

## Madalena Schwartz: um percurso migratório na fotografia brasileira

André Pitol<sup>32</sup>

### Resumo

A natureza complexa das migrações implica uma abrangência do fenômeno pelas mais variadas instâncias de criação e de reflexão, dentre as quais a perspectiva artística, e em especial a fotografia, assume um enquadramento propositivo de análise. Neste artigo, pretende-se examinar a questão estudando alguns episódios do percurso migratório de Madalena Schwartz (1921-1993), fotógrafa húngara que se estabeleceu Brasil nos anos 1960, depois de viver na Argentina desde a década de 1930. Essas duas travessias (Budapeste – Buenos Aires – São Paulo) são privilegiadas a fim de investigar as artes, as migrações e a dimensão de gênero como marcadores presentes na experiência de Schwartz, privilegiando dois enfoques centrais. O primeiro enfoque apresenta momentos fotográficos de sua trajetória – como a sua participação no Foto Cine Clube Bandeirante, a criação de ensaios comissionados para revistas, a exibição de retratos em exposições de museus e uma leitura editorial de sua produção em catálogos e fotolivros. O

32 Pesquisador na área de Artes. Estudou na Universidade de São Paulo, onde concluiu mestrado em Artes, linha de pesquisa: História, Teoria e Crítica de Arte (2016) e bacharelado em Artes Visuais, habilitação em Gravura (2013). Desenvolveu pesquisa sobre a produção fotográfica de Alair Gomes, que resultou nos trabalhos *Alair Gomes: fotografia, crítica de arte e discurso da sexualidade* (2013) e *'Ask me to send these photos to you': a produção artística de Alair Gomes no circuito norte-americano* (2016). Atualmente é doutorando no PPGAV-ECA-USP com pesquisa sobre Curadoria Digital e projetos artísticos contemporâneos no Leste Europeu; atua como bolsista-facilitador no Programa Formação Didático Pedagógico para cursos na modalidade a distância, da UNIVESP. É membro do Grupo de Pesquisa em Arte, Design e Mídias Digitais (GP\_ADMD), da ECA-USP e integrante do Grupo de Crítica de Arte do Centro Cultural São Paulo (2019–2020). Desde 2017, é parecerista *ad hoc* de revistas acadêmicas de artes e fotografia, como *Palindromo* (UDESC) e *Photographies* (Inglaterra). Em 2019, participou com o artista Tiago Gualberto da 3ª ed. do projeto Tecnologias e Arte em Rede: Tecnologias Negras, compartilhando os cursos *Black Cloud: Glossário Tecnológico para Artistas e Pesquisadores Negros* (SESC Pinheiros) e *How To Black: Manual de Procedimentos Tecnológicos em Experimentos Artísticos* (SESC 24 de Maio). Tem experiência em: Artes Visuais, Fotografia, História e Crítica da Arte, Fotografia e Curadoria Digital.

segundo enfoque amplia a análise de Schwartz para as trajetórias de outras fotógrafas imigrantes, como Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Maureen Bisilliat e Claudia Andujar, procurando identificar correlações possíveis entre os trânsitos e atuações delas no campo cultural no Brasil. Ambos os enfoques procuram evidenciar as potencialidades expressivas e propostas fotográficas de Madalena Schwartz entre as décadas de 1960 e 1990, percurso no qual a dimensão de gênero é uma categoria transversal, no sentido de identificar os processos de presença e atuação das mulheres nos fluxos migratórios e nas esferas artísticas.

Palavras-chave: Madalena Schwartz; Fotografia; Migrações; Leste Europeu.

---

### Abstract

The complex nature of migrations implies that the phenomenon is encompassed by the most varied possibilities of creation and reflection, among which the artistic perspective, and especially photography, assumes a propositional framework of analysis. In this article, we intend to address the issue by studying some episodes of the migratory journey of Madalena Schwartz (1921-1993), a Hungarian photographer who lived in Brazil since the 1960s, after living in Argentina in the 1930s. These two crossings (Budapest - Buenos Aires - São Paulo) are privileged here in order to investigate the arts, migrations and the gender dimension as markers present in Schwartz's experience, privileging two central approaches. The first approach presents photographic moments of his trajectory - such as his participation in Foto Cine Clube Bandeirante, the creation of commissioned essays for magazines, an exhibition of portraits in museum identifications and an editorial reading of his production in catalogs and photobooks. The second approach extends Schwartz's analysis to the trajectories of other immigrant photographers, such as Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Maureen Bisilliat and Claudia Andujar, seeking to identify possible correlations between their transits and their



performances in the cultural field in Brazil. Both approaches seek to highlight Madalena Schwartz's expressive potentials and photographic proposals between the 1960s and 1990s, a journey in which the gender dimension is a transversal category, to identify the processes of presence and performance of women in migratory flows and in artistic spheres.

**Keywords:** Madalena Schwartz; Photography; Migrations; Eastern Europe.

### Introdução

Os movimentos populacionais ao redor do mundo são um fenômeno de natureza complexa, presente em muitos momentos históricos e cuja abrangência apresenta-se nas mais diversas maneiras, conformações e sentidos. Realizadas tanto de forma intencional e autônoma, quanto forçada, como resultado de coerção e violência, os deslocamentos de pequenas comunidades ou o desenraizamento de grupos inteiros suscitam o interesse de campos como o historiográfico, o geográfico, o diplomático e linguístico, dentre outros, cada qual imerso em seus questionamentos e elementos específicos, como as circunstâncias sócio-históricas, de trabalho, ou ainda as razões culturais e religiosas. Dentre as questões identificadas, a dimensão de gênero torna-se uma categoria transversal de análise, no sentido de identificar a presença e atuação das mulheres nos fluxos migratórios, ao mesmo tempo em que também explicita o ocultamento das mulheres nos processos de deslocamento, incitando a tarefa de ressignificar as narrativas migratórias constituídas sob uma visada monolítica e, de acordo com Matos, Truzzi e Conceição (2018), "a abrir horizontes metodológicos [...], questionando o imigrante universal masculino e destacando a importância de se observar a experiência migratória a partir de uma diversidade de fontes e de outros olhares que valorizem a experiência feminina" (p. 21).

A este respeito, a perspectiva artística, e em especial a fotografia, assume um enquadramento dinâmico para a análise e a discussão de episódios, discursos e imagens em torno dos processos migratórios que se atentem às relações de gênero. Esta abordagem é, atualmente, foco de



interesse de estudos tanto no plano nacional, de autoras como Ana Paula Simoni (2017) e Helouise Costa (2018), assim como no plano internacional, como o trabalho da robusta coletânea de 42 artigos *Women and Migration: Responses in Art and History* (2019), organizada por Deborah Willis, Elyn Toscano e Kalia Brooks Nelson, que “examina o papel da fotografia, da arte, do filme, da história e da escrita na identificação e na memória das atividades migratórias das mulheres” (p. 1).

Neste artigo, pretende-se examinar tal questão estudando alguns episódios da trajetória e produção fotográfica de Madalena Schwartz (1921-1993), nascida Madalena Isabel Mandel, em Budapeste, apenas alguns anos após o fim da Primeira Guerra Mundial e a dissolução entre o Império Austríaco e o Reino da Hungria. Em 1934, ou seja, aos onze anos de idade, Madalena “rompeu para sempre seus laços com Hungria e a Europa ao cruzar o Atlântico acompanhada apenas pelo irmão menor” (SCHWARTZ, 1999, p. 8), transferindo-se para a Argentina para morar com o seu pai. Segundo o professor de literatura hispano-americana Jorge Schwartz, e filho da fotógrafa, aquela era “uma Buenos Aires cujo fluxo migratório nos anos 1930 a transformara numa cidade babélica, que abrigava guetos os mais variados: espanhóis, italianos, húngaros, alemães, russos, poloneses, iugoslavos etc.” (SCHWARTZ, 1999, p. 8). Um destino, porém, que se mostrou temporário. Em 1960, aos 39 anos, Madalena Schwartz e sua família transferem-se mais uma vez, agora para o Brasil, fixando residência em São Paulo. Essa segunda mudança, que a fez “abandonar o universo fechado da comunidade húngara e judaica de Buenos Aires e a olhar de cara para muitas diferenças” (SCHWARZ, 2012, p. 7), permitiu a ela se direcionar para um caminho de intensa atividade artística por meio da fotografia, especialmente na produção de retratos, registrando aspectos singulares e contribuindo sobremaneira para a fotografia produzida no Brasil.<sup>33</sup>

São essas travessias de Schwartz que privilegiamos neste texto, que tem como objetivo investigar as artes, as migrações e a dimensão de gênero

33 Uma versão anterior desta pesquisa foi apresentada no curso “Fotógrafos imigrantes no acervo do IMS”, realizado pelo Instituto Moreira Salles no mês de junho de 2020, de maneira remota por meio de uma aula gravada. O conteúdo está acessível em: <<https://youtu.be/SyoyTUmPP6w>>, acesso em 8 out. 2020. Porém, os argumentos acerca do tópico migrações e as aproximações realizadas entre Madalena Schwartz e outras fotógrafas imigrantes são inéditos.

como marcadores presentes na experiência da fotógrafa, privilegiando dois enfoques centrais: o primeiro enfoque diz respeito propriamente aos episódios fotográficos na trajetória de Schwartz: como a sua participação no Foto Cine Clube Bandeirante em um momento de novas perspectivas da arte fotográfica, os trabalhos comissionados para revistas e fotorreportagens, a exibição dos retratos feitos pela fotógrafa em exposições de museus e, por fim, a leitura de sua fotografia por uma perspectiva editorial, com projetos voltados para a poética de Schwartz em catálogos e fotolivros. Já o segundo enfoque se dá em aproximar os episódios acima apontados com as trajetórias de outras mulheres fotógrafas que passaram pela experiência da migração, no sentido de que o exemplo de Schwartz ressoa o de tantas outras artistas, que deram continuidade a suas trajetórias e vidas nas Américas, longe da crise europeia que se agravou com os regimes totalitários e a sua culminação na Segunda Guerra, e que por sua vez gerou novas especificidades históricas nos deslocamentos internacionais e novos entendimentos desses fluxos, em termos de identidade, território e produção artística.

É preciso indicar que, como aponta Costa (2018), “as questões de gênero não estão materializadas no modo de fotografar, nos temas escolhidos ou nas características formais das imagens. Elas somente se dão a ver em contextos específicos, a partir de análises contextuais das relações de poder e das práticas de representação” (p. 128). Em específico, estabelecemos algumas correlações entre Madalena Schwartz e Maureen Bisilliat, Claudia Andujar, assim como aproximações com as trajetórias de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, também reconhecidas pela historiografia de arte como fotógrafas imigrantes modernas, que são determinantes para se entender a fotografia produzida no Brasil no decorrer do século XX (DINES, 2017; COSTA, 2018). Neste sentido, procurou-se enfatizar nas análises aqui empreendidas episódios da trajetória de Schwartz em relação às instituições culturais, como fotoclubes e museus, e, também, de agentes do campo cultural, de maneira a evidenciar como tais trânsitos reconfiguram-se enquanto potencialidades expressivas e propostas fotográficas entre as décadas de 1970 e 1990.





Conceição Almeida. Madalena Schwartz fotografando o músico Hermeto Pascoal. 1978.

Fonte: Instituto Moreira Salles/ São Paulo.

### Artes e migrações: alguns entendimentos conceituais

Antes de passarmos aos episódios vivenciados e aos contatos estabelecidos por Madalena Schwartz em sua trajetória fotográfica, tornam-se importantes breves considerações acerca da conceituação da migração no contexto artístico brasileiro. O fenômeno do deslocamento humano, que já é complexo em termos das situações, experiências e memórias criadas, é também um campo de disputa teórica. De tal maneira que não é demais apontar que não se pretende aqui perpassar todos os nós dessa rede conceitual. O intento é o que contornar e estabelecer, no caso de Madalena Schwartz e das outras mulheres fotógrafas que circundam este texto, quais são os termos empregados acerca de suas trajetórias profissionais e quais sentidos podemos aprender.

Começamos pelo próprio entendimento de migração no âmbito da fotografia. Ao considerar o recorte arquivístico dos acervos de Schwartz, Rosenthal e Brill no Instituto Moreira Salles (IMS), Burgi aponta como “as

idades de São Paulo e Rio de Janeiro foram os principais destinos destas imigrantes de países do leste europeu e de outras nacionalidades, em grande parte de origem judia, que aqui se estabeleceram e atuaram em diversas áreas da indústria, das comunicações e das artes visuais” (IMS, s.d.).<sup>34</sup> Assim, ao considerarmos as trajetórias e produções de mulheres fotógrafas a partir da experiência de migração, os nomes de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, ambas da Alemanha, são facilmente identificados, principalmente pela dedicação à atividade fotográfica nas décadas de 1940 e 1950, tanto em trabalhos autorais, como retratos de artistas, quanto na documentação de exposições e museus em São Paulo. Ainda na década de 1950, podemos adicionar aos nomes de Rosenthal e Brill, as vindas ao Brasil das fotógrafas Maureen Bisilliat, nascida na Inglaterra e com passagens na França e EUA, e de Cláudia Andujar, suíça de nascimento mas criada em Oradea, na Romênia (no norte da Transilvânia, mesma região da pintora Yolanda Mohalyi, citada em nota), e sendo Andujar propriamente filha de pai húngaro.

O que nos chama a atenção é que na maior parte dos exemplos apontados, principalmente as fotógrafas vindas ao Brasil antes da Segunda Guerra Mundial, a ascensão dos regimes nazifascistas na Europa é um componente central para seus deslocamentos. Cardoso (2014) assinala os nomes de Rosenthal e Brill em meio a um contingente de *artistas exilados/refugiados*, como Mira Schendel, Arpad Szènes, Fayga Ostrower e Samson Flexor, dentre outras e outros. Para o autor, é “interessante observar que, quanto maior a assimilação do artista pelo meio artístico local, mais completamente foi sendo apagado o rastro de ter chegado ao Brasil na condição de refugiado de guerra” (CARDOSO, 2014, p. 73-74). A este respeito, o autor indica o emprego acrítico do termo *missão artística francesa* quanto

---

34 Ainda que a fotografia seja a perspectiva aqui considerada, se ampliarmos as correlações entre as linguagens artísticas e outros exemplos migratórios, podemos adicionar as experiências da pintora húngara Yolanda Mohalyi (nascida Cluj-Napoca, na Romênia, então chamada Kolozsvár, enquanto foi parte da administração húngara quando da retomada de parte no Norte da Transilvânia durante a avanço nazi-facista) e Fayga Ostrower (nascida em Lodz, Polônia, e vinda para o Brasil depois de passar pela Alemanha e Bélgica). Acerca da trajetória de Mohalyi, é indicativo a amizade que estabeleceu com Hildegard Rosenthal, que fotografou a artista pintando em seu ateliê nos anos 1940, e que por sua vez foi a responsável por indicar o trabalho de Rosenthal para o diretor do MAC-USP, Walter Zanini, que realizou uma exposição sobre a fotógrafa em 1974 (COSTA, 2018).

à hipótese de que Debret, Taunay e outros poderiam ser tidos como artistas exilados, na medida em que a vinda deles ao Brasil se deveu pelo desconforto político com a guinada de Bonaparte no ambiente cultural francês; ou então a designação de *artista-viajante* como uma concepção guarda-chuva que abarca uma variedade de artistas estrangeiros no Brasil, mas estabelecendo certo distanciamento de questões polêmicas e posições políticas em sua utilização. Essa “sua amplitude de aplicação acaba por mascarar distinções importantes [já que] podem ser descritos como “viajantes” artistas tão diversos em suas experiências e motivações” (CARDOSO, 2014, p. 78), permitindo que a análise das origens, propósitos e das próprias escolhas de cada “viajante” possa revelar condições sobre suas trajetórias.

Retomando, nota-se como a própria categoria de fotografia imigrante é elaborada por Cardoso (2014) de uma maneira particular. De acordo com o autor, duas são as categorias de artistas que dificilmente recebem o rótulo de artistas-viajantes: os artistas gráficos da imprensa ilustrada e “os fotógrafos, que transformaram a cultura imagética no Brasil de modo tão contundente” (2014, p. 80).<sup>35</sup> Essa diferenciação, em primeiro lugar, “parece repousar, antes de tudo, sobre a dificuldade que encontra a historiografia da arte brasileira em considerar gráficos e fotógrafos como artistas” (2014, p. 80), indicando que o termo viajante é usado como uma atitude relacionada à viagem e ao turismo, prescindindo da necessidade laboral ou financeira. A este respeito, Cardoso (2014) pergunta se “aquele que viaja como emigrante anônimo e se torna artista somente no local de chegada pode ser considerado um artista viajante?” (p. 81).

Em segundo lugar, nos auxilia a entender como, talvez, nos casos de Rosenthal, Brill e Schwartz, a atuação fotográfica delas, seja as que já chegaram fotógrafas, seja as que se formaram em fotografia aqui, é parte

---

35 Pretende-se expandir e adensar esse argumento de Cardoso (2014) sobre a fotografia e as artes e design gráficos no âmbito das migrações em uma pesquisa realizada entre 2020 e 2021, primeiramente com a realização deste estudo sobre Madalena Schwartz, seguindo no segundo ano de um estudo sobre a trajetória do jornalista e comerciante Milan Wollner, imigrante que veio nos anos 1920 da então Iugoslávia Monárquica, atual Croácia, para o Brasil, e cujo sobrenome pode ser reconhecido por outra figura do campo do design, seu filho Alexandre Wollner.

integrante no processo de apagamento delas enquanto exiladas/refugiadas e o reconhecimento como fotógrafas imigrantes. Junto a isso, a própria consideração acerca das práticas arquivísticas e a construção de biografias e estudos sobre as fotógrafas é um tópico concernente à relação entre presença e ocultamento na artes (SIMIONI, 2007; COSTA, 2018) e que será mais bem discutido na seção sobre as exposições realizadas por Schwartz em museus em São Paulo na década de 1970.

A partir das várias concepções apresentadas, como viajante, refugiado, exilado, imigrante, como podemos ler a trajetória de Madalena Schwartz em específico e, também, em relação às outras fotógrafas consideradas anteriormente? Considerando que o deslocamento de Schwartz não se deu em uma só etapa, nota-se como cada trecho tem um motivo e condição específica, recebendo por isso denominações diferentes (mesmo que para fins de análise). No primeiro trecho, da Hungria para a Argentina na década de 1930, o cenário de guinada totalitária na Europa permite dizer que, de acordo com a classificação de Cardoso (2014), Schwartz e seu irmão refugiaram-se / exilaram-se na América do Sul. E, em um segundo momento, em outro contexto local e em busca de outras oportunidades, a família Schwartz migra da Argentina em direção ao Brasil, estabelecendo-se em São Paulo em 1960, episódio da próxima seção.

### Uma *Mittleeuropäer*<sup>36</sup> no FCCB

Os Schwartz estabeleceram-se no centro da cidade de São Paulo e trabalhavam administrando a lavanderia e tinturaria Irupê, na rua Nestor Pestana, próximo ao reduto teatral da praça Roosevelt. Neste cenário, a aproximação de Madalena Schwartz com a fotografia tem indícios em pelo menos dois episódios: o primeiro episódio, segundo Jorge Schwartz, foi o seu “contato inicial com uma câmara [pelo] resultado fortuito de um prêmio ganho pelo meu irmão [Júlio Schwartz] num programa de entrevistas da atriz Bibi Ferreira na TV Cultura” (SCHWARTZ, 1999, p. 10). E o segundo episódio

36 Habitante da Europa Central. Termo utilizado por Maureen Bisilliat para se referir a Madalena Schwartz.

deu-se em 1966, pelo contato com o jornalista e romancista Ignácio de Loyola Brandão, cliente seu na lavanderia Irupê, que em uma ocasião perguntou a ele: “O senhor se incomoda de ver umas fotos minhas?”, e que conhecendo as imagens, principalmente retratos de amigos, recomendou que ela se inscrevesse no curso de fotografia do Foto Cine Clube Bandeirante, e recebeu de Madalena Schwartz a seguinte resposta: “Já estou matriculada” (BRANDÃO, 1997, p. 94).

O Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB) – organização de amadores e profissionais da fotografia paulistana e localizado, naquela época, na Rua Avanhandava, paralela à rua da Lavanderia Irupê –, foi o ambiente de aperfeiçoamento e prática fotográfica de Schwartz, então com 45 anos. Criado em 1939, o clube congregou uma série de atividades, como a realização de excursões ao interior e litoral paulista, passeios fotográficos, concursos internos, como os Salões de Arte Fotográfica, realizados no Salão Almeida Júnior da Galeria Prestes Maia, assim como a participação em concursos internacionais com o envio crescente de fotografias de seus sócios e estudos para a criação de um departamento de cinema, ocorrida em 1945 e fez com que a denominação social se tornasse Foto-cine Clube Bandeirante, além da criação de um Boletim Informativo (FEITOSA, 2013).

A projeção internacional do FCCB repercutiu nas atividades oferecidas, gerando a necessidade de uma sede própria, inaugurada em 1949 na rua Avanhandava, com salas para a montagem de estúdio e ateliê. Uma instância importante para esse processo de crescimento foi a abertura de cursos de fotografia, que o fotoclube ofereceu a partir dos anos 1950. Com isso, como afirma Costa (2019), o FCCB exerceu um “papel importante no panorama cultural da cidade de São Paulo nos anos de 1950. Afinal, o fotoclubismo era o único segmento organizado entre os praticantes de fotografia, e sua contribuição residia na abordagem estética do *medium*” (2019, p. 25)<sup>37</sup>.

37 Por praticantes de fotografia, Costa (2019) refere-se ao “perfil da maioria de seus associados, pertencente a uma classe média próspera, que frequentemente colocava à disposição do Clube sua rede de relações pessoais e/ou profissionais” (p. 25). Ao que Porto (2018) explica a posição social dos associados do FCCB, afirmando que, “vistos na maioria como amadores, pelo fato de não terem a fotografia como ocupação principal, tinham como traço comum uma situação financeira privilegiada. De modo geral, o associado era um profissional liberal pertencente à classe média em ascensão que detinha o privilégio de poder dedicar parte de seu tempo à fotografia como hobby” (p. 22).



Quando Madalena Schwartz ingressa no FCCB, porém, ele já não era mais o fotoclube cujo renome relacionamos às presenças, por exemplo, de Thomaz Farkas, Geraldo de Barros, German Lorca e Chico Albuquerque, que tiveram atuação destacada principalmente entre 1945 e 1955. O final da década de 1950, de acordo com Porto (2018), marca o momento “quando o FCCB começou a perder o espaço que havia conquistado junto ao circuito de arte [passando] a ser visto por grupos de intelectuais como uma atividade retrógrada, em desacordo com o momento vivido no Brasil” (2018, p. 14). Será nesse novo momento do FCCB que Schwartz dá início a sua formação amadora.<sup>38</sup>

Schwartz inicia o curso de fotografia em 1966, seguindo o “processo de aprendizagem e criação característicos do ambiente fotoclubista, que se davam por meio da observação da produção apresentada nos salões e na participação em concursos internos e excursões fotográficas” (PORTO, 2018, p. 14). De acordo com Tifentale (2017), os concursos e excursões fazem parte do chamado *universo dos fotógrafos*, instância e atividades da comunidade fotoclubista que abrangia na época (e ainda abrange) “um sistema global de exposições, competições, livros fotográficos, revistas [...] organizações de fotografia, museus de fotografia, produção e distribuição transnacional de equipamentos fotográficos e feiras internacionais” (p. 45).<sup>39</sup>

A participação da fotógrafa em concursos e exposições coletivas brasileiras e internacionais foram muitas e, de acordo com Moura e Titan Jr. (2012), estavam organizadas a redes integradas de clubes análogos espalhados tanto pelo Brasil quanto no exterior. Um exemplo importante

---

38 Embora o foco central seja a participação de Schwartz no FCCB, não podemos negligenciar duas informações. Primeiro, que no próprio âmbito do fotoclube foi criado, em 1946, um Departamento Feminino, dirigido pela fotógrafa Elza Benedict, com o objetivo de estimular a participação das mulheres nas experimentações fotográficas do fotoclubismo. Sobre este tópico, Cf. IBRAHIM, Carla Jacques. As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX. Dissertação (Mestrado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005, p. 33-34. Além disso, mais recentemente outra iniciativa de recuperação das fotógrafas atuantes no FCCB, em um período também anterior ao de Madalena Schwartz, foi a exposição de título provocativo “Três autores do sexo fraco: Alice Kanji, Dulce Carneiro, Annemarie Heinrich”, realizada na Galeria Utópica, em São Paulo, em agosto de 2020, que contou também com uma conversa com Helouise Costa, que escreveu o texto “Presenças efêmeras: mulheres fotógrafas no Foto Cine Clube Bandeirante” (2020). Disponível em: <<https://youtu.be/O8sUF12zJx8>>. Acesso em: 9 out. 2020.

39 A concepção do movimento fotoclubista de uma perspectiva transnacional e integrada foi abordada na exposição *Foto Cine Clube Bandeirante: Do Arquivo à Rede*, realizada no MASP entre novembro de 2015 e março de 2016.

foi a ocasião na qual Schwartz participou de um concurso na Associação Brasileira de Arte Fotográfica (ABAF) – fotoclube carioca fundado pelo fotógrafo também de origem húngara Francisco Aszmann<sup>40</sup>. Em uma entrevista concedida por Schwartz à TV Cultura em 1976, a fotógrafa afirma que esse concurso da ABAF permitiu a ela realizar uma viagem à Alemanha (TV CULTURA, 1976).<sup>41</sup> Além do exemplo posto, podemos citar gratificações e prêmios em concursos nacionais, como São Carlos (SP) (1967), Nova Friburgo (RJ) e Mirassol (SP) (1972), e internacionais, como Nimes (França) (1973), São Paulo (1969 e 1972), Sri Lanka (1972) e Cingapura (1971).

E, no que diz respeito às publicações fotoclubistas, os concursos ganhos por Schwartz lhe garantiram a publicação de suas imagens em algumas revistas fotoclubistas, além de diversas medalhas e menções honrosas por suas fotografias, como uma capa do Boletim do FCCB em 1967. Ou seja, os prêmios e medalhas de fotografia em concursos internacionais evidenciam o quão efetivo a rede de agentes do universo fotográfico se configurava.

Mas é importante indicar que as relações da fotógrafa com o FCCB não se restringiram às participações como aluna dos cursos regulares. Logo depois dos cursos de fotografia, Madalena Schwartz associa-se oficialmente ao FCCB, episódio que nos permite recordar o dado anteriormente indicado de que na década de 1960 o fotoclube vivia um novo momento em sua trajetória.

Juntamente à “repercussão das atividades do Bandeirante [que] era imensurável e indiscutível, a situação financeira continuava um problema para os seus dirigentes” (FEITOSA, 2013, p. 73). Com isso, uma das soluções foi a instituição de uma campanha para a criação de “sócio patrono”. É possível perceber que Schwartz é uma das pessoas que contribuem com a campanha, tornando-se uma “sócia patrona” do FCCB. Como consta em um dos Boletins

40 Francisco Aszmann nasceu Debrecen, em 1907, estudou técnicas fotográficas e se aprofundou na fotomontagem, participando de salões internacionais. Em 1944, refugia-se com a família na Áustria e em 1948 emigra para o Brasil, para o Rio de Janeiro. Aqui, trabalha para revistas e fotografa casamentos, indústrias e crianças. De 1958 até 1974 se dedicou à revista *Fotoarte*, impressa em São Paulo, onde residia o sócio Paulo J. Engelberg. Desde a chegada no Brasil continuou participando dos certames dos fotoclubes, ambiente que também foi professor. Cf. <https://colegaopirellimas.art.br/autores/197>. Acesso em 28 abril 2020.

41 A reportagem “A fotógrafa que correu o mundo” complementa a entrevista, informando que Schwartz “seguiu para a Alemanha, indo aperfeiçoar sua arte primeiro em Munique e depois em Essen”. DIÁRIO POPULAR, 19 ABRIL 1983. Arquivo M. Schwartz – MASP.

de 1967, “Como sempre, os mais dedicados e aficionados pela fotografia e pelo bandeirante, cooperaram: Eduardo Salvatore, Nelson Peterline, João da Nave Filho, Hildebrando de Freitas, José Galdão, João Minharro, Madalena Schwartz, entre outros” (FEITOSA, 2013, p. 73).

Com isso, iniciada na formação amadora da fotografia, Madalena Schwartz passa a participar integralmente do FCCB. Depois da associação patronal, seguem-se ainda outras contribuições e ações da fotógrafa, como a participação na Campanha da Biblioteca Social, instituída ainda na fundação do fotoclube, no final dos anos 1930, e que visava arrecadar com os sócios de livros e revistas de fotografia (FEITOSA, 2013). Como é possível perceber pela nota publicada no Boletim FCCB n. 158, de agosto de 1967, Schwartz realiza uma doação, não de alguns números, mas de uma grande coleção da Revista *Fotoarte: revista mensal de fotografia internacional*, criada em 1958 pelo mesmo fotógrafo húngaro Francisco Aszmann (anteriormente indicado no âmbito do concurso da ABAF), e que reunia, segundo Camargo e Mendes (1992), um “amplo quadro de colaboradores, destacando-se pela cobertura fotoclubística em especial do panorama carioca, embora mantenha sua redação em São Paulo” (1992, p. 82). Segundo os autores, a existência de um público interessado em publicações como *Fotoarte* ao longo dos anos 60 era o sinal de permanência desse tipo de revista, cujos exemplos anteriores foram os “periódicos “perenes”, destacando-se o FCCB Boletim, Íris e Novidades Fotóptica, os elementos mais relevantes de difusão” (1992, p. 80).

Resumindo essa “fase” ou os episódios ligados à passagem de Madalena Schwartz pelo FCCB na década de 1960, pode-se evidenciar que a associação patronal e as ações realizadas por ela eram indícios de sua participação integral e do interesse na manutenção e funcionamento do fotoclube. Além disso, as inúmeras participações da fotógrafa em exposições apontam para as oportunidades que ela teve de aprimorar a sua prática fotográfica e o estabelecimento de contatos com outros agentes do campo fotográfico, inclusive de outros imigrantes húngaros vindos ao Brasil em diferentes momentos, o que se soma às correlações já indicadas entre Schwartz e Cláudia Andujar.



### **Do fotoclubismo ao fotojornalismo e às exposições fotográficas**

Os anos 1960 modificaram irreversivelmente a configuração que a fotografia tinha no contexto fotoclubista, de maneira que essas transformações também se fizeram presentes na trajetória de Madalena Schwartz, tanto no direcionamento dela para as fotorreportagens e ensaios fotográficos, quanto na exibição de seus retratos em museus de arte.

Entre os fatores que explicam as modificações do cenário cultural em relação a fotografia, está o espaço conquistado pelo fotojornalismo, ou seja, no desenvolvimento de uma fotografia mais voltada para a imprensa, “uma fotografia direta, sem verniz e de grande penetração na sociedade” (COSTA; RODRIGUES, 2004), e que possibilitasse um alcance diversificado e constante na mídia de grande circulação, como em jornais e revistas como *Manchete* e *O Cruzeiro*, “que optam por uma cobertura dos acontecimentos enfatizando a imagem, [e] ajuda a valorizar o trabalho dos profissionais do setor [...] a ponto de tornar-se um referencial” (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 93).

A esses fatores, somam-se o golpe militar de 1964 e a instauração do regime ditatorial, contexto no qual o fotoclubismo seria tido como atividade “reacionária e inadequada em círculos culturais mais politizados [ao passo que] a profissão de repórter fotográfico [...] passaria a viver um período de grande reconhecimento social, pois ser-lhe-ia atribuída a missão de registro e denúncia das arbitrariedades do regime de exceção (COSTA, 2019, p. 25).

Em termos estéticos, a experiência moderna da fotografia do FCCB, com o predomínio de esquemas geométricos e abstratos, e exercícios de interpretação de movimentos, torna-se o desenvolvimento de uma linguagem do figurativismo inclusive enquanto uma sobrevida à modernidade (COSTA; RODRIGUES, 2004) e Madalena Schwartz, especialmente com seus retratos e ensaios fotográficos publicados em revistas de grande circulação, é um



exemplo nítido desse redirecionamento<sup>42</sup>. Para reforçar essa hipótese, retomamos o contato entre a fotógrafa e Loyola Brandão. O contato entre ambos se adensou de tal maneira que:

[...] a cada semana ou dez dias, ela me mostrava um pacote de fotos. Queimava filme. Queimava no sentido de gastar bastante. E a cada semana a qualidade melhorava, eu ficava impressionado. Certo dia, ela me colocou nas mãos uns *portraits* excelentes e eu, que trabalhava na Abril, precisava de um fotógrafo para um *portrait*. Arrisquei, encomendei, nunca me arrependi. Aquela foto feita para a revista Cláudia foi o princípio de uma longa ligação profissional. Que prosseguiu e se intensificou quando fui para a Editora Três fazer *Planeta*, uma revista diferente dentro do contexto da imprensa dos anos 70 (BRANDÃO, 1997, p. 95).

E, ao pesquisar os ensaios da fotógrafa a partir de 1971, encontra-se a sua participação em revistas como *Marketing*, *Status*, *Íris: foto cinema*, *Hippus*, *Fotóptica*, *Istoé*, *Américas*, além de *Cláudia*, *Planeta* e outras.<sup>43</sup> Para exemplificar apenas um dos trabalhos comissionados de Schwartz, vale citar a viagem que ela fez com Brandão em 1975 à Colômbia para fotografar o Congresso Internacional de Bruxas para um número especial da Revista *Planeta*. Nesta ocasião, a fotógrafa conheceu a escritora Clarice Lispector no saguão do hotel, que estava para participar do evento com a leitura de seu conto "O ovo e a galinha". Para Brandão (1997), "Madalena teve um batismo de foto. Juntar a foto artística com a fotorreportagem" (p. 96).

Acerca da posição da fotógrafa em relação aos ensaios do fotojornalismo, podemos retomar a concepção de *universo dos fotógrafos*, de Tifentale (2017). Para a autora, as revistas estão entre as principais manifestações da fotografia, constituídas por longos portfólios e informações,

42 Um estudo que analisa especificamente a fotografia de Schwartz e o significado do retrato na construção do imaginário moderno, pode ser encontrado no trabalho de Marco Antonio Teixeira Gonçalves, "Retrato, pessoa e imagem: o universo fotográfico de Madalena Schwartz". Revista De Antropologia, 59(3), 2016, 239-264.

43 Essa abrangência e constância foi tal que, chegado o final da década de 1970, Schwartz trabalhou continuamente até 1991 com trabalhos comissionados para a Editora Abril e Tv Globo, além de ter recebido o prêmio de melhor fotógrafo da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1983.

de modo que fotógrafos “eram tipicamente apresentados como parte de uma série dos chamados foto ensaios, ensaios fotográficos” (2017, p. 47).

No cenário brasileiro, o mercado editorial voltado para ensaios, principalmente nos anos 1970, foi caracterizado por “editoras de pequeno porte ou edições de “autor”, o conjunto acompanha em parte, num primeiro momento, a onda de “produção independente” comum em vários setores culturais” (CAMARGO; MENDES, 1992, p. 111-112). Por exemplo, editoras como a Práxis eram reconhecidas por adotarem um novo padrão gráfico e de acabamento, permitindo a ela “estabelecer um padrão até então desconhecido no mercado editorial de fotos no Brasil [solucionando] não só o velho problema de impressão para a fotografia, como tornou possível a união de muita qualidade num único volume” (OLIVEIRA, 1979, p. 23). Dentre os livros produzidos pela Práxis, estavam os projetos de fotógrafas como Maureen Bisilliat<sup>44</sup> e Cláudia Andujar, que “tiveram seus livros lançados em diferentes formatos, mas sempre com o mesmo cuidado e perfeição” (OLIVEIRA, 1979, p. 23), como foi o caso do livro *Amazônia*, de Cláudia Andujar e George Love.

Juntamente com a atuação no campo do fotojornalismo, o contorno social ligado tanto à prática fotoclubista quanto aos ensaios fotográficos permitiu a Madalena Schwartz o acesso a espaços culturais privilegiados, como foi o caso dos museus de arte. Conforme afirma Costa (2019), o processo de assimilação e legitimação da fotografia em esferas institucionais do sistema de arte no Brasil, como os museus de arte, se deu “por meio de estratégias diversas, especialmente pelas exposições que realiza, pelas publicações que organiza ou endossa, e pela política de incorporação de obras adotada para seu acervo” (2019, p. 15-16), de tal modo que a fotografia passou a ser considerada e exibida, de maneira cada vez mais frequente, em exposições de arte.

44 Maureen Bisilliat tem uma significativa trajetória na criação de fotolivros, muitos deles relacionados a obras de escritores brasileiros, como *A Visita* (1977), sobre Carlos Drummond de Andrade; *Sertão, Luz e Trevas* (1983), sobre o trabalho de Euclides da Cunha; *Chorinho Doce* (1995) sobre Adélia Prado e *Bahia Amada Amado* (1996) sobre Jorge Amado, dentre outros. Em 2018, a exposição *Fotografia e Literatura nos livros de Maureen Bisilliat* foi realizada na Biblioteca de Fotografia do IMS Paulista, com curadoria de Miguel del Castillo. Cf. <<https://ims.com.br/exposicao/fotografia-e-literatura-nos-livros-de-maureen-bisilliat-ims-paulista/>>.

No contexto da cidade de São Paulo, as instituições artísticas que iniciaram ou intensificaram a programação em fotografia são várias, como o do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), em 1970, e o Gabinete Fotográfico na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1980. E duas outras instituições que expuseram um conjunto amplo de fotografia foram o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) e Museu de Arte de São Paulo (MASP), especialmente no caso de fotógrafas imigrantes.

No caso do MAC-USP, a assimilação da fotografia se deu durante a gestão de Walter Zanini, que no começo da década de 1970 estrutura um Setor de Fotografia, estruturado por uma comissão que, dentre outros representantes de escolas e fotoclubes, contou com as participações dos fotógrafos Thomas Farkas, José Xavier, Lenita Perroy, George Love e Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, e que visava constituir um acervo, realizar exposições e outras atividades para desenvolver a fotografia no meio artístico (COSTA, 2019, p. 45).

A ação inaugural do Setor de Fotografia do MAC-USP foi a realização da exposição *9 Fotógrafos de São Paulo*, em 1971, que expôs imagens de alguns membros da comissão e de fotógrafos convidados. Uma parte dos fotógrafos expostos – Bisilliat, Andujar e Mascaro – foram incorporados ao acervo e são o primeiro conjunto de fotografia do MAC-USP (COSTA, 2019, p. 39). Já o ano de 1974 foi especialmente significativo para a fotografia, contou com a exposição *Hildegard Rosenthal – Fotografias*, que apresentou séries autorais como “Flagrantes de São Paulo”, “Retratos” e “Artistas e Ateliês”, dentre outras seis séries, de cujo montante um conjunto de imagens foi selecionado por Zanini e doado por Rosenthal ao acervo do museu (COSTA, 2019, p. 57). No mesmo ano, um conjunto de 107 fotografias de Alice Brill também foi incorporado ao MAC-USP. Como complementa Costa (2019), “essas aquisições e doações marcaram o ingresso da fotografia no acervo do MAC USP e motivaram a criação de uma sala permanente para exposições de fotografia, inaugurada em 1971” (p. 48).



Retomando a discussão em torno das práticas arquivísticas e a construção de biografias de fotógrafas, como apontado por Costa (2018), a exposição e as aquisições das fotografias de Brill e Rosenthal ao MAC-USP marcam o começo do processo de construção biográfica das fotógrafas, cujas dimensões históricas e críticas ainda seriam complementadas por entrevistas e acesso de pesquisadores aos seus acervos pessoais, especialmente no âmbito do Programa de História Oral do Museu da Imagem e do Som (MIS), coordenado pelo pesquisador Boris Kossoy. Mais recentemente, um outro momento do debate em torno das fotógrafas da perspectiva do arquivo se deu com o IMS nos anos 1990, que adquiriu coleções fotográficas e negativos de Rosenthal em 1996, e de Brill em 2000, com o objetivo tanto de conservar quanto de divulgar tais produções. É exatamente entre a compra de uma e outra coleções, ou seja, em 1998, que o IMS adquire uma coleção de negativos e cromos fotográficos de Madalena Schwartz, divididos em três grandes núcleos temáticos: “Personalidades”, “Povo do Norte e Nordeste” e “Travestis e transformistas”.

Interessante notar que estamos acompanhando uma série de paralelos e alguns cruzamentos entre as trajetórias de Schwartz e das outras fotógrafas acima indicadas, no que concerne aos dois deslocamentos de Schwartz, em direção a Argentina na década de 1930 e depois ao Brasil na década de 1960. Sobre o primeiro deslocamento, Schwartz e Brill apresentam proximidades no sentido de ambas terem nascido no começo da década de 1920 e vindo para América do Sul exatamente em 1934; mas enquanto Brill vive em São Paulo, o primeiro destino de Schwartz foi Buenos Aires (diferindo um pouco do caso de Rosenthal, que, nascida em 1913, vem para o Brasil em 1937 já como fotógrafa profissional). Enquanto Schwartz residia na Argentina, Rosenthal e Brill, conforme demonstra Costa (2018), fotografaram diversos aspectos da sociedade e cultura brasileira das décadas de 1940 e 1950. Sobre o segundo deslocamento, quando Schwartz encontra condições para sua dedicação à fotografia em São Paulo, este é o momento em que fotógrafas como Bisilliat e Andujar já se dedicavam ao fotojornalismo no Brasil e, como



se nota pelas atividades do MAC-USP, participaram ativamente de atividades institucionais relacionadas à fotografia.

Já no contexto da fotografia no MASP, é preciso notar também o nome de Claudia Andujar nas atividades institucionais. Segundo Soares (2013), Andujar foi responsável pela orientação do Curso de Fotografia no museu no começo dos anos 1970, com aulas teórico-práticas ministradas e recursos didáticos produzidos por ela e por outros fotógrafos, como Irene Goralski. Em 1976, o diretor Pietro Maria Bardi procurou novamente aumentar a presença e legitimação da fotografia no museu, propondo a criação do Departamento de Fotografia, convidando Andujar para supervisionar o setor.

É neste cenário que envolve a participação de Claudia Andujar nos cursos e exposições de fotografias, e no próprio Departamento de Fotografias, que Madalena Schwartz realiza sua primeira mostra individual no MASP, em 1974, apresentando “apenas 20 imagens do foyer no museu, misturando fotos de transformistas com retratos de atores e intelectuais” (MOURA; TITAN, 2012, p. 12). Já em 1975, a fotógrafa realiza outra exposição no MASP, a convite de Pietro Maria Bardi, desta vez exibindo o projeto *24 artistas, suas obras e seus retratos*, apresentado no mês de novembro de 1975.<sup>45</sup>

A ideia de Schwartz foi a de “fotografar individualmente um grupo de vinte e quatro pintores nacionais, pedindo a cada um o empréstimo de um trabalho para expô-lo ao lado do resultado do objetivo” (BARDI, 1975, s.p.). Os 24 trabalhos de arte emprestados foram colocados lado a lado aos 24 retratos de seus respectivos artistas. Dentre eles, Emiliano Di Cavalcanti e Marina Montini (atriz carioca que foi modelo de muitas pinturas do artista), Tomie Ohtake, Otávio Araújo, Renina Katz, Arcangelo Ianelli, Manabu Mabe, Maria Bonomi, Caciporé Torres, Rubens Gerchman, Reis Jr., dentre outros. Como aponta o crítico de arte Jacob Klintowitz, em uma reportagem sobre a mostra de Schwartz, “os recursos variam, desde a foto de corpo inteiro

---

45 Uma aproximação diferente entre Madalena Schwartz e Claudia Andujar foi realizada por Leonardo Feder (2013) com a dissertação “Em busca de um olhar judaico: análise das séries fotográficas *Histórias Bíblicas*, de Adi Nes, *Marcados*, de Claudia Andujar, e *Crisálidas*, de Madalena Schwartz”, que analisa tendências em cada um dos projetos, tendências e olhares do que seria uma “judeidade das fotografias”, inclusive discutindo elementos ligados a uma história social da opção dos judeus pela fotografia.

e ambientada, até a simples expressão fisionômica” (14/11/1975, p. 23). E retomando o comentário de Bardi:

Apresentar fotograficamente o autor de uma obra de arte satisfaz uma curiosidade legítima. [...] Madalena vai ao encontro desta curiosidade, documentando nas suas expandidas fotografias argutamente psicológicas, a personalidade de alguns artífices entre os mais conhecidos ao lado de moços aos primeiros passos. Documentos de evidente interesse que a estimada profissional apresenta em nosso Museu, noto pelo tradicional destaque que sempre deu a arte da Fotografia (BARDI, 1975, s.p.).

Bardi ainda reflete sobre 24 artistas, suas obras e seus retratos como “uma exposição singular. Por quanto saiba, nunca foi proposta” (BARDI, 1975, s.p.). Porém, o tema do retrato de artistas eram mais comum do que o diretor relatou. Como já apresentado anteriormente, na exposição de Hildegard Rosenthal no MAC-USP em 1974 – praticamente simultânea às exposições de Schwartz no MASP – foi apresentada, dentre outras, a série “Artistas e Ateliês”. Costa (2018) comenta a produção de diversos retratos que Rosenthal fez de artistas como Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho e Yolanda Mohalyi, dentre outras e outros. A autora chama a atenção para o fato de que, diferentemente de fotógrafos como Peter Scheier e Hans Gunter Flieg, que “raramente direcionaram suas câmeras para mulheres artistas” (2018, p. 121), Rosenthal (e, também Brill) se empenharam em “retratar mulheres artistas [...] dar visibilidade à presença feminina na arte e, eventualmente, valorizar a sua produção artística” (2018, p. 121).<sup>46</sup>

Depois das exposições no MASP em 1974 e 1975 (e ainda da participação na Bienal Nacional de 1976), outro momento em que a produção fotográfica de Schwartz se destacou foi no biênio 1983-84. No cenário internacional, a fotografia realizada no Brasil ganhava destaque com

---

46 Ainda sobre o tema da exposições de retratos fotográficos de artistas, vale apontar a reportagem escrita no *Jornal da Tarde* por Jacob Klintowitz sobre a exposição de Schwartz. O crítico de arte evidencia que “Esse tipo de mostra foi bastante usado no IBEU, no Rio de Janeiro, com o título “O Rosto e a Obra”. In: Jacob Klintowitz, “A câmara da Madalena, interpretando os modelos”. JORNAL DA TARDE, 14 NOV. 1975, p. 23.

as exposições *Brésil des Brésiliens*, realizada entre junho e novembro de 1983 no Centro George Pompidou. Coordenada por Luce-Marie Albiges e a fotógrafa de origem polonesa e naturalizada brasileira Stefania Brill, a mostra contou com fotografias de Schwartz. Já no cenário nacional, a fotógrafa retorna ao Masp para realizar a exposição *O Rosto Brasileiro*, ocorrida entre abril e maio de 1983. A exposição foi composta por 70 retratos, divididos em um grupo de pessoas anônimas, e outro grupo composto por retratos de artistas, atores, políticos e outras personalidades da vida brasileira, algumas imagens pelas quais Schwartz já era conhecida, e de modo que o conjunto de personalidades equivalia a um pouco mais da metade das imagens apresentadas na exposição, todas apresentadas no tamanho de 30x40cm (DURÃO, 1983). No pequeno catálogo bilíngue de *O Rosto Brasileiro*, uma imagem do artista Emanuel Araújo foi escolhida como capa.

### **Considerações finais: a imagem impressa nas publicações da/para a artista**

O tópico final visa apresentar brevemente os projetos póstumos realizados sobre a fotografia de Madalena Schwartz – lançados a partir dos anos 1990 até o momento presente nas formas de homenagem, divulgação e pesquisa de sua fotografia, em exposições e seus respectivos catálogos, que foram ganhando contornos de publicação de/para artista –, ao mesmo tempo em que possibilita uma retomada de questões centrais já analisadas neste estudo, com especial atenção para os marcadores migratório e de gênero.

No plano das exposições, pode-se citar a mostra *Fotografias de Madalena Schwartz: breve retrospectiva*, realizada na Pinacoteca de São Paulo em 1992. Realizada no último ano de vida da fotógrafa, a exposição apresentou seus conhecidos retratos, como de Zezé Motta, Clementina de Jesus, Antônio Pitanga, Elza Soares, Clarice Lispector, Dona Olímpia, Mãe de Santo Menininha de Gantois, Di Cavalcanti e Marina Montini, Hélio Oiticica, Dom Helder Câmara, Jorge Amado, Yolanda Penteadó e José Mindlin, dentre tantos outros.<sup>47</sup>

47 Imagens de Madalena Schwartz seriam também apresentadas na Pinacoteca em 1994, na exposição coletiva *Herdeiros da Noite: Fragmentos do Imaginário negro*, sobre os 300 anos do Quilombo dos Palmares.

Já em 1997, uma segunda mostra foi realizada sobre a fotógrafa, intitulada "Tributo a Madalena Schwartz"<sup>48</sup>, desta vez enquanto a Pinacoteca ocupava o Pavilhão Padre Manoel de Nóbrega, no Parque do Ibirapuera – antigo Palácio das Nações e atual Museu Afro Brasil – por conta da grande reforma de seu prédio, realizado por Paulo Mendes da Rocha na gestão de Emanuel Araújo. Poucas informações se tem sobre esta mostra, apenas que ela acompanhou o lançamento do livro monográfico *Madalena Schwartz Personae: fotos e fatos do Brasil*. *Personae* é um grande compilado da produção de *Schwartz*, composto de 66 dos retratos, muitas já indicados, e incluindo Lula, Jânio, Elke Maravilha, Joãozinho Trinta, Darcy Ribeiro, Mário Schenberg, dentre outros. Organizado por Jorge Schwartz, o livro contou com a edição de imagens de Maureen Bisilliat.

E em 1999, dois anos depois de *Personae* e de "Tributo a Madalena Schwartz", outra dobradinha exposição e publicação acontece. Desta vez, o projeto *Madalena Schwartz: retratos* é realizado por conta da aquisição de um conjunto de mais de 16 mil negativos fotográficos da fotógrafa ao acervo do IMS. O pequeno catálogo não apenas documenta a exposição – que circulou durante quatro anos por São Paulo, Minas Gerais, Rio de Janeiro e México –, como fornece informações sobre o direcionamento estético da empreitada.

O texto introdutório apresenta a *decisão curatorial* de "dispor as fotografias duas a duas na mostra, acentuando a relação existente entre o que é circunstância ou mero acidente num retrato, ou seja, o aspecto exterior, daquilo que é imanente" (FRANCESCHI, 1999, p. 5). Se as imagens foram expostas duas a duas, assim acontece na publicação, com duas imagens ocupando o estímulo visual das páginas duplas. Neste sentido, exposição e publicação aproximam-se, de modo que a exposição parece ter seguido um viés editorial, assim como o catálogo não apenas a documentou, mas seu discurso impresso evidencia um lugar do catálogo como exposição portátil e até como obra, que vai pouco a pouco ganhando corpo. Também, já não deve surpreender ao leitor o fato de que, assim como *Personae*, também *Madalena Schwartz: retratos* foi editado com a participação de Maureen Bisilliat.

48

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac301201.htm>. Acesso em 25 abr. 2020.

Por fim, o mais recente exemplo que se comporta enquanto uma publicação de artista, ou mais precisamente enquanto uma publicação de/ para a artista, é o livro *Crisálidas*, organizado por Jorge Schwartz e lançado em 2012. *Crisálidas* focaliza principalmente as séries “Travestis e Transformistas” do acervo de Madalena no IMS, além de contar também com ensaios de artistas e atores da cena teatral da São Paulo, principalmente dos anos 1970, como imagens de Ney Matogrosso e os Secos e Molhados, e integrantes do grupos Dzi Croquettes, como Reginaldo di Poly, Paulo Bacellar (Paulette), Carlos Tovar, Carlinhos Machado, além de outros personagens como Ludmila (Danton) e Carlos, Elvio, Tony e Ricardo, Suzi Wong (David Pond), Meise, Aron e Augusto, Elke Maravilha, dentre outros e outras. Esse conjunto heterogêneo não evidencia apenas o valor documental das fotos, mas como Moura e Titan (2012) apontam, “há também o valor autônomo, propriamente estético, que vibra em cada uma das fotografias e que ainda não foi objeto de apreciação crítica [...]” (2012, p. 13). Por isso, uma série de táticas e estratégias de organização composicional e sequencial das imagens são exploradas no livro, cujo aprofundamento deixaremos para outra oportunidade.

Por ora, conclui-se este texto destacando os diversos caminhos traçados e episódios experienciados por Madalena Schwartz desde a década de 1930 até os anos 1990, na tentativa de construir um entendimento sobre a sua trajetória, tanto pela perspectiva transversal de gênero, quanto pela atenção às migrações empreendidas por ela. Nessa empreitada, tornou-se claro que Schwartz talvez faça parte de histórias possíveis, no plural, que se entrecruzam com as trajetórias tangentes de tantas outras fotografias imigrantes, e em diferentes momentos, como Hildegard Rosenthal, Alice Brill, Claudia Andujar e Maureen Bisilliat, seja na travessia do Atlântico, seja nas exposições nos museus, seja ainda na proximidades de acervos conservados sob o mesmo teto.



## REFERÊNCIAS

BARDI, Pietro Maria. *Release exposição de fotos Madalena Schwartz*. Localizado no Arquivo MASP, Caixa 6, Pasta 40. 1975, s.p.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Cada foto uma paixão, delírio. In: *Personae: fotos e fatos do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 93-97.

CAMARGO, Mônica Junqueira; MENDES, Ricardo. *Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

CARDOSO, Rafael. Arte e exílio: a cultura brasileira como lugar de refúgio. In: BERBARA, Maria Berbara; CONDURU, Roberto Conduru; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Orgs.). *Conexões: ensaios em história da arte*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014, p. 72-84.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.

COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Brasil, n. 71, p. 115-131, dez. 2018.

COSTA, Helouise. Da fotografia como arte à arte como fotografia: a experiência do MAC USP na década de 1970. In: \_\_\_\_\_. *Fronteiras incertas: arte e fotografia no acervo do MAC USP (1963-1978)*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 2019. p. 13 - 77. (MAC Essencial 8).

DINES, Yara S. São Paulo na imagética de Hildegard Rosenthal e Alice Brill - fotógrafas imigrantes modernas. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, p. 1-41, 2017.

DURÃO, Fernando. Aniversário do Foto Cine Clube Bandeirante (II). *Folha da Tarde*, Ilustrada, 18 abr. 1983, p. 21.

FEITOSA, Raul. *Bandeirante: 70 anos de história na fotografia*. Balneário Camboriú, SC: Photos, 2013.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de. O belo verdadeiro. In: IMS – Instituto Moreira Salles. *Madalena Schwartz – Retratos*. Textos Rubens Fernandes Júnior, Pedro Karp Vasquez, Maureen Bisilliat, Jorge Schwartz. São Paulo: IMS, 1999.

KLINTOWITZ, Jacob. A câmara da Madalena, interpretando os modelos. *Jornal da Tarde*. 14 nov. 1975, p. 23.



IMS – Instituto Moreira Salles. *Madalena Schwartz – Retratos*. Textos Rubens Fernandes Júnior, Pedro Karp Vasquez, Maureen Bisilliat, Jorge Schwartz. São Paulo: IMS, 1999.

IMS – Instituto Moreira Salles. *Fotógrafas pioneiras em São Paulo*. *Google Arts & Culture*, s.d. Disponível em: <https://g.co/arts/4191otkpr5Ujd5rG6>. Acesso em 17 abr. 2020.

MATOS, Maria Izilda S.; TRUZZI, Oswaldo; CONCEIÇÃO, Carla F. Mulheres imigrantes: presença e ocultamento (interiores de São Paulo, 1880-1930). *Rev. bras. estud. popul.* [online]. 2018, vol. 35, n.3, Jun. 2018.

MOURA, Flávio; TITAN Jr., Samuel. Uma figura singular. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.) *Crisálidas: Madalena Schwartz*. São Paulo: IMS, 2012, p. 8-13.

OLIVEIRA, Moracy R. de. A imagem da Amazônia. Por George Love e Claudia Andujar. *Jornal da Tarde*, 19.1.79, p. 23.

PORTO, Marly T. C. *Eduardo Salvatore e seu papel como articulador do fotoclubismo paulista*. São Paulo: Porto de Cultura: Grão Editora, 2018.

SCHWARTZ, Jorge. A eterna aprendiz. IN: IMS – Instituto Moreira Salles. *Madalena Schwartz – Retratos*. Textos Rubens Fernandes Júnior, Pedro Karp Vasquez, Maureen Bisilliat, Jorge Schwartz. São Paulo: IMS, 1999.

SCHWARTZ, Jorge (Org.) *Crisálidas: Madalena Schwartz*. São Paulo: IMS, 2012.

SIMIONI, Ana Paula. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Labrys, études féministes/ estudos feministas*, n. 11, Brasília/Montreal/Paris, jan./jun. 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 9 out. 2020.

SOARES, Carolina Coelho. *Uma bricolagem virtual infinita: a representação do indígena no trabalho de Claudia Andujar (1960/70)*. 2011. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TIFENTALE, Alise. Into the Photographers'Universo: What Separates Photographers from Artists?. in *Latvian Photography*. Riga: FK, 2017, p. 44-51.

TV CULTURA. *Entrevista com Madalena Schwartz*. São Paulo, 1976, 25 min 03 seg. Localizado no CEDOC Fundação Padre Anchieta.

WILLI, Deborah; TOSCANO, Ellyn; NELSON, Kalia Brooks (Eds.). *Women and Migration: Responses in Art and History*. Cambridge, UK: Open Book Publishers, 2019, <https://doi.org/10.11647/OBP.0153>. Acesso em: 26 out. 2020.

