



Anales del Instituto de Arte Americano
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

■ O ESPACO DO ESTRANHAMENTO: PETER SCHEIER NO CRISOL DAS DIÁSPORAS.

Anat Falbel

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Falbel, A. (2016). O espacio do estranhamento: Peter Scheier no crisol das diásporas. *Anales del IAA*, 46(1), 25-40. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/194/327>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

Contacto: iaa@fadu.uba.ar

* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

Contact: iaa@fadu.uba.ar

* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

O ESPAÇO DO ESTRANHAMENTO: PETER SCHEIER NO CRISOL DAS DIÁSPORAS

EL ESPACIO DEL EXTRAÑAMIENTO: PETER SCHEIER EN EL CRISOL DE LAS DIÁSPORAS

THE SPACE OF ESTRANGEMENT: PETER SCHEIER IN THE CRUCIBLE OF THE DIASPORAS

Anat Falbel *

Anales del IAA #46 (1) - enero / junio de 2016 - (25-40) - ISSN 2362-2024 - Recibido: 28/08/2016 - Aceptado: 15/11/2016.

■ ■ ■ O presente texto tem como objeto a análise de uma série de negativos registrados pelo fotógrafo imigrante Peter Scheier (1908-1979) em Israel, em 1959, a serviço do jornal *Diário de São Paulo*, documentação que atualmente faz parte do acervo do Instituto Moreira Salles. As imagens de Scheier são analisadas considerando duas perspectivas principais. A primeira delas diz respeito à formação cosmopolita e às experiências profissionais do fotógrafo nos ambientes multiculturais da Europa Central e da América, bem como na conjuntura cultural do período compreendido entre a década de 1920 e 1960. A segunda perspectiva analítica opera a partir de duas elaborações de Siegfried Kracauer: a ideia da fotografia como a “fronteira do outrora”, e o entendimento do espaço da atuação do fotógrafo como o espaço do estrangeiro.

PALAVRAS CHAVE: arquitetura, fotografia, Peter Scheier, Israel, Siegfried Kracauer.

■ ■ ■ El presente texto tiene como objetivo el análisis de una serie de negativos tomados por el fotógrafo inmigrante Peter Scheier (1908-1979) en Israel, en 1959, cuando trabajaba para el *Diario de San Pablo*, documentación que actualmente es parte del acervo del Instituto Moreira Salles. Las imágenes de Scheier son analizadas considerando dos perspectivas principales. La primera gira en torno a la formación cosmopolita y las experiencias profesionales del fotógrafo en los ambientes multiculturales de Europa Central y América, así como la coyuntura cultural del periodo comprendido entre las décadas de 1920 y 1960. La segunda perspectiva analítica opera a partir de dos elaboraciones de Siegfried Kracauer: la idea de la fotografía como “frontera del ayer” y el entendimiento del espacio de actuación del fotógrafo como espacio de lo extranjero.

PALABRAS CLAVE: arquitectura, fotografía, Peter Scheier, Israel, Siegfried Kracauer.

■ ■ ■ The present text proposes the analysis of a series of negatives captured by the immigrant photographer Peter Scheier (1908-1979) in Israel, in 1959, at the request of the newspaper *Diário de São Paulo*. Currently part of the collection of the Instituto Moreira Salles, those negatives are analyzed considering two main analytical perspectives. The first one concerns the cosmopolitan background and the professional experiences of the photographer within the multicultural environments both in Central Europe and America, in the cultural conjuncture of the 1920s through the 1960s. The second approach is founded on Siegfried Kracauer's elaborations on the idea of photography as a “frontier of yesterday”, as well as the understanding of the space of the photographer as the space of the foreigner.

KEYWORDS: architecture, photography, Peter Scheier, Israel, Siegfried Kracauer.

* Programa de Pós-Graduação em Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB-FAU-UFRJ).

Introdução

As representações dos deslocamentos naturais ou forçados de grandes massas humanas assim como da ideia de fronteira fazem parte da história da humanidade (Van Gennep, 1981 e Focillon, 1988). No entanto a discussão sobre suas evidências e as implicações dos encontros e diálogos entre diferentes culturas, assim como a análise particular do espaço ocupado pelo elemento estrangeiro em cada uma delas, ganharam novos contornos com os estudos antropológicos e etnográficos a partir da segunda metade do século XIX envolvendo nomes como Adolf Bastian, Edward Tyler e Marcel Mauss. O tema foi ampliado com as observações a respeito das ambivalências entre comunidades tradicionais e sociedades modernas que identificaram a condição do estranhamento e a figura do estrangeiro na modernidade, assim como fizeram sociólogos e filósofos como Ferdinand Tönnies, Georg Simmel ou Gyorgy Lukács.

Na América Latina, a complexidade do espaço moderno e a urgência dos exilados da Europa em chamas durante a Segunda Grande Guerra comparecem no diálogo epistolar entre o escritor Stefan Zweig e o pintor Lasar Segall em dezembro de 1940. Àquelas alturas, sob a proteção do ministério das Relações Exteriores do Brasil e comprometido com a finalização do livro *Brasil, País do Futuro*, Zweig (Dines, 2012), ele próprio refugiado da Alemanha nazista, sugeriu à Segall, por sua vez exilado da Revolução Russa, que criasse um documento representativo do seu tempo evocando

a miséria dos refugiados de hoje diante dos consulados, nos navios, nas ferrovias e nas estradas! Isso seria um feito monumental, de uma parte à outra do nosso mundo, e com isso o senhor criaria um documento do nosso tempo [...] pois nós os escritores, estamos perto demais dos acontecimentos para representá-los de maneira épica. O olhar do pintor é sempre mais rápido.¹

Sensível ao tema dada a conjuntura histórica e às suas próprias errâncias, Segall respondeu a Zweig que ao longo de sua produção já havia contemplado a questão por diversas ocasiões, sendo que naquele momento estava trabalhando exatamente o problema dos refugiados:

Uma notável coincidência. Justamente há um ano e meio trabalho [...] em um grande quadro “Navio de imigrantes” [...] Aliás o tema dos “Emigrantes”, “Refugiados” não é apenas um tema novo para mim. Eu observo o ser humano como eterno refugiado e desde sempre tratei deste problema na minha arte. Já fiz, há alguns anos, uma grande série de gravuras em metal chamada “Emigrantes” e pintei diversos quadros, entre outros –no meu período expressionista o quadro “Eternos Caminhantes”– [...] que agora faz parte da exposição “Arte Degenerada”.²

Considerando o momento atual em que as imagens dos refugiados do século XXI espalham-se pelo mundo globalizado desafiando os conceitos de fronteiras, os limites dos sistemas sociais, e a própria imagem urbana, proponho retomar as representações dos itinerários dos exilados dos fascismos europeus da primeira metade do século passado, e daqueles desenraizados cuja língua materna nunca lhes pertenceu –conforme a expressão de Derrida (2001)– que se encontraram no espaço do crisol das diásporas, a Terra de Israel. O mesmo espaço que na década de 1930, foi apontado por Le Corbusier como um cenário possível frente ao antissemitismo

e as perseguições que prenunciavam uma imigração judaica de grandes proporções. Efetivamente, quase que simultaneamente ao projeto *Les Murondins* (1940) dirigido aos refugiados da Segunda Grande Guerra em Vichy (McLeod, 2016), Le Corbusier determinava a questão judaica a partir da imigração para a Palestina, e de uma discussão sobre a habitação ou o *logis* na qual destacava a construção de grandes unidades habitacionais e uma atividade econômica dedicada à exploração agrícola e industrial. Nesse aspecto, Le Corbusier viu na iniciativa sionista daquele momento histórico em particular, a oportunidade de um experimento projetual de “reorganização da sociedade maquinista” a partir de um debate sobre a forma com que milhões de homens poderiam ser agrupados, dispersos e redistribuídos sobre a superfície do solo visando a “felicidade dos homens [...] e o progresso mundial ao contrário de uma catástrofe cuja responsabilidade é de todos” (Le Corbusier, 1938).

Portanto sob o élan da urgência de uma discussão a respeito da arquitetura e da questão dos refugiados na contemporaneidade, a presente análise se faz sobre uma série de imagens produzidas pelo fotógrafo de origem alemã, radicado no Brasil, Peter Scheier, em sua visita a Israel, em março de 1959. As fotografias foram feitas a serviço do jornal *Diário de São Paulo*, pertencente ao grupo *Diários Associados* que entre os meses de maio e julho daquele ano dedicou em sua edição de sábado uma folha e meia compreendendo texto e imagens, às comemorações da independência do país.³ A coleção, hoje parte do acervo do Instituto Moreira Salles, compreende aproximadamente dois mil e quinhentos negativos distribuídos nos formatos 6x6, fotografados com a câmara Rolleiflex, e 35 mm, fotografados com uma câmara Leica.

A formação do fotógrafo

Originário de Glogau na Silésia, Peter Scheier nasceu em 1908 no seio de uma família judaica esclarecida. Seus pais eram proprietários de uma loja de departamentos em sua cidade natal onde, após graduar-se em comércio, ele trabalhou até a ascensão do nazismo, em 1933.

Com a intensificação das restrições e violências anti-semitas Scheier transferiu-se para Hohenau, na Áustria, onde permaneceu até 1937 trabalhando na indústria de açúcar pertencente aos seus parentes maternos, a influente família Strakosch (Valadares, 2011). Mesmo que os seus primeiros registros fotográficos nos sejam desconhecidos, sabemos que sua iniciação deu-se ainda na Europa, em um ambiente cultural “foto-fílico” dada a enorme popularidade alcançada pela fotografia na Europa Central desde o final do século XIX e particularmente no período do entre guerras. Entendida como um dos instrumentos culturais pelos quais a catástrofe da Primeira Guerra Mundial poderia ser superada, a fotografia foi patrocinada pelas esferas pública e privada com a criação de uma rede de escolas e cursos, além de alguns milhares de clubes de fotografia amadores espalhados por toda a Europa Central cuja imensa produção levou ao surgimento de numerosas exposições coletivas, além das revistas especializadas de tiragem mensal (Witkovsky, 2007).

Foi o cosmopolitismo da família Strakosch que permitiu ao jovem Scheier um acesso mais amplo aos desenvolvidos da cultura visual da Europa Central durante as primeiras décadas do século XX. Entre seus familiares destacava-se a personalidade de Jules Strakosch, membro do primeiro clube amador da Europa Central, o *Vienna Camera Club* (1887), responsável pela difusão do pictorialismo a partir daquela cidade. Strakosch foi membro do *Linked Ring Brotherhood* (1892), e participou de exposições de fotografia em Viena, Londres e Paris.

Nesse sentido, podemos inferir que foi em Hohenau, na companhia de seus familiares maternos, que Scheier passou a dedicar-se com mais afinco à fotografia. De fato, é deste período que emerge uma primeira e particular imagem urbana –a usina da família Strakosch, envolta pela névoa, deixando antever certa influência pictorialista–. Não podemos precisar se seria fruto da ascendência familiar, ou então da cultura visual do seu *milieu*, no entanto, a imagem da usina de Hohenau é um testemunho do olhar sensível do futuro fotógrafo.

Em 1937, às vésperas da anexação da Áustria, Scheier chegou ao Brasil com uma carta de recomendação de seu parente Oskar Strakosch, para a indústria frigorífica Armour do Brasil, companhia de capital americano que tinha como política a contratação de empregados da Europa Central e Oriental. Para complementar a renda familiar, Scheier vendia cúpulas de abajures. As dificuldades devidas à necessidade de carregar seu mostruário sempre junto de si levaram a produção de um catálogo fotográfico, primeira iniciativa da carreira que mais do que escolhida, “o escolheu”.

Em 1939, Scheier empregou-se como tipógrafo no jornal *O Estado de São Paulo*, e pouco depois já contribuía com suas fotos para o caderno de artes do jornal, o *Suplemento de Rotogravura*. Criado em 1930 e publicado quinzenalmente, o suplemento fez uso intenso das imagens fotográficas e das novas técnicas da fotomontagem.

No entanto, a grande oportunidade para o desenvolvimento e a maturação de sua verdadeira vocação apresentou-se ao ser admitido como fotorrepórter na revista *O Cruzeiro*, pertencente ao grupo *Diários Associados*, dirigido pelo jornalista Francisco de Assis Chateaubriand, onde permaneceu de 1945 até 1951. Criada em 1928, e considerada como a mais importante revista ilustrada brasileira até a década de 1960, *O Cruzeiro* foi responsável pela introdução do fotojornalismo como um campo editorial no Brasil, a partir da década de 1940, seguindo os conteúdos e a forma das revistas internacionais contemporâneas como a americana *Life*, as francesas *VU* e *Match* e a inglesa *Picture Post*.⁴ O aperfeiçoamento das técnicas da rotogravura foi o grande responsável pela maior definição gráfica e o surgimento de uma linguagem estética que promoveu a associação texto e imagem (Mendes, 2004; Costa e Silva, 2004; Costa e Burgi, 2012). No *O Cruzeiro*, repórteres e fotógrafos trabalhavam em duplas, sendo que Scheier trabalhou junto aos jornalistas Nelson Cândido Motta e Arlindo Silva (Carvalho, 2001). Muito provavelmente, o cuidado do fotógrafo com a qualidade gráfica, e o entendimento do poder da imagem como texto⁵ foi aguçado com a vivência e o exercício no ambiente editorial dos *Diários Associados*.

No entanto, não podemos deixar de lembrar novamente que o olhar de Scheier foi educado na Alemanha, durante as décadas de 1920 e 1930 quando o campo do fotojornalismo estava em pleno florescimento, dominado por publicações como o *Berliner Illustrierte Zeitung* e a *Münchner Illustrierte Presse*, a vanguarda da imprensa ilustrada, e particularmente da reportagem em imagens, promovidas por personalidades de destaque como Erich Salomon. Nesse sentido, se os inícios de revistas como *Vu* e *Life* seriam impensáveis sem a participação dos imigrantes da Europa Central, especialmente no caso da França que dependeu desses imigrantes para os desenvolvimentos do mercado do fotojornalismo,⁶ o mesmo pode ser aplicado em relação à revista *O Cruzeiro*, considerando a presença de Jean Manzon em sua direção, bem como os demais fotógrafos de origem europeia de sua equipe, visto que mesmo aqueles de formação francesa como Manzon, Pierre Verger, Marcel Gautherot e Henri Ballot, traziam em sua bagagem as referências alemãs (Costa e Silva, 2004; Costa e Burgi, 2012).⁷

Por outro lado, o grupo *Diários Associados* abriu para Scheier as portas para uma segunda importante experiência profissional como fotógrafo oficial do recém-criado Museu de Arte de São Paulo (MASP) (1947), uma iniciativa de Assis Chateaubriand, que havia convidado o jornalista e proprietário da Galeria Studio d'Arte Palma de Roma, Pietro Maria Bardi para a sua direção. Figura de destaque no movimento de difusão da vanguarda racionalista na Itália, a trajetória italiana de Bardi foi incidente no desenvolvimento do novo museu de São Paulo, que através de suas atividades didáticas e seus cursos nas mais diferentes áreas da expressão artística se tornou um centro de irradiação da cultura moderna e cosmopolita na cidade, especialmente entre as décadas de 1940 e 1950 (Bardi, 1992).

Se a prática na revista *O Cruzeiro* permitiu o desenvolvimento do olhar do repórter, aquele que “conta a história”, foi o trabalho junto à Bardi e Lina Bo que refinou a perspectiva cultural do fotógrafo sobre a arte e a arquitetura. Scheier não somente registrou as atividades do museu e a constituição de sua coleção, mas ainda realizou alguns trabalhos para a revista de arte e arquitetura *Habitat*, editada pelos Bardi em São Paulo, além de documentar a produção do Studio de Arte Palma e da Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda., uma associação do mesmo casal com o arquiteto italiano Giancarlo Palanti. Nesse aspecto, além da maturação no interior da cultura visual alemã do entre guerras, quando o cartaz de uma rede de lojas de departamentos como a Schocken, utilizava a imagem de uma fotomontagem de Moholy-Nagy, Scheier ainda pode usufruir do conhecimento e da experiência editorial acumulada por Bardi na revista *Quadrante* (1933-1936), veículo através do qual o jornalista e crítico italiano exercitou amplamente as possibilidades da “alegoria da modernidade”, a fotocomposição, fundada sobre uma lógica compositiva que ecoava a cadeia de montagem industrial baseada no acoplamento de elementos pré-fabricados (Monnin, 2007) e nas possibilidades da reprodução serial. Intermediário entre uma cultura romana, uma cultura milanesa e o restante da Europa (Mariani, 1989), além de amigo de Le Corbusier, Bardi tinha o domínio das transformações pelas quais passava a fotocomposição no eixo Berlim, Paris, Moscou, Weimar e Dessau, desde os primeiros ensaios dos cubistas franceses como Georges Braque, por volta de 1912, bem como dos futuristas italianos, como Giacomo Balla, que generalizaram o uso da colagem tendo em vista o desenvolvimento do campo da pintura, passando pelas fotomontagens dos dadaístas alemães, e as produções dos construtivistas e pouco depois dos produtivistas russos, experimentações estas que renovaram inteiramente o emprego da fotografia tanto na imprensa ilustrada, como na propaganda e no cartaz, modificando a apreensão de sua mensagem. Do mesmo modo, também Lina Bo trazia em sua bagagem a experiência editorial junto às revistas *Stile*, e *Domus* nas quais atuou durante o entre guerras e mesmo durante a guerra, assim como na revista *A* já no imediato pós-guerra (Bardi, 1993 e Tentori, 2000).

Entre 1948 e 1949, Scheier permanece por quase um ano em Nova York em busca de melhores oportunidades profissionais. O período passado nos Estados Unidos parece ter sido incidente em sua produção posterior pela riqueza das referências observadas nas distintas experimentações que encontramos guardadas em seu arquivo. Entre essas referências mencionamos especialmente a obra de Berenice Abbott, da imagem noturna *New York at Night* (1934), até as perspectivas de influência vorticistas como *From Park Avenue and 40th Street* (1935), representações emblemáticas da percepção dos viajantes europeus na América desde o final do século XIX, atraídos pela convergência das duas dimensões –a verticalidade e a centralidade– que definiram a concreção do “simbolismo do centro” sugerido por Mircea Eliade (2002), conforme a sensível observação de Van Leeuwen (1993).

Ao voltar dos Estados Unidos, Scheier abriu seu próprio estúdio fotográfico em São Paulo, o Foto Studio Peter Scheier, que operou até 1975 prestando serviços no campo da fotoreportagem para agências nacionais e internacionais, além das comandas na área da arquitetura, da indústria, e ainda um canal de televisão, a TV Record, cujos eventos ele registrou como seu fotógrafo oficial entre os anos de 1958 e 1962.

No entanto, conforme mostrei em outros textos a concepção de uma estética moderna revelou-se em Scheier como fotógrafo da cidade e de sua paisagem humana e construída.⁸

O fotógrafo em Israel

Quando Peter Scheier cruzou Israel em 1959 o país já havia completado uma década. O fotógrafo percorreu antigos núcleos urbanos registrando a transformação da paisagem com a formação de novos centros, a construção de conjuntos habitacionais, escolas, universidades e hospitais, o desenvolvimento de uma vida cultural com a criação de bibliotecas, museus e teatros, além da implantação de infraestruturas básicas de saneamento, energia e transportes ligando o país de norte a sul. Scheier documentou o cotidiano da experiência única das cooperativas agrícolas (*kibutzim* e *moshavim*), descobriu o florir de uma nova geração de “sabras” e observou os contrastes étnicos, culturais e religiosos presentes em uma população formada por uma maioria de imigrantes exilados de seus países de origem.

A análise das imagens produzidas por Scheier em Israel faz uso de duas chaves principais. A primeira delas diz respeito a sensível formulação de Siegfried Krakauer sobre a capacidade da fotografia de preservar a transitoriedade da paisagem moderna “os rumores e o contorno daquilo que foi vivido e ainda vibra de um mundo há pouco abandonado”. Com efeito, as imagens de Peter Scheier, um fotógrafo comprometido com os experimentos da fotografia contemporânea e a ideia de sobreposição dos tempos –passado, presente e futuro–, vão de encontro à qualquer iniciativa de perpetuamento do objeto ou do espaço. Ao contrário, elas consagram o caráter efêmero de um mundo prometido ao desaparecimento conforme a expressão de Krakauer, que por sua vez definiu o lugar da fotografia moderna com a sensível metáfora “fronteira do outrora” (Krakauer, 2014a). Nesse sentido, o acento sobre o fortuito e inusitado que já havia alimentado as cenas urbanas de São Paulo e Rio de Janeiro, passando por Nova York, também se faz presente nos encontros imprevistos registrados pelo fotógrafo em Israel onde, como o pintor da vida moderna descrito por Baudelaire (1990), ele percorreu as ruas e a orla de Tel Aviv, os jardins e pátios em torno da Biblioteca da Universidade Hebraica de Jerusalém, ou um mercado à porta do deserto na milenar Beer Sheva, em busca daquilo que o crítico de arte Jean Clair descreveria como “um raio de luz ou um bocado de vida ampliado de súbito por um sorriso ou um olhar” (citado em Frizot, 2001, p. 613).⁹

A segunda chave de leitura tem como origem as elaborações de Krakauer fundadas no terceiro volume do *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, “Le Côté de Guermantes”, no qual o escritor francês renova as elaborações de Baudelaire e ainda os desenvolvimentos posteriores de Georg Simmel em torno da noção de “estrangeiro” (1950), propondo uma analogia entre o fotógrafo, “aquele que vem tirar um instantâneo de lugares que jamais serão revistos”, o estrangeiro, “aquele que não pertence à casa”, a testemunha e o observador, “com chapéu e casaco de viagem”, protagonistas cuja percepção aparece para o escritor francês como isenta das lembranças amorosas que poderiam limitar a visão do fotógrafo (Krakauer,

2014b). É a partir do texto de Proust que Krakauer reitera a relação entre a perspectiva fotográfica e o estado psicológico do estranhamento, considerando que a personalidade do fotógrafo e a sua apreensão do mundo visível –sempre condicionado pelo *Zeitgeist*– são os instrumentos através dos quais ele busca descobrir os significados do mundo, da mesma forma que um leitor criativo busca descobrir os significados do texto. Efetivamente a analogia entre a cena linguística e o mundo das imagens seria reafirmada algumas décadas depois por Jacques Derrida a partir da ideia de desconstrução. Para o filósofo de origem argelina, o gesto da tradução operado pela desconstrução atravessa o domínio discursivo das palavras em direção ao domínio das imagens:

[É] quando as palavras começam a enlouquecer [...] e não mais se comportam de forma correta com relação ao discurso que elas apresentam uma vinculação maior com as outras artes [...] revelando como as artes aparentemente não discursivas como a fotografia e a pintura correspondem à cena linguística. (citado em Brunette e Wills, 1994, p. 20)¹⁰

Por outro lado, o filósofo reconhece que quando a leitura da imagem fotográfica é levada aos seus limites, ela aproxima-se da esfera textual habitada pela palavra podendo introduzir questões filosóficas, históricas, estéticas e políticas mais amplas, convertendo-se no campo de análise tanto da retórica da fotografia como da sua interpretação ou exegese (Richter, 2010).

E se as reflexões acima fundamentaram as análises de Derrida a respeito da extensa obra do fotógrafo Frédéric Brenner sobre a diáspora judaica sobre a qual o filósofo declarou “difícil [...] resistir à tentação de decifrar em cada uma dessas fotografias, o deslocamento e a soma, a alegoria, a metonímia ou a metáfora” (Brenner, 2004), as chaves temáticas levantadas pelo filósofo poderiam ser perfeitamente aplicadas sobre as imagens às quais Peter Scheier conferiu estrutura e significado no crisol das diásporas, sob o élan do projeto sionista. O fotógrafo opera como uma testemunha singular, única e insubstituível em seu corpo físico, porém, é com a originalidade da visão do “outro” que ele transcende os limites nacionais e se remete ao mundo como um todo, atestando a universalidade de suas imagens e da própria fotografia, ao mesmo tempo em que se filia à fotografia humanista praticada no segundo pós-guerra.

O tema da absorção do imigrante no novo país rege a série das oito reportagens publicadas pelo *Diário de São Paulo*, inauguradas com a reportagem “O navio de imigrantes”. Em uma sequência particular de imagens na qual a câmara desliza escolhendo livremente suas perspectivas e contornando seus objetos, como se fora em um filme, Scheier se move rapidamente em meio à massa de familiares e amigos à espera no porto de Haifa. Ao mesmo tempo, ele observa os imigrantes vindos da Cortina de Ferro (Polônia, Hungria e Romênia), aglomerados no convés, mistura-se entre eles para registrar a expressão da incerteza e do medo, e assiste os procedimentos da entrada. O fotógrafo ainda acompanha um grupo entre os desenraizados recém-desembarcados até o destino que lhes foi designado em um conjunto habitacional projetado nos arredores da milenar cidade de Nazaré para atender especialmente as novas levas imigratórias. A construção do “foto-ensaio” ou da “foto-história” pelo punho do próprio fotógrafo, traz a marca da experiência do profissional no fotojornalismo, e atesta as correspondências entre palavra e imagem propostas por Derrida. Sem individualizar cada uma de suas fotos para transformá-las em obras de arte, ele organiza a sua narrativa a partir de um conjunto de imagens, que explicita o tema tratado como um todo.



Figura 2: Eilat.
Fonte: Peter Scheier, Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 3: Universidade Hebraica de Jerusalém, Jerusalém. Fonte: Peter Scheier, Acervo Instituto Moreira Salles.

Desse modo, Scheier registra e denuncia o mal-estar na expressão da alteridade em seu embate com espaços e paisagens desconhecidas, os espaços do estranhamento vivenciado pelos novos imigrantes no lugar onde em um momento particular da história o vocabulário moderno foi entendido como a única possibilidade de um diálogo universal transcendendo fronteiras culturais¹¹ e integrando as diásporas representadas por distintas levas imigratórias. No entanto, a empatia entre a alteridade do fotógrafo e o seu tema, encoraja a individualização do objeto fotografado para além da simples categorização e a exploração antropológica herança da cultura visual alemã do início do século XX.¹² O fotógrafo, o observador, o “outro” se emociona e confessa:

[A] acolhida dos israelenses aos seus irmãos da dispersão é verdadeiramente fraternal [...] Abrem-lhes a casa e o coração e dão-lhes desde logo o que fazer, um meio para sustentar-se [...] dentro de um mês, estarão eles aqui com a sensação de veteranos a acolher novas levas de imigrantes, participando do desenvolvimento vertiginoso deste minúsculo país.

Estamos de pé desde a madrugada, sem comer. Convém regressarmos a Haifa. Confesso que não senti cansaço, mas estou sob o domínio de múltiplas emoções ocasionadas pelos acontecimentos vividos durante o dia. A cena de reunião no porto, que provocaram lágrima entre os observadores mais distantes [...] O choro convulso de um velho, que abençoa os netinhos já nascidos em Israel e que ele não conhecia [...] O abraço de um filho que ficou homem na Europa, e que teve a ventura de encontrar os pais, ainda em vida, em Israel [...] As mãos crispadas e o olhar ansioso de um casal que vai reiniciar sua existência nas colinas de Nazaré [...] O ramalhete de flores e a vassoura, dois oferecimentos tipicamente femininos, de acolhida franca à nova vizinha. Compreendo o que significa a Imigração, a Reunião dos Dispersos. E posso entender o já idoso guarda-portuário que me contou que estava de folga, hoje, mas que, quando chega um navio de imigrantes, não pode ficar longe do cais.¹³

E se as imagens de Scheier sugerem afinidades com a *Arbeiterfotografie* e a *szociofotó*, entendidas como “documentos” de “situações de vida reais”, assim como foram desenvolvidas na Europa central no período do entre guerras, elas ainda prometem outras filiações.

A primeira delas sem dúvida refere-se à iconografia da narrativa sionista promovida desde os inícios do século XX pelo aparato cultural formado por instituições sionistas como o Fundo Nacional Judaico, KKL (1903) e o Fundo de Desenvolvimento, KH (1920), que através da publicação e divulgação de álbuns, livros, panfletos, cartões postais ou cartazes reconheceram na fotografia um instrumento essencial na construção da imagem utópica de Israel como espaço cultural e político, a “pátria moderna” de uma “nova vida judaica”. Efetivamente, enquanto nos inícios do século o vocabulário visual seguia a linguagem pictórica, a partir da década de 1930, a leva imigratória correspondente aos refugiados do nazismo foi responsável pela vinda de profissionais maturados no interior de uma cultura visual moderna tanto na Alemanha como na Europa Central, antigos alunos da Bauhaus, outros com passagens pelo fotojornalismo ou experiências no campo da fotografia técnica. Educados no espírito do sionismo alemão, esses profissionais incidiram sobre o repertório de uma “iconografia construtiva da paisagem sionista”, conforme a expressão de Ruth Oren, operando com a

imagem utópica de uma terra em seu processo de construção pelas mãos de pioneiros corajosos e trabalhadores: das dunas vazias às cidades movimentadas, do solo pedregoso às árvores plantas ou aos bosques, das pântanos e desertos aos campos e às fazendas coletivas, do lugar romântico, oriental e exótico ao país moderno, industrializado, ocidentalizado e populado. (2008)

Efetivamente, as pesquisas de Oren indicam a presença de aproximadamente oitenta desses profissionais da fotografia originários da Europa Central, dos quais pelo menos vinte e cinco particularmente atuantes, fazendo uso da perspectiva documental ou humanista no desenvolvimento de um dos principais temas da iconografia sionista, a absorção dos imigrantes. As cenas dos refugiados nos portos e nos campos de trânsito, a vida nos assentamentos agrícolas e nos novos conjuntos habitacionais, revelam as incertezas e as dissonâncias entre o espaço e o indivíduo vinculando as obras de duas gerações de fotógrafos que atuaram em Israel entre a década de 1930 até o início da década de 1960, alguns deles estabelecidos no país, e outros à serviço de agências internacionais, como foi o caso de Robert Capa que entre 1948 e 1950, já associado à Magnum, visitou Israel por três vezes, e cujas imagens revelam as afinidades do fotógrafo com os milhares de imigrantes refugiados da Europa. Como fotorrepórter Scheier certamente tinha conhecimento e acompanhava a produção de Robert Capa.

Todavia, o estranhamento não impede que Scheier seja seduzido pela magnificência das formas modernas que rompem a paisagem original prenes de significados como uma nova revolução, experiência que veremos repetida poucos meses depois em sua visita à Brasília. No cenário forjado entre a utopia de uma nova sociedade e um novo homem, e a fé no retorno, a evocação das experiências visuais das vanguardas revolucionárias da década de 1920 não é mera coincidência, assim como as metáforas da nova arquitetura representadas pelas máquinas na forma de caminhões e tratores. A fotografia aqui exclui a noção de completude, podendo sugerir o infinito. O mesmo caráter será reforçado pelas montagens nas quais o fragmento prevalece sobre o conjunto e o enquadramento marca um limite provisório, de modo que o conteúdo central pode fazer referência a outras tramas, externas ao quadro e sua estrutura, artifício que Scheier também vai operar em seus registros de Brasília.

Conforme já mostramos, o fotógrafo reafirma a modernidade e a interrupção da lógica serial da narrativa através da noção de transparência, tão cara aos arquitetos modernos, e aqui devo mencionar as elaborações de Bruno Taut em torno da arquitetura de vidro no corpo da *Die Gläserne Kette*.¹⁴ Efetivamente, se as cidades de Scheier –seja São Paulo, Nova York, Paris, Tel Aviv ou Brasília– são cidades transparentes, o deserto, o descampado e o desabitado também o são, e não somente no sentido literal, mas porque condensam as experiências e significados atribuídos ao conceito por pensadores modernos como Siegfried Giedion em *Building in France Building in Iron Building in Ferro-Concrete [Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton]* (1995), tais como a simultaneidade, a interpenetrabilidade, a sobreposição e a ambivalência. Os atributos de uma nova espacialidade que admitem a percepção simultânea de diferentes planos e contextos que não necessariamente tem a qualidade da substância concreta, mas uma transparência fenomenológica, conforme sugeriu Colin Rowe (Rowe e Slutzky, 1992 e 1996). As transparências capturadas pelas lentes de Scheier sugerem significados metafóricos, porque temporalizam o espaço e o capturam como um palimpsesto que recompõe e perpetua outros tempos, e seus atores como personagens cujas memórias alcançam outros distantes no tempo e no espaço.



Figura 4: Fabrica de tubos de concreto no caminho de Eilat. Fonte: Peter Scheier, Acervo Instituto Moreira Salles.



Figura 5: Biblioteca da Universidade Hebraica de Jerusalém. Fonte: Peter Scheier, Acervo do Instituto Moreira Salles.



Figura 6: Beer Sheva. Fonte: Peter Scheier, Acervo Instituto Moreira Salles.

As imagens produzidas por Scheier permitem sugerir ainda uma segunda filiação que identificamos a partir dos testemunhos visuais de Chandigarh realizados por fotógrafos como Lucien Hervé e Ernst Scheidegger, assim como estas imagens foram divulgados por Le Corbusier forjando a imagem mítica da cidade moderna surgindo em confronto com a natureza e as montanhas do Himalaia ao fundo. De fato, o entendimento de Scheier do processo de construção da paisagem de Israel sugere os mesmos confrontos entre a modernidade como criação ex-nihilo e o cenário milenar, entre o lugar e o espaço construído, entre este último e o homem, particularmente o novo imigrante na sua condição de estrangeiro. Essa nova visão poderia ser justificada pela profunda simbiose entre arquitetos e fotógrafos fundamentada tanto na incorporação por estes últimos dos debates dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna (CIAMs) que operavam no sentido da “humanização da vida urbana” em contraposição ao funcionalismo do período anterior à Segunda Guerra Mundial, bem como no diálogo entre as discussões internas ao CIAM e as perspectivas visuais implícitas nos desenvolvimentos da fotografia humanista. Nesse contexto, as imagens das mulheres operárias de Chandigarh, envoltas em seus sáris contra as estruturas monumentais de Le Corbusier¹⁵ encontram seu corolário tanto nas imagens dos imigrantes de todas as origens que Scheier fotografou em Israel, como naquelas dos operários brasileiros fotografados contra as estruturas de Niemeyer, em Brasília, que o fotógrafo iria registrar pouco tempo depois.

No entanto, mesmo seduzido pelas formas modernas, o fotógrafo –assim como outros de sua geração que operaram sob a mesma *Weltanschauung* durante as primeiras duas décadas da Independência de Israel (Rubinger e Corman, 2007) ao longo das intensas transformações geográficas, etnográficas e da própria identidade visual do país– não esconde o reconhecimento sutil do colapso iminente de uma harmonia primordial entre paisagem, arquitetura e homens. É neste ponto que retomo a elaboração de Krakauer sobre a atuação do fotógrafo na “fronteira do outrora”. A face incômoda da modernidade em Israel apontada ainda na década de 1920 por um arquiteto como Erich Mendelsohn quando de sua primeira visita ao país, penetra sutilmente as imagens de Scheier poucas décadas depois. Mendelsohn, o fotógrafo das paisagens urbanas de *Russland, Europa, America* (1989), e Scheier, o fotógrafo das paisagens essencialmente urbanas das Américas, estrangeiros sem pátria e sem língua, encontram-se no crisol das diáporas onde

[o] destino de encontrar-se entre dois ciclos de emoção, aquele oriental-atávico e o outro ocidental presente (atual) [...] não experimentamos tão vividamente quanto na Palestina. Nenhum judeu capaz de entender as suas emoções pode atravessar o país, sem o toque trágico de seu próprio passado e sem a humilde esperança de seu renascimento. (Herbert e Sosnovsky, 1993, p. 106)

NOTAS

- 1 Correspondência entre Stefan Zweig e Lasar Segall, 13/12/1940, em Schwartz, 2008, pp. 26-27. Ver ainda D'Horta, 1984; De Mattos, 2000 e Bardi, 2000.
- 2 Correspondência entre Lasar Segall e Stefan Zweig, 27/12/1940, idem, pp. 28-29. Ver ainda Lafer, 2015.
- 3 *Diário de São Paulo*: "Navio de imigrantes chega a Haifa" (06/05/1959); "A nova geração de Israel" (23/05/1959); "Na rota do deserto" (30/05/1959); "Os árabes em Israel" (06/06/1959); "Tel Aviv - 50 anos" (13/06/1959); "Cultura e Arte em Israel" (20/06/1959); "O Brasil em Israel" (27/06/1959); "Pelas sendas da Galiléia" (04/07/1959).
- 4 O ingresso do fotógrafo francês Jean Manzon na revista, em 1943, acelera a formação do departamento fotográfico e a introdução de uma nova linguagem editorial fundada em sua experiência anterior nas revistas francesas *Match*, *Vu* e *Paris-Soir* (Costa, 2012).
- 5 A atividade editorial de Peter Scheier iniciou-se na década de 1950, compreendendo os volumes: *Paraná, Brasil* (Imprensa Paranaense, 1953); *São Paulo: Fastest Growing City in the World* (Kosmos, 1954), publicação da qual participaram outros fotógrafos de mesmas origens como H. G. Flieg e G. Rado; *Brazil. Portrait of a Great Country* (Colibri, 1958), editado por S. Geyerhahn, também com a participação de F. Albuquerque, C. Andujar, E. Ayrosa, A. Brill, L. Carneiro, A. Freichtenberger, R. Landau, H. Mann, S. Scliar, S. Silva, H. Schultz e G. P. Wachinski; *Imagens do Passado de Minas Gerais* (Kosmos, 1968). Scheier participou ainda de outras publicações organizadas pelo editor da Livraria Kosmos Editora, Stefan Geyerhahn, seu compatriota, que desde a década de 1940 já editava livros sobre o Brasil. Scheier também produziu pessoalmente uma série de álbuns, nos quais a sua produção fotográfica era apresentada a partir da exploração tanto dos contrastes formais como dos conteúdos, como por exemplo, o álbum resultado da sua série sobre Brasília (Mendes, 2004).
- 6 A influência dos fotógrafos alemães na evolução do fotojornalismo pode ser comprovada pela composição original das agências europeias e americanas formadas pelos profissionais alemães que deixaram o país depois de 1933. Ver ainda Reitchin, 2001 e Witkovsky, 2007.
- 7 Entre os profissionais estrangeiros originários da Europa Central lembramo-nos de Ed Keffel, Carlos Moskovics e Peter Scheier.
- 8 Ver Falbel, 2009, 2010a e 2010b.
- 9 Ver Clair, 2007.
- 10 Ver Richter, 2010.
- 11 Ver Muschamp, 2009.
- 12 Ver Kozloff, 2007.
- 13 Scheier, Peter, *Diário de São Paulo*, 16/05/1959, Seção 2, p. 6.
- 14 Ver Scheebart, 1995 e Taut, 2004.
- 15 Ver Casciato, 2010.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bardi, L. (1993). *Lina Bo Bardi*. São Paulo, Brasil: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi.
- Bardi, P. (1992). *História do MASP*. São Paulo, Brasil: Instituto Quadrante.
- Baudelaire, C. (1990). Le Peintre de la vie moderne. Em H. Lemaitre (Ed.), *Curiosités esthétiques. L'art romantique*. Paris, França: Bordas, pp. 463-464.
- Brenner, F. (2004). *Diaspora: Homelands in Exile*. Londres, Reino Unido: Bloomsbury Publishing.
- Brunette, P. e Wills, D. (1994). The Spatial Arts: An Interview with Jacques Derrida. Em *Deconstruction and the Visual Arts: Art, Media, Architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 9-32.
- Carvalho, L. M. (2001). *Cobras Criadas: David Nasser e O Cruzeiro*. São Paulo, Brasil: Editora SENAC, 2001.
- Casciato, M. (2010). A New Town Planned Literally from A to Z. Em S. von Moos (Ed.), *Chandigarh 1956: Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jane B. Drew, E. Maxwell Fry*. Zurique, Suíça: Scheidegger and Spies, pp. 21-43.
- Clair, J. (2007). *Introduction à une petite métaphysique de la photo à propôs de l'oeuvre d'Henri Cartier-Bresson*. Arles, França: Actes Sud.
- Costa, H. (2012). Entre o local e o global. A invenção da revista O Cruzeiro. Em H. Costa e S. Burgi, *As origens do fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro - 1940/1960*. São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Salles, pp. 6-31.

- Costa, H. e Burgi, S. (2012). *As origens do fotojornalismo no Brasil: Um olhar sobre O Cruzeiro – 1940/1960*. São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Salles.
- Costa, H. e Silva, R. (2004). *A fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.
- Derrida, J. (2001). *O monolingüismo do outro ou a Prótese de Origem*. Lisboa, Portugal: Campo das Letras.
- Dines, A. (2012). *Morte no Paraíso: A tragédia de Stefan Zweig*. Rio de Janeiro, Brasil: Rocco.
- Eliade, M. (2002). *Imagens e Símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Falbel, A. (2009). Peter Scheier, fotografia e paisagem urbana no Novo Mundo. *Boletim 3 - Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte e Fotografia do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP*, pp. 25-35.
- ----- (2010a). Peter Scheier: transparência e visões de utopia. Em H. Espada (Ed.), *As construções de Brasília*. Rio de Janeiro, Brasil: Instituto Moreira Salles.
- ----- (2010b). Le photographe Peter Scheier: la transparence et le palimpseste. Em G. Monnier e E. Cohen (Eds.), *Sociétés & Représentations*, especial "L'architecture et ses images", 30, pp. 26-43.
- Focillon, H. (1988). *Le Moyen-Age roman et gothique*. Paris, França: LGF.
- Frizot, M. (Dir.) (2001). *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris, França: Larousse/VUEF.
- Giedion, S. (1995). *Building in France, Building in Iron, Building in Ferro-Concrete*. Santa Monica, Estados Unidos: The Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Herbert, G. e Sosnovsky, S. (1993). *Bauhaus on the Carmel and the Crossroads of Empire*. Jerusalem, Israel: Yad Izhak Ben Zvi.
- Kracauer, S. (2014a). À la frontière d'hier. À propôs de l'exposition berlinoise Film et Photo. Em *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*. Paris, França: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 46.
- ----- (2014b). L'approche photographique. Em *Sur le seuil du temps. Essais sur la photographie*. Paris, França: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, pp. 60-79.
- Kozloff, M. (2007). *The Theatre of the Face: Portrait Photography since 1900*. Londres, Reino Unido: Phaidon Press.
- Le Corbusier (1938). *Quelles sont les formes d'agregation d'une nouvelle societe machiniste?* Manuscrito consultado na Fundação Le Corbusier. Paris, França.
- Mariani, R. (1989). *Razionalismo e architettura moderna: Storia di una polemica*. Torino, Itália: Edizioni Comunita.
- McLeod, M. (2016). Le Corbusier's Proposal for World War II Refugees. Les Murondins. Em K. James-Chakraborty (Ed.), *Proceedings of the Fourth International Conference of the European Architectural History Network*. Dublin, Irlanda: UCD School of Art History and Cultural Policy, University College Dublin.
- Mendelsohn, E. (1989). *Russland, Europa, Amerika*. Basileia, Suíça: Birkhäuser.
- Mendes, R. (2004). *São Paulo e suas imagens: Cadernos de Fotografia Brasileira*. São Paulo, Brasil: Instituto Moreira Salles.
- Monnin, F. (2007). Découpages d'images et fantaisies typographiques. *Connaissance des Arts*, 329, pp. 20-26.
- Muschamp, H. (2009). The Way We Live Now: 5-18-03; Who gets it? Em *Hearts of the City: The Selected Writings of Herbert Muschamp*. Nova York, Estados Unidos: Alfred A. Knopf, pp. 733-735.
- Oren, R. (2008). "The Customers Want to See the Buildings and I Am Looking for Something Beautiful": Utopian Visions of Zionist Landscape Photography in Israel 1898-1963. Em I. Zinguer e R. Amar (Eds.), *Utopies - Mémoires et Imaginaire*. Essen, Alemanha: Die Blaue Eule, pp. 235-161.
- Richter, G. (2010). Between Translation and Invention. Em *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography. Jacques Derrida*. Stanford, Estados Unidos: Stanford University Press, p. xvii.
- Rowe, C. e Slutzky, R. (1992). Transparency: Literal and Phenomenal. Em C. Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press, pp. 160-176.
- ----- (1996). Transparency: Literal and Phenomenal - Part II. Em C. Rowe, *Recollections and Miscellaneous Essays*. Cambridge, Estados Unidos: The MIT Press, pp. 73-106.
- Rubinger, D. e Corman, R. (2007). *Israel through my Lens: Sixty Years as a Photojournalist*. Nova York, Estados Unidos: Abbenville Press Publishers.
- Schœbart, P. (1995). *L'architecture de verre*. Estrasburgo, França: Circó.
- Schwartz, J. (2008). *Navio de Imigrantes*. São Paulo, Brasil: Museu Lasar Segall, Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.
- Simmel, G. (1950). "The Stranger". Em K. Wolff (Ed.), *The Sociology of Georg Simmel*. Nova York, Estados Unidos: Free Press, pp. 402-408.
- Taut, B. (2004). *Une couronne pour la ville*. Paris, França: Éditions du Linteau.
- Tentori, F. (2000). *P. M. Bardi*. São Paulo, Brasil: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do Estado.
- Valadares, P. (2011). Peter Scheier (1908-1979): um fotógrafo alemão no Brasil. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia (Asbrap)*, 17, pp. 97-110.
- Van Gennep, A. (1981). *Les rites de passage*. Paris, França: Picard.
- Van Leeuwen, T. (1993). Le gratte-ciel ou le mythe de la croissance naturelle. Em *Américanisme et Modernité. L'idéal américain dans l'architecture*. Paris, França: EHESS/Flammarion, pp. 75-114.
- Witkovsky, M. (2007). *Modernity in Central Europe, 1918-1945*. Nova York, Estados Unidos: Thames & Hudson, National Gallery of Art.

BIBLIOGRAFIA

- Bardi, P. M. (2000). *Lasar Segall*. São Paulo, Brasil: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Imprensa Oficial do estado de São Paulo.
- D'Horta, V. (1984). *Lasar Segall e o modernismo paulista*. São Paulo, Brasil: Brasiliense.
- De Mattos, C. (2000). *Lasar Segall. Expressionismo e Judaísmo*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Lafer, C. (2015). "Navio dos imigrantes: Um quadro pensadíssimo". Em *Lasar Segall: Múltiplos Olhares*, São Paulo, Brasil: Imprensa Oficial, p. 121-133.
- Reitchin, F. (2001). "La Proximité du Témoignage. Les engagements du photojournalisme". Em M. Frizot (Dir.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris, França: Larousse/VUEF, pp. 591-611.

Anat Falbel

Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP) (2003) com a tese "Lucjan Korngold: a trajetória de um arquiteto imigrante" tratando do tema dos arquitetos imigrantes entre as décadas de 1940 e 1960. Visiting scholar do Canadian Centre for Architecture (2013), Falbel também foi premiada com o Docomomo Summer Grant. Participou da organização da Conferência Internacional do Docomomo "Impressions transatlântiques: le dialogue entre architectures nationale et étranger au Brésil, 1930-1960", em Paris, 2005, e da conferência "Architectural Electives Affinities: Correspondences, Transfers, Inter/multidisciplinarity", European Architectural History Network (EAHN-FAU-USP), 2013. Atualmente é uma das coordenadoras do Urban Photography Film and Video EAHN Working Group. Em 2011 foi curadora da exposição "Exílio e Modernidade: o espaço do estrangeiro na cidade de São Paulo", e em 2013, juntamente com Nachman Falbel, da exposição "Estrelas errantes: memórias do teatro idiche no Brasil".

Programa de Pós-Graduação em Urbanismo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
Universidade Federal do Rio de Janeiro (PROURB-FAU-UFRJ)
Rua Saldanha da Gama, 268, Alto da Lapa
(05081-000) São Paulo
São Paulo
República Federativa do Brasil

anatifalbel@uol.com.br