti	Sem informação	1923
Sophia Pretzel	Balés, formaturas e retratos	1929-1960
Irene Lenthe	Formaturas e retratos	1926-1950
Mme. Stein	Retratos, arquitetura	1930-1934
Edith Hoffmann	Retratos, crianças em domicílio	1935-1971
Helena Silva	Sem informação	1936-1937 1951-1952
Nina Guerra	Retratos	1938-1940
Adrienne Lenthe	Retratos	1942-1958
Eva Hori	Especializada em crianças em domicílio	1951-1971

Analisando esse quadro, percebe-se a concentração de estúdios que abrem suas portas na década de 30, entre os quais, os pertencentes as três fotógrafas contemporâneas Sophia Pretzel, Irene Lenthe e Mme. Stein, todas estrangeiras e provavelmente de origem judaica. Essa casual coincidência é facilmente explicada pelo fato de a fotografia nessa época estar em crescente expansão na Europa e Estados Unidos, locais onde havia ampla oferta de escolas de arte fotográfica e fácil acesso aos mais diversos modelos de equipamento fotográfico e de fotoacabamento, razão pela qual os imigrantes que aqui chegavam já traziam dos países de origem todo o seu conhecimento fotográfico. Esses fatores não eram, porém, uma realidade no mercado nacional, onde quase toda a literatura sobre o tema, excetuando-se algumas raras publicações de curta duração, só podia ser encontrada em idiomas estrangeiros.

Quanto à importação de livros e revistas, um levantamento dos acervos públicos em nada altera esse recorte. Os títulos existentes restringem-se a

manuais franceses e alemães, com raras exceções para publicações fotoclubistas francesas da virada do século. (Camargo e Mendes, 1992:68)

Somente por volta de 1926 surgiu a *Revista Brasileira de Fotografia*, e apenas em 1934 foi lançado novo título, *Agfa Novidades*, que funcionava como um boletim da indústria e do comércio de produtos e equipamentos fotográficos. Não existiam também escolas especializadas que oferecessem cursos de fotografia.

O ensino dá-se assim de forma difusa, mas diversificada, o que provavelmente gera dúvidas quanto à uniformidade e impõe restrições ao livre acesso ao campo. (Camargo e Mendes, 1992:73)

Muito comum era o ensinamento da arte fotográfica por parte dos próprios estúdios, que dessa forma conseguiam garantir a continuidade do estabelecimento, quando o mesmo escapava da gerência familiar.

Além da origem estrangeira, essas fotógrafas tinham como gênero comum de seu trabalho o retrato. Posteriormente procuraram ampliar a oferta de serviços fotográficos, anunciando especializações em outras áreas com o intuito de aumentar a clientela. Enquanto Sophia Pretzel oferecia outros gêneros dentro do próprio estúdio, como retratos de alunos de escolas de balé, Mme. Stein e Irene Lenthe saíram do ambiente fechado, fotografando obras de arquitetura. A fotografia de crianças também foi um gênero muito explorado tanto por Edith Hoffmann como por Eva Hori, que ofereciam seus serviços em domicílio, levando o estúdio fotográfico à casa do cliente.

A seguir, o levantamento detalhado do material pesquisado a respeito de cada fotógrafa.

2.2 Poucas pistas: quem foram elas?

*Elvira Pinzuti (1923)*³⁸

Em outubro de 1923, no Indicador Profissional das Listas Telefônicas, consta o nome de Elvira Pinzuti, que não reaparece nos anos seguintes. Nada se sabe além do nome do estúdio, “Photo Ideal, à Rua São João, 41, sobreloja”. Em abril de 1923, existia uma Photo Ideal na “Rua Quintino Bocayuva nº. 2” (sem o nome do proprietário), porém se desconhece haver alguma relação entre ambas.

Sophia Pretzel – De Santos a São Paulo (1929-1960)



Figura 1
Sophia Pretzel em seu estúdio em Santos
(c.1929)

³⁸ A data entre parênteses corresponde ao período aproximado de atuação das fotógrafas.

Sophia Pretzel (Figura 1), assim como Gioconda Rizzo, iniciou-se na arte fotográfica muito jovem, com a idade de 17 anos.

Filha de Salomão e Helena Pretzel, judeus austríacos, nasceu no Rio de Janeiro em 5 de abril de 1912, mudando-se logo para São Paulo, onde a família mantinha uma chapelaria. Após o falecimento do pai em 1929, Sophia e sua mãe mudam-se para a cidade de Santos, onde Sophia arrenda um estúdio fotográfico que se localizava no anexo ao famoso Hotel Atlântico, na Avenida Ana Costa, 560, possivelmente de propriedade do fotógrafo Pereira Jr.³⁹

(...) Eu sei que era um senhor que arrendou para ela, que assinou durante muito tempo até ela conseguir regularizar a situação dela... por causa de ela ser menor de idade, era 21 a maioridade naquela época, então ela dependia de ter uma firma aberta (...).⁴⁰

Sofia aprende o ofício por conta própria. Valendo-se de sua facilidade com diversos idiomas, passa a estudar livros e revistas importados para aumentar seu conhecimento técnico de fotografia, uma vez que na época eram escassas as publicações nacionais sobre o assunto. “As primeiras décadas seguem o padrão corrente no século XIX, dominado pela presença da literatura técnica francesa e alemã” (Camargo e Mendes, 1992:71).



Figura 2 - Inauguração do estúdio em Santos (1929)

³⁹ Lista Telefônica de Santos, 1929. O endereço mencionado consta como sendo do fotógrafo Pereira Jr.

⁴⁰ Depoimento de Paulo Waldheim Oliveira (neto de Sofia Pretzel). São Pedro, maio de 2004.

O estúdio de Sophia (Figura 2) possuía uma equipe de funcionários treinados e dirigidos por ela mesma e se mantinha basicamente de três fontes de renda: do atendimento a escolas, fazendo a cobertura de formaturas (Figuras 3 e 4), dos hóspedes do próprio hotel que compravam filmes, revelavam fotografias e usavam o serviço de retratos do estúdio, e dos serviços de fotoacabamento que prestava aos fotógrafos autônomos, os “lambe-lambes”, que percorriam as praias de Santos.

(...) Ela trabalhava muito com o fotógrafo lambe-lambe, que era o fotógrafo da praia, as famílias que iam passear na praia queriam uma recordação, então ela revelava, fornecia material, revelava as fotos desse pessoal... vamos dizer assim, os fotógrafos autônomos... não sei a denominação da época, mas eles trabalhavam na praia tirando fotos, como tem até hoje, que é aquele monóculo, e então esses fotógrafos que ficavam trabalhando na praia, autônomos, compravam filmes, revelavam as fotos e o próprio pessoal que vinha passear em Santos estava hospedado no hotel, também compravam máquina, ou filme, ou revelavam, pediam para tirar fotos, então ela trabalhava em função do hotel, do passante, que é do comércio normal e coligado com o pessoal na praia que tirava fotos e fazia trabalho para escolas (...).⁴¹



Figura 3
Formanda Adélia
(sem data)

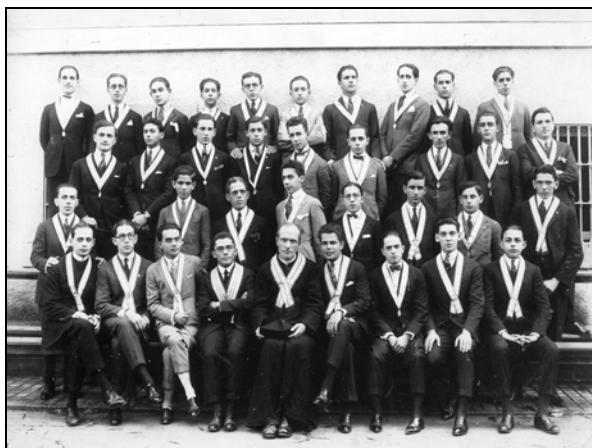


Figura 4
Grupos de formandos
(1930)

⁴¹ Depoimento de Paulo Waldheim Oliveira (neto de Sofia Pretzel). São Pedro, maio de 2004.

Por ocasião da comemoração do centenário da emancipação de Santos em janeiro de 1939, Sophia faz uma série de fotografias (Figuras 5 a 9) ⁴² comparativas de pontos-chave e monumentos históricos da cidade, utilizando como referência imagens do fotógrafo Marques Pereira feitas entre o final de 1880 e início dos anos 30. Esse conjunto de 117 fotos é encadernado e oferecido por ela à prefeitura da cidade, onde no prefácio manuscrito existe agradecimento a herdeiros de Marques Pereira, constituindo assim o *Álbum Comemorativo do Primeiro Centenário da Cidade de Santos*. Foram feitas infrutíferas tentativas em busca de familiares de Marques Pereira, renomado fotógrafo santista, na tentativa de esclarecer se existia algum vínculo entre os dois fotógrafos. Ao que parece, a elaboração do álbum teve como objetivo a promoção do estúdio de Sophia Pretzel, buscando divulgar seu trabalho na prefeitura municipal, a fotógrafa utilizou fotografias de Marques Pereira, conseguindo maior prestígio no seu intento.



Figura 5
Vista da Praça da República, vendo-se à frente o monumento a Brás
Cubas e ao fundo o Washington Hotel (1939)
Legenda original

⁴² As fotografias 5, 6, 7 e 8 pertencem ao acervo da Fundação Arquivo e Memória de Santos, as demais ao acervo de Paulo Waldheim Oliveira.



Figura 6

Praça Mauá. No primeiro plano, o prédio da Prefeitura e no segundo o prédio do Correio (1939). Legenda original



Figura 7

Vista da Praça Rui Barbosa. Ao fundo, o antigo prédio dos Correios e Telégrafos (1939). Legenda original



Figura 8

Vista do bairro do Gonzaga. Vê-se à frente a Fonte 9 de Julho, na Praça das Bandeiras (1939). Legenda original



Figura 9 – Cais do porto
c. 1929

Pesquisando o jornal *A Tribuna de Santos* em sua edição comemorativa do dia 26 de janeiro de 1939, com 96 páginas ricamente ilustradas, nota-se a presença de diversas fotografias comparativas (Figuras 10 e 11)⁴³ feitas entre 1908 a 1939. Porém, como era costume na época, não existe crédito ao fotógrafo em nenhuma das imagens, todas apresentam carimbo com o nome do jornal, ventilando-se a possibilidade de que algumas dessas imagens teriam sido feitas pela própria Sophia, ou ainda que, inspirada nessa edição, ela teria criado o álbum comemorativo.

⁴³ A Figura 7 apresenta o mesmo enquadramento da Figura 11.



Figura 10
Fotos superiores: Avenida Ana Costa
Fotos inferiores: Avenida Ana Costa com os
Hotéis Atlântico e Parque Balneário
Jornal *A Tribuna de Santos* (1939)

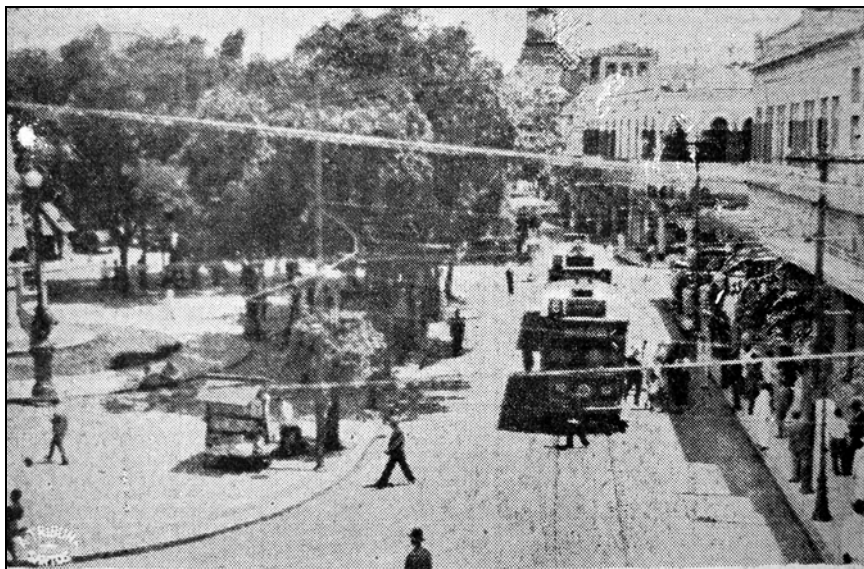


Figura 11 - Praça Rui Barbosa - Jornal *A Tribuna de Santos* (1939)

Além das imagens encontradas no álbum comparativo, existem diversas tomadas de Santos que por alguma razão não integraram o álbum; a seguir, duas delas. (Figuras 12 e 13)

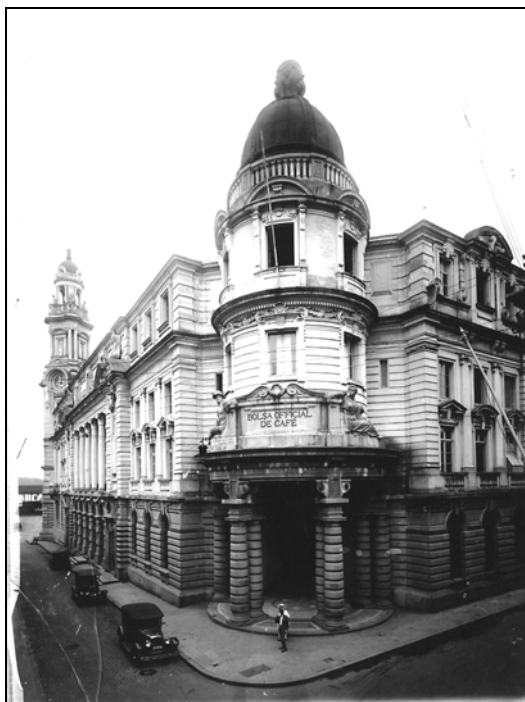


Figura 12
Bolsa Oficial de Café (sem data)



Figura 13
Transporte do café (sem data)

Devido ao início da Segunda Guerra Mundial e aos diversos blecautes, os negócios não caminhavam bem. O movimento turístico no litoral cai assustadoramente e Sophia passa a sofrer restrições dos fornecedores devido a sua ascendência judia.

Ela tinha amizades profissionalmente com pessoas..., fotógrafos também estabelecidos e que eles compravam material necessário para ela poder trabalhar, então ela pegava uma escola, uma formatura para fazer, um casamento, mas ela não conseguia comprar filme, papel para revelação ou a química que era feita toda manualmente, ela não conseguia adquirir. Então os colegas é que compravam uma quantidade maior e repassavam para ela.⁴⁴

Assim, ela se vê obrigada a redirecionar o negócio mudando novamente para São Paulo, onde já se localizava a maior parte das escolas a que atendia.

(...) A guerra foi mais ou menos na década de 40... então teve o problema com o Brasil, a história toda da guerra que o Brasil acabou entrando, o blecaute, ela não tinha mais aquele comércio, porque o pessoal não vinha passear na praia, tinha medo, o círculo inverso... ausência de turistas, por consequência, foi naufragando, naufragando e o forte dela, provavelmente, calculo eu, era as escolas em São Paulo, então por que continuar em Santos com toda essa problemática?, então ela resolveu mudar para São Paulo (...).⁴⁵

Quando chega a São Paulo, por volta de 1941, separada do marido e com uma filha pequena, estabelece-se inicialmente à Rua Líbero Badaró, 196, localização de diversos estúdios fotográficos da época.

A mudança para a cidade de São Paulo atua em sua vida como um divisor de águas. Deveria começar tudo novamente, conquistando nova clientela e driblando a concorrência numa época de guerra, vencendo muitos obstáculos que uma mulher separada, trabalhando como autônoma e de origem judia teria de enfrentar.

(...) Porque era muito difícil a vida, o momento que eles passaram, muito difícil, eles saíram de uma situação um pouco tranqüila para uma intranqüilidade total, em virtude de estar começando tudo de novo,

⁴⁴ Depoimento de Paulo Waldheim Oliveira (neto de Sofia Pretzel). São Pedro, maio de 2004.

⁴⁵ Idem.

obviamente sempre existiu a concorrência, obviamente o pessoal não reconhecia muito o trabalho de uma mulher, separada... por tudo isso daí, acredito que tenha pesado muito naquela época para ela poder enfrentar (...).⁴⁶



Figura 14
Catálogo telefônico (1944)

Através do anúncio acima (Figura 14), temos uma indicação do gênero de fotografias que Sophia fazia quando se instalou em São Paulo na Rua Líbero Badaró, 196, endereço que pertenceu até 1943 ao fotógrafo Max Rosenfeld (o que indica a possibilidade de existir algum tipo de contato entre Sophia e o meio fotográfico paulistano anterior a sua chegada). Nos anos 30, a Rua Líbero Badaró passou a concentrar diversos estúdios fotográficos que nas décadas anteriores se localizavam no chamado “triângulo”, principalmente na Rua Direita. Era na Rua Líbero Badaró que estavam os estúdios de Armando Rizzo (nº. 63), Irene Lenthe (nº. 314), Photo Rosen (nº.182), Boris Kuslis (nº. 487), Foto Atelier Star (nº. 226), entre outros. Com o passar dos anos, o movimento de mudança atravessa o Viaduto do Chá, e os estabelecimentos espalham-se pela região da Rua Barão de Itapetininga e suas transversais.

Com a demolição do edifício no qual tinha o estúdio, Sophia, mais uma vez, muda-se, por volta de 1949, para a Rua do Arouche, 132, oferecendo os mesmos serviços, tendo o cuidado, porém, de manter o mesmo número telefônico para atender à clientela já formada (Figura 15). As fotos vinham então, emolduradas por *passee-partout* com o nome e o endereço do novo estúdio (Figuras 18 e 19).

⁴⁶ Depoimento de Paulo Waldheim Oliveira (neto de Sofia Pretzel) São Pedro, maio de 2004.



Figura 15
Catálogo telefônico
(1949)



Figuras 16 e 17
Anônimas
(sem data)



Figuras 18 e 19
Passe-partout externo/interno do estúdio
 Foto Sofia
 (c.1949)

Apenas em 1957 Sophia afilia-se ao Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas do Estado de São Paulo, criado em 1941, e permanece sindicalizada até 1965.

Em 1959 passa a anunciar como “Atelier Sofia – Ballet, cas., Formaturas” – provavelmente em busca de uma especialização para aumentar seu leque de opções, fotografa alunos de escolas de balé com fantasias e uniformes de balé (Figuras 20 a 26).



Figuras 20 e 21 - Anônimas (sem data)



Figuras 22 e 23 - Anônimos (sem data)



Figura 24
Anônima (sem data)



Figura 25
Anônima (sem data)



Figura 26
Esther (c. 1942)

Por volta de 1957, realiza-se o casamento de sua única filha, Esther. Apesar de ser uma ocasião festiva, esse fato deixa tristes recordações a Sophia. No dia da festa do casamento, a equipe de funcionários do estúdio de Sophia vai até a igreja registrar o acontecimento, porém, devido a um erro do fotógrafo, o filme vela! Assim, quando os recém-casados retornam da viagem de lua-de-mel, Sophia refaz a seqüência de fotos do casamento, posadas, dessa vez em seu estúdio. (Figuras 27 e 28).



Figura 27
Esther e José Benedito
(c.1957)



Figura 28
Esther
(c.1957)

Através da lista de preços⁴⁷ de seu estúdio de 1961 (Figura 29), pode-se notar que Sophia procurava valorizar, além do próprio estúdio, os serviços proporcionados por seu laboratório fotográfico. Percebe-se, a oferta de inúmeros tipos e tamanhos de ampliações, não só em preto e branco, mas também em cores e em diapositivos.

⁴⁷ Veja Anexos.



Figura 29 - Sophia Pretzel (c. 1940)

Sophia prossegue anunciando seu trabalho no catálogo telefônico até 1961, quando conhece seu segundo marido e por motivos de saúde muda-se para a cidade de São Pedro. Encerra sua carreira de fotógrafa com aproximadamente 50 anos, vindo a falecer em 1999, com a idade de 87 anos.

As irmãs Lenthe

As irmãs Adrienne e Irene Lenthe, filhas de Imre Sofia e Gustavo Lenthe, nasceram na cidade de Felso, na Hungria. Juntamente com sua mãe, Sofia, chegaram de terceira classe de navio em 10 de setembro de 1925, provenientes de Bremen, Alemanha. Irene com 27 anos, fotógrafa, divorciada, e Adrienne com 24 anos, solteira, trabalhadora do comércio, foram residir na Rua 7 de Setembro, 7. Ambas atuaram como fotógrafas em seus respectivos estúdios independentes.

Irene Lenthe (1926-1950)



Figura 30
Irene Lenthe
(c. 1949)

Nascida em 7 de fevereiro de 1898, a mais velha das irmãs chegou ao Brasil com profissão definida: fotógrafa. Seu hábito de anunciar no catálogo telefônico permitiu traçar um perfil de seu trabalho, acompanhando-se os diversos gêneros de fotografia em que atuou. As publicações do estúdio ocorreram anualmente, entre 1929 e 1944.

Em maio de 1926, surge pela primeira vez o nome da fotógrafa na Avenida São João, 155, endereço que no ano anterior pertencia à Photographia Moderna.

No mês de junho de 1929, no indicador profissional, anuncia como “Photo Irene Lenthe – Avenida São João 155”.

Já em 1930, além de anunciar como “Photo Lente – Av. São João 155” (seu endereço residencial), anuncia também na lista de assinantes, onde seu nome está vinculado ao do renomado fotógrafo de arquitetura Hugo Dante Zanella: “Photo Studio Mme. Lenthe & Zanella – R. Líbero Badaró nº 55 2º s8/9”. As únicas imagens encontradas dessa sociedade são fotografias⁴⁸ das obras de construção da casa de Luiz da Silva Prado, projetada em 1931, pelo arquiteto Gregori Illych Warchauchik (Figuras 31 e 33).



Figura 31
Casa de Luiz da Silva Prado
(c.1931)

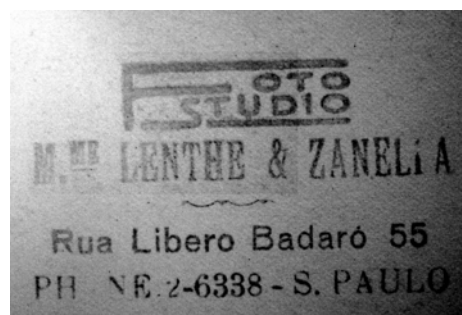


Figura 32
Carimbo no verso da foto

⁴⁸ Fotografias pertencentes ao acervo da Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), São Paulo.

O Foto Paramount (1931-1944)

Algumas imagens exibem o carimbo do estúdio de Irene Lenthe (Estúdio Paramount) e não do estúdio da sociedade com Zanella. (Figura 32). O número de telefone 4-7775 pertencia ao estúdio/residência de Irene Lenthe na Avenida São João, o que mostra que o anúncio tinha a finalidade de divulgar e atender a ambos os endereços (Avenida São João e Rua Líbero Badaró).



Figura 33
Fachada principal e lateral direita
Casa de Luiz da Silva Prado
(c.1931)



Figura 34

Carimbo do Foto Paramount utilizado no verso das fotos
(c.1931)

Através da rápida sociedade, de cerca de um ano, pode-se deduzir que a fotógrafa buscava um meio de tornar-se conhecida em outras áreas, nesse caso a especialização em arquitetura.

Em julho de 1931, no indicador profissional, não é mais anunciada a sociedade entre os fotógrafos, e Irene passa a anunciar “Qualquer serviço no ramo industrial, a domicílio” (Figura 36). Esses primeiros anúncios tinham a inclusão de um curioso logotipo, em que aparecem dois homens diante de uma lareira. Um, em pé, observa um retrato, o outro, sentado, folheia um livro. A inserção da lareira na ilustração sugere hábitos importados da Europa, e a ausência de uma figura feminina pode representar a visão que se tinha da mulher na sociedade da época:

Tendo em vista o tema da mulher, alguns anúncios da Foto Paramount presentes nas listas trazem uma ilustração peculiar: uma cena doméstica, com uma lareira ao fundo. Numa poltrona em primeiro plano, vê-se a silhueta de um homem com cachimbo, tendo à sua frente outra figura, aparentemente masculina, que admira um retrato. Entre as interpretações possíveis, certamente a mais adequada parece entender a cena como um ato falho revelador da difícil condição do trabalho feminino nos anos 30.⁴⁹

⁴⁹ Mendes, Ricardo. Site Fotoplus. Acesso em 04/2005.



Figura 35
Anúncio
Janeiro de 1931



Figura 36
Anúncio
Julho de 1931

Em março de 1933, surge o nome “Paramount & Lenthe” indicando uma possível sociedade (Figura 37).

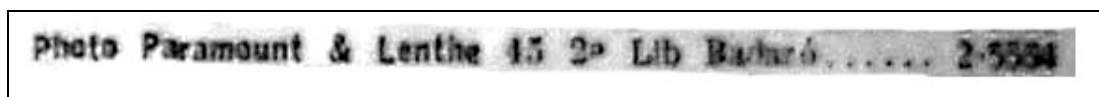


Figura 37
Registro no catálogo telefônico de 1933

A partir de 1940, Irene mantém um único modelo de anúncio que é utilizado até o ano de 1944. Este se constitui de um bloco, com destaque para o nome do estúdio em negrito, seguido de seu próprio nome e do texto, que variou de ano a ano, e, fechando o anúncio, o endereço do estabelecimento. É interessante notar que Irene inicia essa série de anúncios apenas como “Arte fotográfica” (Figura 38), distanciando-se dos anúncios anteriores, em que se direcionava ao mercado industrial (Figura 36).

Sendo “artísticas”, parece coerente que os estabelecimentos fotográficos passam a ser designados como “atelier”. No entanto, o crescimento do mercado e uma “vaga” especialização em setores mais técnicos serão sinalizados nos anúncios. Nos anos 30, e mesmo posteriormente, a produção de retrato é ainda denominada como “artística” em oposição às demais, agora designada como “fotografia técnica”. (Camargo e Mendes, 1992:29)



Figura 38
Registro no catálogo telefônico de 1940

No ano seguinte, o mesmo anúncio surge com a primeira modificação no texto, onde se percebe uma especialização dentro da “arte fotográfica”, “Arte Fotográfica - Esp. em quadros de formatura” (Figura 39), divulgando serviços de fotografia para formaturas, com certeza o que foi sua maior fonte de renda desde a abertura do estúdio.

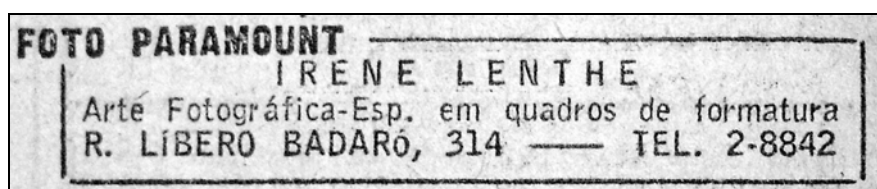


Figura 39
Registro no catálogo telefônico de 1941

Já em 1943, não anuncia mais formaturas, mas sim casamentos. Buscando uma popularização no atendimento, oferece até fotos para “preparação de documentos, etc.”, o que na verdade deveriam ser as populares fotos 3x4 (Figura 40). No mesmo ano, na segunda edição do indicador profissional surge como, “fotocópias para documentos” (Figura 41), tornando-se evidente que o estúdio estava na ocasião atendendo aos eventuais clientes que passavam nas imediações e precisavam de uma fotografia “rápida” para documentos.

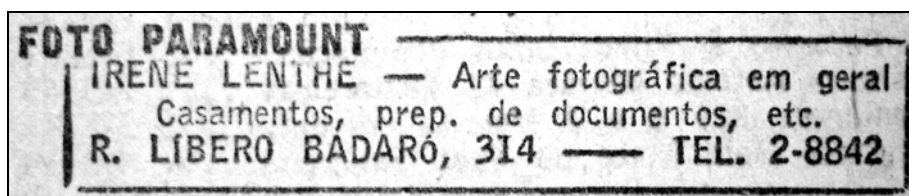


Figura 40
Registro no catálogo telefônico de 1943

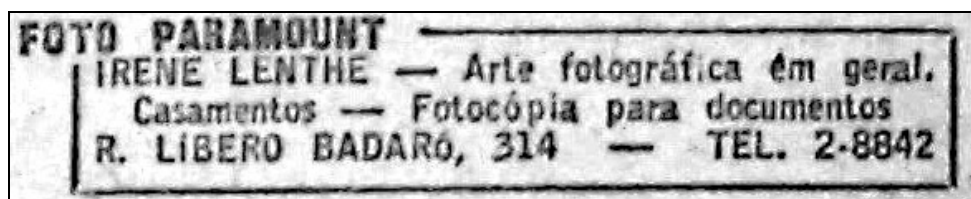


Figura 41

Registro no catálogo telefônico de 1943 – 2ª edição

O Cruzeiro do Sul (1944-1950)

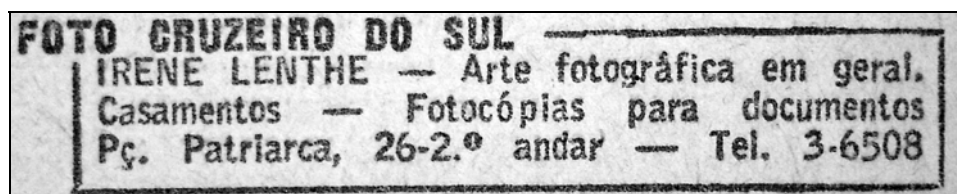


Figura 42

Registro no catálogo telefônico de 1944

Em 1944, Irene muda-se pela última vez, para a Praça do Patriarca, 26 (Figura 43), mantendo o mesmo texto do anúncio da Rua Líbero Badaró. O novo estúdio levava esse nome, pois funcionava no mesmo edifício da Rádio Cruzeiro do Sul e, aparentemente, Irene valeu-se dessa vizinhança para promover outros serviços além dos fotográficos já oferecidos, passando a oferecer “gravações de discos para cantores, músicos e oradores” (Figura 43),⁵⁰ ingressando assim em um novo ramo.

⁵⁰ Carimbo encontrado em documentos referentes ao processo de naturalização de Irene Lenthe. Arquivo Nacional, Rio de Janeiro.



Figura 43
Anúncio do Foto Cruzeiro do Sul
(c. 1950)

Não existem no catálogo telefônico outros anúncios do Foto Cruzeiro do Sul nos anos seguintes, porém, através do boleto de pagamento de impostos de indústrias e profissões à Prefeitura de São Paulo, datado de 14 de março de 1950, o estúdio ainda constava como de propriedade de Irene.⁵¹

Através da análise do percurso da fotógrafa, entre as diversas conclusões possíveis, a mais evidente parece ser a busca contínua pelo aumento de sua clientela. Num primeiro momento, Irene, que se formara na escola de arte fotográfica de Budapeste,⁵² começa a atuar no Brasil, direcionada a um público selecionado, associando-se ao conhecido fotógrafo Hugo Zanella, famoso por retratar, entre outras imagens, obras de arquitetura. Talvez, por seu temperamento forte, dissolve a breve sociedade e direciona o estúdio ao lucrativo ramo das formaturas. Devido à sazonalidade do ramo, diversifica a oferta de serviços para completar o orçamento nas baixas temporadas. Os mais comuns são os retratos e as cerimônias de casamentos. Os três gêneros persistem, lado a lado, até o final de sua longa carreira.

Irene não possuía muitos funcionários. Tinha preferência por assistentes estrangeiros, como ela. Entre os diversos que começaram em seu estúdio, pode-

⁵¹ Veja Anexos.

⁵² Depoimento de Tessuro Kagaya. São Paulo, fevereiro de 2004.

se mencionar o fotógrafo japonês, Tessuro Kagaya, que trabalhou no Paramount, por volta de 1938, por um breve período. Apresentado pelo seu irmão, Masagi, ex-funcionário de Irene, executava pequenas tarefas, como limpeza do estúdio, corte, lavagem e carimbagem das fotografias.

Em suas lembranças, recorda-se de Irene como uma mulher poliglota, enérgica, que dirigia o próprio automóvel e tinha entre seus amigos o político Adhemar de Barros, que freqüentava o ateliê.

Sabe-se que além dos irmãos Kagaya, passaram por seu estúdio os fotógrafos alemães Hans Gunther Flieg e Hans G. Zolko e o polonês Eduardo Lewinski. Na época eram todos aprendizes que, anos depois, abririam os próprios estabelecimentos.

Apesar de ter trabalhado pouco tempo para a fotógrafa, o senhor Flieg lembra-se de Irene como: “Absolutamente mandona, tinha que se impor porque uma mulher nessa profissão, se não se impõe, ela leva na cabeça”.⁵³

Sempre em contato com a sua comunidade, em busca de preservar as cultura e tradições húngaras, Irene trabalhava como voluntária na Associação Húngara Auxiliadora do Brasil, fundada em 1926, que por ocasião da guerra passou a se chamar Associação Beneficente 30 de Setembro. Ocupou diversos cargos importantes na instituição sendo vice-presidente em 1933 e 1934 (período em que sua irmã Adrienne era subsecretária), tesoureira em 1936 e finalmente membro do conselho como representante das chefias das igrejas em 1938.⁵⁴

É com esse mesmo espírito participativo e atuante que Irene se envolve na fundação da Associação das Empresas de Artes Fotográficas de São Paulo (futuro Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas do Estado de São Paulo, Seafesp, constituído em novembro do mesmo ano), na luta pela união entre os fotógrafos, para a defesa de seus direitos. Além dela, apenas outras duas mulheres, esposas de fotógrafos, participaram da cerimônia, a senhora Alexandre Mandl e a senhora Norvegia Cerri (Figura 44).⁵⁵

⁵³ Depoimento de Hans G. Flieg. São Paulo, fevereiro de 2004.

⁵⁴ Livro Comemorativo da Associação Beneficente 30 de Setembro. Piller, Gedeon (Org.). São Paulo, 1999.

⁵⁵ Acervo do Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas do Estado de São Paulo (Seafesp).



Figura 44
Membros da assembléia constitutiva
da Associação das Empresas de Artes Fotográficas de São Paulo
(sentadas na mesma fileira, sra. Norvegia Cerri, sra. Irene Lenthe e sra. Alexandre Mandl)
(1941)

Durante os tempos da Segunda Guerra Mundial, Irene deve, provavelmente ter sofrido forte preconceito por suas condições de mulher, estrangeira e divorciada, atuando em uma profissão considerada masculina. Nesse período, uma câmera fotográfica podia apresentar tanto ou mais perigo que uma arma de fogo. Assim, era necessária uma permissão especial para circular com o equipamento em espaço público. Para evitar problemas com a polícia política, Irene solicita, em 16 de setembro de 1943, uma autorização para transporte de máquina fotográfica.⁵⁶

A partir de 1946 solicita, por diversas vezes, atestados de antecedentes, com a finalidade de obter passaporte para viagem aos Estados Unidos da América do Norte,⁵⁷ onde permanece de julho de 1946 a julho de 1947. Repete a mesma solicitação de passaporte em setembro de 1948 e em março de 1949. Todos os pedidos foram deferidos.

⁵⁶ Veja Anexos.

⁵⁷ Idem.

Apenas em 1949 consegue um passaporte para estrangeiros e, com visto para a Argentina, passa cerca de um ano viajando pela América do Sul, visitando o Chile e o Uruguai. Pode-se deduzir através desses documentos que era muito provável a existência de um sócio ou de um gerente que respondesse pelo estúdio durante a ausência de sua proprietária. Pesquisando a relação de estabelecimentos fotográficos sindicalizados, o endereço da Praça do Patriarca, em 1943, consta como Foto Paramount, de propriedade do húngaro Luiz Ernest. Os dados são confusos e nada esclarecedores, porém, parece ter existido algum tipo de sociedade entre a fotógrafa Irene Lenthe e o senhor Ernest, em que este respondia pelo Paramount no novo endereço da Praça do Patriarca, que viria a ser o Foto Cruzeiro do Sul.

Não foi possível concluir quando ou como terminou a carreira de Irene Lenthe. Sabe-se apenas, que veio a falecer em 20 de outubro de 1950.⁵⁸ Tinha então, 52 anos de idade. A despeito da sua longa carreira, de 25 anos, estranhamente não foram localizadas outras imagens feitas pela fotógrafa além das aqui apresentadas.

Adrienne Lenthe (1942-1958)

Adrienne, das irmãs Lenthe a mais nova, nascida a 5 de outubro de 1899, deixou menos vestígios de sua carreira.

Em 19 de setembro de 1939, solicita ao governo seu registro de estrangeira, conforme Decreto-lei nº. 3.010, de 20 de agosto de 1938, que, em função da guerra, obrigava todos os estrangeiros maiores de 18 anos a se registrar nas cidades onde residiam.⁵⁹ Esse documento comprova, assim, que Adrienne se encontrava no país, pelo menos, desde 1939, constando ser sua residência na Avenida São João, 108, o mesmo endereço de seu estabelecimento

⁵⁸ Livro de associados do Seafesp.

⁵⁹ Informação fornecida pelo Memorial do Imigrante em março de 2005.

comercial. Conclui-se, portanto, que ambas as irmãs, recém-chegadas ao Brasil, residiam próximas uma da outra, na mesma avenida central, a Avenida São João.

Existe a possibilidade de Adrienne ter sido funcionária do Consulado da Hungria nas décadas de 30 ou 40.⁶⁰ Caso fosse confirmada essa informação, seria possível que a vinda das irmãs ao Brasil tivesse tido o apoio desse órgão governamental.

O primeiro registro encontrado de sua atividade fotográfica consta do livro de estabelecimentos fotográficos sindicalizados em 3 de fevereiro de 1942.⁶¹ Porém, anúncios de seu estúdio, o “Foto Automático”, localizado então, na Avenida São João, 108, 1ª sobreloja, surgem no catálogo telefônico apenas a partir de 1952 e terminam em 1958. Ao contrário do Foto Paramount, o estúdio de Adrienne teve muita divulgação através de anúncios na lista telefônica. O nome de Adrienne consta das listas de assinantes de São Paulo desde o ano de 1947, como residente à Rua Safira, 391.⁶²

Segundo relatos colhidos,⁶³ o Foto Automático era basicamente direcionado a clientes, passantes ou não, em busca de retratos e fotografias para documentos.

Por volta de 1948, Adrienne conhece o futuro marido, Elávio Tavola, filho do pintor Henrique Tavola, na Escola Profissional Labor, do professor João Camargo de Souza, onde freqüentava aulas de pintura. Mais que um passatempo, a pintura tomou em sua vida um espaço tão importante quanto a fotografia.

Através de contatos com a família Tavola, tomou-se conhecimento que Adrienne mantinha em sua residência um completo ateliê de pintura, onde produziu inúmeras telas, bem como reproduções de algumas telas de pintores famosos. Muitas dessas obras foram doadas à própria Escola Labor, tendo atualmente paradeiro desconhecido. Apesar de se dedicar intensamente à arte da pintura, optou por não se profissionalizar, preferindo colher seu sustento da

⁶⁰ Depoimento de Edgar Tavola. São Paulo, abril de 2004.

⁶¹ Pertence ao acervo do Seafesp.

⁶² No mesmo ano de 1947, vinculados ao nome de sua irmã Irene existem diferentes três endereços: Praça do Patriarca, 26, 2º, s. 40, estúdio; Al. Eugênio de Lima, 1609, provável residência; e Rua Itararé, 294, indicativo do hábito de investir em imóveis, o que pode atestar seu alto poder econômico para a época.

⁶³ Depoimento de Tessuro Kagaya. São Paulo, fevereiro de 2004.

fotografia comercial.

Segundo seu sobrinho Edgar Tavola, que manteve breve contato com Adrienne, esta possuía elevado padrão cultural, bem como econômico:

(...) Eu ouvi dizer uma vez que eles tinham um monte de imóveis, só que os imóveis foram dados todos para a sociedade beneficente húngara (...)

(...) Do que jeito que ela tinha bens pessoais... negócios que não eram baratos... ela não era uma pessoa classe média baixa... os bens dela eram muito bons em relação aos das outras casas... era tudo coisa da Europa e não era coisa velha, caindo aos pedaços, era tudo impecavelmente impecável!

(...) Tinha um detalhe da Adrienne, o padrão cultural daquela mulher era assustador... comparado com o da minha família... minha tia tinha piano de cauda, no apartamento dela tinha uma sala só com bibelô, uma coleção de porcelana que era a coisa mais... eu ficava louco, eu entrava lá e não saía mais de lá de dentro... tinha bailarino, bailarina, carrocinha, cavalinho, gente, soldadinho, tudo que você pode imaginar de porcelana, tudo que você pode imaginar, uma coleção de porcelana que hoje valeria... sei lá!

(...) Ela usava roupas mirabolantes de fantásticas, sempre roupa tipo de cetim... brilhando... um negócio espetacular... toda vez que eu via minha tia era de salto alto, nunca vi de salto baixo... se vestia espetacularmente bem (...).⁶⁴

Também segundo Edgar, Adrienne, vitimada por doença terminal, faleceu na década de 70.

De posse dessas informações fragmentadas, foi possível apenas traçar um tênue perfil da carreira, da personalidade e da trajetória de Adrienne Lenthe, que, assim como sua irmã Irene, mostrou-se uma mulher com elevado padrão cultural. Restam, porém, muitas perguntas sem respostas.

Mme. Stein (1930-1934)

Mme. Stein, cujo prenome se desconhece, consta da lista telefônica como “Foto Studio Mme. Stein” apenas durante os anos de 1933 a 1934, no endereço da Rua Barão de Itapetininga, 10, 1ª sobreloja, salas 104 e 109, passando em 1934 para a sala 617 do mesmo prédio (Figura 45).

⁶⁴ Depoimento de Edgar Tavola. São Paulo, abril de 2004.

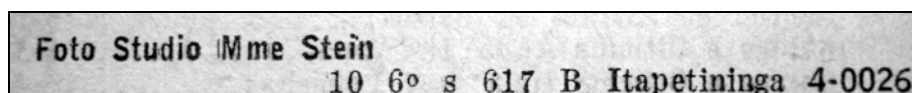


Figura 45
Registro no catálogo telefônico de São Paulo
(1933)

Em 1935, transforma-se em “Photo Studio Stein” (Figura 46), indicando mudança de proprietário, mas permanecendo o negócio em família, pois, conforme se constatou, pertencia a Rodolfo Stein desde o ano de 1942.⁶⁵

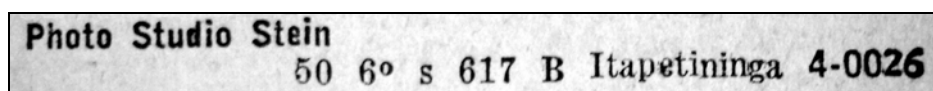


Figura 46
Registro no catálogo telefônico de São Paulo
(1935)

O estabelecimento se mantém ativo no mesmo endereço e com o mesmo nome até a década de 70.

Da mesma forma que o estúdio de Irene Lenthe, o Foto Stein de Mme. Stein foi também contratado para fotografar a Casa Modernista (Figuras 47 e 50) de Gregori Warchavchik, na década de 30. Algumas imagens localizadas, levam a marca d'água “Mme. Stein – São Paulo” (Figura 48),⁶⁶ outras estão identificadas apenas como “Stein – São Paulo” (Figura 49), o que confirma a mudança de proprietário do estúdio, permanecendo ele, porém, dentro da mesma família. Através dessas imagens, também é possível concluir pela data da construção da casa, por volta de 1931, que o estúdio já era de propriedade de Mme. Stein.

⁶⁵ A informação consta do livro de estabelecimentos filiados ao Seafesp.

⁶⁶ Fotografias pertencentes ao acervo da FAU-USP, São Paulo



Figura 47
Escada
Residência de Luiz da Silva Prado – São Paulo
(c.1931)

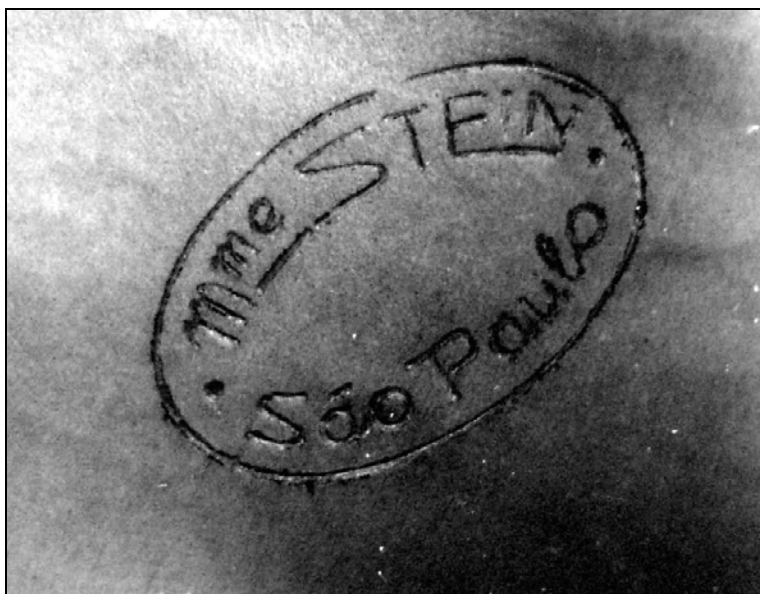


Figura 48
 Detalhe da marca d'água
 "Mme Stein - São Paulo"
 (c.1931)



Figura 49
 Detalhe da marca d'água
 "Stein - São Paulo"
 (c.1931)



Figura 50
Jardim projetado por Maria Klabin Warchavchik
(c.1931)

Não foram encontradas outras imagens do estúdio de Mme. Stein, porém, no catálogo da exposição *Warchavchik e as Origens da Arquitetura Moderna no Brasil*, que foi apresentada no Museu de Arte de São Paulo em agosto de 1971, existem reproduções de imagens feitas por diversos fotógrafos, entre eles Mme. Stein.

Como não foi conferido o crédito individual por imagem, não é possível afirmar a autoria da maioria delas. Em apenas uma fotografia consegue-se ver a marca d'água de Mme. Stein (Figura 51), onde mais uma vez, através da data da imagem, de 1930, temos a comprovação do período de atuação da fotógrafa.

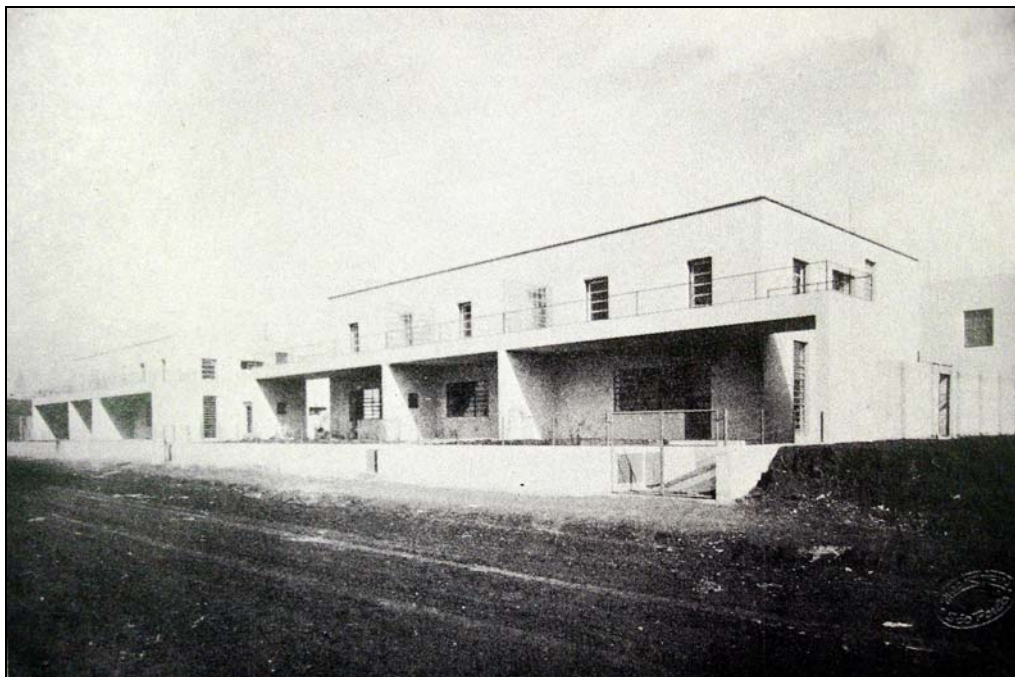


Figura 51

No canto inferior direito, marca d'água
"Mme. Stein - São Paulo"
Casas econômicas para a classe média,
Ruas Afonso Celso e Dona Berta, em São Paulo
(1930)

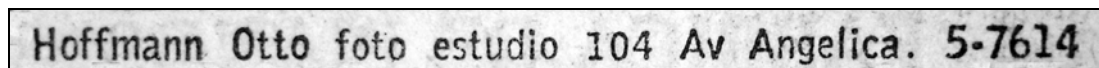
Edith Hoffmann
(1935-1971)

O casal de fotógrafos Edith e Otto Hoffmann chegaram ao país, provavelmente, por volta de 1935. Um documento datado de 15 de outubro de 1935 comprova a entrada do casal, pelo Porto de Santos, provenientes da cidade de Antuérpia, em primeira classe. No campo "profissão" não consta a atividade de fotógrafos. Otto é registrado apenas como "comerciante" e Edith, "sem

profissão”.⁶⁷ O endereço registrado é Rua Berta, a mesma em que morava a família Klabin, que anos mais tarde foi retratada pelas lentes do casal de fotógrafos.

Edith ou Edita, como era chamada no Brasil, filha de Jacques Spitzer e Ida Spitzer, nasceu em 23 de abril de 1904, em Viena, na Áustria. Casou-se com Otto Hoffmann, cidadão tcheco, em 27 de outubro de 1928.

Mas é apenas a partir de 1950 que começam a anunciar o estúdio na lista de telefones. Nessa época, trabalhavam na Avenida Angélica, 104 (Figura 52). Permaneceram com o estúdio aberto nesse endereço até o ano de 1969, quando então se mudam para a Rua Berta, 49.



Hoffmann Otto foto estudio 104 Av Angelica. 5-7614

Figura 52

Registro na lista telefônica de assinantes de São Paulo
(1950)

Sabe-se que o casal trabalhava em parceria no estúdio e que ambos fotografavam. Entre os diversos gêneros, o retrato de crianças em domicílio era amplamente explorado, sendo uma área na qual eram especializados, como atesta depoimento do fotógrafo Hans Gunter Flieg:

À senhora Hoffman, deve ter acontecido o que acontecia à maioria das donas-de-casa judias da média ou alta burguesia; provavelmente, era dona-de-casa e talvez tenha feito um curso profissionalizante para imigrante, coisa muito comum. O que é que ela fazia? Ela fotografava crianças. No que ela inovava? Se até lá as crianças eram fotografadas em estúdio, se a oportunidade de fotografar a criança era a primeira comunhão ou a foto do bebê, ou qualquer coisa assim, para bem dizer, a foto do bebê falecido, que se fotografava muito. Essa mulher deve ter sido uma das primeiras a fazer o que na Europa já se fazia bastante, ela ia às casas dos clientes e fotografava a criança no seu ambiente. Isso era novo, completamente novo, isso não era mais aquele ato de ir ao fotógrafo depois de ter passado pelo cabeleireiro, depois de ter vestido o terninho novo, mas era a criança dentro de sua vivência, criança pequena brincando, essas coisas, eu mesmo fiz isso, mais tarde. Mas... isso era um fato que me dava a impressão de algo novo e inovador, simplesmente pela necessidade. Por quê? A necessidade dela de se preparar para uma profissão a ser exercida no exterior, para imigração, a necessidade de exercer

⁶⁷ Documento pertencente ao arquivo do Memorial do Imigrante, São Paulo.

a profissão com crianças, talvez ela gostasse, tinha jeito com criança, não sei, mas não tinha lugar em casa, era uma casinha pequena, então o óbvio era fotografar na casa do cliente.⁶⁸

Em 1935, desenvolveram um ensaio fotográfico dos meninos Oscar e Maurício Klabin Segall, pertencente ao arquivo fotográfico do Museu Lasar Segall (Figuras 53 a 59).⁶⁹ As imagens levam a assinatura de Edith, e nelas encontramos os irmãos Klabin em cenas domésticas, descontraídas, provavelmente captadas nos jardins da residência em que moravam.⁷⁰



Figura 53
Oscar Klabin Segall (c.1935)

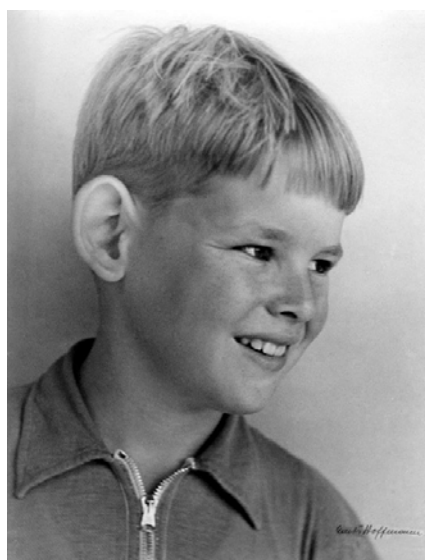


Figura 54
Maurício Segall (c.1935)

⁶⁸ Depoimento de Hans Gunter Flieg *apud* Palma, Daniela. *Fotografia, Arte e Sobrevivência: a trajetória de Hans Gunter Flieg*. 2003, p.49. Dissertação (Mestrado). ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

⁶⁹ Fotografias do Arquivo Fotográfico Lasar Segall, Museu Lasar Segall – IPHAN/Minc.

⁷⁰ Todas as imagens desse ensaio são de autoria de Edith Hoffmann.

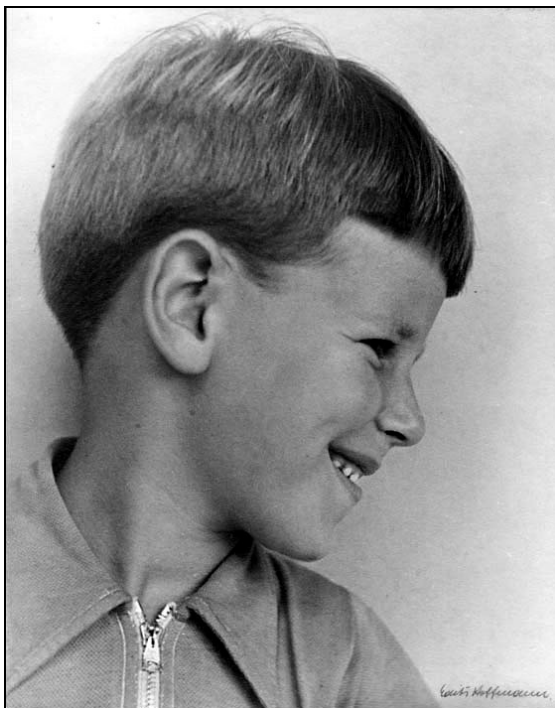


Figura 55
Oscar Klabin Segall (c. 1935)



Figura 56
Oscar Klabin Segall (c. 1935)



Figura 57
Maurício e Oscar (c. 1935)



Figura 58
Maurício e Oscar (c. 1935)



Figura 59
Maurício e Oscar com fantasia (c. 1935)

Outro ensaio infantil feito pelo casal é de Michael Pinkuss, retratado em julho de 1937 (Figuras 60 e 61).⁷¹



Figuras 60 e 61
Michael Pinkuss
(1937)

⁷¹ Fotografias do acervo da família Pinkuss.

O casal Hoffmann costumava participar de eventos em feriados religiosos organizados pela comunidade judaica, o que facilitava a divulgação de seu trabalho fotográfico e a captação de novos clientes. Faziam a cobertura de eventos sociais, especialmente fotografias de cerimônias de casamentos.

Como as famílias tinham por hábito registrar em fotografias seus principais ritos de passagem, escolhiam, com esse objetivo, um estúdio fotográfico que seria responsável pelo trabalho e acompanharia a mesma família por gerações seguidas. Servem de exemplo os casamentos dos jovens Oscar Klabin Segall (Figuras 62 a 64) e de Michael Pinkuss (Figuras 65 a 70), que também foram retratados pelo casal quando crianças e entregaram aos mesmos fotógrafos a tarefa de registrar os próprios filhos. O estúdio fotográfico torna-se, dessa forma, um estabelecimento de confiança e guardião da memória familiar, onde as imagens de diversas gerações de uma mesma família estavam arquivadas lado a lado, narrando visualmente sua história.



Figura 62
Casamento de Oscar e Raquel
(5 de julho de 1954)



Figura 63
Casamento de Oscar e Raquel
(5 de julho de 1954)



Figura 64
Casamento de Oscar e Raquel
(5 de julho de 1954)



Figura 65
Casamento de Anita e Michael Pinkuss (1961)



Figura 66 - Casamento de Anita e Michael Pinkuss (1961)



Figura 67
Anita Pinkuss
(1961)



Figura 68
Michael Pinkuss
(1961)



Figura 69
Anita e Michael Pinkuss
(1961)



Figura 70
Anita e Michael Pinkuss
(1961)

Em 1943, o Foto Clube Bandeirantes organiza uma exposição na Galeria Prestes Maia com o nome de *II Salão Paulista de Arte Fotográfica*, onde o retrato *Mister W*, de autoria do fotógrafo Otto Hoffmann, é premiado com menção honrosa. Esse fato comprova que o casal Hoffmann, além da produção comercial de fotografias, estava em sintonia com a produção artística vigente na época, que era representada então pelos fotógrafos integrantes do Foto Clube Bandeirantes.

Foi encontrado um ensaio, sem data, composto por oito fotografias de crianças, com o nome de *O Mundo Maravilhoso da Criança*, de autoria do casal Hoffmann. Em anexo, existia uma folha com numeração e as legendas dessas imagens (Figura 71). Desconhece-se quem eram essas crianças. São retratos de meninos e meninas (Figuras 72 a 79), ⁷² em cenas domésticas, nas quais a figura do adulto não é incluída. Fato curioso é a afinidade que o casal demonstrava ter com crianças, mesmo sem nunca ter tido filhos.

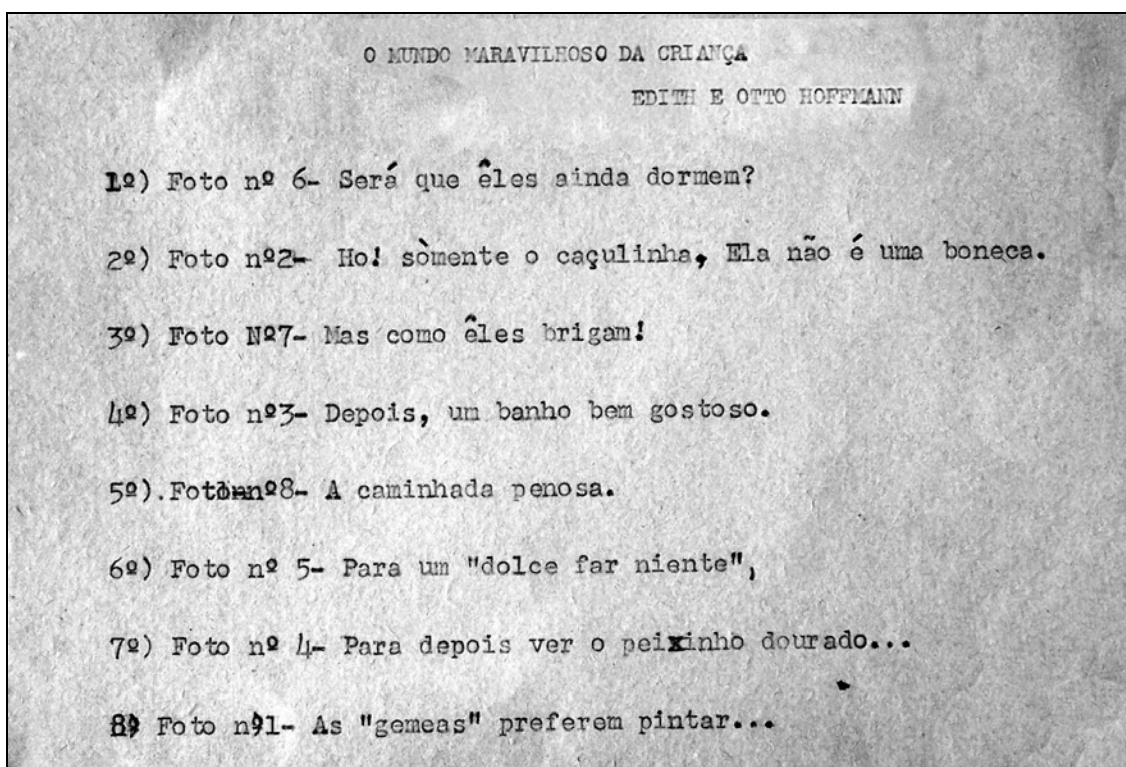


Figura 71 - Legendas originais das fotografias (sem data)

⁷² Foram mantidas as legendas originais.

Acredita-se que tais fotografias participaram de alguma exposição organizada pelo Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas do Estado de São Paulo (Seafesp), uma vez que foram localizadas em seus arquivos. Infelizmente, o sindicato não pôde fornecer maiores informações sobre a origem ou a finalidade dessas imagens.



Figura 72

Foto nº. 1 - As “gêmeas” preferem pintar...



Figura 73

Foto nº. 2 - Ho! Somente o caçulinha. Ela não é uma boneca!



Figura 74

Foto nº. 3 - Depois, um banho bem gostoso



Figura 75

Foto nº. 4 - Para depois ver o peixinho dourado...



Figura 76

Foto nº. 5 - Para "um *dolce far niente*"...



Figura 77 - Foto nº. 6 - Será que eles ainda dormem?



Figura 78

Foto nº. 7 - Mas como eles brigam!



Figura 79

Foto nº. 8 - A caminhada penosa

Paralelamente à atividade no estúdio, a partir de agosto de 1966, Edith integra-se ao corpo de professores da recém-criada Escola de Artes Fotográficas do Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial, Senac, a primeira escola de porte a abrir suas portas na cidade de São Paulo, onde dava aulas de retoque. Permaneceu na instituição até sua aposentadoria, em março de 1974, com a idade de 70 anos:

Organizam um curso de caráter profissionalizante, com orientação de Henrich Joseph, o HEJO (Alemanha, 1912-Brasil, 1980), e sua filha Marion. As aulas teórico-práticas visam formar principalmente profissionais ligados ao retrato e ao laboratório. O corpo docente inclui nomes ligados à produção, como Hugo Zanella e Edith Hoffmann. (Camargo e Mendes, 1992:99.)

Montamos o curso e a dona Edith também foi convocada para ajudar na parte de retoque e depois ela também fazia alguma coisa dentro do estúdio, porque ela trabalhava com máquina grande daquelas de madeira ainda.⁷³

Sabe-se que o senhor Otto Hoffmann faleceu em setembro de 1977, com cerca de 80 anos de idade. O casal não deixou filhos e aparentemente seus bens foram leiloados pela Congregação Israelita Paulista (CIP).⁷⁴

Helena Silva (1936-1937) (1951-1952)

A fotógrafa Helena Silva, nascida em 1909, surge pela primeira vez no indicador profissional do catálogo telefônico da cidade de São Paulo, no ano de 1936 em anúncio de destaque, onde oferece “Photographias Artísticas” (Figura 80).

Comparando com anúncios de outros fotógrafos da época, que ofereciam seu trabalho sob a mesma denominação de “fotos artísticas”, pode-se arriscar que Helena trabalhava com o gênero de retratos e demais fotografias sociais; infelizmente não foi encontrada nenhuma imagem feita pela artista. O estúdio localizava-se então à Rua Bento, 100, 2º andar. Nesse mesmo endereço, no

⁷³ Depoimento de Marion Joseph. Espírito Santo do Pinhal, novembro de 2004.

⁷⁴ Idem.

mesmo ano, era anunciado também o “Photo Apollo” nas salas 28 e 29. Acredita-se ser o mesmo estabelecimento.



Figura 80
Anúncio no indicador profissional
(1936)

Enquanto o nome de Helena desaparece do indicador profissional em julho de 1937, a Photo Apollo prossegue até janeiro de 1940.

A trajetória de Helena, ao contrário das demais fotógrafas que trabalharam por períodos seguidos, apresenta um corte por volta de 1937, voltando a anunciar em 1952, como Helena Silva Andrade atuando na Alameda Barão de Itapetininga, 140, 8º, sl. 84-A. Em 1951, consta do livro de novos associados do Seafesp, com a idade de 42 anos. Seu estado civil foi então identificado, como desquitada, o que pode explicar o longo período em que esteve afastada do indicador profissional, da atividade fotográfica.

Nina Guerra (1938-1940)

Nina Guerra desenvolveu, aparentemente, uma curta carreira. O “Studio Nina Guerra” localizava-se à Rua da Independência, 8B, sobreloja, distante,

portanto, do circuito tradicional dos estabelecimentos comerciais, que na sua maioria se encontravam no centro da capital. Era, assim, um estúdio do bairro do Cambuci. Curiosamente, na mesma rua, vizinho de Nina, no mesmo ano, existia outro estúdio, a “Photographia Helio” de Innocencio Villegas, na Rua da Independência, 15, que permaneceu ativo por longo período.

A única imagem produzida pelo Studio Nina Guerra que se pôde encontrar pertence à coleção de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, do acervo do Museu Paulista de São Paulo. O retrato (Figura 81) feito em papel gelatina bromuro, na ocasião da celebração da primeira comunhão, no qual se observam dois meninos e uma menina ao centro, foi fotografado em 1º de outubro de 1939, na cidade de São Paulo. Pela inscrição manuscrita na parte superior, provavelmente foi ofertado a algum familiar ou amigo como recordação da importante data.



Figura 81
Menina e meninos anônimos
Nina Guerra
São Paulo
(1/10/1939)

Eva Hori
(1951-1971)

A fotógrafa de origem húngara, nascida em 1914, era proprietária do Foto Eva, que se localizava na Rua Barão de Itapetininga, 262, sala 222. Sabe-se, através de anúncios, que o foco de seu trabalho, assim como o casal Hoffmann, era a fotografia de crianças em domicílio. O primeiro anúncio encontrado de seu estúdio foi em 1951, porém é possível que tenha começado a carreira anteriormente, apesar de esta ser a primeira pista sua atividade. Foi sindicalizada por apenas dois anos, entre 1963 e 1965, e prosseguiu anunciando seu estúdio nas listas telefônicas até o ano de 1971.

Devido ao recorte temporal estabelecido neste trabalho finalizar-se em 1950, não se realizaram pesquisas mais aprofundadas sobre Eva Hori, tendo sido incluída na relação para efeito de contextualização do mercado fotográfico da época.

Retratos “Modernos”

Conforme mencionado anteriormente, o gênero retrato, conhecido também como *portrait*, constituía-se normalmente no ponto de partida dos estúdios fotográficos. Partindo dos retratos do Femina de Gioconda Rizzo, percebe-se como o gênero sofreu alterações com o passar dos anos. A partir da década de 30, perdurando nas décadas seguintes, a produção imagética torna-se cada vez mais “limpa”, destituída do excesso de elementos cênicos, comuns aos retratos do século XIX e começo do século XX.

Analisando a produção de retratos feitos pelas fotógrafas Sophia Pretzel e Edith Hoffmann, nota-se claramente essas mudanças estéticas. O cenário desaparece não qualificando mais o personagem. O enfoque principal passa a ser a valorização facial do retratado, usando para este fim, enquadramentos mais fechados que podem remeter à fotografia de cinema (figuras 16, 17, 25 e 26). Esta “limpeza cênica” pode ser observada também em periódicos, desde a capa (figura 82), tanto em anúncios (figuras 83, 84)⁷⁵, como também nas próprias matérias veiculadas, como por exemplo, a reportagem onde a rainha Margareth II aparece retratada de forma despojada, onde apenas o elemento coroa é que confere ares de nobreza (figura 85). Na mesma matéria ainda, a rainha, aparentemente no aconchego do lar, surge em uma pose típica facilmente encontrada em álbuns de qualquer família plebéia (figura 86).



Figura 82
Capa da revista “O Cruzeiro”
(1952)

⁷⁵ Nota-se inclusive, no anúncio do produto Magic (figura 84), o uso da iluminação focada e de forte contraste numa evidente imitação de refletor cinematográfico.



Figura 83
Anúncio "Creme Hinds"
Revista "O Cruzeiro"
(1930)



Figura 84
Anúncio "Creme Hinds"
Revista "O Cruzeiro"
(1930)



Figura 85
Rainha Elizabeth II
Revista "O Cruzeiro"
(1952)



Figura 86
Família Real
Revista "O Cruzeiro"
(1952)

Com o surgimento da *Leica*⁷⁶ e de outras câmeras e filmes mais leves e de menores dimensões, a partir da década de 30 a fotografia ganha novas possibilidades. O fotógrafo estaria liberto do estúdio podendo locomover-se até a residência do cliente. A capacidade de deslocamento incentiva o ramo das fotorreportagens e ensaios fotográficos.

Essa moda fotográfica é identificada nos ensaios feitos por Edith Hoffman e seu marido Otto, tanto na cobertura de cerimônias religiosas, quanto nos ensaios com crianças (figuras 65 a 70). O que vale agora é justamente o acompanhamento fotográfico das várias etapas da criança e principalmente o registro das situações espontâneas (figuras 72 a 79), onde os fotógrafos seguem seus clientes mirins em seu cotidiano, na intimidade de seu lar, longe da artificialidade dos estúdios, nascendo assim a fotografia domiciliar com qualidades de reportagem. Mesmo em eventos corriqueiros, como cerimônias de casamento, o casal de fotógrafos confere um caráter jornalístico, narrando visualmente o evento que assim toma ares de acontecimento noticioso saindo da mesmice das habituais e tradicionais poses de estúdio.

⁷⁶ Marca da primeira câmera de pequeno formato, com objetivas intercambiáveis a se consolidar no fotojornalismo e na fotografia de modo geral na década de 30.

Considerações finais



Figura 87

Legenda original: “... E, ficando só em casa, vai lavar a roupa da família, enquanto sua mulher, médica, advogada, engenheira, et cetera estará no escritório”.

Corte de charge humorística
Revista Feminina
(1917)

Através desta sátira, publicada na *Revista Feminina* em 1917, em que vemos um homem, que travestido em mulher, mais especificamente numa “dona-de-casa”, passa a realizar atividades supostamente femininas, enquanto sua esposa, segundo a legenda, desempenha atividades externas ao lar, consideradas masculinas, como advogada, engenheira, entre outras, percebe-se claramente como era vista uma mulher que desenvolvesse uma profissão no início do século XX. Apenas em 1932 a mulher passará a ter direito a voto sob as mesmas condições que os homens, e apenas devido aos efeitos posteriores à Segunda Guerra Mundial, o papel feminino avança em todas as áreas de atuação.

Esse quadro sociocultural atingiu também as profissões relacionadas com a arte, como a pintura a escultura e a menos desenvolvida entre nós, a fotografia. Como tentamos demonstrar neste trabalho, a mulher sempre teve participação histórica na fotografia, tanto no exterior quanto no Brasil. Mesmo com o caráter de empresa familiar que o estúdio fotográfico sempre apresentou - que por um lado facilitava a inserção da mulher na fotografia e por outro tratava de igualar toda produção dando crédito ao nome do ateliê e não ao artista - desde o início o papel

feminino parece ter sido relegado à invisibilidade, uma sombra do homem que dirigia e comandava os estabelecimentos fotográficos, perdurando essa situação por vezes até mesmo depois da morte dele, quando a mulher passava a gerenciar o estabelecimento fotográfico com o estigma do prenome “viúva” – exemplo da Viúva Pastore, esposa de Vincenzo Pastore – precedendo o sobrenome da família, nunca assumindo a própria individualidade. Dessa forma, decidiu-se por rastrear aquelas fotógrafas que se estabeleceram sozinhas, independentes da figura masculina, como as irmãs Lenthe, ou que, mesmo atuando em parceria, desenvolviam um trabalho próprio paralelo, como o caso da fotógrafa Edith Hoffmann que por anos trabalhou ao lado de seu marido Otto, ao mesmo tempo em que lecionava no primeiro curso de fotografia organizado pelo Senac.

É nesse contexto que são reveladas as fotógrafas aqui apresentadas, finalmente saindo do anonimato. Todas começaram a atuar na fotografia através do retrato fotográfico que, desde sua invenção, garantiu o sustento dos artistas.

O trabalho histórico, além da bibliografia de suporte, contou essencialmente com a pesquisa de fontes divididas basicamente em três grupos:⁷⁷ fontes originais da época, fontes impressas da época e fontes orais.

As fontes originais da época englobam as fontes escritas (registros de entrada de estrangeiros no país, anotações pessoais e comerciais, correspondências, formulários fotográficos com anotações de ordem técnica etc.) e iconográficas (as fotografias em si, encontradas em acervos e em mãos dos descendentes das fotógrafas).

No segundo grupo, fontes impressas da época, estão todos os periódicos em geral (catálogos telefônicos, jornais, revistas e almanaques) que serviram para contextualizar historicamente o objeto pesquisado. A pesquisa, em particular dos catálogos telefônicos, serviu de fio condutor para rastreamento das fotógrafas, sendo muitas vezes a única fonte de informações. Através desses pequenos anúncios, conseguimos chegar até alguns descendentes das fotógrafas, como é o caso das irmãs Lenthe. Porém, tantas outras mulheres que não tinham o costume de se anunciar permanecerão excluídas dos registros historiográficos.

⁷⁷ Segundo critérios de Kossoy, B. *Fotografia e História*. 2ª ed. revista, São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

No caso de fontes orais, podemos citar as entrevistas feitas com os descendentes e pessoas relacionadas de alguma forma com as fotógrafas, que foram de extrema colaboração na interligação das pistas levantadas.

Deve-se frisar, novamente, que nenhuma das mulheres aqui apresentadas fazia parte da historiografia da fotografia paulistana, com o que foi atingido, assim, o objetivo do trabalho, de rastrear as fotógrafas profissionais mesmo que muitas delas não tenham podido oferecer informações suficientes para traçar seu percurso biográfico e trajetória comercial, algumas por ter exercido a profissão por curto espaço de tempo – caso de Elvira Pinzuti e Helena Silva –, outras, por não ter deixado descendentes diretos – como Edith Hoffmann –, outras ainda pela inexistência de qualquer tipo de pistas – exemplo de Madame Stein.

Chama a atenção o fato de que muitas delas tinham ascendência européia e, chegadas ao Brasil como imigrantes, talvez tenham optado pela fotografia como meio de sobrevivência, pelo caráter universal de sua linguagem, no qual não importava o fato do desconhecimento do idioma e dos costumes da nova terra. Para fotografar, também não era preciso o transporte de grandes volumes na longa viagem de navio, bastava deter o conhecimento técnico específico aliado à formação cultural. Percebe-se também, que um elevado número de imigrantes se estabeleceu em terras brasileiras no ofício fotográfico, tanto homens como mulheres, exercendo profissões que talvez os brasileiros considerassem de menor valor deixando assim lacunas a ser preenchidas pelos estrangeiros. Essas fotógrafas imigrantes, pertencentes a uma classe social elevada, instalando-se no Brasil, estavam inseridas e totalmente atuantes em suas comunidades de origem o que garantia uma ampla rede contatos, gerando assim, novos trabalhos através da propaganda boca a boca. Pode-se citar os casos das irmãs Lenthe, que por anos exerceram atividades importantes dentro da comunidade húngara através da Associação Beneficente 30 de Setembro e de Edith e Otto Hoffmann, que se valiam de sua atuante participação na comunidade israelita para divulgar seu trabalho de cobertura de cerimônias religiosas, como também a fotografia de crianças em domicílio, uma moda que começava a se fixar.

Salientamos que o trabalho aqui exposto não poderia ser considerado finalizado, uma vez que oferece a possibilidade ser aperfeiçoado ao longo do tempo com a minuciosa exploração de pequenas pistas que aqui, por uma questão de prazo, não puderam ser perscrutadas e que eventualmente levariam a resultados concretos. Acreditamos também, que muitas colaborações poderão surgir de contatos e entrevistas feitos ao longo da pesquisa. Esperamos, em todo caso, que sirva de fonte de conhecimento a outros pesquisadores, já oferecendo diversas pistas necessárias para futuras pesquisas em diferentes áreas do saber, abrindo também novos horizontes na pesquisa histórica fotográfica do Brasil. As informações aqui levantadas, inicialmente em formato fragmentário, serviram para esboçar pequenas histórias de vida das primeiras fotógrafas comprovadamente profissionais, que por diferentes razões quase não deixaram marcas de suas atividades. O objetivo paralelo da pesquisa era localizar algumas das imagens produzidas por essas mulheres, o que foi alcançado principalmente através do contato com descendentes e com antigos clientes que guardaram suas fotografias a salvo do tempo e do esquecimento. Interessante notar que por mais que a atividade comercial dessas mulheres fosse a de registro, elas próprias não conseguiram registrar sua passagem pela história da fotografia, muitas vezes não deixando nenhum rastro na memória do trabalho da grande cidade de São Paulo, passando, assim, a integrar a enorme massa de trabalhadores anônimos que com seus pequenos ou grandes ofícios construíram nossa metrópole. Perdem-se os retratos, perde-se a memória.

Lista de Figuras

Capítulo 1

Fig.	Legenda/Autoria	Data	Fonte	Página
1	Cartão postal francês: Jovem com câmera de campo	c.1900	<www.bboxcameras.com>	14
2	The Open Door Lady Talbot	c.1850	<www.btinternet.com>	16
3	<i>Dandelion</i> Anna Atkins	c.1854	<www.getty.edu/art/collections/objects/o71365.html>	17
4	<i>Equisetum sylvaticum</i> Anna Atkins	c.1854	<www.getty.edu/art/collections/objects/o71365.html>	17
5	Belikov Studio, Pavlograde, Ucrânia Autor desconhecido	c. 1900	<i>A History of Women Photographers</i>	18
6	Interposição do papel de seda para a tiragem Autor desconhecido	1921	<i>Revista Leitura para Todos</i>	21
7	Altar Sebastiana de Mello Freire	1910	Acervo elena Grant	22
8	Anúncio da Kodak “ <i>Todos lembraram da Kodak</i> ”	c. 1900	<http://www.kodakgirl.com>	23
9	Anúncios da Kodak	c.1910	<http://www.kodakgirl.com>	24
10	Gioconda Rizzo – auto retrato	1913	Acervo Família Rizzo	26
11	Michelle Rizzo	189?	Acervo Família Rizzo	27
12	Fachada do Atelier Rizzo, conhecido como “Photographia Central” Rua Direita, 55	c.1900	Acervo Família Rizzo	28
13	Olga Massucci - harpista Gioconda Rizzo	1918	Acervo Família Rizzo	29
14	Rina Agozzino	1918	<i>Revista A Cigarra</i>	29
15	Enrico Caruso Michelle Rizzo	1917	Acervo Família Rizzo	29
16	Gioconda Rizzo auto-retrato	1912	Acervo Família Rizzo	30
17	Cartão de Natal do ateliê Rizzo. Michelle Rizzo em primeiro plano	1906	Acervo Família Rizzo	31
18	Wanda Massucci e amiga	1914	Acervo Família Rizzo	32

	G. Rizzo			
19	Ateliê Rizzo.Rua Direita, 10	191?	Acervo Família Rizzo	33
20	<i>Souvenir affectueux de ton amie Nina 16-3-1913 Photographie d'Art Femina, Paris</i>	1913	Museu Lasar Segall	34
21	Philiberte de Flauverge - Jean Cocteau Photographie d'Art Femina, Paris	c. 1910	<www.gallery19th21st.free.fr>	34
22	Wanda Massucci / G.Rizzo	1916	Acervo Família Rizzo	35
23	Wanda Pasqualucci (filha de Gioconda) / G.Rizzo	1926	Acervo Família Rizzo	37
24	Wanda Massucci / G.Rizzo	1922	Acervo Família Rizzo	39
25	Zezé Leone - Miss Brasi / G.Rizzo	1922	Acervo Família Rizzo	40
26	Vicente Rizzo / G.Rizzo	1924	Acervo Família Rizzo	41
27	Ensaio fotográfico com Wanda Massucci / G.Rizzo	1914	Acervo Família Rizzo	42
28	Wanda Massucci/ G.Rizzo	1914	Acervo Família Rizzo	43
29	Galeria D'A Formiga	1914	Revista <i>A Cigarra</i>	44
30	Madame Devaugay / Inges	1913	Catálogo da <i>Exposition d'Art Français</i> de São Paulo	45
31	Capa da revista <i>Leitura para Todos</i>	1919	<i>Revista Leitura para Todos</i>	47
32	Capa da revista <i>Leitura para Todos</i>	1920	<i>Revista Leitura para Todos</i>	47
33	Anúncio Água da Belleza	1920	<i>Revista Leitura para Todos</i>	48
34	Anúncio Petroleo Americano	1920	<i>Revista Leitura para Todos</i>	48
35	Wanda Massucci / G.Rizzo	1914	Acervo família Rizzo	49
36	Capa da <i>Revista Feminina</i>	1917	<i>Revista Feminina</i>	50
37	Secção A Formiga	1914	<i>Revista A Cigarra</i>	51
38	Wanda Massucci / G.Rizzo	1914	Acervo Família Rizzo	52
39 40	Postais	c.1920	<www.art-e-zine.co.uk/vic.html	54
41 42 43	Postais	c.1920	<www.tssphoto.com>	54
44	Capa da <i>Revista Feminina</i>	1916	<i>Revista Feminina</i>	55
45	Capa da <i>Revista A Cigarra</i>	1914	<i>Revista A Cigarra</i>	56
46	Wanda Massucci, ass. Rizzo, à esq./ G.Rizzo	1924	Acervo Família Rizzo	56
47	Anúncio na Lista Telefônica de São Paulo	1938	Museu da Telefônica	59
48	Miolo do folheto mostruário	s.d	Acervo Família Rizzo	59
49	Yolanda Pereira, Miss Universo / G.Rizzo	1931	Acervo Família Rizzo	60
50	Capa do folheto do Estojo de Formatura	1933	Acervo Família Rizzo	61
51	Fotografia de Yolanda Pereira	1933	Acervo Família Rizzo	61

	na primeira página do folheto			
52	Tampas de porcelana, fotografias colorizadas em verde	c. 1927	Acervo Família Rizzo	63
53	Tampas de porcelana, fotografias colorizadas em sépia	c. 1927	Acervo Família Rizzo	63
54	Gioconda Rizzo	1953	Acervo Família Rizzo	65

Capítulo 2

Fig.	Legenda/Autoria	Data	Fonte	Página
1	Sophia Pretzel em seu estúdio em Santos	c.1929	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	70
2	Inauguração do estúdio em Santos	1929	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	71
3	Formanda Adélia / Sophia Pretzel	s.d	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	72
4	Grupos de formandos / Sophia Pretzel	1930	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	72
5	Vista da Praça da República, vendo-se à frente o monumento a Brás Cubas e ao fundo o Washington Hotel/ S. Pretzel	1939	Fundação Arquivo e Memória de Santos	73
6	Praça Mauá. No primeiro plano, o prédio da Prefeitura e no segundo o prédio do Correio / S. Pretzel	1939	Fundação Arquivo e Memória de Santos	74
7	Vista da Praça Rui Barbosa. Ao fundo, o antigo prédio dos Correios e Telégrafos/ S. Pretzel	1939	Fundação Arquivo e Memória de Santos	74
8	Vista do bairro do Gonzaga. Vê-se à frente a Fonte 9 de Julho, na Praça das Bandeiras/ S. Pretzel	1939	Fundação Arquivo e Memória de Santos	74
9	Cais do porto/ S. Pretzel	c. 1929	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	75
10	Fotos superiores: Avenida Ana Costa Fotos inferiores: Avenida Ana Costa com os Hotéis Atlântico e Parque Balneário	1939	<i>Jornal A Tribuna de Santos</i>	76
11	Praça Rui Barbosa	1939	<i>Jornal A Tribuna de Santos</i>	76
12	Bolsa Oficial de Café/ S. Pretzel	s.d	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	77
13	Transporte do café	s.d	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	77

	Museu da Telefônica			
14	Catálogo telefônico	1944	Museu da Telefônica	79
15	Catálogo telefônico	1949	Museu da Telefônica	80
16	Anônima/ S. Pretzel	s.d	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	80
17	Anônima/ S. Pretzel	s.d	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	80
18	<i>Passe-partout</i> externo do estúdio Foto Sofia	1949	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	81
19	<i>Passe-partout</i> interno do estúdio Foto Sofia	1949	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	81
20 a 23	Anônimos/ S. Pretzel	s.d	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	82
24 25	Anônimas/ S.Pretzel	s.d	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	83
26	Esther	c.1942	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	83
27	Esther e José Benedito/ S. Pretzel	c. 1957	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	84
28	Esther/ S. Pretzel	c. 1957	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	84
29	Sophia Prezel	c. 1940	Acervo Paulo Waldheim Oliveira	85
30	Irene Lenthe	c. 1949	Arquivo Nacional	86
31	Casa de Luiz da Silva Prado	c.1931	Biblioteca FAU-USP	87
32	Carimbo no verso da foto	c.1931	Biblioteca FAU-USP	87
33	Fachada principal e lateral direita Casa de Luiz da Silva Prado	c.1931	Biblioteca FAU-USP	88
34	Carimbo do Foto Paramount utilizado no verso das fotos	c.1931	Biblioteca FAU-USP	89
35	Anúncio em lista telefônica	Janeiro 1931	Museu da Telefônica	90
36	Anúncio em lista telefônica	Julho 1931	Museu da Telefônica	90
37	Registro no catálogo telefônico de 1933	1933	Museu da Telefônica	90
38	Registro no catálogo telefônico de 1940	1940	Museu da Telefônica	91
39	Registro no catálogo telefônico de 1941	1941	Museu da Telefônica	91
40	Registro no catálogo telefônico de 1943	1943	Museu da Telefônica	91
41	Registro no catálogo telefônico de 1943 – 2ª edição	1943	Museu da Telefônica	92
42	Registro no catálogo telefônico de 1944	1944	Museu da Telefônica	92
43	Anúncio Foto Cruzeiro do Sul	1950	Arquivo Nacional	93
44	Membros da assembléia constitutiva da Associação das Empresas de Artes Fotográficas de São Paulo	1941	SEAFESP	95
45	Registro no catálogo	1933	Museu da Telefônica	99

	telefônico de São Paulo			
46	Registro no catálogo telefônico de São Paulo	1935	Museu da Telefônica	99
47	Escada Residência de Luiz da Silva Prado – São Paulo/ Mme. Stein	c. 1931	Biblioteca FAU-USP	100
48	Detalhe da marca d'água "Mme Stein - São Paulo	c. 1931	Biblioteca FAU-USP	101
49	Detalhe da marca d'água "Stein - São Paulo"	c. 1931	Biblioteca FAU-USP	101
50	Jardim projetado por Maria Klabin Warchavchik	c. 1931	Biblioteca FAU-USP	102
51	No canto inferior direito, marca d'água "Mme. Stein - São Paulo" Casas econômicas para a classe média, Ruas Afonso Celso e Dona Berta, em São Paulo	1930	Ctálogo da exposição Warchauchik e as Origens da Arquitetura Moderna no Brasil	103
52	Registro na lista telefônica de assinantes de São Paulo	1950	Museu da Telefônica	104
53	Oscar Klabin Segall/ Edith Hoffmann	c. 1935	Museu Lasar Segall	105
54	Maurício Segall	c. 1935	Museu Lasar Segall	105
55 56	Oscar Klabin Segall	c. 1935	Museu Lasar Segall	106
57 58	Maurício e Oscar	c. 1935	Museu Lasar Segall	106
59	Maurício e Oscar com fantasia	c. 1935	Museu Lasar Segall	107
60 61	Michael Pinkuss	1937	Acervo Família Pinkuss	107
62	Casamento de Oscar e Raquel	1954	Museu Lasar Segall	108
63 64	Casamento de Oscar e Raquel	1954	Museu Lasar Segall	109
65 66	Casamento de Anita e Michael Pinkuss	1961	Acervo Família Pinkuss	110
67 a 70	Casamento de Anita e Michael Pinkuss	1961	Acervo Família Pinkuss	111
71	Legendas de fotografias	s.d	SEAFESP	112
72	As "gêmeas" preferem pintar...	s.d	SEAFESP	113
73	Ho! Somente o caçulinha. Ela não é uma boneca!	s.d	SEAFESP	113
74	Foto nº. 3 - Depois, um banho bem gostoso	s.d	SEAFESP	114
75	Foto nº. 4 - Para depois ver o peixinho dourado...	s.d	SEAFESP	114

76	Foto nº. 5 - Para "um <i>dolce far niente</i> "...	s.d	SEAFESP	114
77	Foto nº. 6 - Será que eles ainda dormem?	s.d	SEAFESP	115
78	Foto nº. 7 - Mas como eles brigam!	s.d	SEAFESP	115
79	Foto nº. 8 - A caminhada penosa	s.d	SEAFESP	115
80	Anúncio no indicador profissional	1936	Museu da Telefônica	117
81	Menina e meninos anônimos Nina Guerra - São Paulo	1939	Museu Paulista - USP	118
82	Capa da revista <i>O Cruzeiro</i>	1952	Revista O Cruzeiro	131
83	Anúncio "Creme Hinds	1930	Revista O Cruzeiro	132
84	Anúncio "Magic"	1930	Revista O Cruzeiro	132
85	Rainha Elizabeth II	1952	Revista O Cruzeiro	132
86	Família Real	1952	Revista O Cruzeiro	132
87	Legenda: "... E, ficando só em casa, vai lavar a roupa da família, enquanto sua mulher, médica, advogada, engenheira, et cetera estará no escriptorio". Corte de charge humorística	1917	<i>Revista Feminina</i>	135

Anexos

Capítulo 1

Folheto Mostruário de Esmaltes



Figura 1 - Capa

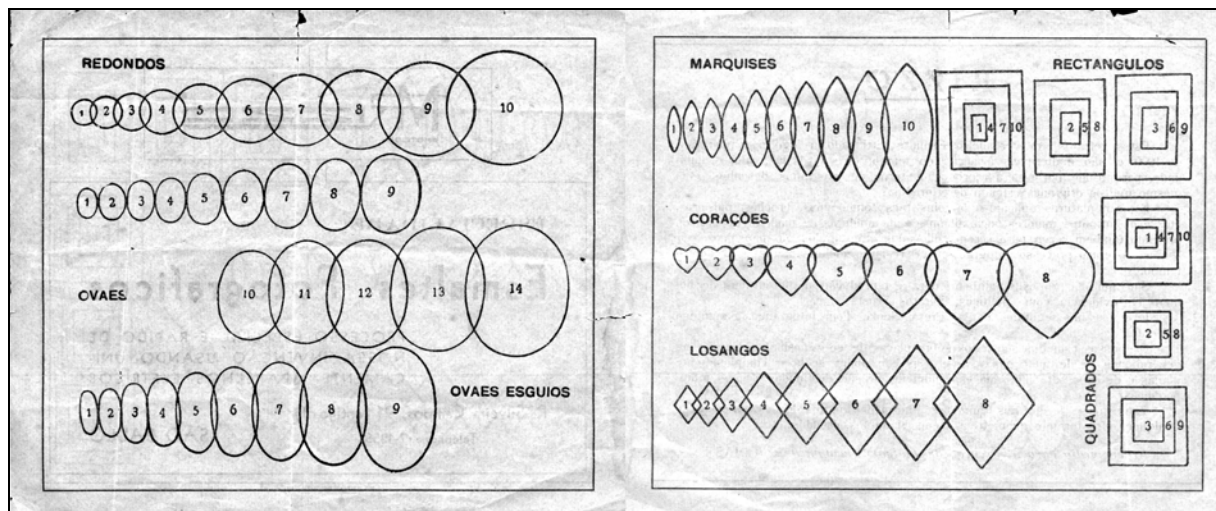


Figura 2 - Interior

RIZZO

Estes retratos em verdadeiro Esmalte vitrificado a fogo á temperatura de 1000° c. são inalteraveis á acção do tempo, ou seja da luz, calor e humidade, permittindo por isso a reprodução eterna de fotografias, desenhos, etc., mesmo que os originaes estejam deteriorados.

Estas miniaturas aplicam-se a joias taes como: aneis, broches, pulseiras, etc., e os formatos maiores encaixilham-se em molduras de madeira ou bronze, podendo tambem servir para serem collocados em tumulos ou mausoleos, por ser este o unico processo fotografico que resiste indefinidamente á acção do tempo.

São muito a proposito tambem, para a reprodução de fotografias de homens em evidencia, como politicos, literatos, artistas, etc.

Fazem-se nas seguintes cores: Preto, Sepia, Tom fotografico, Sanguineo e Verde.

Os nossos esmaltes são feitos sobre placas de cobre esmaltado e são na generalidade de forma convexa, más a pedido podem-se fazer completamente planas e de espessura finissima especialmente se são destinadas a joias muito pequenas.

Tambem se fazem nos tamanhos intermediarios aos deste catalogo e de qualquer outro formato geometrico, como triangulos, escudos, etc.

Prazo medio para a execução de qualquer encomenda: 8 DIAS.

Figura 3 - Contracapa

Folheto Estojo de Formatura



Figura 4



Figura 5

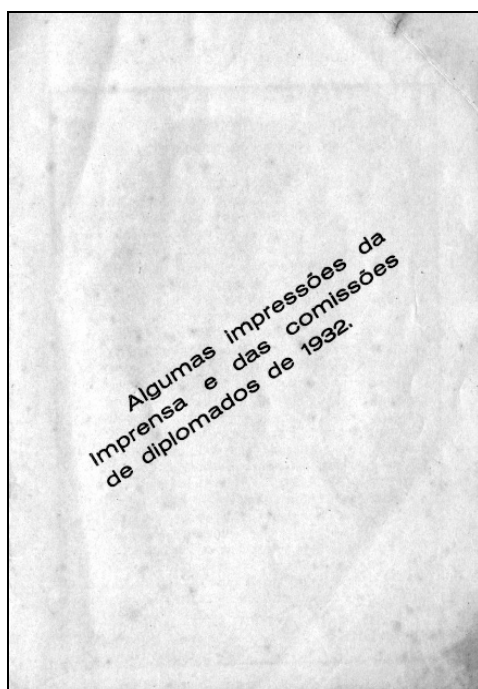


Figura 6



Figura 7

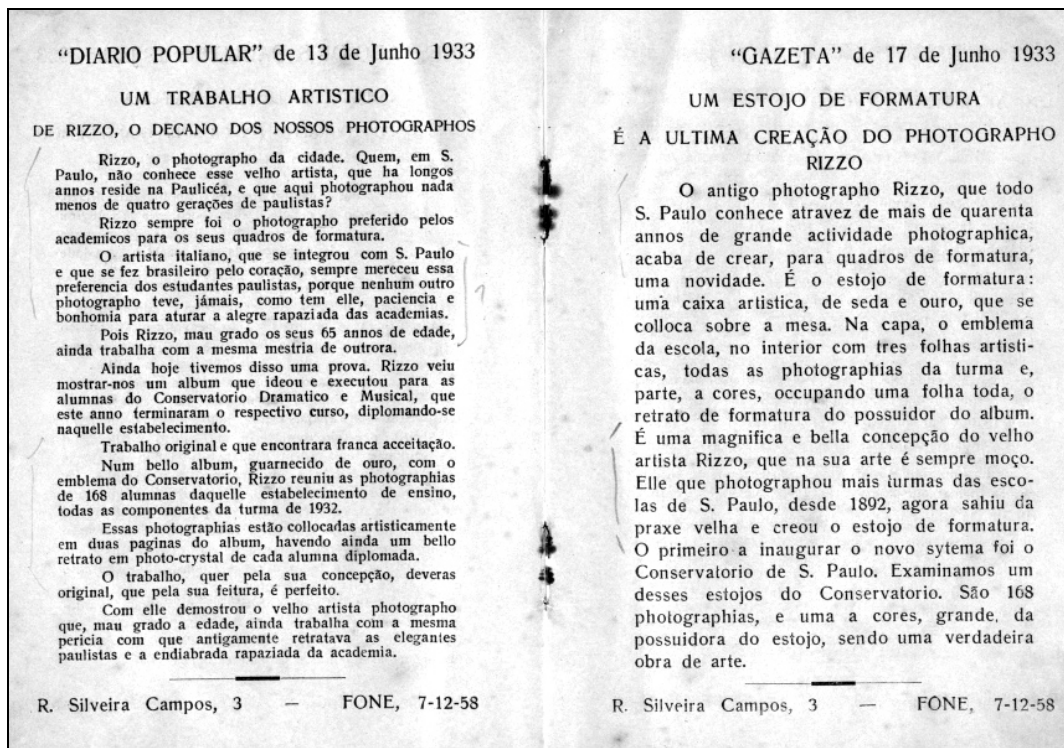


Figura 8

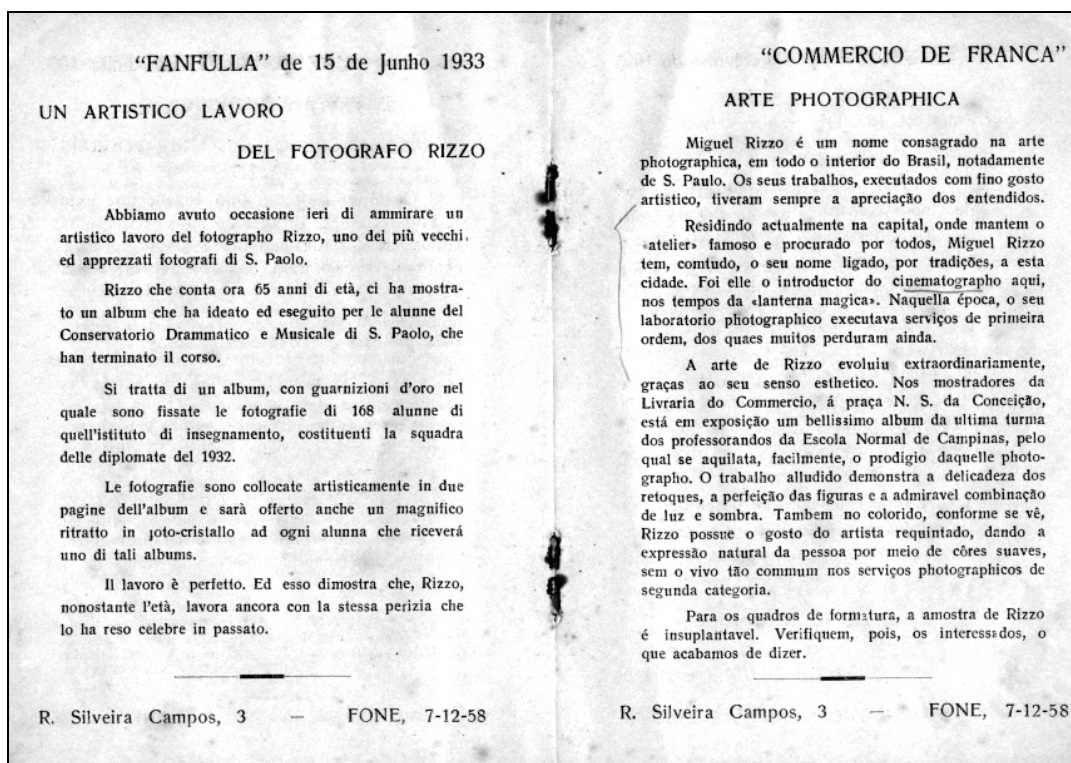


Figura 9

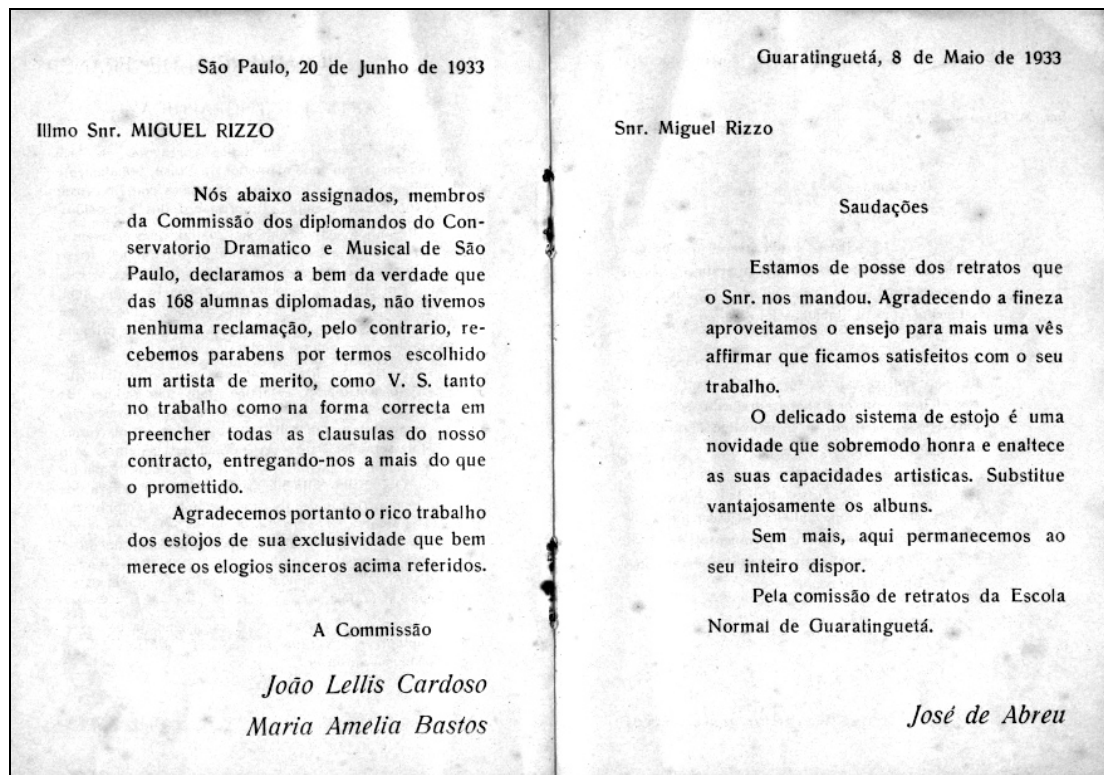


Figura 10

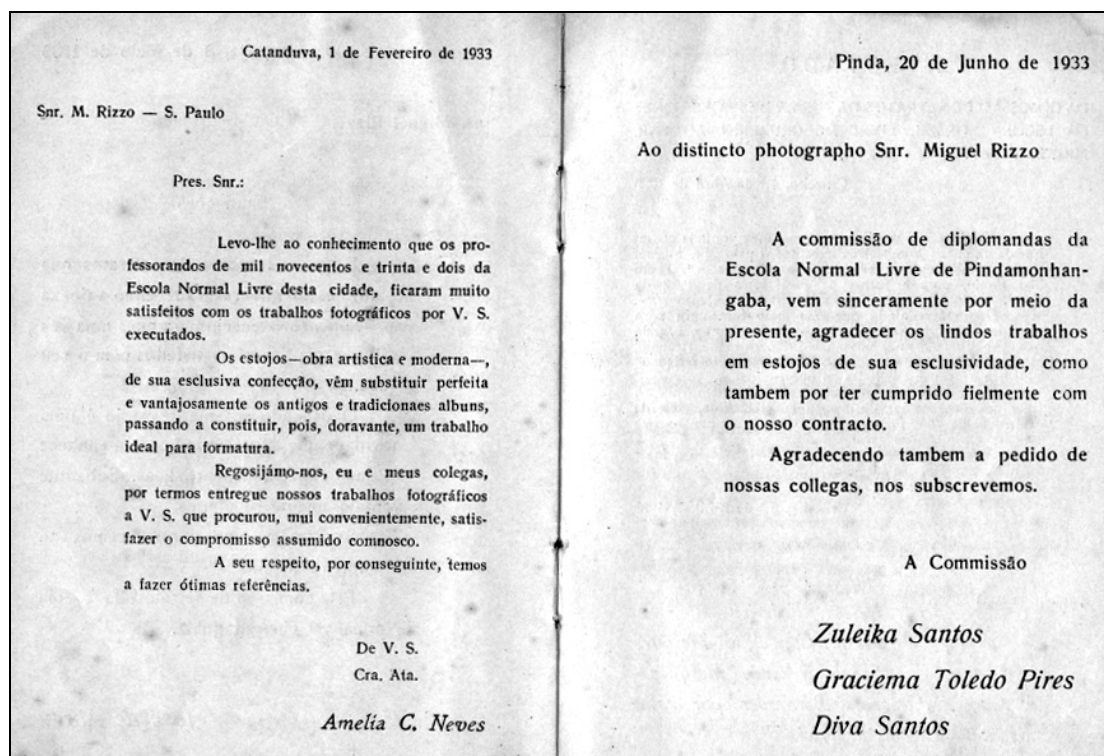


Figura 11

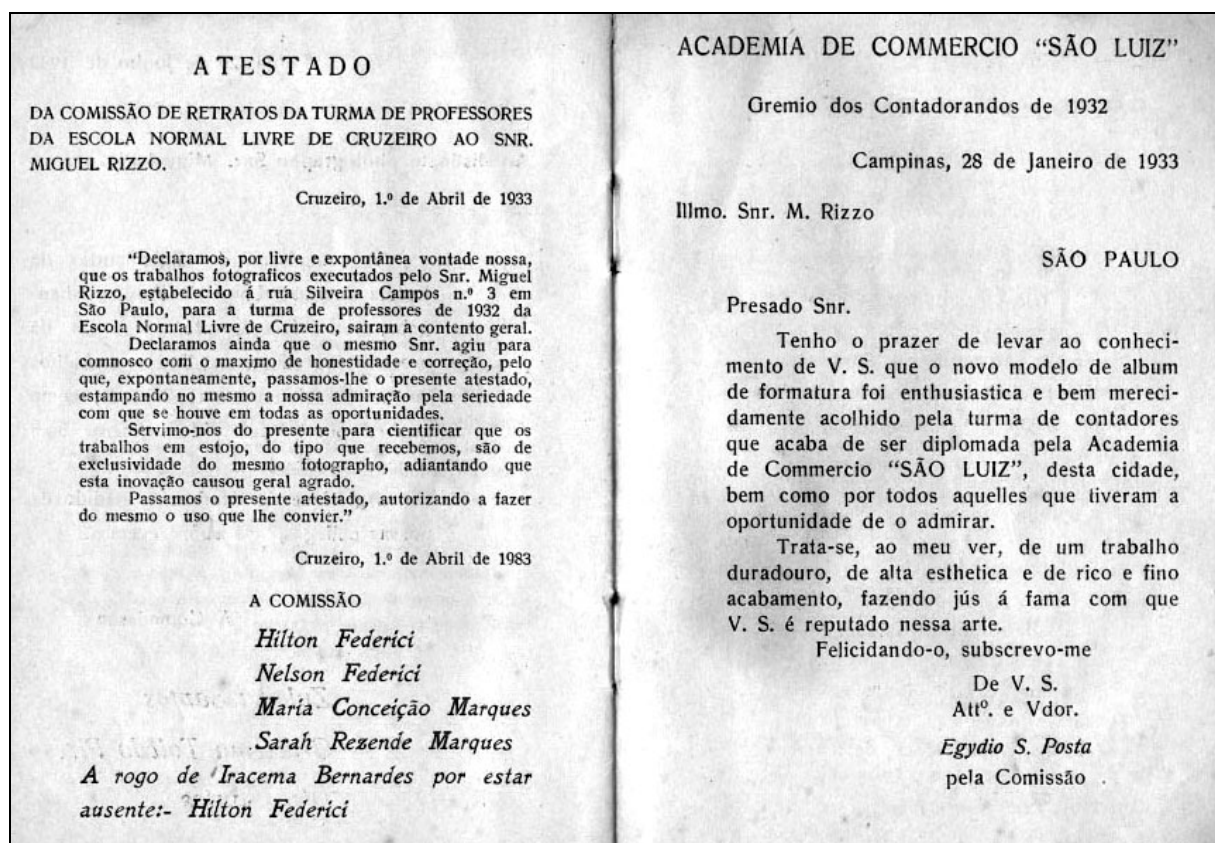


Figura 12

ESTOJO "FORMATURA"

É confeccionado com capas de panno couro, tendo no centro da capa principal o emblema da escola e ricas cantoneiras com ornamentações. Tudo em metal amarello. Ao abrir-se o estojo nota-se de um lado o quadro geral das alumnas, em ordem alphabetica tendo na parte superior a Directoria e homenageados e no centro o paranymphe. D'outro lado sobre lindo panno Drap, a photographia ampliada da alumna a quem pertence o estojo, em photo-crystal colorido num lindo oval tamanho 27x22. — O estojo pode-se collocar aberto sobre qualquer moveel, apresentando um valor real de todas as suas linhas num conjunto de bellas combinações de côres.

Figura 13

Para fazer esmaltes brancos
placas

Primeramente parti-se o cobre
no tamanho desejado. põem
um pouco mais se decoze
se estiver duro o cobre em
seguida sobre um pedaço de
papel da se a forma concava
depois que se obtém a form.
desejada com uma pinça
põem-se no ácido nítrico para
se si quer rapido, e com a
metade de agua serve para
uma ~~de~~ ser mais lento e
para muitas placas

Figura 14
Para fazer esmaltes brancos

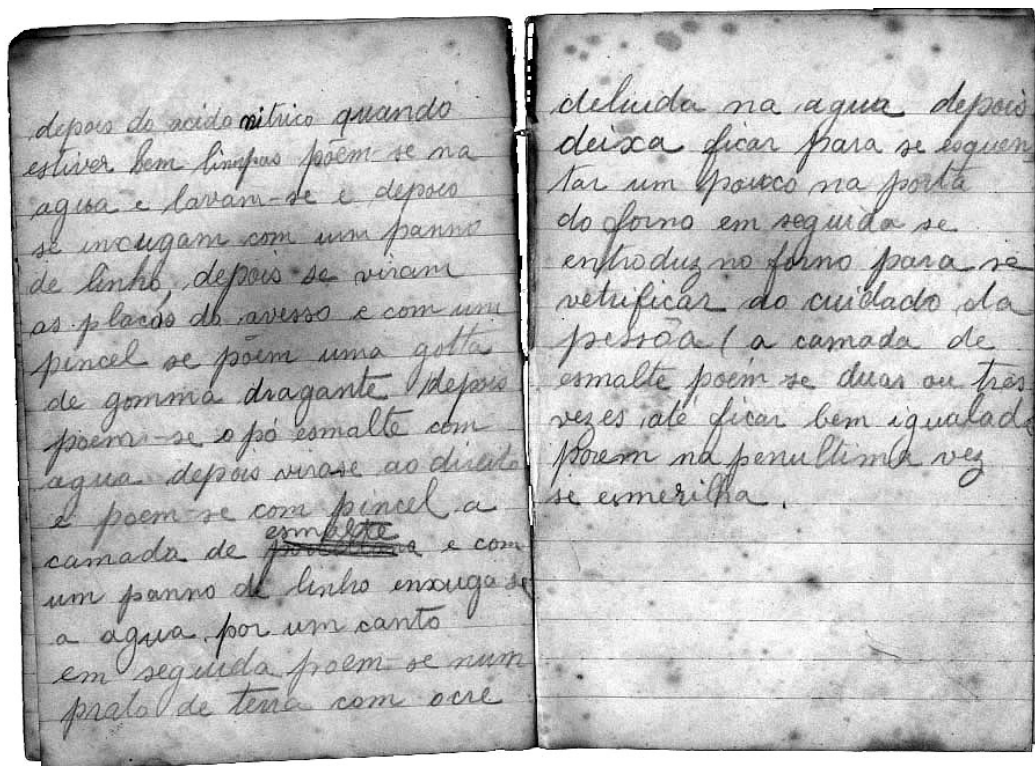


Figura 15
Para fazer esmaltes brancos – continuação

esmerilha novamente e se retifica até ficar perfeito.	fundente para porcelana
Fundente processo Tolozani	acetato de ^{chumbo} plumbo 50 gr
ácido bórico 50	açúcar 50
acetato de chumbo 50	ácido bórico 40
Nitrato sódico 10	água destilada 1000
açúcar 25	Dissolver com água quente
água 1.000	filtrar e pôr a pallicula 10 minutos
	Banho fundente receita Giorgio
	acetato chumbo 25 gr
	ácido bórico 25
	sal nitro 5
	açúcar 10
	água 1.000

Figura 16 – Receita de A. Giorgis – Canto inferior direito

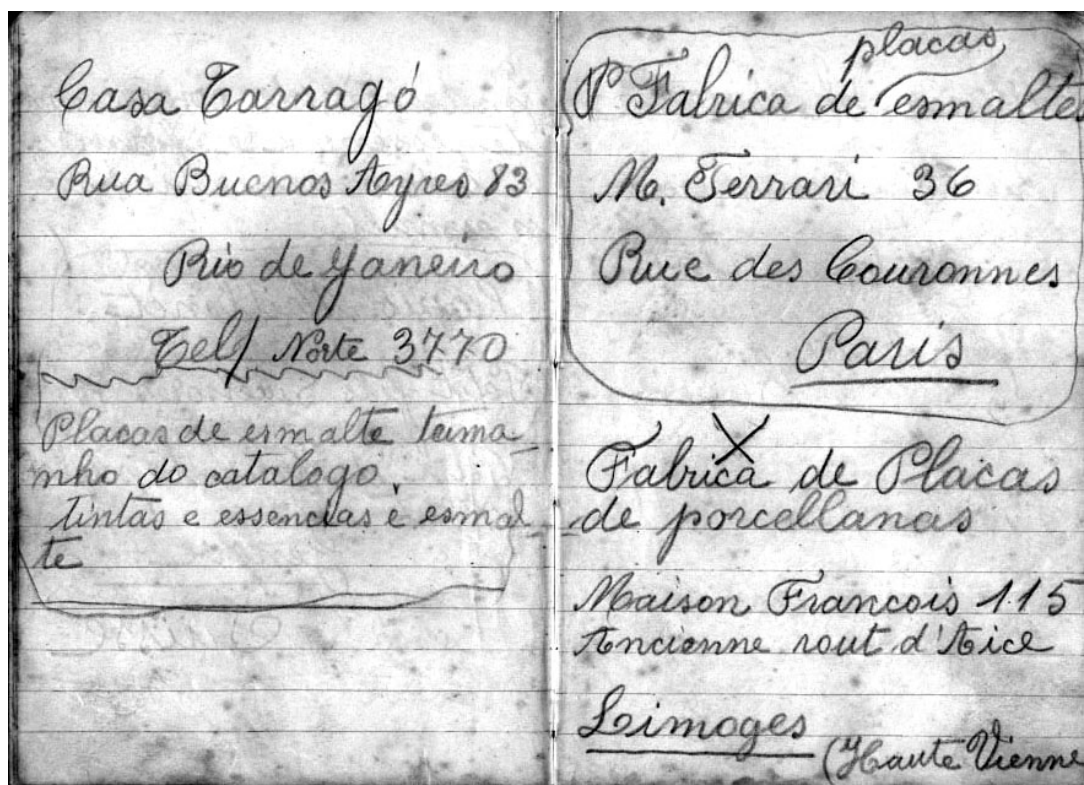


Figura 17 – Endereços de fábricas de esmaltes e porcelanas em Paris

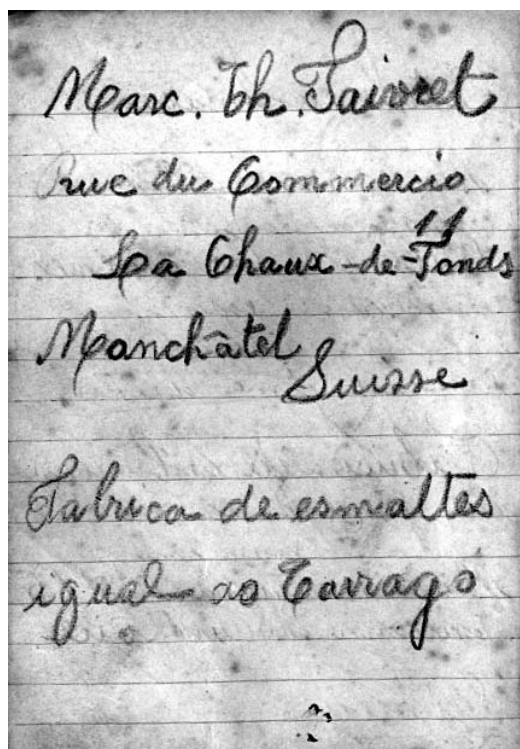


Figura 18 – Endereço de fábrica de esmaltes na Suíça



T. D. I. - Mod. 100

Secretaria de Estado dos Negócios da Segurança Pública

DEPARTAMENTO DE INVESTIGAÇÕES

SERVIÇO DE IDENTIFICAÇÃO

N.º 11186

São Paulo, 29 de março de 1946

Ilmo. Sr. Chefe do Departamento de Ordem Política e Social

CAPITAL

Afim de que esse Departamento informe a este Serviço se aí consta algum antecedente que impeça a saída do país, de IRENE LENTHE, residente à Rua Eugenio de Lima, nº 1609, de nacionalidade hungara, comunico que o mesmo, nesta data, foi identificado, sob n.º 247.183 do Registro Geral, por ter requerido passaporte para viajar com destino a Est. Unidos da America do Norte.

Saudações atenciosas

5/5-7993
13-4-46
O Chefe do Serviço de Identificação,

(Identologista)

Figura 20

Antecedentes políticos e sociais para viagem aos Estados Unidos
(março de 1946)

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DAS FINANÇAS
IMPOSTO DE INDÚSTRIAS E PROFISSÕES

AVISO RECIBO Nº 555439

AUTENTICAÇÃO NA MÁQUINA REGISTRADORA
NIR 14 - 1300,00 - 312 05

NOME
IRENE LENTHE

LOCAL
PR DO PATRIARCA

ESPECIE DE ATIVIDADE
ATELIER FOTOGRAFO

NOME DO ESTABELECIMENTO
POTO CRUZEIRO DO SUL

1A-550

PRESTAÇÃO

26 02 50

495

PARTE FIXA 10000

PARTE VARIÁVEL 3000

13000

10400

14300

IMPOSTO DE INDÚSTRIAS E PROFISSÕES

TOTAL S/ ABONO - C/ S

TOTAL C/ ABONO - C/ S

TOTAL C/ ABONO - C/ S

30 150

1 350

16 350

DATA DE ENTREGA

VENCIMENTO C/ ABONO

VENCIMENTO S/ ABONO

IMPORTANTE:
NÃO TERÁ VALOR O RECIBO QUE NÃO FOR AUTENTICADO MECANICAMENTE E NÃO
TIVER A CUPONELA DO CAIXA - VERIFIQUE SE A IMPORTANCIA
PARA SER AUTENTICADA CORRETAMENTE.
VIDE INSTRUÇÕES NO VRSO

CARIMBO DO CAIXA

Figura 21
Boleto de pagamento de impostos de indústrias e profissões à Prefeitura de São Paulo

Bibliografia

Livros

AMERICANO, Jorge. *São Paulo Nesse Tempo (1915 - 1935)*. São Paulo: Edições Melhoramentos, s/d.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 6. ed. Campinas: Papirus, 2001.

BARDI, P.M. *Em Torno da Fotografia no Brasil*. Brasil, Banco Sudameris, 1987.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGER, John. *Modos de Ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BERMAN, Marshall. *Tudo Que É Sólido Desmancha no Ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BILLITER, Érika. *Fotografia Latino Americana: desde 1860 hasta nuestros días*. Madrid: Ediciones El Viso, 1982.

_____. *A Song to Reality – latin american photography 1860-1993*. Barcelona: Lunwerg Editores, 1998.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de Sua Reprodutibilidade Técnica. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da Cultura de Massa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. Pequena História de la Fotografia. In: *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus Ed., 1973, p. 61-83.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CAMARGO, Monica Junqueira de; MENDES, Ricardo. *Fotografia e Cultura Paulistana no Século XIX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Brasil, um Refúgio nos Trópicos: a trajetória dos refugiados do nazifascismo*. São Paulo: Estação Liberdade, Instituto Goethe, 1996.

CAVACALCANTI, Carlos (Org.). *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*. Dicionários especializados; 5. Brasília, D.F.: INL, 1973.

CORBIN, Alain. Bastidores. In: PERROT, Michelle (Org.). *Da Revolução Francesa à Primeira Guerra – história da vida privada – 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, Iphan, UFRJ, 1995.

CRUZ, Heloísa de Faria (Org.). *São Paulo em Revista: catálogo de publicações da imprensa cultural e de variedade paulistana 1870-1930*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1997.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. 5. ed. Campinas: Papirus, 2001.

FABRIS, Anna Teresa. *Fotografia, Usos e Funções no Séc. XIX*. (Texto & Arte; n.3). São Paulo: USP, 1998.

FERREZ, Gilberto. *A Fotografia no Brasil 1840-1900*, 2. ed., Rio de Janeiro: Funarte, Fundação Nacional Pró-Memória, 1985.

FREUND, Gisele. *La Fotografia como Documento Social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

GALVÃO, Patrícia. *Parque Industrial*. 3. ed. Porto Alegre, Mercado Aberto; São Paulo: EdufsCar, 1994.

GERNSHEIM, Helmut; GERNSHEIM, Alison. *A Concise History of Photography*. London: Thames & Hudson, 1956.

GOULART, Paulo César; MENDES, Ricardo. *Noticiário Geral da Photographia Paulistana*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993. Mimeografado.

HAHNER, June E. *A Mulher Brasileira e Suas Lutas Sociais e Políticas: 1850-1937*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

JOLY, Martine. *Introdução a Análise da Imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

KOSSOY, Boris. *A Fotografia Como Fonte Histórica: introdução à pesquisa e interpretação das imagens do passado*. São Paulo: Secretaria da Indústria e Comércio, Ciência e Tecnologia, 1980 (Coleção Museu Técnica, n. 4).

_____. *Dicionário Histórico-fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício fotográfico no Brasil (1833–1910)*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

_____. *Fotografia e História*. 2. ed.rev., São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *Hercules Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

_____. *Origens e Expansão da Fotografia no Brasil, Séc. XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, Fapesp, c.1993.

LOURENÇO, Maria Cecília (Org.). *A Casa da Dona Yayá*. São Paulo: EDUSP, 1999.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

MARIAS, Julián. *A Mulher no Século XX*. Madrid: Editora Convívio, 1980.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revistas: imprensa e práticas culturais em tempos de república 1890-1922*. São Paulo: Edusp, 2001.

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

MENDES, Ricardo. *Retratos do Imaginário de São Paulo*. São Paulo: Formarte, 2001.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (Org.). *Retratos Quase Inocentes*. São Paulo: Nobel, 1983.

NEW HALL, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the Present Day*. New York: The Museum of Modern Art, 1982.

PERROT, Michelle. *Mulheres Públicas*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

RAGO, Margareth. Trabalho Feminino e Sexualidade. In: PRIORE, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997.

RENAULT, Delso. *A Vida Brasileira no Final do Século XIX*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

ROSENBLUM, Naomi. *A World History of Photography*. 3rd. ed. (S.I.) Abbeville Press, 1997.

_____. *A History of Women Photographers*. (S.I.): Abbeville Press Publishers, 2000.

SAGNE, Jean. *L'Atelier du Photographe (1840-1940)*. Paris: Presses de la Renaissance, 1984.

SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SEVCENKO, Nicolau. *O Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *La Imagen Precaria: del dispositivo fotográfico*. Madri, Ediciones Cátedra, 1990.

SCHUMAHER, Schuma; Vital Brazil, Érico (Orgs.). *Dicionário Mulheres do Brasil – de 1500 até a atualidade – biográfico e ilustrado*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. 568p.

SONTAG, Susan. *Ensaaios sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TOURINHO-VIEBIG, Temira. *Manual de Retoque (Negativo)*. 3. ed. São Paulo: Editora Iris (sem data).

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: Rocco, Funarte, 1995.

VASQUEZ, Pedro. *A fotografia no Brasil do Séc. XIX – 150 anos do fotógrafo Marc Ferrez*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1993.

_____. *Olha o Passarinho! Uma Pequena História do Retrato – fotografia: reflexos e reflexões*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____. (Org.) *O Retrato Brasileiro: fotografias da coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Núcleo de Fotografia da Fundação Joaquim Nabuco, Departamento de Iconografia, 1983.

ZAKIA, Richard; STROEBEL, Leslie (Ed.). *The Focal Encyclopedia of Photography*. 3rd. ed. Boston: Focal Press, 1993.

Artigos em periódicos

BARROS, Valencio de. História e fatos da fotografia em São Paulo. *Boletim do Foto-Cine Clube Bandeirantes*, São Paulo V9 n. 122, 1961.

BOCK, Mario. Gioconda Rizzo. Um olhar de 105 anos. *Revista Fotografe Melhor*, São Paulo, p. 28-32, set. 2002.

BRILL, Stefania. O real e a representação nos retratos de Gioconda. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 21, 30/4/1982.

Gioconda Rizzo 81 anos expõe fotos. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 12/4/1982
Folha Ilustrada, p. 21.

LIMA, André. O retrato da ousadia. *Revista Photos e Imagens*. São Paulo, nº.26, 2002

MENDES, Ricardo. Anúncio de fotógrafos. *Jornal Paparazzi*, São Paulo, 1 n. 5, p.16-21, maio-jun. 1996.

_____. *Once Upon a Time: uma história da história da fotografia brasileira*. Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Ser. v. 6/7. p. 183-205 (1998-1999). Editado em 2003.

MONTEIRO, Lúcia. Cem anos de foco. *Revista Veja São Paulo*, págs. 16 e 17, 12/12/2001.

MORENO, Leila Kiyomura. A primeira mulher por trás das lentes. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 17/3/2002.

NAKAYAMA, Daniela. Paixão pela fotografia mantém-se aos 101 anos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14/8/1998.

XAVIER, Valencio. Caderno G – *Gazeta do Povo*. Curitiba, 14/2/2002.

Teses

COSTA, Maria Cristina Castilho. *Retrato feminino na pintura brasileira. 1800-1950 do realismo ao romantismo análise estética e sociológica*. 1985. 268p. Dissertação (Mestrado). FFLCH - Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

GRANGEIRO, Candido Domingues. *As Artes de um Negócio: a febre fotográfica – São Paulo 1862-1886*. 1993. 266 p. il. Dissertação (Mestrado). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1993.

LIMA, Solange Ferraz de. *São Paulo na virada do século: as imagens da razão urbana, a cidade nos álbuns fotográficos de 1887-1919*. 1995. 264p. Dissertação (Mestrado). FFLCH - Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

MASCARO, Sonia de Amorim. *Revista feminina: imagens de mulher (1914-1930)*. 1982. 290p. Dissertação (Mestrado). ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1982.

OLIVEIRA JÚNIOR, Antônio Ribeiro de. *Do reflexo à mediação: um estudo da expressão fotográfica e da obra de Augusto Malta*. 1994. 213 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1994.

PALMA, Daniela. *Fotografia: arte e sobrevivência: a trajetória de Hans Gunter Flieg*. 2003. 242 p. il. Dissertação (Mestrado). ECA - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

REZENDE, Eliana Almeida de Souza. *Alquimia sedutora substanciada em imagem: a crônica fotográfica de São Paulo nas primeiras décadas do século XX*. 1996. 188f il. Dissertação (Mestrado). PUC - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1996.

ROSSI, Mirian Silva. *Organização do campo artístico paulistano 1890-1920*. 2001. 220 p + anexos. Dissertação (Mestrado). FFLCH - Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. *Profissão artista – pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. 2004. 296 p + anexos. Tese (Doutorado). FFLCH - Faculdade de Filosofia Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

Fontes

PERIÓDICOS

Almanques

Almanach Eu Sei Tudo, Rio de Janeiro, 1923.

Almanach Commercial Brasileiro, São Paulo, 1918.

Almanach Israelita, 1937.

Almanak Laemmert do Estado de São Paulo, vol. V, 1928.

Almanak Laemmert Distrito Federal, 1916, 1928 (I e II).

Almanak Laemmert Estado do Rio de Janeiro, 1928.

Almanaque Brasileiro Garnier, Rio de Janeiro, 1914.

Jornais

Il Brasile e Gli Italiani. São Paulo: Pubblicazione del Fanfulla, 1906.

A Tribuna de Santos, 1º/1/1939 a 30/1/1939, 1º/2/1939 a 28/2/1939.

O Estado de São Paulo, São Paulo, 10/3/1892, 14/8/1998.

Revistas

Gazeta Artística, nº.1 (11/12/1909), nº.13 (01/1911), nº.14 (02/11), nº.22 (7/1912), nº. 23 (8/1912).

Ilustração Paulista, nº.1 (22/10/1910), nº. 25 (24/6/1911), nº. 32 (12/8/1911), nº. 67 (9/5/1911), nº. 77 (27/7/1912).

Ilustração Brasileira, Rio de Janeiro, 1920, 1921, 1922 e 1923.

O Echo, nº. 72, 2/1908.

Revista A Cigarra, 1914, 1915 e 1922.

Revista Atualidades, nº. 1, 28/02/1916.

Revista do Photo Club Brasileiro, 1923.

Revista Feminina, 12/1916, 10 e 11/1917.

Revista Fon-fon, 1914.

Revista Ilustração Photographica, 1919.

Revista Itália e Brasile, 8 e 9/1914.

Revista Leitura para Todos, 1919, 1920, 1921 e 1922.

Revista O Cruzeiro, 1930 (ano II nº. 85), 1952 (ano VI nº. 21).

Revista Theatral, nº. 1 (5/12/1913).

Catálogos

Exposition d'art français de São Paulo. Catalogue des oeuvres exposées. Comitê France-Amérique São Paulo - Paris 1913. (Acervo IEB/USP).

Il Salão Paulista de Arte Fotográfica, Galeria Prestes Maia, outubro-novembro de 1943. São Paulo.

Warchavchik e as origens da arquitetura moderna no Brasil, agosto de 1971.
Masp. São Paulo

INSTITUIÇÕES CONSULTADAS

SÃO PAULO

Campinas

Centro de Memória/Unicamp

Santos

Fundação Arquivo e Memória de Santos

São Paulo

Arquivo do Estado de São Paulo

Arquivo Histórico Judaico Brasileiro

Arquivo Histórico Municipal Washington Luiz

Arquivo Multimeios/Divisão de Pesquisas do centro Cultural de São Paulo

Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - USP

Biblioteca Municipal Mário de Andrade

Congregação Israelita Paulista

Departamento do Patrimônio Histórico/Eletropaulo

Divisão de Iconografia e Museus/ Arquivo de Negativos

Escola de Comunicações e Artes - USP

Foto Cine Clube Bandeirantes

Instituto de Estudos Brasileiros - USP

Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo

Instituto Moreira Salles

Memorial do Imigrante

Museu da Imagem e do Som

Museu do Telefone (Telefônica)

Museu Lasar Segall

Museu Paulista - USP

Sindicato das Empresas de Artes Fotográficas de São Paulo

RIO DE JANEIRO

Rio de Janeiro

Arquivo Nacional

Depoimentos concedidos à autora

Antonio Vituzzo – cineasta (1/2003)

Edgar Tavola – sobrinho de Adrienne Lenthe (4/2004)

Edna Tavola – sobrinha de Adrienne Lenthe (4/2004)

Eduardo Pedro Paulo Salvatore – fotógrafo e fundador do FCCB (9/2004)

Gioconda Rizzo – fotógrafa (9/2002 e 3/2003)

Gonçalo Moreira Prado – fotógrafo (2/2004)

Hans Gunter Flieg – fotógrafo e assistente de Irene Lenthe (2/2004)

José Benedito de Sales Oliveira – genro de Sofia Pretzel (5/2004)

Marion Joseph – fotógrafa (11/2004)

Paulina Martins Pinto – assistente de fotógrafo (2/2004)

Paulo Waldheim Oliveira – neto de Sofia Pretzel (5/2004)

Silvana Salerno Rodrigues – neta de Gioconda Rizzo (3/2003)

Tessuro Kagaya – fotógrafo e assistente de Irene Lenthe (2/2004)

Tomas Farkas – fotógrafo (5/2004)

Wanda Pasqualucci Salerno – filha de Gioconda Rizzo (3/2003)

Depoimentos

Hildegard Rosenthal a Boris Kossoy, Hans Gunther Flieg, Moracy de Oliveira e Eduardo Castanho – Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1981.

Hans Gunter Flieg a Boris Kossoy, Moracy de Oliveira, Fred Jordan, Paulo A. Nascimento, Eduardo Castanho – Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1981.

Maryzilda Grassia Sereno a Boris Kossoy, Moracy de Oliveira e Eduardo Castanho – Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1981.

Constanza Pastore a Ricardo Mendes – Centro Cultural São Paulo, São Paulo, 1982.

Debate entre as fotógrafas Nair Benedicto, Stefania Brill, Dulce Carneiro, Vânia Toledo e Claudia Andujar sobre a mulher na fotografia – Museu da Imagem e do Som, São Paulo, 1981.

Outras Referências

Internet

Acesso em 2002

<<http://www.arqsp.org.br/121201.htm>>

<<http://www.conhecimentosgerais.com.br/historia-do-brasil/sociedade-na-primeira-republica.html>>

<http://www.guiadoscuriosos.com.br/lista.asp?id_cur=7539&id_cur_sub=4752>

<<http://www.fotoplus.com/fpb/fpb024/b024c.htm>>

<<http://www.estado.estadao.com.br/jornal/suplem/seub/98/08/14/seub009.html>>

Acesso em 2003

<<http://www.brazilartshow.blogger.com.br/>>

<<http://www.fotosite.com.br/convers.php>>

Acesso em 2004

<<http://www.art-e-zine.co.uk/vic.html>>

<http://www.tssphoto.com/vint_hum/pages/RVIN0024.html>

Acesso em 2005

<<http://www.boxcameras.com>>

<<http://gallery19th21st.free.fr/index.htm>>

<<http://www.btinternet.com/~j.b.w/oehl.htm>>

<<http://www.getty.edu/art/collections/objects/o71365.html>>

<<http://photography.about.com/gi/dynamic/offsite.htm?site=http://www.iob.org/editorial%5Fdisplay.asp%3Fedname=565.htm%26cont%5Fid=9>>

< <http://www.sla.purdue.edu/WAAW/Palmquist/Essays.htm#e23>>

< <http://www.kodakgirl.com>>