

Os inquietos vestígios fotográficos de Dulce Carneiro: uma vida entre Atibaia, São Paulo e São Sebastião (1929-2018)*

Maria-Cecília Conte-Carboni**

DOI: <https://doi.org/10.15446/hys.n48.115277>

Resumo | Dulce Granja Carneiro foi uma fotógrafa brasileira de extensa carreira, mas pouco conhecida, pois destruiu seu acervo e esse é o norte desse artigo. Essa ação da fotógrafa instaura um debate em torno da fotografia e da memória. Esse artigo estava interessado em compreender os efeitos desse ato de destruição na discussão sobre a linguagem fotográfica. Filiada ao Foto Cine Clube Bandeirantes, em São Paulo (Brasil), espaço de criação da técnica fotográfica, Dulce logo se profissionalizou, passando a desenvolver suas fotografias de arquitetura e retratos. Através do conceito de rastro de Carlo Ginzburg e das contribuições de outros historiadores e teóricos da fotografia (como Joan Fontcuberta, Vilém Flusser, Arlindo Machado, Helouise Costa) que demarcam o debate fotográfico enquanto registro e além dele, este artigo mapeou os rastros deixados por Dulce Carneiro e propôs uma análise sobre eles, além do efeito de seu desaparecimento pela ausência de suas fotografias. Dada a escassez de materiais, o artigo baseou-se na especulação sobre seus rastros, entrevistas e nos autores referenciais da filosofia da fotografia para propor uma reflexão sobre sua trajetória, sua importância e sua memória, sem que seja uma preocupação teórica descobrir o motivo da destruição de seu acervo.

Palavras-chave | Dulce Carneiro; fotografia; fotógrafa; memória; morte; feminismo; história latino-americana; mulheres artistas; vestígios; Brasil; século XX.

The restless photographic traces of Dulce Carneiro: a life between Atibaia, São Paulo and São Sebastião (1929-2018)

Abstract | Dulce Granja Carneiro was a Brazilian photographer with an extensive career, but little known, because she destroyed her collection and that is the direction of this article. This act by the photographer sparks a debate around photography and memory. This article was interested in understanding the effects of this act of destruction on the discussion about photographic language. Affiliated to Foto Cine Clube Bandeirantes, in São Paulo (Brazil), a place for the creation of photographic techniques, Dulce soon became a professional, starting to develop her architectural photographs and portraits. Through Carlo Ginzburg's concept of trace and the contributions of other photography historians and theorists (such as Joan Fontcuberta, Vilém Flusser, Arlindo Machado, Helouise Costa) who demarcate the photographic debate as a record and beyond it, this article mapped the traces left by Dulce Carneiro and proposed an analysis of them, in addition to the effect of her disappearance through the absence of her photographs. Given the scarcity of materials, the article relied on speculation about her traces, interviews and referential authors in

* **Recibido:** 25 de junho de 2024 / **Aprobado:** 11 de setembro de 2024 / **Modificado:** 2 de dezembro de 2024. Artigo de pesquisa independente sem nenhum financiamento

** Doutora em Comunicação e Semiótica e Mestra em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (São Paulo, Brasil). Professora do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (São Paulo, Brasil) 
<https://orcid.org/0000-0002-2404-4484>  cicacarboni@gmail.com

Cómo citar / How to Cite Item: Conte-Carboni, Maria-Cecília. “Os inquietos vestígios fotográficos de Dulce Carneiro: uma vida entre Atibaia, São Paulo e São Sebastião (1929-2018)”. *Historia y Sociedad*, no. 48 (2025): 00-00. <https://doi.org/10.15446/hys.n48.115277>

the philosophy of photography to propose a reflection on her trajectory, her importance and her memory, without it being a theoretical concern to discover the reason for the destruction of her collection.

Keywords | Dulce Carneiro; photographs; photographer; memory; death; feminism; latin american history; traces; women artist; Brazil; 20th century.

Las inquietas huellas fotográficas de Dulce Carneiro: una vida entre Atibaia, São Paulo y São Sebastião (1929-2018)

Resumen | Dulce Granja Carneiro fue una fotógrafa brasileña con una extensa trayectoria, pero poco conocida, pues destruyó su colección y ese es el norte de este artículo. Este acto de la fotógrafa genera un debate en torno a la fotografía y la memoria. Este artículo se interesó en comprender los efectos de este acto de destrucción en la discusión sobre el lenguaje fotográfico. Afiliada al Foto Cine Clube Bandeirantes, en São Paulo (Brasil), sitio de creación de técnicas fotográficas, Dulce pronto se profesionalizó, comenzando a desarrollar sus fotografías de arquitectura y retratos. A través del concepto de huella de Carlo Ginzburg y de los aportes de otros historiadores y teóricos de la fotografía (como Joan Fontcuberta, Vilém Flusser, Arlindo Machado, Helouise Costa) que delimitan el debate fotográfico como un registro y más allá de él, este artículo mapeó las huellas dejadas por Dulce Carneiro y propuso un análisis de las mismas, además del efecto de su desaparición mediante la ausencia de sus fotografías. Ante la escasez de materiales, el artículo se apoyó en especulaciones sobre sus huellas, entrevistas y autores referenciales en la filosofía de la fotografía para proponer una reflexión sobre su trayectoria, su importancia y su memoria, sin que resulte una preocupación teórica descubrir el motivo de la destrucción de su colección.

Palabras-clave | Dulce Carneiro; fotografía; fotógrafa; memoria; muerte; feminismo; historia latinoamericana; mujeres artistas; vestigios; Brasil; siglo XX.

(T1) Um fio de Dulce Carneiro: introdução

Entre o meio e o final da década de 1990, não se sabe ao certo, Dulce Carneiro se desfez de seus equipamentos fotográficos, destruiu seu próprio acervo e vendeu seu apartamento na cidade de São Paulo. Em seguida se mudou para a cidade de São Sebastião, no litoral norte do mesmo estado. Depois de uma carreira de mais de três décadas, Dulce decidiu morrer para a fotografia. Com uma vida pessoal discreta e um círculo de amigos pequeno, a fotógrafa interrompeu sua carreira profissional; mais do que isso, destruiu o acervo fotográfico que possuía.

Ao fazer isso, ela tentou se apagar da memória que poderíamos ter sobre ela, tentou apagar seus rastros do panorama da fotografia brasileira e o fez intencionalmente, ainda que não saibamos o motivo de tal apagamento. Essa tentativa de promover um esquecimento sobre ela própria ronda a trajetória de Dulce, assim como de tantas outras artistas mulheres que fizeram o mesmo.

Lembro aqui da fotógrafa italiana Tina Modotti, quem em um determinado momento de sua vida decide renunciar à fotografia para investir na militância política dentro do Partido Comunista. “(...) Tina foi uma artista reconhecida e respeitada, que adquiriu renome numa profissão considerada na época como assunto de homens (...)”¹. Ainda que as duas guardem algumas semelhanças, como serem importantes fotógrafas e terem renunciado à fotografia, as motivações são distintas: Tina o

¹ Christine Barckhausen-Canale, *No rastro de Tina Modotti* (São Paulo: Alfa-Ômega, 1988), 13

faz por um motivo conhecido, ainda não se compreenda onde estaria a incompatibilidade entre suas atividades. Já as motivações de Dulce seguem sendo de natureza especulativa, algo que iremos fazer ao longo deste texto, através de alguns rastros deixados por ela.

Algumas de suas fotografias permaneceram, sua passagem pela fotografia persiste naqueles que conviveram com ela. Esses testemunhos são narrados de forma saudosa e ao mesmo tempo inconformada. Impossível não se dar conta de que, ao escrever sobre ela, contrariamos sua vontade, pois iremos falar sobre Dulce Carneiro dentro das possibilidades que ela mesma nos proporcionou.

É necessário pensar se isso, de fato, é possível —uma fotógrafa *morrer* para a fotografia, alguém tão conhecedora da linguagem e das técnicas fotográficas e ciente de que, sobretudo, trata-se de algo que promete a permanência através do tempo e que constrói memória—. Se pensarmos pelo viés da fotografia, Dulce, deliberadamente, encerra o contrato estatutário da imagem fotográfica. Sua vocação é a da reprodução e da permanência: à medida que se reproduzem, as fotografias chegam a mais pessoas, garantindo assim um lastro para a posteridade.

Mas essa não é a única vocação da fotografia. Segundo a professora e pesquisadora Ana Taís Portanova Barros², o signo da fotografia é o da indecibilidade, ou seja, a comprovação, a evidência do registro e ao mesmo tempo a dúvida, a indagação sobre aquilo que se registra. Dulce é uma mulher multitarefa: foi da moda, passou pela poesia, pela fotografia, pelo jornalismo e pelas relações públicas. Seu livro de poesia, de 1953, se chama *Além da Palavra*, e não é à toa. Aos onze anos de idade, Dulce teve suas primeiras experiências fotográficas em sua cidade natal, Atibaia, no interior do estado de São Paulo, auxiliada por seu irmão mais velho, André Carneiro. Impedida de frequentar a escola por problemas de saúde, Dulce estudava em casa com o auxílio da mãe, e se tornou uma leitora voraz. Já fluente em francês, aos dezoito anos ganhou um concurso de moda e viajou para Paris onde fez um estágio com o estilista Jaques Fath³.

Na maioridade, Dulce se inseriu em clubes de poesia, participou de alguns congressos e reuniões na capital paulista. Foi apadrinhada por Oswald de Andrade⁴, quem, numa crônica publicada em 1949 no jornal o *Correio da Manhã* (que mais se assemelhava a uma carta), criticava à poeta Cecília Meirelles para saudar Dulce como a grande novidade da poesia brasileira. Com seu irmão André Carneiro, Dulce participou de investidas editoriais através do jornal modernista *A Tentativa* em 1949, ainda em Atibaia. Dulce chamou a atenção com seus textos e poemas e, logo nas primeiras edições, foi uma das responsáveis pela publicação. A partir dessa experiência, com alguma projeção naquele momento, empreendeu na imprensa paulistana e passou a escrever em

² Ana Taís P. Barros, “Fotografia, o olho do pai”, em *Fotografia: usos, repercussões e reflexões*, org. Paulo-Cesar Boni (Londrina: Midiograf, 2014), 27

³ Jacques Fath foi um estilista francês, considerado uma das três principais influências na alta-costura do pós-guerra, ao lado de Christian Dior e Pierre Balmain. Trata-se de um momento de revalorização do vestuário (especialmente o feminino) depois do impacto da escassez da Segunda Guerra Mundial. “Jacques Fath”, *Google Arts & Culture* (página web), s. d., <https://artsandculture.google.com/entity/m027c1qr?hl=pt>

⁴ José Oswald de Sousa Andrade (São Paulo, 1890-1954) foi romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta e jornalista. Foi um dos principais expoentes da primeira fase do modernismo brasileiro, período que concentra grande parte de sua contribuição inovadora para a literatura brasileira. Já no final de sua vida, na década de 1940, em um momento de certa decadência, ele notou Dulce como poetisa, ainda no jornal *A Tentativa*, em Atibaia. “Oswald de Andrade”, *Enciclopédia ItaúCultural* (página web), 18 de outubro de 2024, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2794/oswald-de-andrade>

alguns veículos, como o jornal *O Estado de São Paulo* e na revista extinta *Lady*, especializada em moda. Uma vez ou outra fotografava.

Dulce também fez parte do Foto Cine Clube Bandeirantes, uma experiência coletiva fundamental para a fotografia moderna brasileira que, segundo Boris Kossoy, tinha como objetivo elitizar a prática fotográfica massificada já no final do século XIX⁵. Fundado em 1939, “chamou a atenção a pouca participação de mulheres no fotoclube (em comparação com o número de homens), especialmente como produtoras de imagens, articulistas do boletim mensal do clube ou ainda como avaliadoras dos concursos internos e salões internacionais”⁶

A criação de fotoclubes atendeu a uma demanda social burguesa de aglomerar pessoas que tinham como hobby a fotografia e que buscavam, através dela, acessar algum nível de status artístico. “Para essa classe média urbana em ascensão, carente de símbolos que a identificassem socialmente, o fotoclube veio bem a calhar, criando-lhe uma forte identidade cultural⁷”. Outro aspecto geral dos fotoclubes era sua organização e hierarquização, pois havia uma classificação entre os membros e uma forte competição entre os integrantes.

No Brasil, o pictorialismo forjou o fotoclubismo, que surgiu primeiramente no Rio de Janeiro e foi “uma reação de ordem romântica que, ignorando as características realmente inovadoras que a fotografia apresentava, tentou introduzi-la no universo da arte através de uma concepção clássica de cultura⁸”. Em meados da década de 1940, o Foto Cine Clube Bandeirantes deu um passo importante na transformação da linguagem fotográfica em direção a uma primeira etapa da fotografia moderna brasileira.

Posteriormente, inicia-se a produção de um boletim interno. “Algumas fotografias que aparecem no *BFC* na década de 1950 são Bárbara Mors⁹, Dulce Carneiro, Nair G. Steranyi, Gertrudes Altschuls¹⁰, Maria Helena Valente da Cruz¹¹ e Marilda F. Moreira”¹². Além de Alice Kanji¹³, que entra no Foto Cine Clube para acompanhar o marido e desenvolve uma carreira. Com poucas exceções, como Gertrude Altschul, é raro encontrar alguma produção sobre as outras fotógrafas,

⁵ Boris Kossoy, *Fotografia & História* (São Paulo: Ateliê, 2014).

⁶ Priscila Miraz de Freitas Grecco, “A presença feminina em fotoclubes no século XX: apontamentos preliminares”, *Domínios da imagem* 11, no. 20 (2017): 72-94, <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2017v11n20p72>

⁷ Helouise Costa e Renato Rodriguez da Silva, *A fotografia moderna no Brasil* (São Paulo: Cosac Naif, 2004), 22.

⁸ Costa e Rodriguez da Silva, *A fotografia moderna*, 27.

⁹ Bárbara Mors Luchsinger (São Paulo, 1925). Fotógrafa, bióloga. Primeira mulher a publicar fotografias no Boletim Foto-Cine (BFC) e a única paulista selecionada no 7.º Salão Internacional de Arte Fotográfica (1948). “Bárbara Mors”, *Enciclopédia ItaúCultural* (página web), 1 de novembro de 2022, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/38301-barbara-mors>

¹⁰ Martha Gertrudes Altschul (Alemanha, 1904-São Paulo, 1962). Fotógrafa. Uma das primeiras mulheres a trabalhar com fotografia e ter sua produção reconhecida no Brasil. Foi também uma das primeiras mulheres a participar do Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB), em São Paulo. “Gertrudes Altschul”, *Enciclopédia ItaúCultural* (página web), 26 de outubro de 2022, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa479601/gertrudes-altschul>

¹¹ “Fotoclubismo : Brazilian modernist photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946-1964 curadoria da exposição Sarah Hermanson Meister”, *Base de dados de Livros de Fotografia* (página web), 2021, <https://livrosdefotografia.org/publicacao/35103/fotoclubismo-brazilian-modernist-photography-and-the-foto-cine-clube-bandeirante-1946-1964/>

¹² Grecco, “A presença feminina”, 87.

¹³ “Alice Kanji. Brasil. 1918-992”, *Utópica* (página web), s. d. <https://utopica.photography/artists/41-alice-kanji/overview/>

seja porque não deram continuidade ao seu trabalho, seja porque esses arquivos não se manifestaram publicamente: em todo caso, mais uma forma de apagamento dessas identidades. Dulce assinou uma seção no Boletim, intitulada *Inquérito – Intelectuais brasileiros respondem: Fotografia é Arte?* Que foi publicada apenas duas vezes, por volta de 1956. Na apresentação da seção, “Carneiro explica que tem o propósito de aproximar a elite intelectual brasileira da arte fotográfica”¹⁴. A proposta feita por Dulce, através dessa reflexão, guardava uma certa provocação (indicial da personalidade da fotógrafa), ao partir da premissa de que não havia, naquele momento, uma conexão aparente entre a intelectualidade que produz arte dentro da fotografia no Brasil, e que o Foto Cine Clube poderia ser uma plataforma de formação desse perfil de fotógrafos. De fato, como afirma a pesquisadora Heloíse Costa e Renato Rodriguez da Silva, “O Foto Cine Clube Bandeirantes assumiu desde o início uma posição diferenciada em relação ao academicismo reinante. Foi o caso do seu posicionamento diante da técnica. Se para os pictorialistas os processos técnicos definiam a natureza artística da fotografia, para os bandeirantes eles eram apenas o meio de expressão do artista”¹⁵. São dessa época as fotografias apresentadas nesse artigo, produzidas entre 1957 e 1958, as quais hoje fazem parte do acervo do MoMa, em Nova Iorque, assim como de uma exposição e posterior publicação da editora do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (figura 1)¹⁶.

Figura 1. Onírica



Fonte: Dulce Carneiro, sem data, fotografia analógica, ampliação sobre papel fotográfico, 40 x 29.5 cm, Comodato Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) y Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo-Brasil), Número de inventário: C.00049, Créditos da fotografia: Eduardo Ortega, <https://masp.org.br/acervo/obra/onirica>

¹⁴ Grecco, “A presença feminina”, 88

¹⁵ Costa e Rodriguez da Silva, *A fotografia moderna*, 38-39. Ver imagens em Dulce Carneiro, *Onírica*, 1958, impressão em gelatina e prata, 39.7 × 29.7 cm, The Museum of Modern Art, New York City (Nueva York, Estados Unidos), Departamento: fotografia, número do objeto: 281.2019, John Szarkowski Fund, Copyright © 2025 Dulce Carneiro, <https://www.moma.org/collection/works/297274> y Dulce Carneiro, *Amanhã*, 1957, impressão em gelatina e prata, 23.3 × 39.4 cm, The Museum of Modern Art, New York City (Nueva York, Estados Unidos), Departamento: fotografia, número do objeto: 282.2019, John Szarkowski Fund, Copyright © 2025 Dulce Carneiro, <https://www.moma.org/collection/works/297277>

¹⁶ “Fotoclubismo : Brazilian modernist photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946-1964 curadoria da exposição Sarah Hermanson Meister”, *Base de dados de Livros de Fotografia* (página web), 2021, <https://livrosdefotografia.org/publicacao/35103/fotoclubismo-brazilian-modernist-photography-and-the-foto-cine-clube-bandeirante-1946-1964/>

Feita a transição do amadorismo do Foto Cine Clube, Dulce se profissionalizou. Seu bom trânsito, suas amizades no circuito artístico e intelectual paulista e sua desenvoltura e inteligência a auxiliou a conseguir cada vez mais trabalhos. Yolanda Penteadó¹⁷, Flávio de Carvalho¹⁸, Antônio Cândido¹⁹, Gilda Melo e Sousa²⁰ (com quem mantinha amizade próxima) e Telmo Martino²¹ eram alguns de seus amigos. Em meados da década de 1960, Dulce já era uma fotógrafa solicitada para vários trabalhos, que iam da publicidade à fotografias industriais, artísticas e muitos retratos, uma de suas especialidades. Já desfilada do clubismo, no início da década 70 ampliou seu segmento profissional com fotografias de grandes obras, como hidrelétricas, um tipo de imagem grandiosa e de pouco apelo estético, mas que nas mãos de Dulce conseguiram se transformar em belas imagens que esteticamente cumprem seu papel de comunicar aquilo que registram.

Ao verificar a bibliografia sobre o clubismo no Brasil e sobre o Foto Cine Clube Bandeirantes emergem, para a história da fotografia brasileira, os nomes de Geraldo de Barros, German Lorca, Thomaz Farkas e Eduardo Salvatore, entre outros. Nesse mesmo período, Dulce e outras fotógrafas, dentro ou fora dos clubes, estavam em franca produção fotográfica, sem terem seus nomes e trabalhos garantidos em espaços de domínio e reconhecimento da fotografia. Para essas mulheres, os fotoclubes foram importantes escolas de formação técnica e estética, de desenvolvimento e conhecimento de linguagens. No entanto, também representaram lugares de emudecimento de suas qualidades e trabalhos autorais, com praticamente nenhuma visibilidade e representação, um privilégio garantido só a profissionais homens. Ao observarmos a fotografia de Dulce, é possível perceber a amálgama de referências fotográficas presentes na imagem, um conjunto que comunica sua autoria e ao mesmo tempo presta homenagens às suas origens formativas. Ao ouvi-la falar sobre fotografia nos poucos registros existentes, bem como nos relatos

¹⁷ Foi fazendeira, mecenas, articuladora e incentivadora das artes modernistas no Brasil. Fez contribuições importantes para várias instituições culturais e museus, como o MASP. Yolanda Penteadó, “Narrativas da Coleção. Ecos do Modernismo. Mulheres na Coleção Ema Klabin”, *Ema Klabin* (página web), , <https://emaklabin.org.br/blog/yolanda-penteadó>

¹⁸ Flávio Resende de Carvalho (Amparo da Barra Mansa, Rio de Janeiro, 1899 – Valinhos, São Paulo, 1973) foi um importante artista modernista, experimental e multifacetado, pintor, desenhista, arquiteto, cenógrafo, decorador, escritor, teatrólogo, engenheiro. Destacou-se pela atuação no teatro e nas performances; na pintura abre caminho para novos procedimentos artísticos desenvolvidos no Brasil a partir das décadas de 1960 e 1970. “Flávio de Carvalho”, *Enciclopédia ItaúCultural* (página web), 6 de agosto de 2024, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/2408-flavio-de-carvalho>

¹⁹ Antônio Cândido de Mello e Souza (Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1918 - São Paulo, São Paulo, 2017) foi escritor, crítico literário, sociólogo e professor. Foi também um expoente da crítica literária brasileira. Suas obras tornam-se base para o debate da formação literária nacional, e são associadas aos estudos de nossa construção sociológica. “Antonio Candido”, *Enciclopédia ItaúCultural* (página web), 29 de outubro de 2024, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/108-antonio-candido>

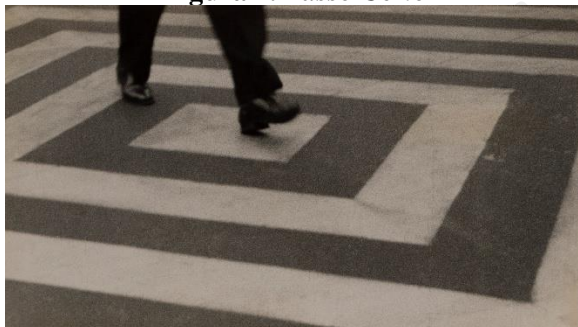
²⁰ Acadêmica e intelectual vinda do interior de São Paul e ligada ao Departamento de Filosofia da USP. Gilda Melo e Souza desempenha um importante papel na área de estética e filosofia da arte. “Em 1950 recebeu o grau de doutora em Ciências Sociais com a tese *A moda no século XIX*, publicada em 1952 na Revista do Museu Paulista”. “Gilda Rocha de Mello e Souza (1919 - 2005)”, *Departamento de Filosofia Faculdade De Filosofia, Letras E Ciências Humanas Universidad de São Paulo* (página web), 2005, <https://filosofia.fflch.usp.br/professores/gilda-rocha-de-mello-e-souza-1919-2005>

²¹ O jornalista carioca passou pela BBC em Londres, Voz da América em Washington, a revista *Senhor*, onde colaborou esporadicamente com uma *Carta de Londres*, da revista *Diners*. Também trabalhou no *Última Hora*, *Correio da Manhã* e *Jornal da Tarde*, onde ficou por quase 15 anos. Telmo chamava Dulce de “lady with the lens”. “Morre, aos 82 anos, o jornalista Telmo Martino, ex-colunista do iG”, *Portal IMPRENSA*, 4 de setembro de 2013, <https://portalimprensa.com.br/noticias/brasil/61014/morre-aos-82-anos-o-jornalista-telmo-martino-ex-colunista-do-ig>

de pessoas próximas que conviviam com ela (em especial sua assistente, Bea Albuquerque), nota-se uma abordagem bastante pragmática em relação à fotografia, porém sem perder a seriedade e o esmero com que trabalhava. Ao mesmo tempo que afirmava ser aquele um ofício como outro qualquer, Dulce o fazia de forma disciplinada, quase rígida.

Em um depoimento dado já na década de 1990 ao MIS-SP, Dulce afirmou que a fotografia é uma arte menor, a poesia sim era a expressão artística mais importante. Talvez uma sinalização da desistência que estava por vir, um rastro deixado pelo caminho.

Figura 2. *Passo Certo*



Fonte: Dulce Carneiro, sem data, fotografia analógica, ampliação sobre papel fotográfico, 21.5 x 37.5 cm, Comodato Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) y Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo-Brasil), Número de inventário: C.00050, Créditos da fotografia: Eduardo Ortega, <https://masp.org.br/acervo/obra/passos-certo>

O uso do condicional se torna necessário, pois Dulce não permitiu certos acessos à sua vida e à sua obra. Por isso, baseamos nossas afirmações em entrevistas com profissionais que trabalharam com ela, como sua assistente Bea Albuquerque, e através de algumas fotografias remanescentes de seu acervo. Esse é o desafio ao refletir sobre o fazer fotográfico de Dulce Carneiro: falar sobre ele sem conseguir mostrá-lo totalmente. Pensar na natureza lacunar da história é compreender que as pessoas sem história são, na verdade, pessoas cujas histórias foram ignoradas²². A especulação proposta neste artigo tem como objetivo pensar que aquilo que não é narrável sobre Dulce constitui também seu testemunho, e que seus rastros —ou aquilo que restou dela²³— prestam esse testemunho, complementado pelos depoimentos de pessoas que conviveram com ela, colhidos ao longo da pesquisa e por suas fotografias que resistiram.

Algumas dessas fotografias sobreviveram a Dulce, seja porque não pertenciam a ela e estavam em acervos particulares, seja porque estavam em galerias ou museus. O Museu de Arte de São Paulo possui em seu acervo três fotografias em regime de comodato, que estará vigente por 50 anos. Desse modo, essas obras ainda pertencem ao Foto Cine Clube Bandeirantes, que existe até hoje. Uma delas é a fotografia *Passo certo* (figura 1). Dulce despediu-se da poesia sem deixar de ler seus poetas prediletos, como João Cabral de Melo Neto. Também se despediu da moda sem deixar de criar e costurar parte de suas roupas e bolsas do equipamento fotográfico. No entanto, despediu-se das fotografias como quem se despede de uma vida que não quer mais ser vivida, e refundou

²² Paul Veyne, *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a História* (Brasília: Universidade de Brasília, 1998), 27.

²³ Giorgio Agamben, *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha* (São Paulo: Boitempo, 2008), 147

uma nova, em São Sebastião, onde ninguém sabia que Dulce tinha sido fotógrafa e nem o que ela já havia realizado nessa profissão.

Figura 3. Poça



Fonte: Dulce Carneiro, c. 1959, Cópia vintage em gelatina e prata, 29 x 39 cm, Coleção Iatã Cannabrava (São Paulo, Brasil), 2019, <https://utopica.photography/artists/43-dulce-carneiro/works/434-dulce-carneiro-poca-puddle-circa-1959/>

(T1) Dulce

Tal como Dulce desejou, hoje são raras as informações sobre ela. A exceção são os arquivos especializados, como os do Museu da Imagem e do Som, em São Paulo (MIS-SP), com áudios de um encontro de fotógrafas e um vídeo onde Dulce é entrevistada sobre o centenário de Oswald de Andrade. São as pessoas que a conheceram, que viveram e trabalharam com ela que, até agora, puderam fornecer mais informações e detalhes. Articulados, esses relatos podem mostrar um caminho possível em direção à Dulce. São elas, até agora: Júlio Menezes e Beatriz Albuquerque, seus assistentes; Denise Mattar, uma amiga próxima; Mauricio Carneiro, seu sobrinho; e amigos de São Sebastião, entre eles Hermes Péricles Felipe. A cada história narrada sobre Dulce por eles, rastros da fotógrafa delineiam os contornos sobre ela, assim como a compreensão sobre o que pode conseguir a fotografia em termos de construção de memória e sobre a reflexão de Dulce sobre a potencialidade da fotografia. Ainda que não se negue a potência documental da fotografia, ela “pertence ao âmbito da ficção muito mais do que ao da evidência”²⁴. E para considerá-la como um rastro, segundo o historiador Carlo Ginzburg, é relevante falar desse marcador. Nos anos 60 e 70, Dulce passou a fazer parte de um seleto grupo de fotógrafas que ocupavam lugares de destaque na profissão, não sem antes ter que ultrapassar obstáculos que diziam respeito apenas ao seu gênero e não às suas qualidades profissionais. Em um debate no MIS-SP em 1982, Dulce relatou uma ocasião em que, ao chegar no local para fotografar, o responsável pelo trabalho indagou onde estaria *o fotógrafo*²⁵. Ou seja, situações em que ela não era reconhecida como uma profissional. Ela ainda comentou como o mercado de trabalho melhorou para as mulheres e, ao mesmo tempo, disse que se negava a participar de eventos feitos exclusivamente por ou para mulheres.

²⁴ Joan Fontcuberta, *O beijo de Judas: fotografia e verdade* (Barcelona: GG, 2010),13

²⁵ “A Mulher na Fotografia parte 1/2”, 14 de maio de 1982, em Museu da Imagem e do Som (MIS), São Paulo-Brasil, Gênero: Mesa-redonda, Coleção: 00381MUL – Mulher, Número do Item: 00381MUL00013AD, Audio diverso, suporte em CD, Duração:00 h 50min 17s, Idioma: Português, <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/mulher-na-fotografia-parte-12>

A presença de mulheres na fotografia não era algo novo, mas o raro era vê-las em evidência e reconhecidas como profissionais. Essa ascensão de mulheres fotógrafas acompanhou o movimento feminista emergente, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, ao mesmo tempo que no Brasil prevalecia uma onda de repressão e censura de um governo civil militar ditatorial. Tem-se a impressão, entretanto, que apesar de saberem e sentirem os riscos, não havia tempo para temer, pois era preciso ocupar os espaços e exercer seus desejos. Elas não eram mais filhas ou esposas dos homens fotógrafos, não eram mais as modelos nas fotografias: agora eram elas que elaboravam uma estética, empunhavam seus equipamentos fotográficos e produziam suas próprias fotografias. Estamos falando de Nair Benedicto, Madalena Schwarz, Claudia Andujar, entre tantas outras.

Diante desse quadro, chama atenção a invisibilidade da presença feminina na história da fotografia, o que nos leva a questionar até que ponto as mulheres fotógrafas provocam, senão medo, ao menos um grande incômodo naqueles que constroem narrativas históricas protagonizadas apenas por homens.²⁶

Diferentemente de algumas das fotógrafas citadas aqui, Dulce não tinha uma postura política evidenciada. Ela relata casos de machismo no ambiente de trabalho, mas suas posições, embora não fossem conservadoras, em nada eram ostensivas. É possível reconhecer que os fotoclubes foram uma possibilidade de acesso à fotografia para algumas mulheres, mas também é preciso refletir sobre os termos em que esse acesso ocorria. Por exemplo, muitas vezes era necessário algum tipo de apadrinhamento de um homem para conseguir transitar na hierarquia do clube. E, também, alguns dos adjetivos usados para nomear as mulheres não passavam de diminuições de suas capacidades e qualidades fotográficas. Aliada a isso, toda a questão em torno do apagamento de mulheres nesse e em outros meios profissionais corroboram a narrativa de que elas simplesmente não existiram. A dificuldade em mapear as atividades profissionais de muitas fotógrafas, devido ao não registro de seus trabalhos e autoria, é o testemunho ruidoso desse silenciamento, o que também funciona como um potente rastro.

(T1) A permanência de Dulce

Dulce Carneiro usava uma câmera fotográfica Hasselblad, marca sueca de equipamento fotográfico, considerada até hoje de ponta por todos os profissionais da área. Segundo a amiga, Denise Mattar, e sua assistente, Bea Albuquerque, Dulce fotografava de luvas. Ao contratar Bea, perguntou se ela era magra ou gorda e se era pontual, pois queria saber do seu comprometimento com o trabalho e se fisicamente seria tão ágil quanto a própria Dulce para fotografar. Rigorosa com os horários ao extremo, Dulce estudava com antecedência a fotografia que iria fazer, fosse um retrato ou fotos de uma hidrelétrica, obras de arte ou uma indústria. Como conta Bea Albuquerque: “A gente chegava muito mais cedo, montava todo o cenário, eu era o dublê de corpo medindo a luz toda. Quando a pessoa chegava (para fazer o retrato), a luz já estava pronta e aí tinham uns pequenos ajustes. Aí eu já tinha fotometrado tudo, já estava segurando isopor”²⁷. É

²⁶ Helouise Costa, “Presenças efêmeras: mulheres fotógrafas no Foto Cine Clube Bandeirante”, em *Três autores do “sexo fraco” Alice Kanji, Dulce Carneiro e Annemarie Heinrich*, catálogo da exposição, São Paulo, Galeria Utopica, 2020, 12-21, https://www.academia.edu/44590446/Presen%C3%A7as_ef%C3%AAmernas_mulheres_fot%C3%B3grafas_no_Foto_Cine_Clube_Bandeirante

²⁷ Béa Albuquerque (fotógrafa), entrevistada por Maria-Cecilia Conte-Carboni, 12 de abril de 2024.

impossível calcular o tamanho da obra de Dulce Carneiro em quantidade. Sabe-se das capas de revistas —como o retrato de Paulo Maluf, para a revista *Veja*²⁸— e das fotografias da casa modernista de Flávio de Carvalho para a revista *Casa e Jardim*²⁹; dos retratos de ricos industriais brasileiros para eles próprios; das obras de Oscar Niemeyer e de Burle Marx, de uma casa no Guarujá-SP, do arquiteto Aurelio Martinez Flores e de outras obras significativas para a cidade de São Paulo, como o Centro Cultural São Paulo. Sabe-se também de algumas fotos que fazem parte de acervos particulares (por exemplo, de amigos como a curadora Denise Mattar). Recentemente, algumas de suas fotografias foram expostas na Galeria Utópica, em São Paulo.

Ao olhar para suas origens, é possível imaginar que a fotografia foi uma forma que Dulce encontrou para criar um pertencimento no mundo, um que era diferente daquele que estava à sua volta durante a infância. Pertenceu a uma família humilde de origem espanhola do interior de São Paulo; seu pai tinha um comércio na cidade e sua mãe cuidava da família. Durante o tempo em que trabalhou com a fotografia, Dulce conseguiu viver exclusivamente dela, e dela veio sua independência financeira. Raro para sua geração, Dulce nunca dependeu do casamento para ter seu sustento, ainda que tenha se casado duas vezes. Ela testemunhou a popularização da fotografia no Brasil com relação à técnica, com a melhoria de equipamentos, mas também com relação ao material humano: pessoas preparadas e apaixonadas que construíram a fotografia brasileira nas mais distintas linguagens. Dulce foi um desses expoentes. Ela lidou com a fotografia quase como um trabalho de manufatura, com rigidez e delicadeza, uma mistura difícil de equilibrar e figura silenciosa numa geração de fotógrafas relevantes para a fotografia brasileira. Para Boris Kossoy, “as imagens guardam em si apenas indícios, a face externa da história que não se mostra, e que pretendemos desvendar”³⁰. Adotamos essa premissa de maneira automática ao pensar a fotografia, seja para produzi-la, seja ao justificar o armazenamento de imagens no âmbito doméstico — antigamente através de álbuns físicos e hoje através de nuvens e HDs—, numa busca incessante de manter próximas a nós e ao nosso presente as cenas residuais de quem um dia fomos, do que um dia nos aconteceu, do que um dia fizemos.

O historiador Carlo Ginzburg³¹, ao estudar a Idade Média, adverte que a tendência de tangenciar a documentação histórica através de elementos inventados não é algo novo. Kossoy fala sobre algo que sobrou de nós, diante de outro. E essas sobras, de certa forma, ainda nos constituem. O autor também levanta outro ponto: “toda fotografia representa o testemunho de uma criação. Por outro lado, ela representará sempre a criação de um testemunho”³².

Já para Arlindo Machado “(...) a fotografia aparece sob a ideologia dominante: como apropriação do referente, não para fins de conhecimento, mas para garantir uma posse, um poder ou, ao menos, um controle”³³. Aqui, Machado nos provoca ao retirar da fotografia todo seu potencial manancial de conhecimento —aquilo que podemos conhecer através dela— e nos apresentar, ao invés disso, a fotografia como um instrumento de poder e controle. Talvez ela seja as duas coisas ao mesmo tempo, submetida a um discurso da ambivalência onde nenhuma regra se estabelece e a

²⁸ Revista *Veja* da Editora Abril publicada até hoje, <https://veja.abril.com.br/>.

²⁹ Revista *Casa e Jardim* publicada pela Editora Globo, <https://revistacasaejardim.globo.com/>

³⁰ Boris Kossoy, *Os tempos da Fotografia. O efêmero e o perpétuo* (São Paulo: Ateliê, 2014), 31.

³¹ Carlo Ginzburg, *Os fios e os rastros: verdadeiro, falso, fictício* (São Paulo: Companhia das Letras, 2006), 83; *Mitos, emblemas e sinais* (São Paulo: Companhia das Letras, 1989).

³² Kossoy, *Fotografia & História*, 54.

³³ Arlindo Machado, *Ilusão especular* (São Paulo: GG, 2015), 49.

desordem passa a ser a tônica. Na ambivalência, na indecibilidade, a fotografia aponta para destinos incertos, onde as possibilidades são várias e, às vezes, simultâneas, ampliando as complexidades em torno dela. Ante essas possibilidades da incerteza, a fotografia pode inclusive trair sua primeira função, que é a de agir como o armazenamento de uma memória.

A fotografia, de forma incômoda, muitas vezes pergunta e instaura a dúvida, pois no gesto fotográfico está presente tanto a competência técnica como a imaginação incalculável que “desmente todo o realismo e idealismo”³⁴. Além disso: existe algo que está dentro e algo que está fora. Lembramos aqui a fábula do olhar, de George Didi-Huberman³⁵. O autor fala de um *dentro* e de um *diant*e da imagem, e deve-se notar a ambivalência entre o estar diante e o estar dentro, no caso das fotografias. O *estar dentro* das fotografias é, de fato, fazer as perguntas, enquanto o *estar diante* é aceitá-la apenas como registro. Um *estar entre* é o lugar da ambivalência, “e essa desconfortável postura define toda a nossa experiência, quando se abre em nós o que nos olha no que vemos”³⁶. Dulce talvez compreendido e desejado, fosse como um resíduo simplório ou como um instrumento de poder, que não legaria sua obra para a posteridade. E foi capaz de exercer controle sobre sua obra até o final.

(T1) A natureza dos rastros

Não se sabe ao certo quando nem como Dulce Carneiro se desfez de todo seu acervo de fotografias. Bea Albuquerque afirmou que havia vendido seu acervo para um americano. Porém, já para Denise Mattar Dulce disse, quando estava em São Sebastião, que havia destruído tudo. E para o sobrinho, Mauricio, que foi visitá-la em 2017, disse que havia queimado seu acervo. Esses depoimentos foram obtidos através de entrevistas durante o final de 2020 e o primeiro semestre de 2021, e foram confirmados recentemente para a produção desse artigo e a apuração de uma reportagem que foi produzida para um podcast³⁷.

É importante enfatizar que esse desencontro de versões produzido por Dulce é parte do emaranhado criado por ela mesma, entre ficção e realidade, como parte de sua estratégia de renúncia à fotografia. Nos valem da compreensão que Ginzburg propõe sobre o fio do relato, “que ajuda a nos orientarmos no labirinto da realidade –e os rastros”³⁸. É mais importante que o relato em si, procura-se contar olhando para os rastros e para os emaranhados formados entre o que é visível e invisível, ou pouco notado, entre o que é evidente e o que não é dito, muitas vezes indo em direção contrária a quem produziu esses documentos-testemunhos. O fato que comunica, sem a menor dúvida, é que não sabemos e nem saberemos por que ela produziu esse apagamento sobre seu trabalho e sua história como fotógrafa.

Na década de 1990, Dulce teria começado a perceber um certo declínio do mercado fotográfico profissional. Em seguida, começaram a aparecer os primeiros equipamentos fotográficos digitais. Denise Mattar relata que Dulce não cedia às pressões do mercado e continuava atuando da mesma

³⁴ Vilém Flusser, *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2002), 32.

³⁵ Georges Didi-Huberman, *O que vemos, o que nos olha* (São Paulo: Editora 34, 2010), 232

³⁶ Didi-Huberman, *O que vemos*, 234.

³⁷ “Minha obra, minhas regras”, arquivo sonoro, *Rádio Novelo*, Episódio 76 com a participação da autora como colaboradora, 9 de maio de 2024, <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/minha-obra-minhas-regras/>

³⁸ Ginzburg, *Os fios*, 7.

forma, com os mesmos aspectos de exigência e valores em seu trabalho. Deve-se também considerar o fato de um certo cansaço físico. Ainda segundo Denise, “o mundo dela deixou de existir”. A afirmação faz sentido e pode ser compreendida de forma mais ampla. A fotografia é uma prática que exige fisicamente do profissional, além de demandar de seu poder de criação e domínio da técnica. Havia outras profissionais no mercado e novas formas de fotografar estavam sendo refundadas pelo digital. Em um dos áudios de uma conferência com várias fotógrafas, promovida pelo MIS-SP no início da década de 1990, Dulce se queixava do que ela chama de *plágios*, existente na fotografia de aquele momento. Ela comentava a falta de qualidade e originalidade do que estava sendo produzido, em especial na publicidade. Em sua fala também é possível perceber um sentimento de desencanto, especialmente ao se comparar com outras profissionais na mesa de debate, como Vânia Toledo, Nair Benecedito, Claudia Andujar e Stefania Bril.

A destruição do próprio acervo funciona como um discurso eloquente da posição de Dulce Carneiro diante do cenário da fotografia que se apresentava a ela naquele momento. Diante de um cenário de precarização, de mudança para o digital, do surgimento de uma nova geração de fotógrafos e fotógrafas no mercado e até de um natural cansaço com o ofício, Dulce fez uma escolha radical: a escolha de que nada (ou quase nada) de sua obra ficaria para a posteridade ou para ninguém. Nenhuma pessoa teria controle sobre sua obra após sua morte; ou ainda, se não houve o devido reconhecimento em vida, não o haveria depois dela.

Dulce nunca se posicionou publicamente a favor de um discurso feminista, e com certeza, chegou a sofrer o machismo na pele em vários momentos. No mesmo áudio do encontro que ocorreu no MIS entre várias fotógrafas, Dulce afirmava que a situação das mulheres fotógrafas havia melhorado muito e achava indevida a diferença entre fotógrafas e fotógrafos dentro do mercado fotográfico. Entretanto, Dulce declarou, num gesto definitivo, o fim de grande parte de sua obra, num movimento de controle e poder sobre sua obra e sobre sua vida. Trata-se de uma ação que desafia a memória, pois ao mesmo tempo que anula a possibilidade de voltar as fotografias para tentar decifrar Dulce, é a própria ação de apagamento que garante a ela ser lembrada.

Dulce morreu em 2018 em São Sebastião, onde está enterrada. Ao visitar o cemitério em busca de seu túmulo, não o encontrei. Foi seu sobrinho, Mauricio Carneiro³⁹, quem cuidou de tudo. A casa ficou para os caseiros que a acompanharam em seus dias na cidade litorânea. As fotografias residuais de Dulce, espalhadas pelo mundo, funcionam como os rastros deixados por ela em sua passagem pela fotografia brasileira. ¿E não seria também essa uma função fotográfica, produzir e fazer permanecer rastros que possam ser gradualmente descobertos? Esses rastros são agentes de uma prática que se assemelha à costura, uma paixão de Dulce além da poesia. Eles não podem ser silenciados, pois reclamam e insistem em uma possível história alternativa àquela já narrada; são alavancas que mobilizam camadas profundas de qualquer acontecimento, porque perguntam e não afirmam. Quando se insiste nas perguntas e não nas informações que já conhecemos, é possível criar outras possibilidades de conhecimento. A possibilidade da dúvida, por si só, já nos aponta para a visibilidade dos rastros.

Para Ginzburg⁴⁰, os rastros são elementos produzidos pelos fenômenos históricos, quando não

³⁹ Mauricio Carneiro (músico, sobrinho de Dulce), entrevistada por Maria-Cecilia Conte-Carboni, 28 de abril de 2024

⁴⁰ Ginzburg, *Os fios*, 9

evidentes ou notados. Muitas vezes sutis, os rastros estão à deriva das fotografias, mas também à deriva dos eventos da vida, podendo, inclusive, contrariar a narrativa já conhecida e criar uma nova, assim como adicionar elementos que precisam ser notados para que o novo seja uma possibilidade. A malandragem da fotografia, traduzida na sua ambivalência —a de ser registro assim como a possibilidade de fabular histórias—, teimosamente não permitiu que Dulce fosse esquecida. Elas permitirão que outras histórias sejam contadas e que o residual de Dulce, seus rastros, passem a ser memória feita no presente.

Figura 4. A flor



Fonte: Dulce Carneiro, década de 1950, Cópia vintage em gelatina e prata, 39.5 x 29.5 cm, Coleção Iatã Cannabrava (São Paulo, Brasil), 2019, <https://utopica.photography/artists/43-dulce-carneiro/works/435-dulce-carneiro-a-flor-the-flower-decada-de-1950-1950s/>

(T1) Rastros descobertos

A fotografia, tal qual a conhecemos, surge por volta da década de 1830⁴¹ e dá o grande salto técnico no domínio da fixação da imagem, pois, desde a câmera escura, já era conhecida sua captação e projeção. Em pouco tempo, o invento tornou-se mundialmente conhecido, e em 1840 encantou o então príncipe brasileiro Dom Pedro II e sua filha Isabel. A técnica popularizou-se, justamente, por fixar as imagens captadas, o que deu a ela, por muito tempo, o peso de ser apenas um registro. Em vista da história da fotografia e do pouco que podemos conhecer das fotografias produzidas por Dulce Carneiro, ser apenas registro é insuficiente quando abordamos a linguagem fotográfica. Contudo, isso não implica em excluir esse aspecto documental; a fotografia vai além de ser um registro comprometido com comprovações. “A câmera não necessariamente ilumina nosso entendimento, mas, como sugeria Flusser, força a ver com o obscuro e sombrio, com os espectros e as aparências. Contrariamente ao que a história nos inculcou, a fotografia pertence ao âmbito da ficção muito mais que ao das evidências”⁴².

Como nos faz pensar Fontcuberta, a fotografia também revela outros aspectos que, quando percebidos, propõem um salto no entendimento da linguagem, fazendo ver mais e além do que o

⁴¹ Pierre-Jean Amar, *História da Fotografia* (Lisboa: Edições 70, 2017), 20.

⁴² Fontcuberta, *O beijo*, 112.

registro pode. Dessa forma, possibilita-se a reconstrução do passado, dada a natureza de sobrevivente que toda fotografia carrega⁴³. Os registros fotográficos podem até criar consensos, pois ao verificar qualquer cena que o aparelho fixa, somos levados a uma ideia convergente entre o referente e o modo como se representa, e logo tiramos uma conclusão, possível ou imaginária, sobre o que vemos: “Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação, à fantasia”⁴⁴.

O destino traçado por Dulce Carneiro fez com que esses convites à especulação e à fantasia fossem imprescindíveis para propor um entendimento sobre sua obra e sobre suas escolhas. Ao verificar a história da fotografia e suas etapas de progresso técnico, vemos o potente uso que muitos fotógrafos fizeram dela para confundir realidade e ficção, um uso que causa um certo desconforto porque desafia o registro e seu apelo moderno. A estratégia para compreender algo depende muito do nosso poder de imaginação, e na fotografia não é diferente. É necessário pensar na ligação que existe entre o que lhe dá condições culturais de existir, tendo em vista sua natureza de recorte. Uma possível forma de pensar a fotografia seria como uma estratégia de compreender o mundo que nos cerca e não de conhecê-lo por meio da representação que ela faz. Esse artigo se vale da compreensão que o historiador Carlo Ginzburg propõe sobre os rastros. Ele reflete sobre os rastros deixados por Teseu ao utilizar o fio de Ariadne para se orientar no labirinto. No entanto, os rastros também podem nos ajudar a nos orientarmos pelo labirinto da realidade. Eles revelam a existência de objetos, mesmo que negligenciados, pois remetem “a uma realidade não experimentável diretamente”⁴⁵.

Os rastros são, então, zonas privilegiadas de uma realidade opaca, que podem permitir sua decifração. Sendo assim, essa estratégia de compreender os rastros depende do envolvimento que se estabelece com eles: a percepção, a identificação e a compreensão contextualizada desses ecos que, inevitavelmente, a fotografia irá fixar em sua superfície. É inevitável que, ao evidenciar uma cena, outra permaneça oculta: fotografar uma porta de demolição implica não fotografar como se deu essa destruição. Como ressalta Walter Benjamin⁴⁶, “a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente”. A câmera da qual trata Benjamin, e o aparelho, como a ele se refere Flusser, permitem ao fotógrafo um agir desprendido da ideia de trabalho consciente. Muito mais do que inconsciente, o ato fotográfico contém sua parcela lúdica quando pensamos o aparelho como um “brinquedo” e não só como um instrumento no sentido tradicional. E o homem que o manipula não é um trabalhador, mas um jogador⁴⁷, um jogador que manipula elementos do mundo exterior, que é visível, e elementos sensíveis, provenientes de um mundo interior e imaginado. Por vezes, esses últimos podem acabar sendo percebidos na fotografia, quando, notados, se transformam em rastros produzidos e deixados pelo fotógrafo, como se fosse uma carta dentro de uma garrafa que se joga ao mar, sem que se tenha a certeza de que alguém irá achá-la.

⁴³ Maurício Lissovsky, “Dez Proposições Acerca do Futuro da Fotografia e dos Fotógrafos do Futuro”, *Revista Facom*, no. 23 (2011): 4-15.

⁴⁴ Susan Sontag, *Sobre fotografia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001), 33.

⁴⁵ Ginzburg, *Mitos, emblemas*, 152.

⁴⁶ Walter Benjamin, *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1996), 94

⁴⁷ Flusser, *Filosofia da caixa*, 24.

Figura 5. As duas taças



Fonte: Dulce Carneiro, década de 1950, Cópia vintage em gelatina e prata, 36.2 x 29.7 cm, Coleção Mauricio Carneiro, <https://utopica.photography/artists/43-dulce-carneiro/works/436-dulce-carneiro-as-duas-tacas-two-glasses-decada-de-1950-1950s/>

Assim são os rastros: navegam à espera de serem encontrados e narrados. Se assim for, poderão contar uma outra história, uma alternativa à história oficial. Como podemos perceber, o fotógrafo não é apenas um funcionário padrão de meios técnicos. Ao fazer seu percurso lúdico, permite-se jogar com o aparelho, deixando-se permear por ele e, ao mesmo tempo, permeando-o na sua escuridão. É esse processo o que possibilita o surgimento de um *homo ludens*⁴⁸. Diante das decisões de Dulce Carneiro sobre seu acervo fotográfico, de fato, voltamos à escuridão. A destruição de suas fotografias, de sua produção, e de suas abordagens e técnicas fotográficas nos deixa apenas com os testemunhos de pessoas que conviveram ou trabalharam com ela. Restam poucas fotografias, as quais não conseguem iluminar os mais de 30 anos que Dulce dedicou à fotografia profissional. É possível pensar em Dulce como uma jogadora que foi além do aparelho, como afirma Flusser. Ao desistir da fotografia, ela propôs uma nova ação no jogo, produzindo um discurso que questiona a importância da fotografia no contexto moderno e da comprovação em prol da razão, inclusive na arte. Com a destruição de seu trabalho, ou parte dele, Dulce desestabilizou a promessa feita pela linguagem fotográfica moderna, porque impõe a perda, a impermanência, em um jogo que é entendido como perene. Ao fazê-lo, ela sugere até mesmo a desimportância da fotografia como linguagem artística.

Pelo volume do seu trabalho, e pelas realizações que Dulce teve no mercado fotográfico, não podemos dizer que seu trabalho tenha sido algo menor se comparado ao das suas contemporâneas. No entanto, algo na forma como ela compreendia sua própria produção pode ter promovido essa desestabilização e a consequente ruptura e destruição da sua obra. É possível novamente fabular que Dulce foi inspirada por seu padrinho artístico, o escritor Oswald de Andrade, que desacreditou a fotografia dentro do grupo modernista paulista e da Semana de Arte Moderna de 1922. Como ressalta Oswald de Andrade para Pietro Maria Bardi: “Arte não é fotografia! Arte é expressão e símbolo comovido”. A frase, ainda que não revele exatamente o *status quo* do meio técnico,

⁴⁸ Flusser, *Filosofia da caixa*, 24.

exemplifica o uso referencial⁴⁹. Os modernistas passaram a considerar o cinema, muito mais do que a fotografia, como uma manifestação artística legítima. “Em diversas manifestações artísticas posteriores à Semana, a fotografia manterá uma presença nula ou inexpressiva”⁵⁰.

É interessante pensarmos que deixar de fotografar, ao que tudo indica, não era suficiente para Dulce, pois seu ato de destruição do acervo constrói um discurso eloquente sobre sua personalidade e sobre sua obra. Existem outros casos de artistas mulheres que tiveram uma postura semelhante: quando não reconhecidas ou valorizadas em vida, destruíram suas obras, produzindo um tipo de apagamento da história e, por consequência, um esquecimento. Marc Augé⁵¹, em seu livro *As formas do esquecimento*, propõe uma noção de memória e esquecimento segundo a qual esse último é algo necessário à vida e ao tempo presente. Sua reflexão tenta valorizar o esquecimento como algo essencial para a própria memória, apesar de ser aparentemente paradoxal. De fato, num tempo em que quase nada é esquecido, pois vivemos dentro de uma grande base de dados, e onde tudo é acessível por mecanismos de busca, esquecer parece um direito difícil de compreender, quanto mais um dever, como defende Augé:

Fazer o elogio do esquecimento não é vilipendiar a memória, e ainda menos ignorar a recordação, mas reconhecer o trabalho do esquecimento na primeira e assinalar a sua presença na segunda. A memória e o esquecimento mentem de algum modo a mesma relação que existe entre a vida e a morte.⁵²

Se aceitarmos esse raciocínio, poderíamos nos perguntar se as obras de Dulce, e ela própria, parcialmente apagadas e esquecidas, poderiam ser revalorizadas e rememoradas justamente pelo movimento deliberado que ela fez ao propor sua desistência e esquecimento. A enigmática Dulce Carneiro nos deixou, certamente, muitas possibilidades de fabular sobre sua vida e a obra, mesmo sem ter deixado a maior comprovação de rastros que uma fotógrafa pode deixar: suas fotografias. Entretanto, é impossível não pensar na condição de uma fotógrafa no Brasil nas décadas de 1950 até 1980. Dulce sempre foi a proprietária de seu estúdio, e sempre manteve uma relação com seus clientes muito direta, profissional, transparente e, às vezes, até autoritária, segundo relata sua assistente e amiga Bea Albuquerque em entrevista à autora, quando questionada sobre o machismo enfrentado por duas mulheres fotógrafas no mercado.

Seu último discurso, o da destruição, pode ter relação com um ato político de impedir que qualquer outra pessoa pudesse se aproveitar ou se apropriar de sua obra depois de sua morte, como defende a pesquisadora Laura Escorel⁵³. Diferentemente de muitas artistas que foram apagadas e esquecidas em função da presença e produção de seus maridos também artistas, Dulce optou pela opção radical de ser ela própria o agente de sua ruptura com o jogo da linguagem fotográfica. Seu ato de destruição inquieta e assombra aqueles que se veem diante da lacuna deixada por ela. Vilém Flusser defende que no século XX tudo acontece para ser fotografado; o sentido de vários acontecimentos é, afinal, ser uma imagem. Para ele, a fotografia tornou-se “a consciência

⁴⁹ Mônica Junqueira de Camargo e Ricardo Mendes, *Fotografia* (São Paulo: Secretaria Municipal de São Paulo, 1992), 36.

⁵⁰ Camargo e Ricardo Mendes, *Fotografia*, 47.

⁵¹ Marc Augé, *As Formas do Esquecimento* (Almada: Iman Edições, 2001), 19.

⁵² Augé, *As Formas*, 19.

⁵³ Laura Escorel (historiadora de arte), entrevistada por Maria-Cecilia Conte-Carboni, 03 de abril de 2024

transhistórica, tornou-se aos poucos o sentido da História. Isso ficou cada vez mais evidente na primeira e ainda mais intensamente na segunda metade do século XX”⁵⁴.

(T1) Conclusões

Se tudo acontece para ser imagem, o acontecimento se converte rapidamente em um espetáculo, digno de atenção, um fenômeno a ser testemunhado e lembrado. Por isso, Flusser continua sua reflexão e afirma: “a fenomenologia é a forma filosófica da fotografia”⁵⁵. Diante da ideia do espetáculo e do fenômeno defendida por Flusser, quem entende a fotografia como um elemento que serve à História, temos, em contraponto, a figura de uma fotógrafa como Dulce Carneiro. Com uma carreira de mais de trinta anos e incontáveis negativos produzidos ao longo das décadas, Dulce deixou como legado apenas cerca de duas dezenas de fotografias e quase nenhuma história sobre os acontecimentos registrados ou sobre sua própria vida.

Figura 6. Retrato de Dulce Carneiro



Fonte: Museu da Imagem e do Som (MIS), São Paulo-Brasil, Gênero: Documentação, Coleção: 00109MIS - Museu da Imagem e do Som, Número do Item: 00109MIS000997FTa, Cópia em gelatina e prata, suporte em papel, 12 cm x 18 cm, <https://acervo.mis-sp.org.br/audio/mulher-na-fotografia-parte-12>, <https://acervo.mis-sp.org.br/fotografia/museu-da-imagem-e-do-som-retrato-de-dulce-carneiro>

Entretanto, ao pensarmos no espetáculo imaginamos celebrações, saudações e muito movimento em torno dos grandes nomes da fotografia brasileira, que conservam seus acervos e cultivam suas carreiras. Ao pensarmos em Dulce e encararmos o que ela cultivou, ficamos com o silêncio de sua produção mais contundente e controladora. Um mistério que não será respondido, mas que constitui sua história: restam muitas dúvidas e muitos rastros que permitem fabulações em torno de sua vida e de suas decisões, deixando pouquíssimas certezas. Seu silêncio foi um ato libertário pouco visto entre artistas, mas que adquire um certo significado se pensarmos na invisibilidade feminina ao longo da história da fotografia. Trata-se da liberdade de escolher não ser memória, mas apenas uma história que vez ou outra tentará ser recontada ou revisitada.

(T1) Bibliografia

(T2) Fontes primárias

⁵⁴ Vilém Flusser, *Comunicologia. Reflexões sobre o futuro* (São Paulo: Martins Fontes, 2015), 217.

⁵⁵ Flusser, *Comunicologia*, 218.

(T3) Arquivos

1. Museu da Imagem e do Som (MIS), São Paulo-Brasil. Gênero: Documentação, Coleção: 00109MIS - Museu da Imagem e do Som. Gênero: Mesa-redonda, Coleção: 00381MUL – Mulher.

(T3) Publicações periódicas

2. “Morre, aos 82 anos, o jornalista Telmo Martino, ex-colunista do iG”. Portal IMPRENSA, 4 de setembro de 2013. <https://portalimprensa.com.br/noticias/brasil/61014/morre+aos+82+anos+o+jornalista+telmo+martino+ex+colunista+do+ig>

(T3) Documentos impressos e manuscritos

3. “Alice Kanji. Brasil. 1918-992”. *Utópica* (página web), s. d. <https://utopica.photography/artists/41-alice-kanji/overview/>
4. “Antonio Candido”, Enciclopédia ItaúCultural (página web), 29 de outubro de 2024, <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/108-antonio-candido>
5. “Bárbara Mors”. Enciclopédia ItaúCultural (página web), 1 de novembro de 2022. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoas/38301-barbara-mors>
6. “Fotoclubismo: Brazilian modernist photography and the Foto-Cine Clube Bandeirante, 1946-1964 curadoria da exposição Sarah Hermanson Meister”. Base de dados de Livros de Fotografia (página web), 2021. <https://livrosdefotografia.org/publicacao/35103/fotoclubismo-brazilian-modernist-photography-and-the-foto-cine-clube-bandeirante-1946-1964/>
7. “Gilda Rocha de Mello e Souza (1919 - 2005)”. *Departamento de Filosofia Faculdade De Filosofia, Letras E Ciências Humanas Universidad de São Paulo* (página web), 2005. <https://filosofia.fflch.usp.br/professores/gilda-rocha-de-mello-e-souza-1919-2005>
8. “Jacques Fath”. *Google Arts & Culture* (página web), s. d. <https://artsandculture.google.com/entity/m027c1qr?hl=pt>
9. “Oswald de Andrade”. *Enciclopédia ItaúCultural* (página web), 18 de outubro de 2024. <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2794/oswald-de-andrade>
10. Costa, Helouise. “Presenças efêmeras: mulheres fotógrafas no Foto Cine Clube Bandeirante”, en *Três autores do “sexo fraco” Alice Kanji, Dulce Carneiro e Annemarie Heinrich*. Catálogo da exposição, São Paulo, Galeria Utópica, 2020, 12-21. https://www.academia.edu/44590446/Presen%C3%A7as_ef%C3%AAs_mulheres_fot%C3%B3grafas_no_Foto_Cine_Clube_Bandeirante
11. Costa, Helouise e Renato Rodriguez da Silva. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naif, 2004.
12. Penteadó, Yolanda. “Narrativas da Coleção. Ecos do Modernismo. Mulheres na Coleção Ema Klabin”, *Ema Klabin* (página web). <https://emaklabin.org.br/blog/yolanda-penteadó>

(T3) Multimédia e apresentações

13. “Minha obra, minhas regras”, arquivo sonoro, *Rádio Novelo*, Episódio 76 com a participação da autora como colaboradora, 9 de maio de 2024. <https://radionovelo.com.br/originais/apresenta/minha-obra-minhas-regras/>
14. Carneiro, Dulce. *A flor*, década de 1950, Cópia vintage em gelatina e prata, 39.5 x 29.5 cm. Coleção Iatã Cannabrava (São Paulo, Brasil), 2019. <https://utopica.photography/artists/43-dulce-carneiro/works/435-dulce-carneiro-a-flor-the-flower-decada-de-1950-1950s/>
15. Carneiro, Dulce. *Amanhã*, 1957. Impressão em gelatina e prata, 23.3 × 39.4 cm. The Museum of Modern Art, New York City (Nueva York, Estados Unidos). Departamento: fotografia, número do objeto: 282.2019, John Szarkowski Fund, Copyright © 2025 Dulce Carneiro. <https://www.moma.org/collection/works/297277>
16. Carneiro, Dulce. *As duas taças*, década de 1950, Cópia vintage em gelatina e prata, 36.2 x 29.7 cm. Coleção Mauricio Carneiro. <https://utopica.photography/artists/43-dulce-carneiro/works/436-dulce-carneiro-as-duas-tacas-two-glasses-decada-de-1950-1950s/>
17. Carneiro, Dulce. *Onírica*, 1958. Impressão em gelatina e prata, 39.7 × 29.7 cm. The Museum of Modern Art, New York City (Nueva York, Estados Unidos). Departamento: fotografia, número do objeto: 281.2019, John Szarkowski Fund, Copyright © 2025 Dulce Carneiro. <https://www.moma.org/collection/works/297274>
18. Carneiro, Dulce. *Onírica*, sem data. Fotografia analógica, ampliação sobre papel fotográfico, 40 x 29.5 cm. Comodato Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) y Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo-Brasil), Número de inventário: C.00049, Créditos da fotografia: Eduardo Ortega. <https://masp.org.br/acervo/obra/onirica>
19. Carneiro, Dulce. *Passo Certo*, sem data. Fotografia analógica, ampliação sobre papel fotográfico, 21.5 x 37.5 cm. Comodato Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) y Foto Cine Clube Bandeirante (São Paulo-Brasil), Número de inventário: C.00050, Créditos da fotografia: Eduardo Ortega. <https://masp.org.br/acervo/obra/passos-certo>
20. Carneiro, Dulce. *Poça*, c. 1959, Cópia vintage em gelatina e prata, 29 x 39 cm. Coleção Iatã Cannabrava (São Paulo, Brasil), 2019. <https://utopica.photography/artists/43-dulce-carneiro/works/434-dulce-carneiro-poca-puddle-circa-1959/>

(T2) Fontes secundárias

21. Agamben, Giorgio. *O que resta de Auschwitz. O arquivo e a testemunha*. São Paulo: Boitempo, 2008.
22. Amar, Pierre-Jean. *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2017.
23. Augé, Marc. *As Formas do Esquecimento*. Almada: Iman Edições, 2001.
24. Barckhausen-Canale, Christine. *No rastro de Tina Modotti*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1988.
25. Barros, Ana Taís P. “Fotografia, o olho do pai”. Em *Fotografia: usos, repercussões e reflexões*, organizado por Paulo-Cesar Boni, 25-42. Londrina: Midiograf, 2014.
26. Benjamin, Walter. *Obras escolhidas: magia, técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
27. Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
28. Flusser, Vilém. *Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Sinergia Relume Dumará, 2002.
29. Flusser, Vilém. *Comunicologia. Reflexões sobre o futuro*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
30. Fontcuberta, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: GG, 2010.
31. Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

32. Ginzburg, Carlo. *Os fios e os rastros: verdadeiro, falso, fictício*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
33. Grecco, Priscila Miraz de Freitas. “A presença feminina em fotoclubes no século XX: apontamentos preliminares”. *Domínios da imagem* 11, no. 20 (2017): 72-94. <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2017v11n20p72>
34. Kossoy, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê, 2014.
35. Kossoy, Boris. *Os tempos da Fotografia. O efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê, 2014.
36. Lissovsky, Maurício. “Dez Proposições Acerca do Futuro da Fotografia e dos Fotógrafos do Futuro”. *Revista Facom*, no. 23 (2011): 4-15.
37. Machado, Arlindo. *Ilusão especular*. São Paulo: GG, 2015.
38. Mendes, Mônica Junqueira de Camargo e Ricardo. *Fotografia*. São Paulo: Secretaria Municipal de São Paulo, 1992), 36.
39. Sontag, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
40. Veyne, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a História*. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.