

A fotografia e seus duplos: mulheres invisíveis e retratos impossíveis

Photography and its doubles: invisible women, hidden things and impossible pictures



Maurício Lissovsky¹

¹ Historiador, redator e roteirista. Possui graduação em História pela Universidade Federal Fluminense (1981), mestrado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1995), doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) e estágio de pós-doutorado no Birkbeck College, da Universidade de Londres (2007). Desenvolve pesquisas no campo dos estudos visuais, com ênfase em fotografia, cinema, memória e política. É professor associado da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi pesquisador visitante na Universidade de Princeton (2015) e coordenador da área de Comunicação e Informação junto à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) (2014-2018). Membro do conselho consultivo do Centre for Iberian and Latin American Visual Studies, da Universidade de Londres. Pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: mauricio.lissovsky@eco.ufrj.br

Resumo: Desde fins do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX, mulheres e fotografias são figuras-chave em uma cultura em que as fronteiras entre público e privado, visível e invisível, revelado e oculto estão sendo borradas ou rapidamente modificadas. Este ensaio procura desenvolver essa premissa, discutindo trajetórias de fotógrafas e explorando imagens, provenientes dos mais diferentes campos, que colocam em cena essa correlação.

Palavras-chave: fotografia feminina; fotografia científica; cultura visual.

Abstract: Since the end of the 19th century and during the first decades of the 20th century, women and photographs are key figures in a culture in which the boundaries between public and private, visible and invisible, revealed and hidden are being blurred or rapidly modified. This essay aims to develop this premise by discussing trajectories of women photographers and exploring pictures from different fields that stage this correlation in the picture.

Keywords: women's photography; scientific photography; visual culture.

O dramaturgo sueco August Strindberg escreveu uma carta a um amigo e editor, em 12/11/1887, poucos meses após um dos seus inúmeros rompimentos com a esposa, a quem acusava de adultério. Desfia um rosário de disposições testamentárias, sugerindo um suicídio jamais consumado:

Reabilite minha esposa, atirando um manto de obscuridade sobre tudo o que aconteceu, para o bem das crianças [...] Obrigue Albert Bonniers a publicar a parte IV da minha autobiografia [...] ² Veja com que minhas obras reunidas sejam publicadas, no devido tempo, em Leipzig, Copenhague ou Chicago; tudo que eu escrevi, cada palavra, dos jornais, almanaques, no exterior e em meu país, inclusive minha correspondência [...] Cuida das pensões para as minhas crianças, as quais, sejam elas minhas ou não, foram adotadas por mim (não é necessário mencionar minha esposa). Urge que Zola arrume um editor para *O pai*, ou a imprima em Copenhague, em francês [...] Tente que seja encenada em Paris. (apud LISSOVSKY, 2003, p. 51)

O pai, que Strindberg se empenha aqui em publicar é, em minha opinião, a mais brilhante e pungente obra misógina da dramaturgia moderna, testemunhando a dissolução física e mental de um pai devastado pela dúvida sobre a paternidade de sua única filha. A peça estrearia dois dias após essa carta ter sido escrita, em um teatro em Copenhague.

Um século depois, o renomado artista gráfico croata, Boris Bučan, prepara o cartaz para uma montagem de *O pai*, no Teatro Nacional da Croácia, em Split (Figura 1). O rosto do personagem ou do próprio Strindberg – mais provavelmente o rosto de ambos e de muitos homens – é perturbado, encoberto pelas centenas de linhas de dúvidas que o assaltam até quase sucumbir. Mas essa é apenas uma primeira impressão. Não há propriamente um apagamento do pai, não desce sobre ele o “manto de obscuridade”, mas é a própria dinâmica das linhas que o configura. Aquilo que lhe perturba também lhe dá forma, como vai ficando claro à medida que seguimos a leitura da carta ao amigo testamentário:

O meu [ideal] estava encarnado numa mulher, porque eu era um adorador de mulheres. Quando ele desmoronou, eu desmoronei. Nas minhas cartas, você vai ver [...] um tolo crédulo e confiante, que podia acreditar em qualquer coisa, inclusive que ele era um lixo, o que não era, de fato [...] (apud LISSOVSKY, 2003, p. 52)

² O quarto volume da autobiografia, dedicado aos primeiros dez anos de seu casamento com a atriz Siri Von Hessen, só será, afinal, publicado após a morte de Strindberg.

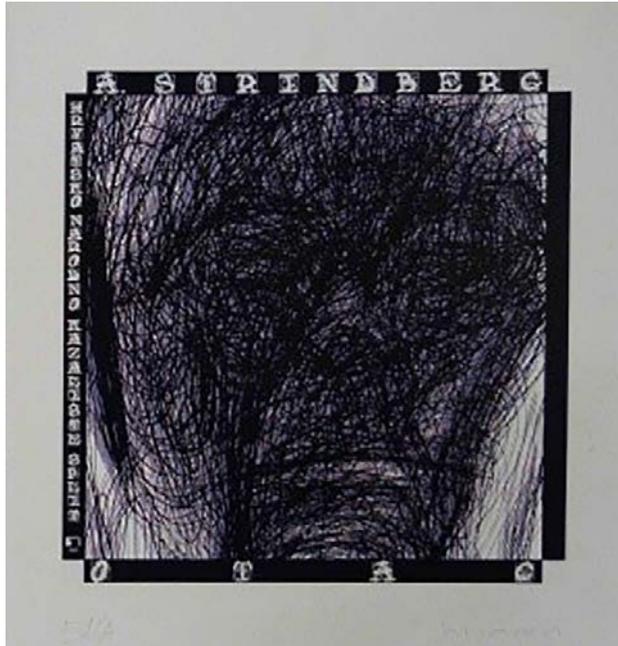


Figura 1: Boris Bučan (serigrafia, Ep/A). Estudo para cartaz de *O pai*, de August Strindberg, no Teatro Nacional da Croácia, em Split, 1984.

Fonte: coleção do autor

Há algo aqui além do simples desejo da “imortalidade” ao qual a publicação das “obras completas” atende. Para Strindberg, o duelo doméstico com a atriz Siri von Hessen era a faceta privada de uma luta pública. Um *front* político tão decisivo quanto o parlamento sueco. Sua inquietação em relação à paternidade dos filhos tinha a mesma natureza que sua revolta contra as reivindicações emancipatórias das mulheres, particularmente o sufrágio. Sua correspondência prenunciava a derrota iminente dos homens e a ameaça de barbárie que o voto feminino representava. Se viesse a morrer numa época em que as mulheres já tivessem adquirido o direito de votar, desejava que lhe entalhassem na lápide do túmulo “Aqui jaz o último homem”. O objetivo do dramaturgo não é expor sua intimidade ao mundo, como um idiota, mas mostrar-se como um idiota que colocara sua intimidade a serviço de uma causa pública.³ Não se trata, neste caso, nem da economia doméstica como condição da vida pública, como na *oikonomia*, da *polis* grega (FOUCAULT, 1984), nem da moralidade oposta, em que a felicidade pública torna-se condição da felicidade privada,

³ Em vez de suicidar-se, em 1887, começa a escrever o romance autobiográfico *Defesa (ou Confissões) de um tolo*.

como no paradigma jeffersoniano, que a constituição norte-americana de 1776 adotou (ARENDDT, 1967). Não se trata de uma analogia ou de uma questão de escala. O tormento de Strindberg acontece em um espaço que a modernidade transformou em campo de batalha, um terreno em que as distinções entre público e privado vão se tornando cada vez mais ambíguas e difíceis de discernir. É sobre esse terreno sulcado por trincheiras como o rosto perturbado de um dramaturgo sueco, que a fotografia ocorre. Pois, ela mesma, a própria fotografia, é um agente de transformação e perturbação dessas distinções. Como Roland Barthes (1989) observou:

A leitura das fotografias públicas é sempre, no fundo, uma leitura privada. Isso é evidente no caso das fotos antigas [...]. Mas isso também é verdade no caso das fotos que à primeira vista não têm qualquer vínculo, sequer metonímico, com minha experiência (por exemplo, todas as fotos de reportagem). Cada foto é lida como a aparência privada de seu referente: a idade da Fotografia corresponde precisamente à irrupção do privado no público, ou antes à criação de um novo valor social, que é a publicidade do privado: o privado é consumido como tal, publicamente. (p. 137)

Uma representação inquietante da perturbação dos limites entre público e privado no século XIX nos é fornecida por esse retrato do fotógrafo francês Eugène Courret, radicado em Lima – cujo estúdio foi o favorito das elites locais durante pelo menos um quarto de século (Figura 2). O retrato público da bebê sustentada por sua ama de leite, de 1884, traz consigo a aparição fantasmagórica de uma *tapada*⁴. Associadas à Lima desde tempos coloniais, as *tapadas*, dizia-se, revelariam algo a respeito da natureza dupla da cidade: a urbe austera e recatada escondia, tal qual suas mulheres, “picardia, coqueteria e sensualidade”; por trás dos muros dos conventos “a libertinagem triunfava sobre a oração”. (VALERO JUAN, 2010, p. 70) Mesmo após a independência, no século XIX, quando as *tapadas* começam a sair de moda, um visitante europeu podia expressar-se ambigualmente a respeito dessas figuras, reconhecendo nelas sobrevivência arcaica das tradições coloniais e o “encanto misterioso de um salão de baile de máscaras” (p. 73). As aquarelas e gravuras de artistas europeus como Rugendas e Angrand expressam a ambivalência das *tapadas*, frequentemente representadas de costas ou em posturas que valorizavam a saia muito justa na parte superior de modo a exibir

⁴ Apesar da personagem ser identificada como uma ama-de-leite, cabe ressaltar que o uso do manto que cobre o rosto da *tapada* foi um costume das famílias mais abastadas de Lima desde o século XVIII, não sendo em geral utilizado por criadas e, menos ainda, escravas, a não ser, talvez, quando já estava se tornando “fora de moda”, como é o caso.

os contornos das nádegas da mulher. Nas palavras de Deborah Poole (1988), o que caracteriza “a *tapada* como representação de um tipo feminino emerge em parte dessa paradoxal justaposição entre uma identidade social de classe superior oculta (o rosto) e a proeminente, definidora mesmo, ênfase em uma sexualidade publicamente exposta (nádegas)” (p. 334).



Figura 2: Eugène Courret. Ama-de-leite com a bebê Melanie Cocle. Lima, Peru, 1884.

Na fotografia de Courret, a figura da bebê, em branco, parece emergir do fundo negro da *tapada*, como uma representação alegórica do processo negativo/positivo. Algumas décadas depois, em Arequipa, os Irmãos Vargas tornam mais explícito uma misteriosa afinidade entre as mulheres e a fotografia (Figura 3). As irmãs Lucila e Laura posam no mais prestigiado estúdio peruano das primeiras décadas do século XX, os Irmãos Vargas de Arequipa. A pose – duas mulheres que observam atentamente uma câmera fotográfica – é recorrente nos estúdios fotográficos da época, em várias partes do mundo. Irmãs, amigas, gêmeas, a mesma mulher em dupla exposição, sempre jovens: o necessário recato público diante do olhar do outro, que o manto da *tapada* exacerbava, é substituído pela atenção ao *finder*. A apropriação da câmera fotográfica pelas mulheres é um signo de modernidade, mas demanda uma performance corporal, uma *mise-en-scène* na qual apossar-se de uma câmera suscita tanto curiosidade como prudência – atributos essenciais e indissociáveis na mulher moderna.



Figura 3: Irmãos Vargas. Lucila Cáceres. Arequipa, Peru, 1920.

Até fins do século XIX, mulheres manipulando câmeras estariam entre as muitas encarnações de um tropo fotográfico bastante comum nas Américas: o confronto pouco familiarizado do selvagem com o dispositivo técnico. No Brasil, um de seus protagonistas mais frequentes foram os índios, reiteradamente fotografados com máquinas de escrever, rádios de campanha, aviões e, mais recentemente, computadores e câmeras de vídeo (LISSOVSKY, 2016). Mas nas primeiras décadas do século XX, a mulher – em particular a mulher branca, “civilizada” – começa a distinguir-se dos demais selvagens (índios, crianças, africanos, negros, caipiras etc.), porque na condição de consumidora e dona de casa ela passa a dispor de uma técnica própria, que tornaria menos extenuantes os afazeres domésticos. O primeiro desses dispositivos, a máquina de costura, ainda possui um vínculo evidente com a manufatura, mas as máquinas que a seguem, já plenamente caracterizadas como eletrodomésticos, como a máquina de lavar, a enceradeira e o aspirador de pó, têm outra natureza. A eficiência que prometem trazer ao trabalho doméstico nunca é monetarizada, como a automação das linhas de montagem nas fábricas, pois pretendem preservar a “santidade do trabalho doméstico feminino como um trabalho de amor” (STEIN, 1992, p. 147). Nos anúncios das revistas femininas, a mulher

aparece sorrindo ao lado dessas máquinas que lhe proporcionam um tempo “livre” fragmentado que o folhear do magazine vem preencher. A máquina fotográfica é a contrapartida técnica dessa cultura da imagem na qual a mulher dona de casa se vê crescentemente envolvida.

Nessa perspectiva, a fotografia dos Irmãos Vargas acentua a natureza dupla da mulher fotógrafa: ela própria reprodutora e reproduzida; fotógrafa e, na medida em que duplicada, fotografia. Uma das versões mais interessantes desse motivo é de autoria da fotógrafa norueguesa Hanchen Jacobsen (Figura 4). Filha de fotógrafo, manteve um estúdio e uma representação dos produtos Kodak na pequena cidade de Stavanger, na primeira década do século XX. Para ela, não é suficiente duplicar as mulheres que posam. Acrescenta um espelho à cena, duplicando e reduplicando seu próprio gesto de fotógrafa. Vestidas de negro, com os rostos mantidos à sombra, ligeiramente encobertos pelos chapéus, ressaltam que, devido à sua natureza dupla, as mulheres não deixavam de ser objetos da fotografia, mesmo quando atuam como sujeitos dela. Não surpreende que o tema ocorra também na fotografia erótica do início do século XX. As *tapadas* limenhas eram conhecidas por deixar apenas um dos olhos com os quais miravam o mundo por entre as dobras do manto. Na fotografia do norte-americano Alfred Cheney Johnston, a modelo mostra-se nua, mas esconde seu rosto para tornar-se, ela também, monocularmente, fotógrafa (Figura 5).



Figura 4: Hanchem Jacobsen & Co. Stavanger (Noruega), 1904-1908.



Figura 5: Alfred Cheney Johnston. Nova York, 1920.

O debate acadêmico e militante em torno da fotografia feminina e das mulheres fotógrafas remonta aos anos 1970. Em 1973, John Szarkowski, o todo poderoso curador de fotografia do Museum of Modern Art (MoMA), deu um curso na New School of Social Research, de Nova York, que se chamou *Women and Photography*. Naquele mesmo ano, uma de suas alunas, Anne Tucker, publicou um livro cujo título é uma paráfrase da mais famosa obra do professor: *The woman's eye*. Apesar da autora não assumir uma posição a respeito do debate emergente em torno da singularidade de um olhar feminino, o fato de seu livro evocar o “olho da mulher” e não “mulheres fotógrafas” demonstra a expectativa de que algo em comum – cujas características ainda estavam por definir – poderia se depreender da reunião de dez pequenos portfólios de fotógrafas norte-americanas. Ao relermos esse livro, quarenta anos depois, é curioso observar que o problema se coloca para a autora como a eventual relação entre “sexo” e “arte” – a palavra “gênero”, dominante hoje em dia, não ocorre nenhuma vez (TUCKER, 1975). Em 1979, uma exposição no International Center of Photography, com curadoria de Margaretta Mitchell, “Recollections: ten women of photography”, reúne novamente 10 fotógrafas – das quais apenas duas coincidem com o livro de Tucker (Berenice Abbot e Barbara Morgan) – com o objetivo de revelar em cada uma delas uma versatilidade

obscurecida e uma “grandeza não inteiramente reconhecida” (MITCHELL, 1979). A partir do fim dos anos 1970, tanto do ponto de vista artístico como acadêmico, sob a influência do pensamento de Lacan e Derrida, a arte das mulheres – e das fotografias mulheres, em particular – passa a ser frequentemente interpretada e valorizada em chave desconstrucionista – isto é, não apenas expressão de um regime singular e minoritário de sensibilidade, mas ferramenta de demolição do “olhar masculino”. A recepção que tiveram inicialmente as obras de Cindy Sherman e Barbara Kruger, para mencionar apenas os nomes mais conhecidos, são bons exemplos aqui. Em ambas as artistas o olhar masculino e a natureza fotográfica do corpo feminino estão fortemente associados. Em “Your body is battleground”, de 1987 (Figura 6), o campo de batalha privado e público que o corpo da mulher protagoniza – essa obra veio a ser utilizada em campanhas a favor do aborto – é metaforizado na forma do corpo duplo da fotografia, negativo e/ou positivo.



Figura 6: Your body is a battleground. Barbara Kruger, 1987.

Nos limiares da modernidade, lá onde os limites entre público e privado, entre mostrar-se e resguardar-se, entre visível e oculto, tornam-se borrados e difíceis de discernir, mulheres e fotografias coincidem. Um dos sítios dessa coincidência, como a obra de Barbara Kruger acima sugere, foi o laboratório fotográfico. Outro, ainda mais difundido, o ambiente doméstico e a fotografia infantil, fotografar as crianças e a vida familiar, foi parte essencial da constituição de um *ethos* fotográfico feminino na primeira metade do século XX. A Kodak foi largamente responsável por isso. Não me refiro apenas à Kodak Girl, que podia encarnar em qualquer moça que fosse a uma loja da empresa para comprar uma câmera ou suprimentos, mas à forte associação entre mulheres e câmeras (AQUINO, 2016). Até mesmo uma criança como Mary que, em 1890, não ia para escola

sem sua câmera: “*Mary had a little Kodak, / A little Kodak had she, / And everywhere that Mary went, / Little Kodak you’d see.*” (RANDOLPH, 1890, p. 75).

Havia um lugar próprio reservado à mulher como elo entre dentro e fora de casa, entre a vivência e a recordação, entre a aventura e a narrativa. “Let the Kodak tell the story”, um slogan da década de 1910, convive, em larga medida, com a proposição política de conceder voz a essa mulher (Figura 7). A mãe-fotógrafa-narradora é responsável pelo trânsito entre o que se passa dentro de casa e o que se conta fora (e, eventualmente, também o contrário). A fotografia agregaria teor de verdade às narrativas familiares, em particular nos contextos em que a credibilidade masculina era baixa, tipicamente seus feitos como caçadores e pescadores: “Prove it, with a Kodak”, recomendava a empresa às suas clientes em uma campanha de 1916. A personagem da mãe-fotógrafa-esposa-narradora-testemunha migra dos anúncios da Kodak para outras mercadorias, como automóveis e cruzeiros pelos mares do Sul e continua sendo evocada até meados dos anos 1960, quando o debate e a luta política em torno dos direitos das mulheres ganham outro patamar.



Figura 7: Campanha da Kodak, 1910.

Os retratos domésticos foram, sem dúvida, a principal via de acesso das mulheres à fotografia na primeira metade do século XX. A maioria delas permanecerá amadora por toda sua vida, mas suas obras, sempre que descobertas, parecem

contrariar a história canônica e nos recordar uma das grandes esperanças da fotografia moderna: ser uma chave para a beleza do ordinário. Entre as descobertas desse tipo estão coleções de fotografias de todos os estratos sociais: da alta burguesia como a holandesa Katharina Eleonore Behrend ou a alemã Anne Biermann – cujo arquivo de fotos familiares só foi conhecido e divulgado após a guerra –, as empregadas domésticas, como Vivian Maier, convertidas em paradigma do fenômeno.

Mas se nos concentramos nos anos 1920, talvez possamos reconhecer em muitas dessas fotografias uma figura literária e política que emerge na República de Weimar, cuja Constituição, para o horror de “últimos homens” como Strindberg, concedeu direito de voto às mulheres em 1919. Trata-se da Nova Mulher, que vive orientada para o presente e de acordo com seus próprios desejos e interesses, conforme o famoso manifesto tardio “Essa é a Nova Mulher”, publicado por Elsa Herrmann, em 1929 (HERMANN, 2002). Apesar de hoje mais associada a personalidades transgressoras e, eventualmente, revolucionárias, como a fotomontadora Hannan Hoch, durante a década de 1920, a Nova Mulher é sobretudo uma figura idealizada pela classe média – inclusive como consumidora –, que não é “nem a trabalhadora, nem a dona de casa, mas ambas”. (ROBERTS, 1998, p. 51). Seu relativo descolamento dos tecidos tradicionais é análogo ao que sucede às imagens nas novas revistas ilustradas da República. Os artigos se tornam menores e são interrompidos por fotografias, ilustrações e legendas; as imagens começam a se desconectar dos textos, ganhando autonomia e estabelecendo-se como forma legítima de apreender e compreender o mundo (BIRO, 2011, p. 124-125). Em 1919, a Berliner Illustrierte Zeitung (BIZ) já publicava um artigo que instruía seus leitores e leitoras na “arte da fotografia instantânea”⁵ (BIRO, 2011, p. 127).

A relativa autonomia das imagens nas revistas ilustradas e a relativa autonomia das mulheres como consumidoras associam-se à própria câmera como aquilo que autoriza o olhar da mulher sobre o mundo na mesma medida em que preserva alguma distância, resguardando-a prudentemente. Mas se a Nova Mulher de Weimar é uma fotógrafa, o mesmo não poderia ser dito do Brasil. No festival modernista de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, o poeta futurista Menotti Del Picchia, proclamava a morte da “mulher tuberculosa lírica” e saudava a nova mulher paulista: “Queremos uma Eva ativa, bela, prática, útil no lar e na rua, dançando o tango e datilografando uma conta corrente” (DEL PICCHIA, 2008)⁶. É fácil observar que

⁵ Pouco mais de uma década depois, veremos artigos similares na inglesa Picture Post e na norte-americana Life.

⁶ A conferência de Menotti Del Picchia foi feita em 15/02/1922 e publicada no Correio Paulistano dois dias depois.

o poeta está mais interessado em trocar de musa do que, propriamente, apoiar os direitos das mulheres (o sufrágio universal só foi implantado nessas terras em 1934). O que me interessa ressaltar é que no Brasil das décadas de 1920 e 1930, a Nova Mulher, a Mulher Moderna que se confronta com a técnica, não é fotógrafa, mas datilógrafa, como testemunha o romance paulistano de João de Minas, *A datilógrafa loura*: romance da mulher proletária em São Paulo, cujas ações se passam durante a guerra civil constitucionalista de 1932 (MINAS, 1934).

O Brasil de então ainda era a República da Letras e, com raras exceções, foi preciso esperar pelas imigrantes centro-europeias – quase todas, refugiadas – para que a Nova Mulher Fotógrafa começasse a pipocar nas cidades brasileiras. Uma dessas mulheres foi Judith Munk. (Figura 8) Sua trajetória é exemplar do percurso trilhado por muitas fotógrafas, que se inicia domesticamente como amadora, passa pela fotografia infantil, e chega eventualmente ao fotojornalismo ou à fotografia artística. Nasceu em 1922, em Budapeste, Hungria. Como era bastante comum entre as famílias burguesas da Europa Central, o pai era fotógrafo amador e havia um laboratório em sua casa. Filha única, fotografava e ajudava-o no laboratório. Segundo ela, usavam apenas negativos de vidro, tendo processado filmes flexíveis apenas quando chegou ao Brasil. Mas a fotografia era apenas uma das atividades de lazer dessa filha única que estava sendo preparada para entrar para a universidade. Além de estudar várias línguas, era atleta e bailarina. Esquiava e nadava muito bem e chegou a integrar a equipe nacional húngara juvenil de patinação artística. Sua primeira competição internacional seria em Viena, em 1939, mas dois dias antes do embarque, as duas judias da equipe húngara foram desligadas da delegação. A Áustria, anexada pela Alemanha nazista desde 1938, não admitia mais judeus nos rinquês de patinação (MUNK, 2007).



Figura 8: Judith Munk no Rio de Janeiro. Kurt Klagsbrunn, 1950.

Os anos da guerra são cheios de riscos, peripécias e tragédias. Separada dos pais, trabalhando em fábricas de roupas e munições, escapa duas vezes da deportação quando já está na fila de embarque para os trens que conduziam os judeus húngaros para os campos. Arranca a estrela amarela, esconde-se em banheiros e poços de elevador de prédios destruídos e acaba se juntando à Resistência Húngara, onde, em virtude de suas habilidades como desenhista, fotógrafa e laboratorista, trabalha na falsificação de passaportes, passes e outros documentos para guerrilheiros e refugiados. Quando a guerra acaba, ainda escapa duas vezes do assédio dos soldados soviéticos. Finalmente, em 1949, foge para o Brasil, onde consegue burlar as autoridades da imigração com um documento falso confeccionado por ela mesma (uma certidão de batizado católico, pois a cota de imigração para refugiados judeus era reduzida antes, durante e depois da guerra)⁷.

Sua trajetória aqui é muito similar a de dezenas de outros imigrantes e exilados, jovens amadores na Europa que se profissionalizam fotógrafos, assumindo uma profissão para a qual o bom domínio do português não era necessário. Mas não é como fotógrafa que consegue seu primeiro trabalho, junto a outro refugiado, o austríaco Kurt Klagsbrunn, mas como laboratorista (LISSOVSKY, 2014, p. 91). Para melhorar a renda, no entanto, pediu uma câmera emprestada ao patrão e passou a percorrer as praças do bairro chique de Copacabana fotografando as crianças com suas babás e anotando os respectivos endereços. Depois, com as fotos ampliadas, visitava as famílias e vendia cópias aos interessados. A clientela infantil cresceu tanto que, em poucos meses, Judith se tornava sócia de Kurt. Os negócios prosperaram e as mães dos sócios tiveram de assumir o serviço do laboratório.

Seu primeiro trabalho como fotojornalista foi conquistado de maneira similar, junto à revista da “alta sociedade” Rio Magazine, que pertencia a um imigrante sírio. “Suas principais concorrentes já tinham fotógrafos húngaros trabalhando para elas”, argumentou, “a Rio Magazine não poderia ficar para trás”⁸. A objeção do editor parecia definitiva: “Não existe fotógrafa mulher. Só de estúdio”. Ela se ofereceu para fazer a matéria (uma festa elegante) de graça. Ficou bom e ela tornou-se uma das primeiras, talvez a primeira fotojornalista profissional do Rio de Janeiro⁹.

⁷ As informações acerca Judith Munk foram extraídas do livro autobiográfico acima referido.

⁸ Os fotógrafos húngaros tinham fama de estar entre os melhores do mundo, segundo a opinião corrente. Robert Capa, André Kertész e Brassai eram os nomes mais citados. No Brasil, essa estirpe era representada, entre outros, por Thomas Farkas.

⁹ Hildegard Rosenthal, refugiada alemã que havia chegado em São Paulo uma década antes, já como fotógrafa profissional, atuou como fotojornalista no país desde fins dos anos 1930.

Sua presença era tão frequente nas coberturas políticas da década de 1950, atuando junto com o sócio, que o presidente Getúlio Vargas, que gostava que ela se sentasse ao seu lado nos banquetes oficiais, chegou a usá-la como intérprete informal em encontros com dignitários estrangeiros, entre eles o Secretário de Estado norte-americano. Por ter caído nas graças do presidente, uma lei foi modificada para que ela pudesse se tornar cidadã brasileira, pois a vigente só permitia a naturalização de estrangeiras casadas com brasileiros. Judith e Kurt mantiveram a firma, durante os anos 1960, mesmo quando a clientela dela aumentou e tiveram que separar escritórios e estúdios. Mas desde 1950, fosse quem fosse o autor da foto, o carimbo trazia sempre o nome dos dois. Em 1974, aos 52 anos, decide abandonar a fotografia e dedicar-se à confecção de lenços herdada dos pais, que trouxera da Hungria. A partir dos anos 1980 seu interesse se volta para a ioga e a meditação e cria um ateliê de danças sagradas no Rio de Janeiro¹⁰.

Judith Munk entrou pela porta dos fundos da fotografia – o laboratório, os aniversários de criança – e saiu dela tão discretamente quanto entrou. Além do carimbo no verso de milhares de fotos no arquivo de ex-sócio e amigo, nada restou de seu trabalho fotográfico que se pudesse dizer, com segurança, qual era seu olhar, sua expressão, seu estilo, sua questão. Desde que me deparei com o carimbo da dupla no verso das fotografias do arquivo Klagsbrunn, me pergunto se deveria procurar aí uma obra. Estabelecer a autoria de Judith Munk seria reparar uma injustiça, ou ao contrário, seria negar o que foi a fotografia em sua vida? Um trabalho, um ganha-pão, uma viração de imigrante, apenas um dos aspectos da Nova Mulher que ela pretendeu ser, talvez.

A casa da fotografia profissional tinha poucas entradas. Algumas passavam pela porta dos fundos – o laboratório – e pelo quarto das crianças – a fotografia infantil. Essas foram as vias utilizadas por muitas fotógrafas que encontraram maneiras de tirar partido do “borramento” das fronteiras entre público e privado – ou antes, da multiplicação das instâncias de comunicação entre esses domínios que a sociedade disciplinar e o universo da mercadoria estabeleciam como especificidades femininas: a pediatria, a educação, a puericultura como responsabilidade das famílias diante do Estado; a eletrodomesticação do lar, o lazer organizado, o consumo como fonte de bem-estar, modelo de realização pessoal e promessa de felicidade. Mas a fronteira entre os domínios público e

¹⁰ Foi como muitos a conheceram, com mais de 80 anos, ensinando jovens que girar em círculos era a melhor coisa da vida, sem qualquer informação acerca de sua carreira progressiva como fotógrafa.

privado não foi a única que a fotografia ajudou a borrar. Desde sua invenção, na primeira metade do século XIX, ela patrocinou a expansão dos limites do visível sobre o invisível, do revelado sobre o oculto (LISSOVSKY, 2008, p. 23-25). Uma das frentes dessa expansão contava com uma significativa participação de mulheres: a fotografia espiritual. Sua presença aí não é absolutamente casual, pois o espiritismo, como ressalta Margarida Medeiros (2010), esteve inicialmente associado a grupos abolicionistas, movimentos de defesa dos direitos das mulheres e das crianças e ao sufragismo (p. 119) – não era raro que oradoras discursassem em transe nos *meetings* em defesa da “reforma social” (GUNNING, 1995, p. 51). Havia uma predominância de médiuns mulheres e isso refletiu também no negócio da fotografia espiritual, ainda que muitas vezes os homens atuassem como “empresários” da mediunidade feminina (GUNNING, 1995, p. 52). O fotógrafo espiritual mais notório do século XIX, William Mumler, de Boston, necessitava da presença de sua mulher e filho no estúdio – a quem os poderes mediúnicos eram de fato atribuídos. Entre as suas aparições mais recorrentes está Mabel, ex-secretária de um cliente, à qual correspondia, no plano espiritual, digamos, à função de laboratorista do invisível. A última grande fotógrafa espiritual da Inglaterra foi Ada Emma Deane. Desde 1921, ela costumava “tirar” no Dia do Armistício uma foto em que apareciam rostos de soldados mortos. Mas em 1924, empolgou-se demais e fez uma magnífica imagem reunindo dezenas de soldados. Uma agência de notícias se dispôs a distribuir a foto, que causava grande sensação, mas no dia seguinte informou ao público que jornalistas haviam percebido, entre os falecidos, vários boxeadores e jogadores de futebol que ainda estavam vivos. A despeito da polêmica, Ada Deane persistiu no ramo da fotografia espiritual até 1933, quando abandonou a atividade para criar cachorros (FISCHER, 2005, p. 77-78).

Um autorretrato incomum da médium inglesa conhecida como Sra. Wood foi tirado com o auxílio de um disparador e *flashes* de magnésio no momento em que seu rosto é transfigurado pela incorporação de um espírito (Figura 9). Numa época em que a maior parte do público já via nas fotografias espirituais apenas truques para enganar os ingênuos, a Sra. Wood agarra-se à cultura do instantâneo que se consolidara nas primeiras décadas do século XX. Em vez de uma aparição, uma imagem defunta ou um ectoplasma, ela nos oferece dois flagrantes do transe. A duplicação dos instantes ecoa a pretensa cientificidade das cronofotografias de Muybridge, Jules-Marey e as poses das históricas de Salpêtrière. Mas, sobretudo, expõe o próprio corpo da mulher como corpo-mídia, na sua duplicidade de médium e fotógrafa.



Figura 9: Mrs. Wood. Autorretrato com espírito incorporado. Reino Unido, 1930.

O dramaturgo August Strindberg também era um aficionado pelo ocultismo e um entusiasmado pela fotografia (GROJNOWSKI, 1999, p. 82). Fez inúmeros autorretratos, que pensou reunir em um livro que foi, à época, recusado pelos editores. Na década de 1890 decidiu que não confiava mais nas lentes de sua câmera. Resolve fazer experimentos fotografando sem objetiva ou expondo diretamente os negativos à luz da lua e das estrelas. Depois, passa a registrar em fotogramas as cristalizações que ocorriam na superfície das chapas. Em 1894, na Áustria, durante o inverno, voltou às fotografias sem câmera do céu noturno que chamou Celestografias (Figura 10). Strindberg nunca conseguiu provar que o que se via em suas fotografias era realmente o céu, salpicado de galáxias e nebulosas inéditas, ou simplesmente poeira na emulsão ou resíduo da água utilizada no banho. Enviou cópias das fotos à Sociedade Astronômica de Paris, acompanhadas de um relatório do que considerava serem suas descobertas celestes. Nunca obteve resposta oficial, pois seus métodos eram, provavelmente, mais poéticos que científicos (HEDSTROM *et al.*, 2001, p. 118-125).

A bem da verdade, no entanto, seria preciso reconhecer que não havia propriamente um método fotográfico na Física nessa época. Ao longo de todo o século XIX, a fotografia limitara-se a registrar observações. De fato, ela encarnava o próprio “ideal da observação”, sendo como definiu Albert Londe, diretor do departamento de fotografia de Salpêtrière, na década de 1880, a verdadeira “retina dos cientistas” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 32). Principal responsável pela

Iconografia Fotográfica de Salpêtrière, sem sombra de dúvida o mais impressionante arquivo de fotografias de mulheres do século XIX, Londe concluiu, em 1883, que a duplicação do corpo das pacientes era essencial para o registro adequado das diversas poses e passagens do “grande ataque histérico”. Depois de ter construído uma câmera cronofotográfica com nove objetivas, o fotógrafo criou uma “câmera de corpo duplo”, isto é, com duas objetivas coordenadas: uma para enquadrar e focar, outra para registrar a imagem, “pois a paciente está constantemente se movendo e é impossível estabelecer o foco pelo processo ordinário” (DIDI-HUBERMAN, 2003, p. 151). Câmeras como essa – chamadas posteriormente *semi-reflex* – só se tornariam acessíveis a fotógrafos amadores e profissionais com o lançamento da Rolleiflex, em 1928 (WALUSINSKI, 2018, p. 20). Livre do tripé, a câmera concebida por Londe podia acompanhar a histérica em seus movimentos imprevisíveis, desdobrando-a em duas imagens, uma que a reconhecia, outra que a reproduzia, uma que se fixava na chapa, outra que se dissolvia na retina do cientista.

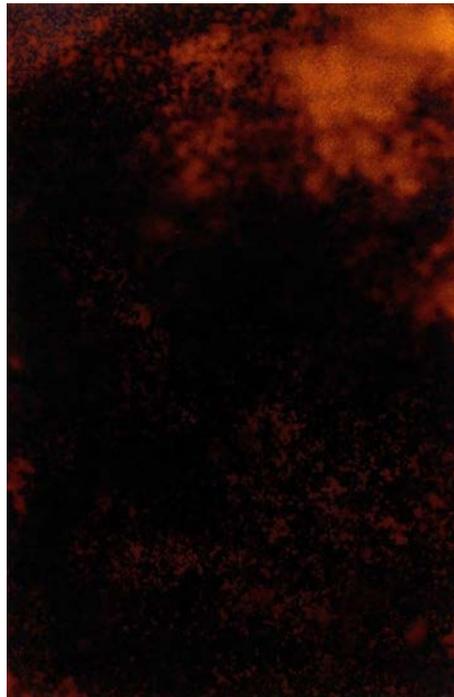


Figura 10: August Strindberg. Celestografia. Áustria, 1894.

Foi na mesma Áustria onde Strindberg fez seus experimentos fotográficos e a pequena Judith Munk escorregou por suas pistas de esqui favoritas que uma

mulher desenvolveu, afinal, um método fotográfico propriamente científico. Foi Marietta Blau (1894-1970), que concluiu seu doutorado em 1919 e, em 1923, assumiu o laboratório fotográfico do Instituto do Rádio, em Viena. Naquela época, mulheres não podiam ser contratadas como cientistas, por isso a dra. Blau emprega-se no Instituto como pesquisadora voluntária, sem vencimentos. Destinam-lhe o laboratório fotográfico, um departamento de segunda linha, uma cartola de onde dificilmente sairia um coelho – lugar próprio para mulheres. Foi nesse laboratório que a dra. Blau inventou a chamada “emulsão nuclear”, uma emulsão fotográfica destinada à fixação e observação da trajetória individual das partículas ionizantes e os eventos decorrentes destas atividades. Foi assim que, com o auxílio de sua assistente Hertha Wambacher (outra física sem salário), detectou pela primeira vez os nêutrons e calculou sua energia. Em seguida, realizou o sonho de Strindberg, estabelecendo um método preciso para estudar os raios cósmicos – as partículas que atravessam o espaço e vêm chocar-se com a superfície da Terra. Ela expôs placas fotográficas à radiação cósmica, colocando-as nos Alpes, a 2.300 metros de altitude (Figura 11). Por suas descobertas e realizações foi, seguramente, a fotógrafa mais próxima de ganhar um prêmio Nobel (chegou a ser indicada duas vezes) e suas fotografias mostram os efeitos da desintegração de estrelas nos mais distantes confins do Universo, cujos fragmentos minúsculos aportam a cada segundo em nosso planeta (VIEIRA; VIDEIRA, 2014, p. 10-12).

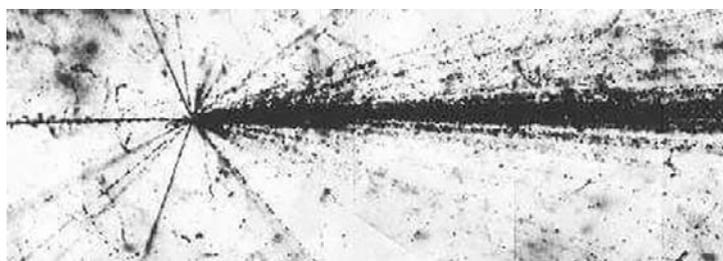


Figura 11: Marietta Blau. Decaimento de partículas cósmicas, 1930.

Fugiu da Áustria com a anexação pela Alemanha, em 1938, como Kurt Klagsbrunn, o sócio de Judith Munk. Sua assistente aderiu ao partido nazista e a dra. Blau, expropriada de seus resultados, teve seu nome apagado do registro de muitos de seus trabalhos. Refugiou-se no México, ensinando em uma escola de Engenharia que não dispunha de um laboratório no nível de seus experimentos. Durante seis anos, Einstein escreveu a autoridades mexicanas e norte-americanas procurando convencê-las a dar um emprego melhor a uma cientista que seria

certamente “valiosa” para qualquer um dos dois países. Finalmente, consegue um emprego nos EUA, onde trabalha por 12 anos. Apesar de reconhecida e reabilitada depois da guerra, morreu em 1970, em Viena, miserável, vítima de seus experimentos com radiação e, provavelmente, também de câncer no pulmão, pois como toda Nova Mulher, fumava desbragadamente. Como não teve salário por quase toda a vida, não tinha seguro-saúde nos EUA, e não pôde ser operada naquele país. Também jamais foi indenizada em sua terra natal, pois a Áustria não se considerava responsável pelas agruras de seus cidadãos vítimas do nazismo (BYERS; WILLIAMS, 2006, p. 109-126).

O método fotográfico na Física, também conhecido como método das emulsões nucleares, foi amplamente utilizado durante décadas e exigia legiões de microscopistas para examinar seus resultados – sempre mulheres. A computação, os aceleradores de partículas e a digitalização decretaram a aposentadoria tanto do método quanto das microscopistas. Mas antes que a porta dos fundos da Física se fechasse completamente para a fotografia, uma jovem física brasileira, na mesma Viena, mas agora no século XXI, fez a fotografia quântica de um gato. (Figura 12) Não de um gato qualquer, mas do gato de Schrödinger, o gato do princípio de incerteza, aquele que não está lá quando não olhamos para ele. Ou, inversamente, só está lá quando olhamos para ele. Um gato de cuja espécie o próprio Einstein duvidou.

O fenômeno, do qual Einstein desdenhava, apelidando-o nos anos 1940 de “ação fantasmagórica a distância”, já teve sua existência comprovada, desde a década de 1980, e agora se chama “entrelaçamento quântico”. É mais ou menos o seguinte: um gato arranha sua porta da frente e você, imediatamente, abre a porta dos fundos e vê o gato ali, sem que ele tenha tido tempo de correr de uma porta para outra. É isso? É, como diria Guimarães Rosa, mas sem você e sem o gato. No seu lugar, coloca-se um dispositivo que dispara dois fótons entrelaçados em direções opostas, isto é, fótons gêmeos (gêmeos, como a dupla de mulheres que tomei por alegoria da fotografia no retrato dos Irmãos Vargas, ou como as imagens formadas pela câmera de corpo duplo que duplicava as histéricas para melhor estudá-las). Dois fótons gêmeos e opostos: um vermelho e um infravermelho. Na porta da frente está o desenho de um gato e na porta dos fundos, uma câmera. Quando um fóton atinge o gato que encontra na porta da frente, o outro imprime na câmera a foto do gato que ele não vê na porta dos fundos. Tudo isso, mais rápido que a luz, pois, para desespero de muita gente, no mundo quântico os eventos são independentes do tempo e do espaço. Por isso o gato pode se fazer visível aqui, apenas porque estamos olhando para ele ali.

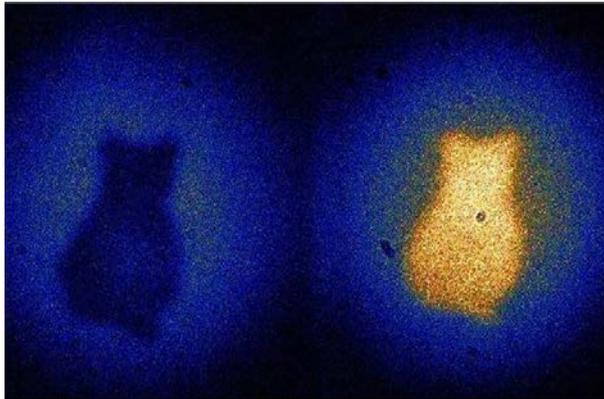


Figura 12: Gabriela Barreto Lemos. Fotografia por entrelaçamento quântico de um gato desenhado em uma pastilha de silício. Instituto de Óptica Quântica e Informação Quântica de Viena, 2014.

A fotografia quântica de Gabriela Barreto Lemos lhe rendeu um artigo e uma pequena matéria na mais prestigiosa revista científica internacional (GIBNEY, 2014; LEMOS et al., 2014) e notas na imprensa brasileira. Não teria tido a mesma repercussão se não houvesse incluído ali dois gatos – ou antes, um gato e um pulo do gato. Se não tivesse agregado ao experimento a anedota de um instantâneo impossível: o gato de Shrodinger simultaneamente morto ou vivo, duplo pulo de um gato nem-morto-nem-vivo. Em sua famosa passagem sobre o “inconsciente ótico” Walter Benjamin sustentava que a fotografia conferia um rosto aos aspectos invisíveis da natureza:

os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrar refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre técnica e magia é uma variável totalmente histórica. (BENJAMIN, 1985, p. 94-95)

O olho aberto pelo “inconsciente ótico”, sugere Michael Taussig, é também um “olho alucinatório, uma montanha-russa dos sentidos dissolvendo ciência e arte e um novo modo de perseguir a verdade e testar a realidade” (TAUSSIG, 1993, p. 32). Na sua releitura da noção de “inconsciente ótico”, Rosalind Krauss sublinha que o não-fundo não se torna acessível ao pintor modernista como um feixe de caminhos aleatórios, mas como uma nova ordem da figura: “O não-fundo modernista é um campo ou um fundo que assomou à superfície da obra para se tornar coincidente com o primeiro plano”, um campo que a obra assume como

figura (KRAUSS, 1996, p. 16). Quando Marietta Blau extrai do fundo escuro do cosmos as partículas com as quais vai povoar suas fotografias, faz uma operação similar ao que experimentavam artistas, como Piet Mondrian em suas composições do período da Grande Guerra. Que o mundo infra-atômico possa adquirir a feição de um gato – um gato que afinal se vê, ao contrário do felino que lhe inspirou, o qual vivia-não-vivia encerrado em uma caixa hermeticamente fechada – é um dos sinais do esgotamento do ciclo moderno: a incerteza ganha uma personificação. O que antes não podia ser visto, ou cuja visão podia cegar-nos, encontra um anteparo protetor na figura, cuja função é mediar o olhar, permitir a contemplação do que não pode ser objeto, “negociar uma deposição do olhar como numa deposição de armas” (FOSTER, 2014, p. 134).

Mas, e se no momento do pulo falta o gato? E se não há nada que nos ampare e a imagem que se forma não é mais a rede de segurança que previne o mergulho no abismo? Duas mulheres estão novamente diante do espelho. São mãe e filha sentadas lado a lado. A câmera fotográfica não está lá, em suas mãos, para domesticar a imagem e protegê-las do mundo ou do real, mas do outro lado do espelho, que é falso (Figura 13). Paula Huven, a fotógrafa atrás do espelho, chamou sua série de “Devastação”, “dupla construção do vínculo e da perda” (SANTOS, 2016, p. 49). O termo, proveniente do ensino de Lacan, consiste no “encontro com certa nudez, quando falta sobre o corpo alguma camada mediadora, uma veste que interdite o acesso ao real” (SOUZA; VIDAL, 2017, p. 133).

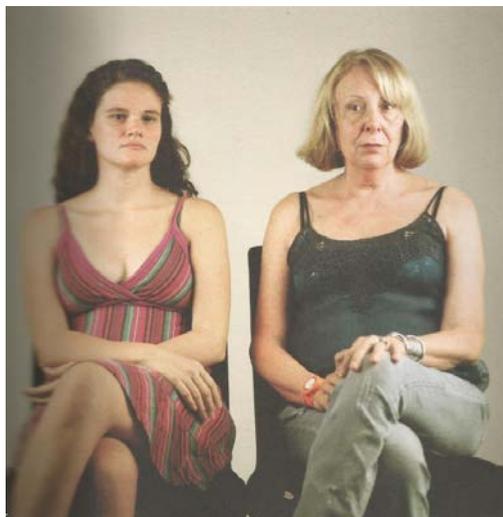


Figura 13: Leonora e Selma. Da série “Devastação”, de Paula Huven, 2014.

No jogo proposto, os olhares são necessariamente cruzados: a filha deve olhar o reflexo da mãe e vice-versa. Por quanto tempo poderão esses corpos coexistir – sem serem tomados pelo pânico ou pela compaixão, pela inveja ou pelo ressentimento, pelo remorso ou pelo arrependimento? Pelo espanto diante de si como outro. Por quanto tempo poderão esses corpos contemplar-se sem desistir de si mesmos? Ou então sorrir, chorar, consolar-se, dar-se as mãos, adormecer?

No duplo, a fotografia coloca-se diante de si mesma e pensa sua essência, sua história e seu destino (LISSOVSKY, 2012). Durante algumas décadas, mulheres e fotografias habitaram esse território onde modernidade imiscuiu público e privado, oculto e revelado. Um território cuja travessia era simultaneamente estimulada e interdita¹¹. Agora que vivemos cercados de *selfies*, o sentido e a força dessa analogia parecem ter se esvaído (embora ainda se possa eventualmente ouvir um miado nos fundos de um laboratório de Física, em Viena). Mas nos retratos devastados de Paula Huven, mãe e filha reencontram a potência singular da imagem fotográfica. Diante do espelho, o oculto volta a se manifestar, não mais como revelação, mas na forma de um segredo que só elas viram.

Referências

AQUINO, L. *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Edição do autor, 2016.

ARENDT, H. *Sobre la Revolución*. Madrid: Revista de Occidente, 1967.

BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1989.

BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 91-107.

BIRO, M. “Hannah Höch’s New Woman: photomontage, distraction, and visual literacy in the Weimar Republic”. In: OTTO, E.; ROCCO, V. (ed.) *The New Woman international: representation in photography and film from the 1870s through the 1960s*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2011.

BYERS, N.; WILLIAMS, G. *Out of the shadows: contributions of twentieth-century women to physics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

DEL PICCHIA, M. A conferência do dr. Menotti Del Picchia no Municipal em 15/02/1922 *Literalméida*, [S. l.], 28 jan. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/2G6Vmfs>. Acesso em: 27 dez. 2016.

¹¹ O “paparazzicídio” da princesa Diana bem poderia ser a culminância simbólica dessa longa mutualidade.

DIDI-HUBERMAN, G. *Invention of hysteria*. Cambridge: MIT Press, 2003.

FISCHER, A. “The most disreputable Camera in the world’: spirit photography in the United Kingdom in the early twentieth century”. In: CHEROUX, C. *et al. The perfect medium: photography and the occult*. New Haven: Yale University Press, 2005. p. 72-79.

FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

GIBNEY, E. “Entangled photons make a picture from a paradox”. *Nature (news)*, New York, 27 ago. 2014. Disponível em: <https://go.nature.com/2sENWMM>. Acesso em: 2 mar. 2019.

GROJNOWSKI, M. D. “Sortilèges photographiques, de Villiers à Strindberg”. *Romantisme*, Paris, n. 105, p. 71-83, 1999.

GUNNING, T. “Phantom images and modern manifestations”. In: PETRO, P. (ed.) *Fugitive images: from photography to video*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995, p. 42-71.

HEDSTROM, P. *et al. Strindberg, painter and photographer*. New Haven: Yale University Press, 2001.

HERMAN, E. “This is the new woman” [1929]. *GHDI*, Berlin, 1 abr. 2002. Disponível em: http://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=3887. Acesso em: 10 jul. 2019.

KRAUSS, R. *The optical unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1996.

LEMOS, G. B. *et al.* “Quantum imaging with undetected photons”. *Nature*, n. 512, p. 409-412, 2014. Disponível em: <https://www.nature.com/articles/nature13586>. Acesso em 2 mar. 2019.

LISSOVSKY, M. “Quatro mais uma dimensões do arquivo”. In: MATTAR, E. (org.). *Acesso à informação e política de arquivos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003. p. 47-63.

LISSOVSKY, M. *A máquina de esperar: origem e estética da fotografia moderna*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

LISSOVSKY, M. “A fotografia e seus duplos: tão breve quanto possível”. *Ícone*, Recife, v. 14, n. 1, 2012.

LISSOVSKY, M. *Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2014.

LISSOVSKY, M. “O sumiço da senzala: tropos da raça na fotografia brasileira”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 1, n. 13, p. 34-65, 2016.

MEDEIROS, M. *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MINAS, J. de. *A datilógrafa loura: romance da mulher proletária em São Paulo*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934.

MITCHELL, M. K. *Recollections: ten women of photography*. New York: Vicking Press, 1979.

MUNK, J. *Não existe problema!* Rio de Janeiro: Edição da autora, 2007.

POOLE, D. “A one-eyed gaze: gender in 19th century illustration of Peru”. *Dialectical Anthropology*, New York, v. 13, n. 4, p. 333-364, 1988.

RANDOLPH, M. “Mary had a Little Kodak”. *St. Louis & Canadian Photographer*, Saint Louis, v. 8, n. 2, p. 75, 1890.

ROBERTS, J. *The art of interruption: realism, photography and the everyday*. Manchester: Manchester University Press, 1998.

SANTOS, C. J. dos. “Os olhos, o espelho, o outro”. In: HUVEN, P. *Devastação*. Belo Horizonte: Edição do autor, 2016.

SOUZA, D. E. de; VIDAL, P. E. “Devastação: entre mal-estar e sintoma: o sofrimento relacionado ao feminino irrepresentável”. *Revista Subjetividades*, Fortaleza, v. 17, n. 3, p. 130-142, 2017.

STEIN, S. “The graphic ordering of desire: modernization of a middle-class women’s magazine, 1919-1939”. In: BOLTON, R. (org.). *The contest of meaning: critical histories of photography*. Cambridge: MIT Press, 1992. p. 145-161.

TAUSSIG, M. *Mimesis and alterity: a particular history of the senses*. New York: Routledge, 1993.

TUCKER, A. *The woman’s eye*. New York: Alfred A. Knoff, 1975.

VALERO JUAN, E. M. “Otra perspectiva urbana para la historia literaria del Perú: la ‘tapada’ como símbolo de la Lima colonial”. *América sin nombre*, Alicant, n. 15, p. 69-78, 2010.



VIEIRA, C. L.; VIDEIRA, A. A. P. “Carried by History: cesar lattes, nuclear emulsions, and the discovery of the pi-meson”. *Physics in Perspective*, New York, v. 16, p. 3-36, 2014.

WALUSINSKI, O. “Albert Londe (1858-1917), le photographe de Jean-Martin Charcot à La Salpêtrière”. *Histoire des Sciences Médicales*, Paris, v. 4, n. 1, p. 16-27, 2018.

submetido em: 2 mar. 2019 | aprovado em: 30 abr. 2019.