

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em História



TESE

**Ver para registrar: narrativas visuais das habitantes da urbe de São Paulo
pelas lentes de Hildegard Rosenthal (1940)**

MARIA CLARA LYSAKOWSKI HALLAL

Pelotas, 2023

MARIA CLARA LYSAKOWSKI HALLAL

**Ver para registrar: narrativas visuais das habitantes da urbe de São Paulo
pelas lentes de Hildegard Rosenthal (1940)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Daniele Gallindo Gonçalves

Pelotas, 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

H174v Hallal, Maria Clara Lysakowski

Ver para registrar : narrativas visuais das habitantes da urbe de São Paulo pelas lentes de Hildegard Rosenthal (1940) / Maria Clara Lysakowski Hallal ; Daniele Gallindo Gonçalves, orientadora. — Pelotas, 2023.

193 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Hildegard Rosenthal. 2. Narrativas visuais. 3. Fotografias. 4. Mulheres. 5. São Paulo. I. Gonçalves, Daniele Gallindo, orient. II. Título.

CDD : 981.61

Elaborada por Leda Cristina Peres Lopes CRB: 10/2064

Autora: Maria Clara Lysakowski Hallal

Título: Ver para registrar: narrativas visuais das habitantes da urbe de São Paulo pelas lentes de Hildegard Rosenthal (1940)

Tese aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 26 de abril de 2023.

Banca examinadora:

Profª Dra. Daniele Gallindo Gonçalves (orientadora)

Doutora em Germanistik/Ältere Deutsche Literatur

Profª Dra. Cláudia Mariza Mattos Brandão

Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

Profª Dra. Larissa Patron Chaves

Doutora em História pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos

Prof. Dr. Charles Monteiro

Doutor em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Profª Dra. Helen Rotta

Doutora em História Contemporânea pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

A conclusão desta tese foi fruto de uma trajetória longa e desafiadora, que não poderia ter sido percorrida sozinha. Inúmeras pessoas contribuíram de maneira significativa para a realização deste trabalho, e neste momento gostaria de expressar minha gratidão às mais próximas e/ou importantes.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Portanto, sou imensamente grata à CAPES pela bolsa de estudos que permitiu-me dedicar-me exclusivamente ao doutorado, participar de eventos, congressos e visitar São Paulo para obter as fontes. Gostaria também de agradecer à UFPEL e ao PPGH pela acolhida e receptividade que recebi ao ingressar no doutorado.

Gostaria de expressar minha gratidão ao Instituto Moreira Salles, especialmente a Ileana Pradilla Ceron, pela ajuda na coleta das fotografias de Hildegard Rosenthal.

Minha orientadora, Daniele Gallindo Gonçalves, foi fundamental para o sucesso deste trabalho. Sou grata pelo seu profissionalismo, dedicação e paciência ao longo desta jornada. Levarei seus ensinamentos comigo ao longo de toda a minha carreira.

Gostaria de agradecer também às professoras e aos professores do PPGH, em especial Ana María Sosa Gonzáles, Aristeu Lopes, Edgar Avila Gandra, Elisabete Leal e Lorena Almeida Gill, por apresentarem novos referenciais teóricos e descobertas de pesquisa.

Agradeço imensamente à banca de qualificação do doutorado, composta pela Prof.^a Dr.^a Larissa Patron Chaves e Prof.^a Dr.^a Cláudia Mariza Brandão Mattos, bem como, agora na defesa da tese, à presença e contribuição inestimável do Prof. Dr. Charles Monteiro e da Prof.^a Dr.^a Helen Rotta.

Também gostaria de agradecer o companheirismo e amizade das colegas de doutorado Amanda Moreira, Márcia Chico e Taiane Mendes Taborda, pelas trocas de ideias, bibliografias e pelos momentos compartilhados durante nossos lanches da tarde. Além disso, não posso deixar de mencionar o meu colega e amigo Marcelo França de Oliveira, pela companhia nos nossos deslocamentos Poa-Pel, pelo apoio, a escuta e o ombro amigo que sempre me concedeu. Agradeço também a partilha de

conhecimentos e amizade de Rodrigo Valentini, Carolina Etcheverry e Rossana Klippel de Souza José.

Na esfera pessoal, agradeço à minha mãe, que sempre me apoiou e compreendeu minhas constantes ausências, à Sirlei, minha segunda mãe, e ao meu pai, que, apesar de não estar mais aqui, sei que está torcendo por mim em um lugar especial. Também sou grata à minha tia Valesca Venzke e à minha prima Larissa Venzke, pelo apoio e carinho familiar.

Enfim, quero expressar meus sinceros agradecimentos a todas as pessoas que contribuíram para a realização deste trabalho. Muito obrigada!

Ela é andarilha, [...] imigrante, refugiada,
deportada, errante, artista ambulante.

Às vezes gostaria de assentar,
mas a curiosidade, a dor e a insatisfação
a proíbem.

Deborah Levy, *Swallowing Geography*

Resumo

A presente tese tem como problema de pesquisa entender como Hildegard Rosenthal construiu narrativas visuais das mulheres paulistanas na década de 1940. Para elucidar o questionamento, o objetivo é analisar como Hildegard Rosenthal observou e retratou a presença das mulheres paulistanas na década de 1940 nas mais diversas situações – trabalhando nas próprias ruas da cidade, usufruindo dos espaços urbanos, desfrutando de serviços de beleza e até mesmo os seus próprios autorretratos, levando em consideração as relações de gênero e de migração que possam estar envolvidas. Nesse sentido, foram analisadas 38 fotografias produzidas por Hildegard Rosenthal durante a década de 1940, assim como uma entrevista concedida por ela em 1981 ao Museu de Imagem e Som. Como metodologia, para a análise imagética, dividi em dois momentos: "processos técnicos fotográficos" e "processos interpretativos fotográficos". Para a apreciação da entrevista de Hildegard Rosenthal, utilizei a História Oral, para assim relacionar sua fala, entendimentos e questões com a sua própria biografia e processos fotográficos. Durante o desenvolvimento da tese, foi possível compreender como o olhar estrangeiro - tanto masculino quanto feminino - marcou a cultura fotográfica de São Paulo na primeira metade do século XX, sendo que as(os) fotógrafas(fotógrafos) estrangeiras(estrangeiros) foram responsáveis pela introdução da "fotografia moderna no país", que trouxe novos ângulos, cenas e temas para as imagens brasileiras. Com relação a Hildegard Rosenthal, concluí que sua identidade foi transformando-se ao longo de seus processos de migração entre Alemanha, França e Brasil, e que suas narrativas visuais são resultado desses deslocamentos e olhares para a outra, em terras brasileiras, especialmente em São Paulo. Portanto, entendo que Hildegard Rosenthal construiu as narrativas visuais das mulheres paulistanas na década de 1940, buscando identificar os variados papéis que as mulheres poderiam exercer na sociedade da época. Incluindo críticas, ideias e ideais do que a fotógrafa entendia ser mulher em São Paulo no período especificado.

Palavras-chave: Hildegard Rosenthal. Narrativas Visuais. Fotografias. Mulheres. São Paulo.

Abstract

This dissertation aims to understand how Hildegard Rosenthal built visual narratives about women from São Paulo in the 1940s. To achieve this goal, the objective is to analyze how Hildegard Rosenthal observed and portrayed women from São Paulo in the decade of 1940 in the most diverse situations – working on the city streets, using the urban spaces, enjoying beauty services and even their own self-portraits, taking into consideration gender and migration relations that can be involved. To achieve that 38 photographs produced by Rosenthal during the 1940s as well as an interview given by her, in 1981, to the Museum de Imagem e Som were analyzed. Methodologically, to complete the analysis of the images, I decided the analysis in two moments: “technical photographic processes” and “interpretative photographic processes”. To understand Hildegard Rosenthal’s interview, I use Oral History, to thus relate her discourse, understandings and questions to her own biography and photographic processes. During the development of the dissertation, it was possible to understand how the foreign gaze – both male as well as female – marked the photographic culture of São Paulo in the first half of the 20th Century, due to the fact that the foreign photographers were responsible for the introduction of “modern photography in the country”, which brought new angles, scenes and themes to the Brazilian images. In relation to Hildegard Rosenthal, I concluded that her identity was formed through her process of migration between Germany, France and Brazil, and that her visual narratives are the result of these movements e gazes to the other, in Brazilian lands, especially in São Paulo. This, I understand that Hildegard Rosenthal built visual narratives of women in São Paulo in the 1940s, seeking to identify the most varied roles women could perform in the society of the time, including criticisms, ideals and ideas the photographer understood to mean to be a woman in São Paulo in the specified period.

Keywords: Hildegard Rosenthal. Visual Narratives. Photography. Women. São Paulo.

Lista de figuras

Figura 1: Mapa da área urbanizada da cidade de São Paulo – década de 1940	60
Figura 2: Trajeto da “Nova Mulher”	100
Figura 3: Trajeto da “Nova Mulher”	114

Lista de fotografias

Fotografia 1: Fotografias das trabalhadoras apresentadas de forma sequencial	71
Fotografia 2: À espera do bonde na Zona Cerealista, São Paulo, SP, c.1940.....	72
Fotografia 3: Tomando o bonde na Zona Cerealista - em frente ao mercado municipal, São Paulo, SP, c.1940.....	74
Fotografia 4: Feira do Largo do Arouche, c. 1940.....	76
Fotografia 5: Feira do Largo do Arouche, c. 1940.....	78
Fotografia 6: Costureiras no Educandário do Serviço Social de Menores, posteriormente Unidade da FEBEM, São Paulo, 1942.....	81
Fotografia 7: Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942.....	83
Fotografia 8: Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942.....	86
Fotografia 9: Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942.....	88
Fotografia 10: Fotografias da “Nova Mulher” apresentadas de forma sequencial. ..	99
Fotografia 11: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.....	101
Fotografia 12: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.....	101
Fotografia 13: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.....	102
Fotografia 14: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.....	102
Fotografia 15: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.....	103
Fotografia 16: “Nova Mulher”, Praça da República, São Paulo, SP, c.1940.....	104
Fotografia 17: “Nova Mulher”, Praça da República, São Paulo, SP, c.1940.....	105
Fotografia 18: Fotografias da “Nova Mulher” apresentadas de forma sequencial. .	112
Fotografia 19: “Nova Mulher”, Theatro Municipal; Praça Ramos de Azevedo, São Paulo, SP, c.1940.....	115
Fotografia 20: “Nova Mulher”, Viaduto do Chá, São Paulo, SP, c.1940.....	116
Fotografia 21: “Nova Mulher”, Pedestres na Praça do Patriarcado, São Paulo, SP, c.1940.....	116
Fotografia 22: “Nova Mulher”, Praça da Sé, Centro, São Paulo, SP, c.1940.....	117
Fotografia 23: “Nova Mulher”, Praça da Sé, Centro, São Paulo, SP, c.1940.....	117
Fotografia 24: “Nova Mulher”, Centro, 1940.....	118
Fotografia 25: “Nova Mulher”, Centro, São Paulo, SP, c.1940.....	119
Fotografia 26: Fotografias do salão de beleza apresentadas de forma sequencial.	129
Fotografia 27: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940.....	130
Fotografia 28: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940.....	131
Fotografia 29: Salão de beleza, São Paulo, c.1940.....	133
Fotografia 30: Salão de beleza, São Paulo, c.1940.....	134
Fotografia 31: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940.....	136
Fotografia 32: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940.....	138
Fotografia 33: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940.....	139
Fotografia 34: Hildegard Rosenthal, Loja de Chapéus, São Paulo, SP, 1940.....	147
Fotografia 35: Autorretratos apresentados de forma sequencial.....	153
Fotografia 36: Autorretrato, São Paulo, SP, 1940.....	154
Fotografia 37: Autorretrato, Santos, SP, 1940.....	156
Fotografia 38: Serra do Mar, Santos, 1942.....	158
Fotografia 39: Hildegard Rosenthal, São Paulo, SP, 1949.....	160
Fotografia 40: Hildegard Rosenthal fumando, ao telefone, São Paulo, SP, 1942 ..	162
Fotografia 41: Hildegard Rosenthal cozinhando, São Paulo, SP, 1942.....	164
Fotografia 42: Hildegard Rosenthal trabalhando no ampliador, ao lado de bandeja de café, São Paulo, SP, 1942.....	166

Lista de tabelas

Tabela 1: Questões técnicas.....	23
Tabela 2: Processos interpretativos fotográficos.	24
Tabela 3: Profissionais que trabalharam no Brasil e chegaram com estudos fotográficos.....	39
Tabela 4: Imigração por nacionalidade.	56

Lista de abreviaturas e siglas

Universidade Federal de Pelotas - UFPEL
Instituto Moreira Salles – IMS
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC
Museu de Arte de São Paulo – Assis Chateaubriand - MASP
Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM
Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP
Museu da Imagem e do Som – MIS
Instituto Histórico Geográfico Brasileiro - IHGB
Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN/ IPHAN
Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE
Produto Interno Bruto – PIB
Serviço Nacional do Teatro - SNT
Consolidação das Leis do Trabalho - CLT

Sumário

1 Considerações Iniciais	14
2 Construções de si, do Brasil e processos de deslocamentos: história da fotografia no contexto brasileiro e os caminhos de Hildegard Rosenthal no Brasil dos anos 1940	31
2.1 Percepções sobre a história da fotografia no Brasil	31
2.2 Os deslocamentos de Hildegard Rosenthal: diásporas e o “ir e vir”	42
2.2.1 Brasil e São Paulo nos anos 1940	54
3 Narrativas das trabalhadoras na urbe paulistana: presença feminina nos mundos do trabalho	64
3.1 História do trabalho entrelaçada a história das mulheres	64
3.2 Narrativas visuais das trabalhadoras paulistanas	69
4 Narrativas das possibilidades do feminino: “Nova Mulher” e salão de beleza	92
4.1 “Nova Mulher” <i>flâneuse</i> : formas de ocupar a cidade	92
4.2 O salão de beleza	126
5 Espelho, espelho meu: narrativas visuais de como me vejo, como me olham	143
5.1 O autorretrato como expressão de si	143
5.1.1 Loja de chapéus: modelo e fotógrafa	145
5.1.2 Poses: representações de ideias e ideais do ser mulher nos anos 1940	150
Considerações Finais	170
Referências bibliográficas	176
Fontes utilizadas	176
Fonte oral:	176
Fonte imagética:	176
Bibliografia	178

1 Considerações Iniciais

A fotografia não é apenas um registro, é também um ato de descoberta. Principalmente em relação ao olhar de uma fotógrafa estrangeira retratando o Brasil, especificamente, São Paulo dos anos 1940 – uma cidade em busca de um ideal moderno, em constantes transformações e modificações. Esse é o objeto de pesquisa deste trabalho, as narrativas visuais de uma fotógrafa imigrante – Hildegard Rosenthal – sobre as mulheres que ocupavam a urbe paulistana.

Antes de apresentar o contexto da pesquisa, faz-se necessário entender a minha aproximação com o objeto pesquisado, pois, como Michelle Perrot pontua, “toda história é história contemporânea: tem um compromisso com o presente, ou seja, interroga o passado tomando como referência questões que fazem parte de nossa vida” (PERROT, 2007, p.11). Dessa forma, acredito que um dos motivos que o trabalho e a própria vida de Hildegard Rosenthal tenha me despertado interesse é pela minha própria trajetória de vida e dos meus antepassados.

Começo, então, mencionando que meus avós paternos vieram do Líbano ainda jovens. Meu avô veio primeiro e, logo que chegou ao Brasil, exerceu a função de mascate, isto é, tinha como profissão viajar e vender diversos produtos pelas cidades brasileiras. A partir de suas viagens pelo Brasil, ele registrou (em diários e cartas) o que viu e observou desse país, até então, desconhecido. Já minha avó, também paterna, veio do Líbano para o Brasil alguns anos depois, logo após a menarca (era um casamento arranjado entre as famílias), e mesmo vindo de uma cultura predominantemente patriarcal, fazia e vendia comidas árabes, para auxiliar no orçamento doméstico, visto que o casal teve 15 filhos. Prontamente, por meio de sua história, entendi, desde jovem, que a força do trabalho feminino é potente e necessária.

E do lado materno, meu avô é neto de expatriados poloneses que fugiram das mazelas e pobreza que a Europa passava no início do século XX. Logo, meus familiares maternos tiveram que criar raízes e continuar a criação dos filhos em um país diferente e com cultura e hábitos estrangeiros à Polônia.

Diante dessas situações, os temas envolvendo questões como gênero e imigração permearam minha formação. E na fase adulta, apreciando a fotografia de meus antepassados, entendi que era um objeto valioso para discutirmos e entendermos nossa própria história e o lugar em que estamos inseridos. Portanto,

todos esses fatores me levaram a apreciar e também a me identificar com os registros visuais feitos pela imigrante Hildegard Rosenthal.

Essa tese começou e terminou em uma visita à exposição de Hildegard Rosenthal. A descoberta do trabalho da fotógrafa ocorreu em 2015, em Paris, e foi finalizada em 2023, na exposição “Modernas! São Paulo vista por elas”, realizada no Museu Judaico de São Paulo. Na cidade francesa, o encontro com o trabalho de Hildegard Rosenthal ocorreu em um momento em que estava estudando fotografia e língua francesa - local em que arte, discussões em torno da emancipação feminina e intelectuais artistas estão presentes. Em paralelo a isso, nas horas vagas, flanava pelas *rues* parisienses, encontrando diversos personagens, desencontrando de mim mesma e conhecendo novas artes e artistas nos museus da “cidade luz”.

Em um desses momentos, passando pela *Place de la Concorde*, entrei na galeria *Jeu de Paume*¹, conhecida por expor obras (fotografias e pinturas) de artistas em geral. Logo na recepção, peguei o folder de uma das exposições, intitulada: “Hildegard Rosenthal, *vie et travail*”. Constavam algumas informações básicas sobre ela: era uma fotógrafa que nasceu na Suíça, em 1913, na cidade de Zurique, mas logo sua família foi para a Alemanha. Fez alguns cursos de fotografia e emigrou para o Brasil em 1937, a fim de se juntar ao seu noivo, que, por ser judeu, sofria perseguições por parte do governo nazista.

Outras informações que constavam no catálogo da exposição é que Hildegard Rosenthal trabalhou profissionalmente de 1940 a 1950, tendo abandonado parcialmente as atividades após o nascimento da sua primeira filha, Dorothea, em 1948. Em 1959, seu marido faleceu e ela teve que assumir a empresa da família. O folheto também esclareceu que a fotógrafa registrou, com a sua câmera Leica² diversas cidades brasileiras – especialmente São Paulo, onde fixou residência. Trabalhou para jornais e revistas brasileiras e, em 1990, morreu na cidade de São Paulo.

Já ao entrar na exposição no *Jeu de Paume*, pude observar as fotografias de Hildegard Rosenthal; entre os retratos das urbes, por exemplo, notei que, em diversos momentos, o foco era dado aos personagens das cidades: trabalhadores, crianças, mulheres e grupos reunidos em situações sociais. Além disso, em outro corredor,

¹ <https://jeudepaume.org>

² Era um equipamento leve e de fácil transporte.

havia uma série de fotografias denominada “autorretratos”, nos quais a própria Rosenthal era fotógrafa e fotografada.

Após o meu período de estudos, voltei ao Brasil e continuei trabalhando na área de pesquisa, até que, no final de 2018, soube que o doutorado em História da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL) foi aprovado, e as inscrições logo iam abrir. Decidi, então, que meu projeto seria voltado para as fotografias de Hildegard Rosenthal. Para isso, após as buscas iniciais sobre o acervo da profissional, descobri que quase toda a sua produção visual foi adquirida pelo Instituto Moreira Salles (IMS), em 1996, e que era possível consultar algumas imagens no site da instituição.

Através do endereço eletrônico³ do IMS, verifiquei que algumas fotografias de Hildegard Rosenthal estão alocadas no ambiente virtual da instituição, mas, no acervo presencial, há mais de 3000 negativos. Observei, também, que as imagens são das mais diversas temáticas, e no site não é possível pesquisar por assuntos específicos, apenas pelo nome da fotógrafa. Posteriormente, ainda dentro do endereço eletrônico do Instituto, pude realizar o download das fotografias que estavam disponíveis e começar a execução do projeto de doutorado. Pretendia trabalhar com o olhar de Hildegard Rosenthal para os habitantes, de forma geral, de São Paulo. Porém, ao ser aprovada no processo seletivo, em 2019, e após os dois primeiros anos do curso, depois do exame de qualificação, algumas modificações foram necessárias e novas descobertas foram realizadas.

A primeira etapa dessas novas descobertas e o meu aprofundamento no trabalho da fotógrafa ocorreram em agosto de 2019, quando fui a São Paulo fazer pesquisa de campo, visitar e estudar os arquivos do IMS. Junto à pesquisadora da instituição, busquei e selecionei todas as imagens⁴ de Hildegard Rosenthal com base nos filtros: “imigração”; “mulheres”; “cidade de São Paulo”; “transeuntes de São Paulo”; “crianças” e “trabalhadores”. Desse modo, obtive 400 fotografias. Mas, após novas análises e investigações, selecionei para a tese um escopo de 38 imagens.

Após essa etapa de investigação no arquivo, passei para a pesquisa habitual de toda pós-graduanda; busquei⁵ nas bases da Capes, do Scielo e do Google

³ <https://acervos.ims.com.br/portals/#!/search/Hildegard%20Rosenthal> Acesso em 29/10/2020

⁴ Posuo autorização do Instituto Moreira Sales (IMS) para a utilização das fotografias para fins acadêmicos.

⁵ Importante mencionar que essa pesquisa se estendeu durante os 4 anos do curso, pois, acredito que é importante a pesquisadora se atualizar sobre novos trabalhos a respeito da temática trabalhada.

Acadêmico as palavras-chave envolvendo “Hildegard Rosenthal”, “fotografia anos 1940”, “São Paulo anos 1940” e “mulheres fotógrafas imigrantes”. Tive como resultado artigos e trabalhos acadêmicos sobre o assunto, que me auxiliaram na construção do objeto de tese, na contextualização da vida de Hildegard Rosenthal, e no desenvolvimento do trabalho.

Assim, cheguei aos primeiros passos historiográficos a respeito da fotógrafa. A pesquisadora Mariana Guardani, em sua tese e posterior publicação em livro, estudou um fotógrafo e duas fotógrafas estrangeiras(estrangeiro) que se estabeleceram no Brasil (Werner Haberkorn, Hildegard Rosenthal e Alice Brill) e buscou compreender como os seus modos de fotografar tiveram papel preponderante na construção da fotografia moderna brasileira (GUARDANI, 2011). Logo, para a mesma autora, em relação a Hildegard Rosenthal, a sua Leica possibilitava fotografar as cidades e os seus habitantes com maior flexibilidade, inclusive, propiciava os registros no formato retangular – oferecendo maior amplitude à cena/personagens registrados (GUARDANI, 2011).

Outra pesquisadora, que me auxiliou nessa trajetória, é Yara Dines que, ao longo de sua trajetória acadêmica, sob a ótica da antropologia visual, estudou algumas fotógrafas estrangeiras. E os seus escritos esboçam algumas questões de gênero e imigração, ainda que incipientes (DINES, 2016, 2017). Além disso, através dos escritos da autora, pude, primeiro, compreender que a biografia de Hildegard Rosenthal é constituída de muitos deslocamentos. E, além disso, os escritos de Dines ajudam no meu trabalho de reconstituição e problematização do espaço temporal da Alemanha nos anos 1930/1940.

Além disso, outro artigo importante foi o da Helouise Costa, que faz o seguinte questionamento: “como as fotógrafas registravam outras mulheres artistas?”, citando como exemplo Alice Brill e Hildegard Rosenthal. Através da autora, percebi que são poucos os trabalhos que dialogam com gênero e fotografia, especialmente a participação feminina nas artes. O que ocorre é que quase sempre se começa a discutir a participação feminina nas artes após a Segunda Guerra Mundial (COSTA, 2018).

Também, ainda através dos escritos de Helouise Costa, compreendi que Hildegard Rosenthal foi (re)descoberta na década de 1970 por Walter Zanini (diretor do Museu de Arte Contemporânea na Universidade de São Paulo - MAC, na época), que foi apresentado a obra de Hildegard pela pintora Yolanda Mohalyi, amiga de

ambos. O então diretor do MAC realizou a primeira exposição da fotógrafa, em 1974. Além disso, percebi que grande parte dos retratos que Rosenthal fez de artistas, eram encomendas desse grupo para divulgarem o seu trabalho. Por último, a autora, salienta que as mulheres muitas vezes tinham a fotografia como profissão pela facilidade do transporte de equipamento (quando este começou a ser mais leve após o surgimento das câmeras Leica), para poderem usufruir da liberdade de irem às ruas (COSTA, 2018).

A autora Livia Rangel no trabalho intitulado “Hildegard Rosenthal e Alice Brill: esboços de uma leitura de gênero”, comenta que Hildegard Rosenthal foi pioneira na fotografia moderna, e que esse pioneirismo só foi reconhecido mais tarde (ou redescoberto). E salienta que o “apagamento” das mulheres nas artes não é por acaso. A partir do pensamento feminista da década de 1970 é que começou a se pensar por que existia esse ocultamento de histórias, especialmente das mulheres?. Logo, a desproporção dos registros de mulheres e homens fotógrafas(fotógrafos) possivelmente não é causada por falta de talento do primeiro grupo, mas, sim, por dois motivos principais: falta de oportunidades para as mulheres e o consequente silenciamento da presença feminina nas artes (RANGEL, 2019).

Por último, elenco a pesquisadora Amélia Siegel Corrêa que no seu artigo “A nova mulher sob as lentes de Hildegard Rosenthal”, faz algumas análises sobre a vida e obra de Hildegard Rosenthal. Além disso, a autora discute algumas questões da cidade e a presença feminina nas ruas. Para ela, o espaço da cidade não era assim tão impessoal, havia, ao menos nos registros de Rosenthal, possibilidades para diálogos (ainda que subentendidos), trocas, simpatia e até críticas entre o público frequentador (CORREA, 2020), conforme apresento no decorrer desta tese.

Dessa forma, essas autoras apresentadas até o momento, forneceram elementos para compreender a trajetória de Hildegard Rosenthal, as possibilidades de relações/trocas da fotógrafa com suas fotografadas e as relações de gênero envolvidas nesse processo. Contudo, mesmo com os trabalhos apresentados, compreendo que os registros de Hildegard Rosenthal para as mulheres de São Paulo são uma lacuna historiográfica importante a ser avançada e elucidada.

Logo, diante da pesquisa nas fotografias de Hildegard Rosenthal e das leituras acerca do tema, o estudo é orientado pelo seguinte questionamento: Como Hildegard Rosenthal construiu narrativas visuais das mulheres paulistanas na década de 1940? Para elucidar tal questionamento, tenho como pressuposto que as experiências

personais importam. Portanto, é levado em consideração, o fato de Hildegard Rosenthal ser uma fotógrafa exercendo atividades laborais nos mais diversos locais – além dos estúdios fotográficos, que eram mais comuns à época. E também, de ser uma imigrante, fatos que, possivelmente, influenciaram nas fotografias da profissional.

Dessa forma, tendo como conjectura que as fotografias apresentam e representam algo além do que o primeiro olhar pode oferecer, que as vivências e subjetividades das(dos) profissionais estão envolvidas no ato de fotografar, o objetivo principal da tese é analisar como Hildegard Rosenthal observou e retratou a presença das mulheres paulistanas na década de 1940 nas mais diversas situações – trabalhando nas próprias ruas da cidade, usufruindo dos espaços urbanos, desfrutando de serviços de beleza e até mesmo os seus próprios autorretratos, levando em consideração as relações de gênero e de migração que possam estar envolvidas.

Nesse sentido, os objetivos específicos são 1) compreender a História do Brasil entrelaçada com os processos fotográficos em 1940, especialmente na cidade de São Paulo, local onde predominou o ato de fotografar de Hildegard Rosenthal; 2) entender o contexto de produção de Hildegard Rosenthal e de outras(outros) profissionais que migraram para o Brasil na década de 1940; 3) contextualizar os deslocamentos, envolvendo as migrações e diásporas, de Hildegard Rosenthal; 4) explorar as fotografias que Hildegard Rosenthal fez das mulheres trabalhadoras da cidade de São Paulo; 5) distinguir as formas que as mulheres usufruíam da cidade sob dois conjuntos narrativos denominados “Nova Mulher”; 6) especificar como um lugar característico do feminino – um salão de beleza e suas frequentadoras – foi registrado pela fotógrafa e 7) por último, analisar os espaços do “Eu”, isto é, os registros que a própria fotógrafa fez de si.

Para elucidar tais objetivos, trabalho com duas fontes. A primeira trata-se de um conjunto de 38 fotografias⁶ de Hildegard Rosenthal, incluindo mulheres trabalhando pela cidade, artistas no exercício de seus afazeres e a própria fotógrafa se autorretratando. A segunda fonte trabalhada é uma entrevista que a profissional

⁶ Algumas considerações são importantes de serem feitas. Eu não obtive os negativos ou a própria materialidade dos registros da fotógrafa. Logo, minha análise é com base em cópias feitas pelo Instituto Moreira Salles. Mas a instituição assegura que os registros apresentados são os originais da fotógrafa, sem cortes ou edição posterior.

concedeu ao Museu da Imagem e do Som (MIS), em 1981. Foi nessa ocasião que ela apresentou alguns aspectos da sua vida e do seu ato de fotografar.

Ademais, dois fatores apresentam-se como basilares para justificar o meu interesse ao abordar a temática norteadora desta tese. A primeira justificativa baseia-se que até meados do século XX, era dado às mulheres papéis de subalternidade no ramo fotográfico – ou trabalhavam nos bastidores, ou fotografavam dentro das casas das clientes (sendo estes preferencialmente mulheres e crianças). Logo, tinha-se por certo a “suposta” pouca presença de mulheres artistas, especialmente fotógrafas, na historiografia de fins do século XIX e na primeira metade do século XX (COELHO, 2012). Por isso, esse trabalho faz-se necessário para desvelar a presença feminina na fotografia, e ainda mais, proporciona discutir o lugar da mulher na sociedade brasileira ao longo do século XX, especialmente na década de 1940, período temporal da tese.

A segunda justificativa baseia-se que a tese auxilia a compreender as relações migratórias femininas dos anos 1940, incluindo as possibilidades e motivos de deslocamentos das(dos) migrantes e a inserção na sociedade brasileira. Para entender as justificativas, é necessário compreender que as mulheres sempre estiveram presentes nas artes, porém, conforme Michele Perrot explícita, é recorrente o fato de as mulheres serem silenciadas ou parecerem invisíveis: “há uma espécie de silêncio das fontes” (PERROT, 2007, p.17). Portanto, não é por falta de registros que esses estudos não avançam – ou, ao menos, não prosseguem como deveriam –, uma vez que existe uma invisibilidade ideológica.

Sobre a mesma questão, em 2016, Linda Nochlin, lançou a seguinte pergunta em seu célebre artigo de mesmo nome: “Por que não houve grandes mulheres artistas?”, e tentou buscar respostas. Ou melhor, nos instiga a questionar essa frase e suas implicações. A autora menciona que, em um primeiro momento, as feministas e estudiosas do tema, tentam responder a pergunta exemplificando que houve, sim, mulheres artistas. Mas, existiu e ainda existem, diferenças no trato entre ambos os sexos (NOCHLIN, 2016).

Ainda para Nochlin, seria bom se houvesse um grupo articulado de mulheres, determinado a mostrar e experienciar a arte feminista ou feminina. Mas isso ainda não aconteceu. Para a autora, a questão é que as mulheres, assim como os negros, e as minorias em geral, estão inseridos em uma sociedade branca e machista. A solução da questão não virá dos homens. Poucos estão dispostos a renunciar os seus

privilégios e trocar de lugar com as mulheres. A resolução tem que vir das próprias mulheres (NOCHLIN, 2016).

Pensando no ramo fotográfico em fins do século XIX e início do posterior, para as mulheres, era dado o papel do retoque final. Além disso, elas ficaram responsáveis pelas formas de embelezar o cenário. Logo, as diferenças para os sexos, dentro do mercado fotográfico, eram baseadas em errôneas hipóteses, envolvendo uma suposta força física masculina ou que as mulheres eram mais “aptas” à parte artística das imagens. Portanto, a participação feminina na fotografia, em escala mundial, é diminuída. Algumas mulheres sobressaíram, mas se trata de um número muito pequeno de profissionais, quando comparado aos fotógrafos homens que obtiveram sucesso (QUIJADA, 2003).

Larissa Patron Chaves ao estudar a arte religiosa no extremo sul do Brasil, nos séculos XVIII e XIX, elabora algumas questões da arte feminina que podem ser aplicadas no século XX, mais especificamente na década de 1940 – espaço temporal desta tese. Assim, a autora afirma que: “A visibilidade da mulher na história é recente pois até bem pouco tempo ela era somente uma representação do olhar masculino. É preciso compreender que quando falamos de história das mulheres, falamos no plural” (CHAVES, 2020, p.223). Logo, ao pensarmos em mulheres, especialmente artistas, é necessário pensarmos na pluralidade e contextos diferentes que as abarcam.

Continuando na mesma direção de pensamento, Joana Maria Pedro entende que é necessário querer a presença feminina nos documentos, olhando e fazendo novas perguntas a esses materiais (PEDRO, 2005). Outro exemplo que justifica a necessidade de se estudar os trabalhos de profissionais fotográficas é que Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva, no livro “A fotografia moderna no Brasil”, elencam 23 imagens, entre as mais importantes fotografias do movimento moderno brasileiro – encabeçado pelo Foto Cine Clube Bandeirante e tendo como espaço temporal as décadas de 1940-1950, mas, apenas uma é de uma fotógrafa: Gertrudes Altschul (COSTA; SILVA, 2004).

Logo, faz-se necessário novas pesquisas sobre o trabalho de fotógrafas do século XX, atuantes no Brasil. E devemos atentar-nos para analisar novos paradigmas das artes visuais: devemos olhar além dos modelos eurocêntricos e masculinos (LIMA, 2022). Nesse sentido, Hildegard Rosenthal, apesar de ter trabalhado para jornais e revistas – inclusive, sendo vice-diretora da *Press Information*, aproximadamente entre 1939-1949 - agência de notícias que veiculava imagens e

reportagens do Brasil para o exterior –, somente foi obter reconhecimento em nível artístico em 1974. Tal fato ocorreu porque Yolanda Mohalyi (1909-1978), sua amiga e artista, apresentou suas fotografias para Walter Zanini (1925-2013), então diretor do MAC (ROSENTHAL, 1981). Dessa forma, compreendo que estudar o trabalho de uma fotógrafa da década de 1940 ajuda a compreender não somente o fazer artístico dessa profissional, mas também a entender uma geração de fotógrafas migrantes e brasileiras que atuaram no país, além da própria conjuntura nacional do período estabelecido.

Em relação à segunda justificativa que engloba a tese – estudar as relações migratórias femininas dos anos 1940 – é necessário pois, compreendo que as experiências de mulheres migrantes são pouco analisadas e estudadas. A pesquisadora Jaqueline Vassallo nos auxilia na questão ao afirmar que o feminismo tem proporcionado o surgimento de novas informações e buscas acerca de mulheres. Inclusive, esses temas, ajudaram a questionar porque há (havia) pouca presença desses estudos (seja em material bibliográfico ou fontes) em espaços, como bibliotecas, arquivos públicos etc. Assim, novas fontes e documentos produzidos por/ com e sobre mulheres foram descobertos - especialmente a partir da segunda onda do movimento feminista entre 1960 – 1980 (VASSALLO, 2018).

Por fim, se pensarmos na migração feminina, os ocultamentos são ainda mais evidentes. Pois, a pessoa migrante tende a ser normatizada (SAYAD, 1998). Especialmente se for uma mulher, pois sabemos que havia(há) diferentes tratamentos para os migrantes masculinos e femininos. Portanto, estudar o trabalho de uma mulher migrante – Hildegard Rosenthal – e, suas relações/redes de contato, nos auxilia a entender ou desbravar, os devires migratórios dos anos 1940.

Para a análise das fontes ser efetiva, a escolha de uma metodologia que abranja todas essas questões faz-se necessária, e, no caso desta tese, construí o método com base em alguns trabalhos⁷ já existentes, mas os adaptando para as minhas fontes e para o meu problema de pesquisa. Assim, dividi a análise em dois momentos. O primeiro foi baseado nas questões técnicas das fotografias, sendo denominado “Processos técnicos fotográficos”. Após essa observação, foram feitas

⁷ As questões técnicas fotográficas podem ser encontradas nas obras: Olhar!, Joel Meyerowitz (2019); Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX, Ana Maria Mauad (2005); Leggere la fotografia: osservazione e analisi delle immagini fotografiche, Augusto Pieroni (2003).

considerações com base nas ideias, nas vivências, nos métodos e nas bibliografias sobre o período histórico estudado, as quais estão no eixo denominado “Processos interpretativos fotográficos”, como observado nas tabelas abaixo:

Tabela 1: Questões técnicas.

Processos técnicos fotográficos	
Luminosidade	Utilização de sombras; Posição da luz; Luz lateral; Luz direta ou frontal; Contraluz.
Foco	Ênfase em determinados elementos em detrimento de outros; Falta de foco (desfoque); Profundidade de campo (baixa ou alta).
Planos da fotografia	Plano aberto (geral) (<i>long shot</i>); Plano médio (<i>medium shot</i>); Plano fechado (primeiro plano) (<i>close-up</i>); Primeiríssimo plano; Plano detalhe;
	Oblíquo.
Superfícies fotográficas (o que vemos primeiro na imagem, o que vemos em segundo lugar)	Primeira superfície – o que vemos primeiro na fotografia); Segunda superfície – o que vemos no segundo momento na fotografia);
Ações e ângulo	Normal; <i>Plongée – cima para baixo</i> A câmera focaliza a pessoa ou o objeto de cima para baixo; <i>Contre-plongée – baixo para cima</i> A câmera focaliza a pessoa ou o objeto de baixo para cima.
Composição e equilíbrio	Composição é o arranjo visual dos elementos e o equilíbrio é a interação destes componentes visuais.

Autoria: Maria Clara Hallal

Tabela 2: Processos interpretativos fotográficos.

Processos interpretativos fotográficos
Ideias com base nas escolhas técnicas da fotógrafa – significantes a partir dos significados
“Entrelinhas” – Motivos e ideias presentes nas imagens
Referências bibliográficas – Análise teórica entrelaçada as fotografias
Contexto de produção – Análises sobre o período em que as fotografias foram produzidas e a situação das mulheres em igual momento
Particularidades narrativas – Elementos que por ventura foram adicionados, com intenção ou não, às narrativas fotográficas

Autoria: Maria Clara Hallal

A aplicação da metodologia não acontece de forma estagnada ou separadamente⁸, uma vez que é variável conforme a fotografia ou a série fotográfica analisada. Portanto, elementos que parecem não fundamentais ou importantes para a análise, como as subjetividades e a atmosfera do local, por exemplo, são levados em consideração, pois fazem parte do contexto de criação imagética.

Para a análise da entrevista de Hildegard Rosenthal concedida aos seus interlocutores do MIS, utilizei o método de História Oral. E para a apreciação ser efetiva, utilizo as falas de Hildegard Rosenthal, e os aspectos e considerações que foram atribuídos a elas (MEIHY; HOLANDA, 2007). Assim, interpretando a entrevista que Hildegard Rosenthal concedeu ao MIS, em 1981, pude problematizar alguns aspectos da sua vida, do seu ato de fotografar e das relações de gênero envolvidas no processo.

Esclareço que optei por inserir neste estudo a teoria ao longo dos capítulos. Mas, por ora, apresento autoras e autores que me auxiliaram na construção do marco teórico, que é dividido em três pilares teóricos: “Imigração e Identidade”, “Gênero”, “e “Fotografia”⁹.

Primeiro, ressalto que “[...] uma fotografia não tem gênero. Portanto, não há um olhar feminino. Existem tantos olhares como indivíduos e experiências” (HALLAL, 2023). Mas, devemos estar atentos aos contextos de produção e “relações

⁸ Como os processos não são estanques, podem, em determinadas análises, se cruzarem e, dependendo da fotografia analisada, nem sempre todos os aspectos serão levados em conta.

⁹ Entendo que esses três pilares constroem a tese, mas discuto outros elementos que não configuram o marco teórico, como: “mulheres e trabalho”; “mulheres e espaços sociais”.

de poder que organizam determinada sociedade” (LIMA, 2022). Assim, apresento e discuto as questões conceituais de imigração e identidade, gênero e fotografia, para seguir adiante no estudo, e posteriormente analisar as fotografias que compõem as narrativas visuais.

Pensando no primeiro pilar teórico: “Imigração e Identidade”, para analisar as fotografias que Hildegard Rosenthal fez das ocupantes da urbe paulistana, é necessário estudar a própria história e biografia da profissional. Neste momento, compreendo que estudar a imigração é essencial para o desenrolar da tese. Assim, é necessário esmiuçar o termo. Segundo o autor Abdelmalek Sayad, no livro “A imigração ou os paradoxos da alteridade”, para ele: “um imigrante é essencialmente uma força de trabalho, e uma força de trabalho provisória, temporária, em trânsito” (SAYAD, 1998, p. 54). Ainda dentro da questão migratória, para Vinícius Libel e Helen Rotta, a(o) imigrante “[...] pode ser desejável ou indesejável, mas em geral é considerado assimilável[...]” (LIBEL; ROTTA, 2019, p.16). Logo, ser migrante é estar em constante estado provisório, e também, por vezes, se sentir à parte daquela sociedade/lugar. Também é estar em situação de insegurança, ao menos enquanto ainda não há o registro permanente. E a fotógrafa estava nessa situação pelo menos até 1942, quando obteve a residência definitiva.

Como Hildegard Rosenthal passou por vários locais (Alemanha – França – Alemanha – França – Brasil), é esperado que seus processos identitários também tenham sofrido deslocamentos e modificações. Nesse sentido, me apoio nas ideias de Stuart Hall que compreende que devemos pensar a identidade como algo que está em produção, não está pronta, e sim em constante modificação (HALL, 2006). Portanto, compreendo que os processos de movimentos, aculturação e vivências nos países/cidades em que Rosenthal foi imigrante, foram importantes nos seus objetivos e desejos durante o ato de registrar as mulheres que ocupavam a urbe paulistana na década de 1940.

Em relação ao “gênero”, segundo pilar teórico, a autora Ethel Kosminsky, em “Questões de gênero em estudos comparativos de imigração: mulheres judias em São Paulo e em Nova York”, entende que se trata de uma categoria relacional (KOSMINSKY, 2004). Logo, fazendo analogia com as fotografias de Hildegard Rosenthal, entendo que o seu trabalho era o resultado dos seus próprios deslocamentos migrantes. Assim, ao registrar determinadas personagens paulistanas, especialmente as trabalhadoras da feira e costureiras do Educandário de

Serviço Social de Menores, a fotógrafa registrava “o não visto”, ou em alguns casos, as invisibilizadas. Logo, Rosenthal podia descobrir um Brasil desconhecido para ela e para as(os) próprios(próprias) brasileiros(brasileiras), e mostrar profissões, ocupações e posições de mulheres não visibilizadas.

Continuando nos estudos de Kosminsky a autora também descreve a situação das mulheres imigrantes nas duas primeiras décadas do século XX, em cidades como São Paulo e Nova York. A partir disso, é possível compreender que no período elencado, não era usual que as moças das classes média e alta saíssem sozinhas às ruas. Na maioria das vezes, só iam desfrutar dos espaços públicos se estivessem acompanhadas de irmãos, pai ou marido, quando fossem casadas (KOSMINSKY, 2004). Na década de 1940, período temporal desta tese, as mulheres já trabalhavam fora e ocupavam o espaço urbano. Porém, até a chegada das fotógrafas estrangeiras no Brasil, esse grupo – das mulheres que exerciam atividades nos espaços públicos, não era muito retratado visualmente, e eram poucas as profissionais¹⁰ exercendo a profissão em meio à urbe, em detrimento dos estúdios fotográficos.

Para Judith Butler os sentidos construídos sobre os gêneros feminino e masculino devem ser analisados em forma de perguntas e não em categorias fixas. Desse modo, a autora entende que o sexo é discursivamente construído e que “torna-se impossível separar ‘gênero’ das interseções políticas e culturais em que é produzido e sustentado”¹¹ (BUTLER, 1990, p.134).

Nessa mesma direção, para a socióloga Raewyn Connell, o gênero deve ser entendido dentro das estruturas das relações sociais e, mais especificamente, como os corpos são tratados dentro da sociedade e quais são as consequências desse processo no âmbito individual e coletivo (Connell, 2009). Dessa forma, analiso as fotografias de Hildegard Rosenthal compreendendo que as subjetividades, as relações com outras pessoas e o diálogo – seja explícito ou subentendido – com suas fotografadas são importantes

Para elaborar o último pilar teórico, “Fotografia”, me apoio, primeiramente, nas ideias de Maria Theresa Gomes Soares, Márcia Feitosa e José Ferreira Junior, em que no artigo “Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea”,

¹⁰ Entre as décadas de 1930 a 1950, os registros indicam cinco fotógrafas que trabalhavam nas urbes, sem possuíram estúdios fotográficos (HALLAL, 2020).

¹¹ No original: it becomes impossible to separate "gender" from the political and cultural intersections in which it is produced and sustained” (tradução minha).

discutem que é necessário ver os trabalhos fotográficos de mulheres das primeiras décadas do século XX, assim como das profissionais contemporâneas, sob uma ótica feminina, pois essas artistas tiveram que romper com estruturas patriarcais para poderem trabalhar. Para isso, é necessário analisar as relações de gênero de quem produziu as imagens (SOARES; FEITOSA; FERREIRA JUNIOR, 2018).

Ademais, compreendo o trabalho de Hildegard Rosenthal sob a perspectiva da narrativa visual e, para exemplificar melhor o significado, elenco o autor John Berger que, ao estudar a linguagem fotográfica, faz o seguinte questionamento: “Qual o formato de uma narrativa fotográfica”? (BERGER, 2017, p.132). Nesse sentido, o autor responde que, para fazer uma narrativa, é preciso que os fatos estejam ligados. Berger elenca, também, que “cada narrativa propõe um acordo quanto às não declaradas, mas presumíveis, conexões que existem entre acontecimentos” (BERGER, 2017, p. 132). Por último, o mesmo autor comenta: “cada passo é um avanço sobre algo que não foi dito” (BERGER, 2017, p. 132). Sendo assim, além de criar os discursos, as narrativas são em si o próprio discurso. Para esta tese, percebo que o grande tema das fotografias de Hildegard Rosenthal são as habitantes da urbe paulistana, e compreendo que esse assunto é dividido em narrativas visuais que se complementam, tais como as trabalhadoras, “Nova Mulher”, salão de beleza, loja de chapéus e autorretratos.

Desse modo, para compreender o processo fotográfico, é necessário delinear o ato de fotografar, isto é, tomar posse de um momento vivido, fazer um recorte do tempo, do espaço e do lugar, o que possibilita inúmeras narrativas e diferentes sentidos para a imagem. Nessa direção, merece atenção o trabalho de André Rouillé, intitulado “A fotografia: entre documento e arte contemporânea” que explicita: “a imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente” (ROUILLÉ, 2009, p.77).

O momento do registro visual constrói um novo real, a partir dos objetivos, das significâncias e dos processos envolvidos de quem está fotografando. O objeto fotografado é resultado de um posicionamento ideológico, de uma visão, de uma técnica, de uma estética e de finalidades da(do) fotógrafa(fotógrafo). O seu olhar, concebido pela lente fotográfica, transforma aquele momento possível em múltiplas representações.

Sob essa perspectiva, Ana Maria Mauad, no artigo: “Isso não é uma janela: uma fotografia e sua história”, menciona que, para validar e compreender nossos

dados (as fontes), é necessário avançar na pesquisa. Em suas palavras, “[...] o que nos orienta a refletir que as fotografias não são evidências em si mesmas e que, para se tornarem documentos históricos, é necessário que tornemos evidentes as evidências” (MAUAD, 2020, versão para Kindle, posição 110). Dessa maneira, continuando com a autora, é necessário “[...] que a indaguemos como parte de uma experiência histórica” (MAUAD, 2020, versão para Kindle, posição 110).

Além disso, a imagem é polissêmica, e os seus significados variam conforme usos e enfoques. Dentro dessa lógica, André Gunthert, no artigo: “Pour une analyse narrative des images sociales”, afirma que é necessário estar atento à circulação da imagem, não olhando somente para ela, mas também atentando-se para o discurso por trás do ato de fotografar (GUNTHERT, 2017).

Para uma análise imagética à contento, é necessário perceber que a fotografia transforma momentos em imagens informativas e, como Georges Didi-Huberman elucida, é necessário ver o que a imagem faz, assim como as possibilidades e os sentidos aplicados a ela, não apenas o que representa em um primeiro momento. Para isso, é preciso olhar o extraquadro, o que transcende o registro fotográfico (DIDI-HUBERMAN, 2013).

Ainda em Didi-Huberman, a fotografia não forma a “*imagem toda*, mas sim a *imagem-lacuna*, o fragmento – ‘deteriorado’, ou seja, insusceptível de ser integralmente reconstituído – de um aspecto do real” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.208-209, grifos do autor). Logo, “a *imagem lacuna* é *imagem-vestígio* e, ao mesmo tempo, *imagem-desaparecimento*” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.209, grifos do autor). Portanto, a imagem, no caso a fotografia, junto com referenciais teóricos e análises técnicas, são sobreviventes e testemunhas, ainda que parciais e relativas, de uma época, no caso da tese, da década de 1940.

Utilizando o conceito de Philippe Dubois, no livro “Ato Fotográfico” compreendo que esta tese é baseada na noção de que a fotografia pode ser entendida como “imagem-ato”; isto é, um fato momentâneo, mas passível de inúmeras representações (DUBOIS, 2020). Além disso, no caso específico de Hildegard Rosenthal, o que foi excluído e deixado de lado nas suas imagens continua mantendo uma relação com o espaço selecionado. Então, neste estudo, analiso o porquê de determinadas personagens serem registradas em detrimento de outras. Ainda, verifico as possíveis razões e as elaborações que há nos autorretratos da fotógrafa.

As fotografias, de modo geral, podem ser entendidas como fato simbólico – cheias de sentidos e implicações – e como fato histórico – carregado de memória pelo que é, já foi ou mostra ser (PIERONI, 2003). Dessa forma, um trabalho que pretende analisar imagens fotográficas tem que entender as ausências, as presenças, os deslocamentos e as redes sociais envolvidas naquele ato de fotografar. Compreendo que a fotografia pode ser uma pergunta e, com as devidas análises, uma resposta. Nesse sentido, as imagens são compostas de possibilidades, tanto para quem registra quanto para quem observa.

Portanto, para o desenvolvimento da tese, dividi os capítulos em quatro eixos (ou espaços em que as fotografias foram realizadas), que são: Migrar e deslocamentos (primeiro capítulo - teórico), Coletivo e Feminino (segundo capítulo - analítico); Possibilidades do feminino (terceiro capítulo - analítico) e Espaço do “Eu” (último capítulo - analítico). Ainda, estruturei os capítulos de forma a apresentar o contexto das narrativas visuais do aspecto mais amplo (macro) ao micro.

O primeiro capítulo, intitulado: “Construções de si, do Brasil e processos de deslocamentos: história da fotografia no contexto brasileiro e os caminhos de Hildegard Rosenthal no Brasil dos anos 1940”, é destinado à escrita sobre a história da fotografia no Brasil, entrelaçada em como as imagens foram utilizadas para vender um ideal de “Brasil-nação”. Ainda dentro do capítulo, e chegando ao século XX, apresento o surgimento das revistas com ilustrações, contemplando discussões sobre como a história da presença judaica na fotografia paulistana se confunde com a própria história da fotografia de São Paulo, e como o olhar estrangeiro marcou a cultura fotográfica da cidade.

Também, ainda no primeiro capítulo, analiso a conjuntura política brasileira nos anos 1940, em meio ao Governo de Getúlio Vargas (Estado Novo) e à entrada do país na Segunda Guerra Mundial. E também como ocorreu a presença das(dos) imigrantes nos anos 1940, no Brasil. Dedico atenção às(os) fotógrafas(fotógrafos) migrantes, para assim estabelecer relações com a própria Hildegard Rosenthal. Além disso, contemplo a juventude e o início da formação profissional de Hildegard Rosenthal, relacionando esse contexto à Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, à República de Weimar e, apesar das crises econômicas, políticas e sociais, ao investimento que o país fez nas artes. Também por meio da entrevista da fotógrafa, elaboro e contextualizo o seu processo de migração, o seu encontro com outras(outros) fotógrafas(fotógrafos) e o seu ato de fotografar.

No segundo capítulo, intitulado: “Narrativas das trabalhadoras na urbe paulistana: presença feminina nos mundos do trabalho”, apresento as primeiras fotografias, que são das trabalhadoras da urbe paulistana – momento em que visualizamos como Hildegard Rosenthal construiu as narrativas visuais para esse grupo específico. Assim, a fotógrafa criou registros fotográficos que fogem do suposto estereótipo da mulher no período destacado. Logo, temos fotografias de mulheres carregando sacolas na Zona Cerealista, vendendo suas mercadorias na Feira do Largo do Arouche, mas, também dentro de espaços confinados, como as jovens do Educandário Social de Menores e, também, fotografou artistas, como Elizabeth Nobiling, escultora. Assim, nós, observadoras(observadores), visualizamos uma gama de mulheres trabalhadoras de São Paulo, na década de 1940.

No próximo capítulo denominado “Narrativas das possibilidades do feminino: ‘Nova Mulher’ e salão de beleza”, analiso a construção do termo “Nova Mulher”, desde fins do século XIX até a sua implementação na Alemanha, e como eram os preceitos de ser mulher no Brasil na década de 1940. Assim, após esses entendimentos, foi possível dialogar com a questão da “Nova Mulher”, da *flâneuse* – que é a figura feminina que busca seu espaço nas cidades – com as construções imagéticas de Hildegard Rosenthal.

Ainda no mesmo capítulo, vemos o olhar de Hildegard Rosenthal para as mulheres que ocupavam os espaços de lazer/serviços privados, caso do salão de beleza. Mas, levando em conta que a fotógrafa demonstrou, por meio de suas fotografias, criticidade e possibilidades de questionamento desse feminino ou do que se esperava em termos de comportamento e beleza femininos na década de 1940.

No último capítulo, “Espelho, espelho meu: narrativas visuais de como me vejo, como me olham”, é o momento da síntese de todas as possibilidades de entendimentos que Hildegard Rosenthal teve sob a presença feminina em São Paulo na década de 1940. Isto é, por meio de seus autorretratos (fotografias destinadas para propagandear uma loja de chapéus e imagens livres, de variados anos), a(o) leitora(leitor) pode observar que, para a fotógrafa, a mulher na sociedade paulistana poderia ser múltipla, composta de pluralidade de identidades. Por fim, nas considerações finais, elaboro minhas conclusões e é o momento em que me posiciono mais livremente e respondo o objetivo principal, específicos e o problema de pesquisa.

2 Construções de si, do Brasil e processos de deslocamentos: história da fotografia no contexto brasileiro e os caminhos de Hildegard Rosenthal no Brasil dos anos 1940

Neste capítulo, apresento, primeiramente, aspectos da história da fotografia no contexto brasileiro, e como fotógrafas(fotógrafos) registraram o país, especialmente as(os) estrangeiras(estrangeiros). Além disso, os deslocamentos de Hildegard Rosenthal são apontados, inclusive, sua relação com outras(outros) profissionais das artes em geral.

Compreendo, também, que analisar criticamente os processos urbanísticos da cidade de São Paulo, no contexto de 1940, ajuda-nos a pensar no espaço geográfico das fontes analisadas. Nesse sentido, ao apresentar e ao contextualizar a urbe paulistana, a(o) leitora(leitor) poderá se situar como era a cidade em que Hildegard Rosenthal morou e exerceu a sua atividade profissional.

2.1 Percepções sobre a história da fotografia no Brasil

Para um fotógrafo, cultura é muito mais importante que técnica
Gisèle Freud

A epígrafe acima resume a atuação profissional de Hildegard Rosenthal. Para a fotógrafa, suas vivências, experiências e observar o outro eram mais importantes que a técnica por si só. Fato observado quando ela comenta: “uso minha sensibilidade, meus olhos e a luz” (ROSENTHAL, 1981). Logo, além de questões técnicas, as imagens de Rosenthal também eram permeadas pelas suas subjetividades.

Antes de entendermos em profundidade quem foi Hildegard Rosenthal, sua existência e seus caminhos, entendo ser necessário, primeiramente, adentrar nos primórdios da fotografia no Brasil. Pois mesmo que a formação profissional da fotógrafa não tenha sido feita no Brasil, ela estava inserida no contexto da fotografia brasileira que teve suas origens em 1833 por meio do trabalho do francês Antoine Hercule Romuald Florence (1804-1879)¹². Um fato apontado por Boris Kossoy é que o surgimento da fotografia no país era creditado ao abade francês Louis Compte

¹² Dados obtidos do catálogo História da fotografia no Brasil: panorama geral e referências básicas, editado pelo Instituto Moreira Salles, em 1999.

(1798-1868), no ano de 1840 (KOSSOY, 1976). No entanto, o mesmo autor investigou e descobriu que Florence¹³, então morando em solo brasileiro, é que fez todo o processo de obtenção fotográfica no Brasil, batizado de *photographie*, muito antes da técnica de Compte. Neste sentido, é notável que o surgimento da fotografia em território nacional é marcado por, ao menos, duas versões, sendo a data de 1833 a mais provável (KOSSOY, 1976).

Mas, somente por volta de 1840, com a ascensão de Dom Pedro II (1825-1891) ao trono de Imperador é que a fotografia se expandiu em território brasileiro. Primeiramente, é notável que aos 20 anos, D. Pedro II se revelava uma espécie de mecenas das artes, o Imperador ficou impressionado com os avanços na área e comprou, em 1840, um daguerreótipo. O equipamento foi importante para que, no século XIX, os registros visuais auxiliassem na propagação do desenvolvimento de uma identidade nacional para o país. Pois, para promover e criar elementos identitários brasileiros, foram utilizadas a pintura, a literatura e a fotografia.

A necessidade da criação de identidade nacional para o Brasil, veio após a Independência do país (1822), pois era necessário que houvesse uma coesão social e reconhecimento do Estado que administrava todo o território nacional. Algumas medidas pontuais, como a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), em 1838, depois, investimentos na literatura, com o surgimento do Romantismo¹⁴, vieram a contribuir com esse desejo de unificação da identidade nacional (SCHWARCZ, 1998).

Para auxiliar a fomentar a construção de uma identidade nacional brasileira, determinados símbolos e ideias foram vendidos como representativos da nação brasileira. O objetivo era criar uma imagem moderna do Brasil nação e apagar a ideia de desorganização, associado às repúblicas sul-americanas. Assim, o Rio de Janeiro passou a ser o cenário em que se desenrolava os hábitos e costumes, que seriam seguidos por todo o país (SCHWARCZ, 1998).

O Romantismo, por exemplo, foi utilizado para apresentar os personagens que seriam representantes do povo brasileiro. Para isso, utilizou-se de indígenas esbranquiçados, e sempre envoltos em características como corajosos e honrados

¹³ Os dados indicam que o fotógrafo não viajou para a França. Além disso, não se tem conhecimento que teve contato com Niépce.

¹⁴ Para saber mais: RICUPERO, Bernardo. **O romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

(SCHWARCZ, 1998). Nas artes visuais, essa imagem da identidade nacional também foi apresentada, caso da pintura, por meio do quadro “A Primeira Missa no Brasil” (1860)¹⁵, de Victor Meirelles (1832-1903). Na obra foi passada uma imagem de espécie de batismo do “novo país”, mostrando que os indígenas assim como a paisagem foram civilizados (COLI, 2005).

Ainda no âmbito das artes visuais, a fotografia também foi utilizada para propagar esse ideal de Brasil nação. Primeiramente, com o surgimento do *carte de visite*¹⁶, que, no princípio de seu uso, era objeto das classes mais abastadas. Mas, com o notável progresso econômico do Brasil a partir da segunda metade do século XIX, e a melhoria das condições de vida para algumas pessoas/classes, o *carte de visite*, foi ampliado para diversos perfis de habitantes da cidade que desejavam ter sua imagem perpetuada, como professores e comerciantes, por exemplo. Logo, o ato de se deixar fotografar não ficou limitado somente à elite brasileira (CARVALHO; LIMA, 1998).

Também, investiu-se nas imagens desse “novo” Brasil, perpetuando paisagens e investimentos estruturais, para evidenciar que a civilização tinha chegado ao país. Como o ofício da fotografia ainda estava incipiente no Brasil, era necessário promover a entrada de vários fotógrafos estrangeiros (todos do sexo masculino), atribuindo a 23 profissionais o título de “Photographo da Casa Imperial”. O autor Pedro Vasquez elenca alguns, como o francês Victor Frond (1821-1881), que publicou o álbum “*Brazil pictoresco*”, considerado o primeiro livro de fotografia da América Latina. O suíço George Leuzinger (1813-1892) chegou ao país em 1865 e foi responsável por difundir o Brasil para a Europa. O espanhol Juan Gutierrez de Padilha (s/d) registrou a Revolta da Armada (1897) e muitas paisagens do Rio de Janeiro, cidade onde estabeleceu seu estúdio fotográfico (VASQUEZ, 1985).

Porém em um catálogo publicado pelo IMS temos conhecimento de que os fotógrafos mais notórios do período foram os cariocas Militão Augusto de Azevedo (1837-1905) e Marc Ferrez (1843-1923). O primeiro, apesar de ter nascido no Rio de Janeiro, foi trabalhar na casa (estúdio) “Carneiro & Gaspar”, aos 25 anos de idade,

¹⁵Para visualizar a obra: https://artsandculture.google.com/asset/primeira-missa-no-brasil-v%C3%ADtor-meireles/IQFUWbm_Wu1XaA?hl=pt-BR. Acesso em 31/01/2023.

¹⁶Os *carte de visite* eram cartões de visitas fotografados. O material era trocado entre familiares, conhecidos e colecionadores, conferindo aos fotógrafos e aos fotografados certo status e uma moeda social. Ver imagens em: <https://cultura.madeira.gov.pt/sabias-que-1/646-carte-de-visite—um-modismo-de-meados-do-séc-xix.html>. Acesso em 31/01/2023.

em São Paulo. Mas foi com seu próprio estúdio, “Photographia Americana”, que Militão produziu o “Álbum Comparativo da cidade de São Paulo, 1862-1887”. O material possuía 60 fotografias das duas temporalidades da cidade: antes e depois das reformas urbanas, ocorridas em um período de 25 anos (IMS, 1999).

O outro fotógrafo reconhecido da segunda metade do século XIX, Marc Ferrez, era filho de um artista francês que chegou ao Brasil em 1816. O pesquisador Boris Kossoy explica que o profissional aprendeu o ofício trabalhando na “Casa Leuzinger” no Rio de Janeiro e, em 1867, na mesma cidade, abriu seu estúdio fotográfico. Como membro da Comissão Geológica do Império, Ferrez teve a oportunidade de visitar diversas cidades brasileiras e ficou interessado nos personagens do cenário urbano, obtendo imagens panorâmicas do Rio de Janeiro, das embarcações, além de fotografias das ruas e dos habitantes de diversas urbes (KOSSOY, 2002). Ele também registrou a presença das(dos) escravizadas(escravizados) nas lavouras de café, especialmente. Mas, não os tratando como pessoas, mas, sim tipos/objetos. Em outras palavras, foram imagens em que os personagens não aparecem sob o jugo de grilhões, torturas, mas, tampouco os humaniza.

Por último, o mesmo catálogo do IMS elenca que, entre esses primeiros fotógrafos preocupados em registrar a paisagem urbana, tem-se Augusto Cesar Malta de Campos (1864-1957). Augusto era alagoano, mas fixou residência no Rio de Janeiro aos 24 anos. Após experimentar várias profissões, tornou-se o primeiro fotógrafo oficial da Prefeitura Municipal e tinha como tarefa as reformas urbanísticas que estavam acontecendo na cidade. Posteriormente, mesmo em imagens oficiais, retratava, de alguma forma, as camadas populares, produzindo um conceito de intimidade com os fotografados, o que originou milhares de negativos que estão em diversos acervos fotográficos do país (IMS, 1999).

Portanto, unindo literatura e artes buscava-se, após a independência brasileira e durante o reinado de D. Pedro II, transmitir/vender/propagar um ideal de nação brasileira, mas, sem deixar de refletir conceitos europeus. Já com o golpe que depôs e deu fim ao reinado de D. Pedro II, conseqüentemente com a instauração da República do Brasil em novembro de 1889, trocaram-se os símbolos nacionais, e novos heróis foram estabelecidos, como Tiradentes, por exemplo. Além disso, o Brasil passou a ser um país com poder descentralizado, houve o estabelecimento do sufrágio universal masculino e fim do voto censitário, implantação (ao menos na teoria) do Estado Laico e o estabelecimento do presidencialismo (ALONSO, 2019).

Todas essas questões tiveram consequências diretas na vida da população brasileira, como conflitos e disputas entre monarquistas e republicanos, por exemplo. Mas, também houve mudanças de paradigmas. E um deles foi na evolução das técnicas fotográficas, pois, não havendo mais a necessidade da fotografia servir, principalmente, para o registro de paisagens ou enaltecimento de determinados personagens brasileiros, o registro fotográfico expandiu-se além dos estúdios e dos registros das urbes. Com a sofisticação das máquinas fotográficas, surgiram os cartões portais e as revistas com ilustrações.

Na virada do século, temos a primeira proprietária de um ateliê fotográfico: Gioconda Rizzo (1897-2004). A pesquisadora Carla Jacques Ibrahim menciona que Rizzo era filha de um fotógrafo italiano e criou, em 1914, em São Paulo, o seu estúdio “Femina”. Entretanto, por pressões familiares, manteve o local aberto somente por dois anos. Após esse período, voltou a trabalhar com o seu genitor. Aposentou-se por volta de 1960, mas continuou a fotografar esporadicamente até o seu falecimento (IBRAHIM, 2005).

Em período semelhante, na virada do século, teve o surgimento da primeira revista com imagens no país, denominada “Revista da Semana” (1900), seguida por “Ilustração Brasileira” (1901), “Kosmos” (1904), “A Vida Moderna” (1905), “Fon-Fon” (1906), “Careta” (1907) e “Paratodos” (1918) (COSTA; SILVA, 2004). Adentrando ainda mais no período, em 1922 - momento de transformações e progressos no Brasil - aconteceu, no país, a Semana de Arte Moderna, um evento com o intuito de apresentar as artes nacionais para o mundo, ou melhor, desvincular o país da estética artística europeia. Mas, o movimento possui ambiguidades. Pois, apesar dos participantes do movimento serem críticos às artes europeias vigentes no Brasil, foi considerado elitista (FOOT HARDMAN, 2000).

A Semana de Arte Moderna não contemplou a fotografia, mas, para Mário de Andrade (1893-1945), um dos idealizadores do movimento, o fotografar já estava no horizonte. Em 1923, o artista começou suas experiências imagéticas e, entre 1927 e 1929, viajou pelo interior do país, registrando paisagens e pessoas, adiantando, de certa forma, o que Boris Kossoy e Lilia Schwarcz entendem como uma modernidade na área fotográfica - o que os fotoclubes iam realizar depois (KOSSOY; SCHWARCZ, 2012).

Desse modo, os processos de transformações imagéticas, seja por profissionais de fins do século XIX até início do XX, ou seja, por amadores como Mário

de Andrade, fizeram parte da história da fotografia brasileira. Outrossim, ao longo do século XX, novas formas de fotografar fizeram-se presentes, especialmente a partir dos anos 1930 – e, a princípio, no Brasil, os locais que se podiam discutir/debater e aprender mais sobre fotografia, eram nos fotoclubes.

O primeiro fotoclube surgiu no Rio de Janeiro, o “Photo Club Brasileiro” (1923), e, a partir do final da década de 1930 até 1960, o eixo fotográfico passou a ser a cidade de São Paulo, com a criação do “Foto Cine Clube Bandeirante”, que foi fundado em 1939 e permaneceu ativo até 1945 (COSTA; SILVA, 2004). Dentre as(os) profissionais tinha-se Hermínia de Mello Nogueira Borges(1894-1989), Thomaz Farkas (1924-2011), Chico Albuquerque (1917-2000) e Marcel Giró (1913-2011), dentre outras pessoas.

Outro cenário que estava mudando era o da imprensa brasileira, pois, até a década de 1920, o trabalho do fotógrafo em jornais e revistas não era valorizado. Mariana Guardani lembra que, a partir do surgimento da revista “O Cruzeiro”, fundada, no Rio de Janeiro em 1928, e mais especificamente, com a reformulação do periódico e a consequente entrada do francês Jean Manzon (1915-1990) na revista, é que o cenário começou modificar-se (GUARDANI, 2011). O fotógrafo estabeleceu a linguagem moderna fotográfica na imprensa brasileira, na própria “O Cruzeiro”, e em outras revistas, do mesmo grupo (Diários Associados), como a “Manchete” (COSTA; SILVA, 2004).

Além da imprensa, outras(outros) profissionais europeias(europeus) utilizaram-se da linguagem fotográfica moderna, seja em fotografias da imprensa, comercial, ou para fins pessoais. E o que era esse estilo, dito moderno? Livia Rangel exemplifica que era uma estética original, isto é, as fotografias não eram mais objetivas e diretas, mas sim, com possibilidades de múltiplos significados (RANGEL, 2019). Assim, aplicaram em suas imagens, por exemplo, ângulos invertidos (de baixo para cima), perspectivas oblíquas, e o uso da encenação como algo natural daquele registro fotográfico (PEREGRINO, 1991). Esse conjunto de novas perspectivas de fotografar está aportado na fotografia moderna, inclusive a brasileira.

A fotografia moderna brasileira originou-se, especialmente, da vinda de muitas(muitos) imigrantes europeus. E havia uma abertura de mercado, sobretudo na imprensa, para essas(esses) profissionais. De acordo com Boris Kossoy: “com a vinda de muitos imigrantes europeus que dominavam as técnicas da fotografia, não houve dificuldade para que esses imigrantes se fixassem com uma certa facilidade no

mercado [...] principalmente em São Paulo” (KOSSOY, 1989, p.886). Lembro que a vinda dessas pessoas se deve em parte ao contexto da ascensão do Hitler ao poder, em 1932/1933, e ao nazismo. E a grande maioria eram judias(judeus) ou simpatizantes, e por isso tiveram que fugir da Alemanha ou de países apoiadores do regime.

Logo, muitas(muitos) dessas(desses) profissionais já tinham se especializado nesses lugares de origem, e no caso de alemães, por exemplo, várias(vários) fizeram seus estudos fotográficos em seu país de origem, durante a República de Weimar¹⁷. Annateresa Fabris esclarece que esse período foi marcado pelo avanço em alguns aspectos das artes, como o cinema, por exemplo, e também em técnicas fotográficas. No que tange às mulheres, a fotografia era uma das únicas profissões aceitas, era uma possibilidade da independência feminina, podendo assim continuar os estudos e até mesmo a oportunidade para esse público fazer carreira, além do âmbito doméstico ou dentro de escritórios (FABRIS, 2013).

Portanto, foi um período em que, na Alemanha, ocorreram novidades nas técnicas fotográficas. O país germânico foi inovador em novos procedimentos e abordagens fotográficas, caso da “Nova Visão”¹⁸. E com o fato das(dos) profissionais judias(judeus) ou simpatizantes serem obrigadas(obrigados) a se refugiarem em outros países, inclusive no Brasil, essa nova abordagem artística, e novas formas de fotografar, que se consolidaram na Alemanha, se expandiram para outras nações – caso da denominada fotografia moderna brasileira que é constituída de parcelas da arte europeia, especialmente alemã e francesa (FABRIS, 2013).

No período entre 1930 e 1960, ingressaram no Brasil, especialmente em São Paulo, profissionais alemãs(alemães), a maioria fugindo do regime nazista, como Hildegard Rosenthal¹⁹ (1913-1990), Hans Gunter Flieg (1923) e Alice Brill (1920-

¹⁷ Após o fim da Primeira Guerra Mundial, a Alemanha, então derrotada pelos países vencedores do conflito, sofreu uma série de revés, principalmente após o Tratado de Versalhes, que consistiu em um acordo de paz assinado, obrigatoriamente, pela Alemanha, em 28 de junho de 1919. Entre as cláusulas, constava a perda de territórios da Alsácia-Lorena (retomada pela França), a redução do exército e o pagamento aos países que elaboraram o tratado (Rússia, Grã-Bretanha e França) da quantia aproximada de 269 milhões de marcos. Como consequência, a Alemanha estava entrando em colapso e falência. Para emergir, o Império Alemão foi substituído pela forma republicana, que foi denominada de República de Weimar (HOBSBAWN, 1995).

¹⁸ A partir da inclusão de novos conceitos e práticas artísticas, surgiu, dentre outras, a corrente Nova Objetividade, e dentro desta, existia a linha “Nova Visão”. E consiste basicamente de novas formas (incluindo questões técnicas e subjetivas) no ato de fotografar e analisar a imagem.

¹⁹ Dentre esse grupo de refugiadas que chegaram ao Brasil, possivelmente, Hildegard Rosenthal teve maior contato profissional com Alice Brill, e Stefania Brill, essa última, além de fotógrafa, era crítica de

2013). Já, da França desembarcaram em solo brasileiro, o já citado Pierre Verger (1902-1996) e Marcel Gautherot (1910-1996). Da Húngria, Judith Munk (1922-2004) e Madalena Schwartz (1923-1993). Da Polônia, veio Stefania Bril (1922-1992). Da Inglaterra, chegou Maureen Bisilliat (1931), e a suíça mas refugiada nos Estados Unidos, Claudia Andujar (1931) e seu companheiro George Love (1937-1995). Graças a essas(esses) profissionais que, atualmente, temos registros visuais na contramão de discursos que atrelavam a modernidade somente aos grandes prédios/monumentos (HALLAL, 2020).

Essas(esses) profissionais, em alguns casos, trouxeram para o Brasil conhecimentos e ideias europeias e estadunidenses. Em outras situações, especializaram-se aqui. No entanto, o que as(os) assemelha é que, por meio das suas fotografias, buscavam retratar o outro – enaltecendo sentimentos, desejos, contradições. Em alguns casos, registravam um Brasil, mais precisamente, São Paulo que passava por vertiginosa expansão industrial e urbanística, que emergia entre província e metrópole, entre verdade e promessa, e que passou a abrigar profissionais oriundos da diáspora judaica e estrangeira, os quais consolidaram a linguagem visual moderna no país. Para isso, estabeleceram novos temas, novos cenários e novas composições técnicas no ato de fotografar.

O que destaco no momento é as(os) profissionais que na primeira metade do século XX já chegaram ao país com conhecimento e estudos fotográficos, pois, esses, especialmente, introduziram novas técnicas nas visualidades – como novos planos, ângulos e temas, por exemplo. Para melhor apreciação apresento a Tabela 3 em que especifica o grupo que já chegou ao Brasil com estudos (ainda que amadores) em fotografia:

arte no jornal “O Estado de São Paulo” e na revista “Íris”, e fez diversas críticas de exposições de Rosenthal, auxiliando, assim, na expansão do seu trabalho.

Tabela 3: Profissionais que trabalharam no Brasil e chegaram com estudos fotográficos

Profissional	País de nascimento	Chegada ao Brasil	Nascimento e falecimento (quando for o caso)
Hildegard Rosenthal	Suíça/ Alemanha	1937	1913 - 1990
Werner Haberkorn	Polônia	1937	1907 - 1997
Kurt Klagsbrunn (estudava Medicina em seu país de origem, mas fotografava de forma amadora)	Áustria	1939	1918 - 1960
Hans Gunter Flieg	Alemanha	1939	1923
Ingeborg de Beausacq	Alemã (não era judia, mas opunha-se ao nazismo)	1939	1910 - 2003
Judith Munk A fotografia veio após uma viagem de estudos aos Estados Unidos, entre 1946 e 1947	Hungria	1934	1922 - 2004

Fonte: Tabela ampliada e adaptada a partir de: FEDER, Leonardo. **Rastreando olhares judaicos: as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil**, 2018. Tese (Doutorado em Estudos Judaicos) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo – 2018.

A Tabela 3 acima nos mostra que, em período contemporâneo a Hildegard Rosenthal, seis profissionais, já com estudos em fotografia, chegaram ao Brasil, e dentre esses, metade eram de homens (Werner Haberkorn, Kurt Klagsbrunn e Hans Gunter Flieg), e a outra parte de mulheres (Hildegard Rosenthal, Ingeborg de Beausacq e Judith Munk).

Ao menos no âmbito da fotografia, no que tange à profissionalização, visualizamos uma certa homogeneidade entre os sexos. Isso, conforme já mencionado, deve-se ao fato que, na Europa, especialmente Alemanha, a fotografia era uma das únicas profissões aceitas – era uma possibilidade de continuar os estudos e carreira. Segundo Erika Zerwes, quando essas mulheres profissionais migraram, para fugirem da ascensão do nazismo ou após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), continuaram a desempenhar esse ofício, especialmente por ser um trabalho que podia ser exercido independente (apesar das dificuldades) e com pouco material (ZERWES, 2017).

Em meio a chegada dessas novas(novos) profissionais, a cidade de São Paulo se desenvolvia urbanisticamente e comercialmente. Logo, o centro editorial da Abril, responsável pela maior revista em circulação, “O Cruzeiro”, passou do Rio de Janeiro para a capital paulista. Com isso, a editora passou a ser uma das maiores empregadoras de profissionais da imagem no país, e revistas como “Quatro Rodas” e “Realidade” passaram a veicular imagens feitas por fotógrafas estrangeiras, como as já citadas Maureen Bisilliat e Claudia Andujar, além de Stefania Bril e da própria Hildegard Rosenthal, que realizou algumas fotorreportagens para essas publicações (COELHO, 2006).

A partir de 1960/1970 houve a profissionalização de jovens fotógrafos(fotógrafas) brasileiros, em maioria, egressos de universidades ou de cursos profissionalizantes. E em paralelo a isso, a vinda de profissionais estrangeiros se tornou escassa²⁰, e os que aqui estavam tiveram que se reinventar: fotografar novas paisagens e personagens das cidades (PROENÇA, 2020).

Por outro lado, em igual período, houve maior valorização da fotografia dentro dos espaços museológicos. Em 1965 a Fundação Bienal de São Paulo introduziu definitivamente a fotografia nas suas exposições. E com esse movimento, no fim da década de 1970, houve o redescobrimto de novas(novos) fotógrafas(fotógrafos), como os casos de Hildegard Rosenthal e de Stefania Bril (COSTA; SILVA, 2004). A respeito das diferenças entre o registro de profissionais estrangeiros e os formados pelas universidades, Maria Beatriz Coelho comenta que:

Há uma diferença muito grande na visão de país veiculada pelos fotógrafos atuantes em meados do século e os da geração formada nos bancos das universidades. Enquanto os primeiros, muitos oriundos de lugares que passaram pelo trauma da guerra, viam e mostravam um país promissor, novo, com um povo miscigenado, um tanto quanto primitivo e afável, os segundos têm uma visão muito crítica. As cidades deixam de ser lugares de progresso para serem mostradas a partir de suas favelas, das crianças de rua, das vítimas da violência policial e do crime organizado, dos soldados da ditadura agredindo estudantes e trabalhadores. O campo deixa de ser um lugar bucólico para ser mostrado como o lugar dos bóias-frias, dos trabalhadores sem terra, do desmatamento, dos garimpeiros. Os índios deixam de ser os bons selvagens prontos para serem integrados à civilização para se diferenciarem em povos que procuram manter sua cultura e que muitas vezes têm suas terras e vidas degradadas pelo contato com o homem branco. Os negros, vistos como partes da África encravada no território nacional, começaram a ser registrados através das lentes de fotógrafos negros, que procuram valorizar as cores e a dignidade de um povo que passou pela escravidão e ainda carrega um estigma (COELHO, 2006, p.94).

²⁰ Houve duas leis no período que restringiu a vinda de imigrantes para solo brasileiros: Lei dos 2/3, em 1930 e Lei de Cotas, em 1934.

Entendo as particularidades que a pesquisadora apontou, mas muitas(muitos) fotógrafas(fotógrafos) estrangeiras(estrangeiros) já tinham registrado novos vieses do Brasil, muitas vezes, um país empobrecido e desconhecido até mesmo por sua própria população. Esse é o caso de Alice Brill e Hildegard Rosenthal, que, por volta dos anos 1930, registraram a presença da negritude na urbe paulistana, considerando que não era usual fotografar pessoas negras nas cidades. Além disso, a partir de 1946, o fotógrafo Pierre Verger registrou a presença da cultura afro-baiana na Bahia. Ainda, as desigualdades sociais foram tema dos registros de Stefania Bril, nas décadas de 1960/1970.

Possivelmente, uma das grandes modificações que os anos 1970 trouxeram foi o fato das(dos) fotógrafas(fotógrafos) terem que se unir em grupos. Até então, a maioria trabalhava, preferencialmente, sozinha. Essa mudança de paradigma ocorreu após a instauração da Ditadura Civil-Militar (1964-1985) e a consequente repressão política e social. A fotografia foi uma forma importante de documentar e denunciar as violações de direitos humanos cometidas pelo regime, e muitas(muitos) fotógrafas(fotógrafos) foram perseguidas(perseguidos) e presas(presos) por causa de seu trabalho. Nesse contexto, a união em associações foi uma forma das(dos) profissionais se protegerem e se fortalecerem. Além disso, as agências criadas por eles, como a F4, a Angular e a Ágil Fotojornalismo, permitiram a organização e distribuição de seus trabalhos, tornando possível a divulgação das imagens e informações que registravam (COELHO, 2006).

Nesse período, atuaram fotógrafas como Jacqueline Joner (1953), a qual retratou os colonos do Rio Grande do Sul, Nair Benedicto (1940), a primeira mulher a registrar as manifestações durante o período ditatorial, e Eneida Serrano (1952), que registrou o interior do país. Elas tiveram destaque e voltaram o cenário fotográfico para novos atores sociais. Dessa maneira, os historiadores Charles Monteiro e Carolina Etcheverry entendem que essa nova visualidade constituída a partir dos anos 1970, foi construída através dos "movimentos sociais, da violência policial, da marginalização dos grupos indígenas e dos negros, da falta de moradia, do crescimento das favelas, do empobrecimento das classes trabalhadoras, da diversidade religiosa e da riqueza da cultura popular" (MONTEIRO; ETCHEVERRY, 2019, p. 202).

Ainda na década de 1970, conforme mencionei, as fotografias de Hildegard Rosenthal passaram por um processo de redescobrimto. Como resultado, a

fotógrafa participou de exposições²¹ pelo país, como a “1ª Trienal de Fotografia de São Paulo” (1980), de entrevistas em jornais, como no “Caderno Ilustrado” da “Folha de São Paulo”, em 07/09/1980, e recebeu críticas de suas exposições e concedeu uma entrevista ao MIS, em 1981.

Após essa contextualização da fotografia no Brasil e do trabalho das(dos) fotógrafas(fotógrafos) para a construção e para a veiculação de imagens do país no exterior, além de apresentar as(os) profissionais(fotógrafos) estrangeiras(os) e também, brasileiras(brasileiros), que aqui fixaram residência e trabalho, apresento o próximo subtítulo. Nele, adentro na biografia de Hildegard Rosenthal, e também, evidencio o entrelaçamento dos seus processos migratórios – “ir e vir” por diversos países e cidades – até se fixar no Brasil, e os contextos históricos da Alemanha e da cidade de São Paulo.

2.2 Os deslocamentos de Hildegard Rosenthal: diásporas e o “ir e vir”

Alguma coisa acontece no meu coração
Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João
É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi
Da dura poesia concreta de tuas esquinas
Da deselegância discreta de tuas meninas

SAMPA – Caetano Veloso

²¹ Exposição Individual: 1974 - São Paulo SP - Hildegard Rosenthal - Fotografias, no MAC/USP.
Exposições Coletivas: 1977 - São Paulo, SP - 14ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal - premiada.
1978 - Campos do Jordão, SP - 1º Encontro Fotográfico de Campos do Jordão.
1979 - São Paulo, SP - 15ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal.
1980 - São Paulo, SP - O Homem Brasileiro e Suas Raízes Culturais, no Masp.
Exposições Póstumas: 1992 - São Paulo, SP - Retrato de Artista, no Masp.
1993 - São Paulo SP - Um Olhar Feminino dos Anos 40, na Galeria Fotoptica.
1997 - São Paulo, SP - 7ª Coleção Pirelli/Masp de Fotografias, no Masp.
1999 - São Paulo, SP - Hildegard Rosenthal: cenas urbanas, no Instituto Moreira Salles.
2000 - Valência (Espanha) - De la Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950, no IVAM. Centre Julio Gonzáles.
2002 - São Paulo, SP - Da Antropofagia a Brasília: Brasil 1920-1950, no MAB/Faap.
2004 - São Paulo, SP - São Paulo 450 Anos: a imagem e a memória da cidade no acervo do Instituto Moreira Salles, no Centro Cultural Fiesp.
2004 - São Paulo, SP - Panoramas SP, no MIS/SP.
2015 – Paris, FR – Hildegard Rosenthal: vie et travail.
2019 – São Paulo, SP – São Paulo: três ensaios visuais, no Instituto Moreira Salles.
2022-2023 – São Paulo, SP - Modernas!
Dados retirados de: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10403/hildegard-rosenthal> Acesso em: 10/10/2019

É com a música “Sampa”, de Caetano Veloso, a qual utilizo como epígrafe deste subcapítulo, que trago os primeiros elementos identitários²² de Hildegard Baum,²³ uma jovem de apenas 23 anos, que saiu da Europa²⁴ e desembarcou no porto de Santos, vindo a fixar moradia em São Paulo, para encontrar seu noivo Walter Rosenthal. Entendo que ela, possivelmente, deve ter vivenciado as percepções e sentimentos propostos pela música, especialmente o desamparo de ter se sentido perdida, pois, na entrevista concedida ao MIS, comenta que: “[...] no início não entendia o português direito, e não conseguia entender São Paulo, sempre com reformas e não sei mais o que, era difícil se achar” (ROSENTHAL, 1981).

A trajetória da bebê Hildegard Baum começa em Zurique, na Suíça, onde seus pais, até então, moradores de Frankfurt, na Alemanha, estabeleceram-se desde o início da gravidez de sua mãe até os primeiros meses do seu nascimento, em 1913.²⁵ Já com o bebê nos braços, retornaram à cidade de Frankfurt. Até os seus 6 anos, Hildegard morou com o seu avô paterno e com suas tias solteiras, pois seus genitores eram muitos jovens e precisavam-se fixarem-se profissionalmente. Durante a infância e já morando com seus pais e com seus três irmãos, a futura fotógrafa estudou em uma escola protestante para moças.

Hildegard cresceu em meio à República de Weimar, que foi um período após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) e que durou de 1918 até o início do regime nazista, em 1933. Os anos iniciais foram turbulentos, marcados pelos assassinatos dos comunistas Rosa Luxemburg (1871-1919) e Karl Liebknecht (1871-1919) e do Ministro do Exterior Walther Rathenau (1867-1922), de ascendência judaica, realizados por criminosos de extrema-direita (HOBSEBORN, 1995). Mas, ainda assim, entre 1923-1928, a Alemanha viveu um período de estabilidade econômica e política, com reflexos e iniciativas no âmbito cultural e social (FIOCHI, 2020).

²² As histórias da infância e juventude de Hildegard Rosenthal nos auxiliam a entender as suas escolhas profissionais.

²³ Ela passa a utilizar o sobrenome Rosenthal após o casamento com Walter, em 1937.

²⁴ Por maior fluidez do texto, optei por sintetizar leituras que constituem a biografia de Hildegard Baum Rosenthal. Eis as autoras que auxiliam nessa constituição: DINES (2017), COSTA (2018), catálogo de exposição (2010), COELHO (2012), HALLAL (2021) e sua entrevista para o MIS (1981).

²⁵ As autoras DINES (2017) e COSTA (2018) acreditam que o fato dos pais de Rosenthal não serem casados foi o que originou o seu nascimento na Suíça, pois, para fugirem das maledicências, resolveram se estabelecer, durante alguns meses, nesse país, até o nascimento da bebê Hildegard.

Essas novas iniciativas tiveram reflexo nas artes e culturas da Alemanha, e no primeiro caso, essa renovação ocorreu, especialmente, na escola de Bauhaus²⁶. Assim, novas correntes artísticas surgiram, como a já elencada “Nova Objetividade” (*Neue Sachlichkeit*), que entendia que as fotografias deveriam ser feitas mais próximas da realidade, sem interjeições e usos de técnicas do pictorialismo²⁷, por exemplo. E como uma das linhas desse novo conceito, havia a também já citada, “Nova Visão” (*Neue Vision*), cujo representante era o fotógrafo influente no movimento da Bauhaus - László Moholy-Nagy (1895-1946) (FABRIS, 2011).

A partir do final da década de 1920, a Escola de Bauhaus inseriu os estudos do Moholy-Nagy, e assim, novas oficinas foram oferecidas, como modos de inserir técnicas criativas na fotografia (enquadramentos inclinados e imagens obtidas de outros ângulos, por exemplo). Permitindo, assim, que os observadores das imagens pudessem tecer diversas considerações e conjecturas das fotografias (FABRIS, 2013).

Dentro desse novo cenário cultural com mudanças, especialmente para as artes e fotografias, Hildegard Baum vivia sua juventude, e em 1931, com 18 anos interessou-se por fotografia e matriculou-se no curso de Paul Wolf²⁸. Ele foi um famoso fotógrafo alemão, que formou-se em medicina, mas optou por seguir na carreira fotográfica. Além disso, o profissional ficou conhecido como o “pioneiro da Leica”, que era uma câmera pequena, de fácil manuseio e que permitia obter, com o mesmo filme, 36 imagens (GUARDANI, 2011). Em relação ao professor, Hildegard comenta que “[...] ele procurou o interior da Alemanha, não só a cidade, o campo. Nós saímos em grupos. Antes de sair, ele fazia um grande discurso sobre o assunto. Vocês não vão lá entrar de supetão numa casa. Procurem ser gentis” (ROSENTHAL, 1981). Era um

²⁶ Foi fundada em 1919, em Weimar, na Alemanha. Posteriormente, em 1925, passou a funcionar em Dessau, no mesmo país. É considerada a primeira escola de design do mundo e tinha a disciplina de fotografia na sua grade curricular. Até 1929, a fotografia era vista como documental, a partir de então, passou a ser vista de forma integrativa. Dados retirados de: <https://lenineon.medium.com/bauhaus-1919-1933-bb36c1101f65> Acesso em 03/03/2021

²⁷ O movimento pictorialista na fotografia surgiu como uma reação à ideia predominante de que a fotografia era meramente uma técnica de registro documental e não uma forma de expressão artística. Os fotógrafos pictorialistas buscavam criar imagens que fossem esteticamente agradáveis e que expressassem uma visão pessoal e subjetiva do mundo. Embora o movimento tenha perdido força na década de 1920, sua influência pode ser vista até hoje em muitos trabalhos de fotógrafos contemporâneos que buscam explorar os limites da fotografia como forma de arte. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3890/pictorialismo>. Acesso em: 08/02/2021.

²⁸ Para maiores informações da vida e trabalho de Paul Wolf, ver: <https://drwolfundtritschler.de/tl/Dr.-Paul-Wolff.htm>. Acesso em: 23/02/2021

curso voltado para a técnica mas, também, percepções e estudos das(dos) alunas(alunos).

No mesmo período do curso, a aprendiz de fotógrafa adquiriu uma Leica, e ao longo de sua trajetória profissional, intercalou entre esse equipamento e a Rolleiflex. Nas palavras de Hildegard Baum: “Eu não tinha condições de comprar um grande aparelho, filme, eu aprendi de bolar as coisas” (ROSENTHAL, 1981). No decorrer do curso com Paul Wolff, a jovem Hildegard obteve uma fotografia de um menino, que nas suas palavras era: “[...] muito bonito muito compenetrado, muito sonhador, muito inteligente, sensível, ele tinha uns olhos enormes, pretos, ele estava sonhando” (ROSENTHAL, 1981). Os pais desse garoto enviaram o retrato para um concurso do jornal *Neue Freie Presse* em Viena, e Hildegard ganhou o primeiro lugar.

Transcorridos alguns meses do curso de Paul Wolf, a jovem fotógrafa não estava satisfeita, queria aprender mais, especialmente novas técnicas fotográficas (ROSENTHAL, 1981). Para isso, ela se matriculou no Instituto Gaendel, ainda em Frankfurt. Essa instituição era um local em que os estudantes poderiam aprender todas as etapas do processo fotográfico, como Hildegard menciona: “[...] aí nós tínhamos química, sobre trabalho de laboratório, um curso completo. E lá era tão caprichado que a gente tinha que fazer as próprias fórmulas” (ROSENTHAL, 1981).

No Instituto, Hildegard permaneceu aproximadamente dois anos, até que em 1933 ela se mudou para Paris a fim de estudar Pedagogia. No novo país e cidade, a jovem conheceu aquele que seria o seu marido, Walter Rosenthal. O casal permaneceu na França até 1934, quando, por questões de trabalho, retornaram à Alemanha. No ano seguinte, Hildegard foi contratada como fotógrafa pela agência jornalística *Rhein Manischer Bildverlag*, ocasião em que executou trabalhos de fotografias e matérias para a imprensa, permanecendo no cargo até o início de 1936. Sobre esse breve período de volta ao país, Rosenthal comenta: “Mas nós voltamos, infelizmente, outra vez, para a Alemanha. E depois tínhamos que fugir de lá” (ROSENTHAL, 1981).

A fuga que Rosenthal comenta e o retorno à Paris, em 1936, ocorreu porque Walter era de ascendência judaica, e, com a ascensão de Hitler ao poder, em 1933, e com o advento do nacional socialismo na Alemanha e a consolidação do III Reich, a perseguição contra esse grupo aumentou consideravelmente. Ainda em 1936, com

o avanço das políticas antissemitas²⁹ na Alemanha, Walter resolveu acompanhar sua família (seu irmão Hans Rosenthal e seus pais) para o Brasil, e no país adquiriram terras em Rolândia, Paraná³⁰, para assim refazer suas vidas, ao menos, no caso de Walter, até a mudança para São Paulo (DINES, 2016).

Enquanto Walter Rosenthal emigrou para o Brasil, Hildegard Baum permaneceu em Paris por mais um ano, trabalhando como *au pair* na casa dos artistas Marc Swarc (1892-1958), pintor, e da sua esposa, Eugenia Markov (s/d), escritora. O casal promovia festas e jantares para receberem amigos, entre eles, artistas e intelectuais, inclusive, Jankel Aller (s/d), pintor francês que conhecia o também colega de profissão lituano Lasar Segall (1889-1957), judeu que havia emigrado para o Brasil há alguns anos. Essa relação iria beneficiar Hildegard posteriormente, pois, quando a então jovem fotógrafa desembarcou no porto de Santos, em março de 1937, levou consigo uma carta do pintor francês para Segall, recomendando e apresentando a jovem.

Continuando na trajetória da fotógrafa, após adquirir uma permissão temporária, como viajante, em abril de 1937, Hildegard embarcou em Marselha, na França, no vapor Mendoza, e partiu para o Brasil, chegando à cidade de Santos no final do mesmo mês. No Brasil, Walter e Hildegard se casaram, e ela passou a adotar o sobrenome do esposo.

Nesse sentido, a(o) leitora(leitor), ao analisar a biografia de Hildegard Baum Rosenthal pode se deparar com muitos “vai e vens” entre Frankfurt, Paris, Frankfurt, Paris novamente, e, finalmente, Brasil. Compreendo que esses caminhos ajudaram a construir os elementos identitários da fotógrafa, uma vez que, como Homi Bhabha acredita, a identidade é um espaço aberto de identificação e de contradição, tendo relação com o outro. Ela, a identidade, não vem ou vai a algum lugar, ela torna-se durante o processo/experiência histórica. Em meio as semelhanças, têm as inúmeras diferenças que nos constituem (BHABHA, 2005). Dessa forma, as existências pessoais importam, e o caminho de Hildegard na Alemanha, na França, Alemanha,

²⁹ Episódios que marcam as perseguições contra os judeus (entre 1933 -1936), especialmente na Alemanha: 1933: queima dos livros e prisão de intelectuais judeus; instalação da Câmara de Cultura do Reich; 1935: Leis de Nuremberg; judeus proibidos de exercer qualquer tipo de profissão e ocupar cargos públicos; proibição de casamentos e relações sexuais entre alemães arianos e judeus.

³⁰ Rolândia é um local que foi colonizado na década de 1930 por imigrantes alemães, sendo ocupado, aproximadamente, por 400 famílias, entre as quais 80 eram de origem judaica. Além disso, o local ficou conhecido por abrigar judeus fugidos da ascensão dos regimes totalitários e da Segunda Guerra Mundial.

França e, depois, no Brasil, especialmente em São Paulo, é marcado por experiências com o outro, com o novo, e, como consequência disso, temos as suas narrativas fotográficas.

Além disso, as possibilidades de Rosenthal se autorretratar, analisadas nos registros que serão analisados ao longo da tese, também evidenciam o fato de sua identidade ser permeada de suas próprias contradições. Stuart Hall elabora que:

O sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não – resolvidas (HALL, 2006, p.12).

Porém, o autor não leva em consideração as especificidades desse processo, como as diferenças migratórias para o homem e para a mulher, por exemplo. Em relação a isso, a autora Ana María Bach compreende que as experiências pessoais importam e têm importância epistemológica (BACH, 2010). Ademais, a pesquisadora Rachel Soihet afirma que: “as mulheres são diversas em sua condição social, etnia, raça e crenças religiosas” (SOIHET, 1997, p.275). Logo, ao analisarmos fotografias feitas por mulheres, é necessário olhar o contexto de produção envolvido (LIMA, 2022). Outrossim, compreendo que Hildegard Rosenthal utilizou do seu suporte fotográfico para marcar posições e, no caso das fotografias feitas com mulheres, para evidenciar a presença feminina na urbe paulistana.

Prosseguindo na trajetória de Hildegard Rosenthal, já estabelecida em São Paulo, ela se empregou na empresa Kosmos Fotos, localizada na Rua São Bento, no centro da cidade, como chefe de laboratório. No local, trabalhou com a revelação de fotografias. Após poucos meses, teve que sair do emprego, pois, conforme relata, “lá, na câmara escura, tinha 23 homens e uma moça”. Além disso, ao se referir à imersão no novo idioma, a fotógrafa salienta: “O que aprendi de português lá vocês não fazem ideia. Mas muita coisa que não presta” (ROSENTHAL, 1981).

Nas palavras de Rosenthal, seu chefe foi obrigado a lhe mandar embora, visto que, apesar de estarem contentes com o trabalho dela, “o ambiente cheio de homens não era propício para uma moça trabalhar, e eu concordei com ele” (ROSENTHAL, 1981). Logo, apesar da fotógrafa ser considerada uma mulher independente para os padrões da época - que migrou sozinha, saiu às ruas, viajou sozinha para fotografar, também possuía suas contradições e limitações.

Continuando na entrevista, Hildegard Rosenthal comenta: “eu tive muita sorte, logo eu conheci o diretor da *Press Information*, era uma empresa pequena, [...] que mandava artigos e fotografias sobre o Brasil para o estrangeiro. Às vezes para 12, 15 países. Tive muito sucesso” (ROSENTHAL, 1981). Ela ocupava os cargos de vice-diretora e de única fotógrafa da agência. Ao seu lado, trabalhavam Geraldo Vicente Martins (s/d), proprietário da Gazeta do Sul (jornal do Rio de Janeiro) e Kurt Schendel (1896-1947), judeu que chegou ao Brasil em 1937 (GUARDANI, 2011). Para a empresa, Rosenthal fazia reportagens sobre temas culturais: bibliotecas, exposições, desfiles e discotecas.

Enquanto trabalhava para a *Press Information*, Hildegard Rosenthal, recomendada pelo artista Jankel Aller, entrou em contato com Lasar Segall, pintor judeu lituano, que na época estava em ascensão. E esse a auxiliou a ter desenvoltura e abertura dentro dos círculos sociais paulistanos. Segall também ajudou Rosenthal a conseguir colocação para trabalhar no Salão de Maio³¹, momento em que conheceu Tarsila do Amaral (1886-1973), Flávio de Carvalho (1889-1973) e o próprio pintor lituano, visto que o encontro pessoalmente ainda não havia acontecido. Esse trabalho fez com que Tarsila, Segall e Rosenthal criassem um laço de amizade e profissionalismo, e essa afeição e cumplicidade estrangeira perdurou por toda a vida.

Hildegard Rosenthal menciona que obteve fotografias dos artistas Tarsila e Segall. Nas suas palavras: “Fiquei no ateliê deles [...] Segall nunca deixou tirar fotografias no ateliê dele. Mas eu tenho uma série de imagens no ateliê dele, ele posando” (ROSENTHAL, 1981). A fotógrafa também conta que: “eu acompanhei o desenvolvimento da primeira pincelada do Navio de Imigrantes” (ROSENTHAL, 1981), possivelmente a obra mais famosa de Segall.

Conforme observamos, os processos migratórios diaspóricos de Segall, incluindo suas relações e suas amizades com artistas parisienses, tiveram reflexos no exercício profissional de Rosenthal no Brasil. Na compreensão de Elena Sideri, o termo “diáspora” é de origem grega e significa dispersão de sementes; é como se fosse uma semente que espalha grãos que já existem, mas que agora vão nascer em outras terras (SIDERI, 2008). Dentro dessa lógica, compreendo que Rosenthal fez

³¹ O Salão de Maio teve três edições (1937, 1938 e 1939) todas realizadas em São Paulo. Era constituído por exposições para mostrar a arte moderna nacional e promover o intercâmbio com a arte internacional. Dados retirados do: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento17884/1o-salao-de-maio> Acesso em: 10/10/2020.

parte desse processo de germinação, espalhou suas ideias fotográficas pelo Brasil e por outros locais, pois, com a *Press Information*, enviava fotografias do país para empresas estrangeiras, a partir do seu olhar e as suas reflexões imagéticas sobre o que estava vendo desse novo lugar. Em relação a isso, ela considera: “Meu deus, a gente manda essas coisas para lá, com essas reportagens culturais. Mas e aqui?” (ROSENTHAL, 1981).

Para resolver o fato de que os brasileiros, em muitos casos, não conheciam o seu próprio país, até então, pouco mostrado, fora dos centros urbanos ou com assuntos não elencados, Rosenthal peregrinou pelo Brasil, nas condições mais precárias. A fotógrafa afirma: “Eu me meti, peguei uma jardineira³², fui Brasil afora, nas condições mais precárias, achei assuntos, sabe? Por exemplo: crianças quando o circo chegou, biblioteca infantil, parque infantil e várias coisas assim” (ROSENTHAL, 1981). Portanto, mesmo quando era contratada por revistas ou estava realizando uma matéria específica para a *Press Information*, a fotógrafa tinha por objetivo maior revelar - mostrar, o Brasil para os próprios habitantes. E, também, desvendar novas facetas do país para o estrangeiro.

Durante a entrevista, seus interlocutores mencionam que Hildegard Rosenthal é considerada a primeira fotojornalista do Brasil, e ela concorda. Contudo, compreendo que suas imagens estão no espectro do fotojornalismo e da fotografia humanista. Em relação ao primeiro termo, Maria Beatriz Coelho elucida que ele se remete a profissionais que produzem uma grande reportagem, que unem imagem e espírito crítico, que apresentam vidas em movimento e geralmente possuem o seu próprio material (COELHO, 2012). Dentro do fotojornalismo, tem o fotodocumentarismo em que a(o) profissional trabalha com outra temporalidade, faz pesquisas preliminares, têm maior contato com a pessoa/tema fotografado (BARBOSA; MONTEIRO, 2022). E, também, o fotorrepórter que “trabalha com a atualidade [...] com o calor da hora” (BARBOSA; MONTEIRO, 2022, p.8).

Agora, pensando a fotografia humanista, a pesquisadora Erika Zerwes entende que ganhou força, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), era “[...] uma estética voltada para a fotografia documental, em preto e branco, [...] se refere às temáticas universais e certa preocupação dos fotógrafos com a ‘dignidade humana’”(ZERWES, 2016, p.318). O pesquisador Atílio Avancini difere dos escritos de Zerwes, ao entender

³² Transporte que ligava os bairros centrais aos periféricos, em São Paulo.

que a temática começou a ser aplicada entre profissionais atuantes entre 1930-1960, portanto, antes do fim da Segunda Guerra, localizados, em maioria, em Paris, na França. Nas palavras dele:

[...] fazem da capital francesa um epicentro criativo, exaltam a vida – e a paz – ao produzirem recortes de pedestres anônimos [...]. Além disso, a fotografia humanista exprime principalmente o cotidiano urbano pelo documental poético, estético e reflexivo (AVANCINI, 2020, p. 165).

Dessa forma, ainda que diferenciem em alguns pontos, para ambos os pesquisadores, as(os) profissionais humanistas aspiravam retratar o indivíduo. Enquanto para Zerwes o registro é voltado para fotografias envolvendo situações de dignidade humana, para Avancini, o cotidiano urbano é o tema mais presente. Assim, o trabalho de Hildegard Rosenthal nos indica que sua temática era direcionado ao “fotójornalismo humanista” – voltada para observar as vidas em movimento e o dia a dia das pessoas nas cidades.

Observo, também, que existiam outras(outros) profissionais envolvidos nessa temática humanista, ainda que, possivelmente, Hildegard Rosenthal e essas pessoas não tenham tido contato, seus trabalhos nos auxiliam a entender a temática da primeira metade do século XX. Visto assim, o fotógrafo August Sander³³ (1876-1964), retratou a Alemanha durante a República de Weimar, documentando um momento singular daquele país, a sociedade em transição. Em seu projeto que denominou “Homens do Século XX”, o fotógrafo registrou diversos tipos de pessoas da sociedade alemã do século XX (FABRIS, 2004). Sander registrou sua interpretação do mundo, ao menos daquela sociedade, naquele instante, e é um importante documento para entendermos as cidades, as profissões e os componentes humanos das cidades do país germânico no período registrado.

Ainda dentro das questões fotográficas humanistas, temos Vivian Maier³⁴ (1926-2009). Seu trabalho, de alguma forma, dialoga com as fotografias de Hildegard Rosenthal. Assim, Maier era francesa, mas viveu toda a sua juventude e vida adulta nos Estados Unidos, era uma babá fotógrafa que, ainda que nunca tenha se especializado ou realizado cursos, registrou o cotidiano dos transeuntes – mulheres,

³³Para visualizar algumas fotos de Augusto Sander, indico o endereço: <https://www.artequaeacontece.com.br/alemanha-dos-anos-1920-e-tema-de-exposicao-no-centre-pompidou/>. Acesso em: 20/10/2022.

³⁴ Para visualizar as fotos de Vivian Maier, indico o site oficial. Disponível em: <https://www.vivianmaier.com/>. Acesso em: 20/10/2022.

crianças, casais, animais, em cidades norte-americanas, especialmente Chicago e Nova York. Na maioria dos seus registros, fica nítido que foram feitos de forma espontânea, possivelmente sem combinação entre os envolvidos, o que transmite maior fluidez às fotografias. Contudo, apesar do seu trabalho ser notório, só obteve reconhecimento após o seu falecimento.

Também, dentro do mesmo grupo de profissionais com olhar humanista, saliento a Genevieve Naylor (1915-1989)³⁵, profissional que, em 1941, chegou ao Brasil, mas só conseguiu a licença para trabalhar em 1942 e permaneceu no país até 1943/1944. A pesquisadora Ana Maria Mauad comenta que Genevieve morou e trabalhou no Rio de Janeiro e compôs “[...] uma série inédita sobre a mulher no Brasil do início da década de 1940” (MAUAD, 2020, p. 42). Ela foi contratada pelo *Office of Interamerican Affairs*, um órgão do governo dos Estados Unidos que tinha como missão registrar em imagens a cultura dos países escolhidos ou designados como “Boa Vizinhança”. Durante seus dois anos no Brasil, Genevieve focou nas questões iconográficas do feminino e o resultado foi uma exposição no Museu de Arte Moderna de Nova York, intitulada “Rostos e lugares do Brasil”.

Ainda em Mauad, ela comenta que Genevieve Naylor tinha como premissa uma “[...] elaboração de uma alteridade plural dos brasileiros e brasileiras: jovens, crianças e velhos, possível de ser apreendida pela gente comum dos Estados Unidos, o público alvo de suas fotografias” (MAUAD, 2020, p.42). Portanto, em algumas fotografias de Hildegard Rosenthal que veremos mais adiante (especialmente as 2, 3, 4 e 5) é possível afirmar algumas similaridades entre o olhar de Genevieve Naylor e Hildegard Rosenthal. Assim, mesmo sem haver registros de contato direto entre Genevieve Naylor e Hildegard Rosenthal, é possível inferir que ambas compartilhavam uma preocupação em registrar e denunciar aspectos sociais relevantes por meio de suas fotografias.

Embora não haja registros de possíveis contatos entre Rosenthal e Naylor, é possível perceber que ambas utilizavam a fotografia com forte apelo social, uma estética que se popularizou a partir da década de 1930 e que pode ser definida, segundo Mauad como *concerned photographs* (MAUAD, 2020, p. 46). Vale ressaltar que a utilização desse tipo de fotografia era comum entre diversos profissionais na

³⁵ Para visualizar imagens de Genevieve Naylor, recomendo o filme “O Brasil de Genevieve Naylor”. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/o-brasil-de-genevieve-naylor-pelas-lentes-da-boa-vizinhanca>. Acesso em: 04/04/2022.

época, tendo em vista a necessidade de denunciar as desigualdades e injustiças sociais. Temos como exemplo da temática humanista: Henri Cartier-Bresson (1908-2004), Annie Leibovitz (1949), Richard Avedon (1923-2004) e Robert Capa (1913-1954), por exemplo.

Retomando os aspectos biográficos de Hildegard Rosenthal, mais ao fim do diálogo com seus interlocutores, eles perguntam para ela o que é exatamente uma fotografia, e a profissional comenta: “a fotografia é uma documentação. Agora estou voltando atrás. Eu ultimamente percebi que a fotografia tem uma coisa que as outras artes não tem. Ela cata(*sic*) o momento. E isso é muito, muito importante” (ROSENTHAL, 1981). Contudo, para Rosenthal, a fotografia só era arte quando captava o gesto humano, ela não considerava imagem artística “essas fotos que se elabora no laboratório, que faz todas aquelas experiências, coisas sobrepostas” (ROSENTHAL). Portanto, as narrativas visuais das pessoas que constituíam o dia da cidade de São Paulo, para ela, eram arte.

Hildegard Rosenthal também observa que a fotografia não deu dinheiro a ela: “sobreviver eu não sobrevivi, eu não sabia me promover” (ROSENTHAL, 1981). Ela ressalta que parou de fotografar profissionalmente no fim da década de 1940, dedicando-se a registrar suas filhas e seus netos, mas ainda realizava alguns trabalhos esporádicos para revistas e imprensa em geral. Mas, em 1959, o seu marido faleceu, e ela assumiu a loja de equipamentos médicos da família e parou de fotografar, até ser redescoberta por Walter Zanini, em 1974. Em relação ao encontro, menciona que: “Walter Zanini chegou a minha casa, indicado por Yolanda Mohani. Entrou às 9h e saiu às 3h da madrugada. Viu tanta coisa que de repente era 3h da madrugada. Zanini me descobriu” (ROSENTHAL, 1981). Logo, seu redescobrimento deu-se na década de 1970, momento em que a fotografia estava emergindo como arte no cenário brasileiro.

A fotógrafa também esclarece que perdeu vários arquivos, desfazendo-se de outros: “Joguei 13 mil negativos fora. Que vergonha, não?” (ROSENTHAL, 1981). Nesse momento da entrevista ao MIS, seus interlocutores reagem com espanto e se certificam desse número, e ela confirma e explica o motivo: “Tinha uma razão muito boba. Falta de espaço. Falta de tempo para cuidar. Eu fiquei só com 8.500 negativos. Eu selecionei e conservei. Sou uma criminosa, não?!” (ROSENTHAL, 1981).

Em relação ao fato de ter eliminado algumas de suas fotografias, possivelmente, Rosenthal achava que suas imagens não tinham tanta importância,

visto que, até então, não tinha obtido um reconhecimento satisfatório, mesmo sendo considerada a primeira fotojornalista do Brasil. E as fotografias que foram descartadas, para ela, não tinham estima, como explica: “Mas vou dizer uma coisa, eram fotografias de acontecimentos políticos, chegada de Getúlio, numa época que, quando chegava um, tinham outros” (ROSENTHAL, 1981). Era usual fotógrafas³⁶ destruírem parte do seu acervo, e os motivos podem ser muitos, mas a precarização do trabalho fotográfico feminino pode ser a principal causa.

A fotógrafa faleceu em 1990, mas seus últimos 15 anos de vida foram dedicados a revalorização e redescobrimto do seu trabalho, com novas exposições e a própria entrevista ao MIS. Logo, a partir dos anos 1970, o cenário era mais propício para o entendimento da fotografia como além de pura objetividade, e além disso, para o entendimento da importância de fotógrafas no cenário brasileiro.

A partir dos aspectos biográficos de Hildegard Rosenthal, pude perceber que sua vida, especialmente juventude, foi composta de processos de migrar e deslocamentos, estabelecida pelos três verbos que acompanham a(o) imigrante: partir, transitar e chegar. Entendo, também, que ela passou por movimentos dentro da sua formação até se estabelecer como fotógrafa, pois fez cursos de fotografia na Alemanha, foi para França estudar pedagogia, voltou à Alemanha e trabalhou na imprensa, e por último, antes de embarcar para o Brasil, foi au *pair* por aproximadamente um ano em Paris.

A própria fotógrafa refere em sua entrevista que só sentiu-se fotógrafa profissional no Brasil, ainda que não tenha obtido grandes incentivos financeiros (ROSENTHAL, 1981). Outro fato, em 1942, Hildegard Rosenthal obteve o registro permanente, podendo viver sem medo ou perigo de deportação, e na ficha, consta como profissão: “fotógrafa”³⁷. Assim, todos esses adendos e observações são importantes para observarmos os processos fotográficos de Hildegard Rosenthal.

Para um melhor entendimento do trabalho de Hildegard Rosenthal, é necessário compreendermos como era o Brasil, e mais especificamente, São Paulo,

³⁶ Temos como exemplo: Ingelorg de Beausac, fotógrafa alemã, que veio para o Brasil em 1939 e logo começa a fotografar o país e seus habitantes. Em 1948 emigra para os Estados Unidos, mas antes destrói todo o seu acervo de fotografias que produziu no Brasil.

³⁷ Para visualizar a ficha:

<https://www.familysearch.org/service/records/storage/dascloud/das/v2/3:1:3QS7-99N4-L4YB/dist.jpg?ctx=CrxCtxPublicAccess&header=Content->

[Disposition&headerValue=attachment%3B%20filename%3Drecord-image_.jpg.](#)

Acesso em: 10/02/2021.

local de moradia e do fazer profissional da fotógrafa. Logo, o próximo subtítulo trata desse cenário – como era o país e cidade para que a profissional migrou.

2.2.1 Brasil e São Paulo nos anos 1940

Enquanto Hildegard Rosenthal adaptava-se³⁸ ao Brasil e à cidade de São Paulo, o país estava no período denominado Estado Novo (1937-1945), momento do terceiro governo da Era Vargas³⁹, e ações antidemocráticas foram realizadas, como o fechamento do Congresso Nacional, das Assembleias Estaduais e das Câmaras Municipais. O período foi reconhecido como ditatorial, mas, ao mesmo tempo, era necessário manter a população satisfeita. Para isso, houve o avanço do nacionalismo brasileiro, junto à projeção do Brasil e da cultura nacional (GOMES, 1994).

É possível fazer analogias entre a construção da identidade nacional brasileira no século XIX e a nacionalização projetada pelo governo do Estado Novo. Ambos os processos buscavam estabelecer uma identidade nacional brasileira única e coesa. Durante o século XIX, o Brasil passou por um processo de construção da sua identidade nacional, que envolveu a valorização da cultura europeia e a adoção de alguns aspectos considerados "desejáveis" para o país. D. Pedro II, por exemplo, buscava criar uma imagem de Brasil civilizado, moderno e progressista, que se aproximava dos valores europeus.

Já no período do Estado Novo, o governo de Getúlio Vargas promoveu uma intensa campanha de nacionalização, que visava valorizar os elementos nacionais e reconstruir a identidade brasileira de acordo com os moldes nacionalistas. O Estado Novo investiu em projetos culturais e educacionais que buscavam criar uma identidade nacional coesa, que valorizava a cultura, a língua e a história do Brasil. Enquanto a construção da identidade nacional brasileira no século XIX foi liderada por elites intelectuais e políticas, o processo de nacionalização promovido pelo Estado Novo foi imposto pelo governo e muitas vezes repressivo.

³⁸ Relembro que o período estudado é a década de 1940 no Brasil. Logo, em tal momento, o país passou pelos seguintes governos: Estado Novo – Getúlio Vargas (1937-1945); José Linhares (29 de outubro de 1945 – 31 de janeiro de 1946) e Eurico Gaspar Dutra (1946 – 1951). Contudo, me concentro no Estado Novo pelo fato de ser o momento em que Hildegard Rosenthal se adaptava ao país, e em que ocorreram modificações significativas na industrialização, urbanização e questões migratórias no Brasil.

³⁹ As fases da Era Vargas: Governo Provisório (1930-1934), Governo Constitucional (1934-1937) e Estado Novo (1937-1945).

Para valorizar a cultura nacional, o governo Vargas criou órgãos federais, como: Seção de Estudos do Serviço de Proteção ao Índio, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN/IPHAN)⁴⁰. Tais locais veiculavam em matérias de revistas e de jornais, fotografias e textos valorizando a identidade nacional idealizada pelo governo Vargas, sendo essa (re)construída conforme os moldes do governo ditatorial vigente. Ou seja, devido à censura – por exemplo, não se deveria fotografar pessoas negras no dia a dia das cidades. Para esse grupo, o registro era voltado para as festividades do carnaval ou instituições religiosas de matriz africana (MAUAD, 2020).

Ainda, para a(o) fotógrafa(fotógrafo) trabalhar em pleno Estado Novo, especialmente nas ruas do Brasil, era necessário um salvo conduto, assinado pelo diretor do DIP. O instrumento, na verdade, nas palavras de Ana Maria Mauad, “era um órgão censor e repressor de atividades culturais no Brasil [...]” (MAUAD, 2020, versão para Kindle, posição 20). Mas, ainda assim, foi nesses órgãos institucionais que a fotografia passou a ser valorizada. A partir de então, copiando D. Pedro II, o governo Vargas contratou fotógrafos estrangeiros para a nova função (COELHO, 2006).

Embora eu já tenha mencionado alguns aspectos, é importante delimitar com mais precisão a situação dos estrangeiros no Brasil durante o período do Estado Novo, quando a proibição da entrada deles foi mais rigorosa. Assim, em 1934, foi promulgado o Decreto Nº 24.215⁴¹, que definia o sistema de cotas para o ingresso de imigrantes no país, e, em 1937, a partir de uma circular secreta, foi autorizado que os consulados brasileiros não concedessem vistos de entrada aos judeus⁴². Com isso, a imigração, que até 1930 representava 18% da população do Estado de São Paulo, em 1939, teve uma redução de 75%, especialmente em relação à população judaica. Contudo, o crescimento populacional da cidade continuava em expansão, agora, com a chegada de novos migrantes, especialmente oriundos dos estados nordestinos (HALLAL, 2020).

⁴⁰Hildegard Rosenthal não tinha ligação com o Iphan, mas ressaltou alguns profissionais que trabalharam em tal órgão: Marcel Gautherot, José Oiticica Filho e Thomaz Farkas. Ver mais em: **A fotografia na preservação do patrimônio cultural: uma abordagem preliminar/coordenação** Francisca Helena Barbosa Lima, Mônica Muniz Melhem, Oscar Henrique Liberal de Brito e Cunha. - Rio de Janeiro: IPHAN, COPEDOC, 2008.

⁴¹Mais informações em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-24215-9-maio-1934-557900-norma-pe.html> Acessado em: 28/10/2020.

⁴²Mais informações em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1940-1949/decreto-lei-4166-11-marco-1942-414196-publicacaooriginal-1-pe.html> Acessado em: 28/10/2020.

Logo, houve aumento da população da cidade de São Paulo, pois, em 1920, era de aproximadamente 580.000 habitantes; em 1940, era de 1.326.261 e em 1950, era de 2.2000 habitantes (ARRUDA, 2015). É importante frisar, também, que o incentivo para o deslocamento populacional interno foi acompanhado pela transformação das representações dos migrantes. Até o início da década de 1930, era dado, aos estrangeiros residentes no Brasil, reconhecimento pela sua importância para os desenvolvimentos econômico e social do país. Posteriormente, com o contexto da Segunda Guerra Mundial, os imigrantes do eixo (italianos, japoneses e alemães) sofreram discriminação e supressão de direitos. Apresento, abaixo, a Tabela 4 feita pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), que trata sobre a imigração para o Brasil e destaca, dentro do século XX, o período de auge do processo até o início da década de 1930 e o declínio nos anos seguintes.

Tabela 4: Imigração por nacionalidade.

Imigração para o Brasil, por nacionalidade e períodos					Total
Nacionalidade	Período				
	1914- 1923	1924 - 1933	1934 - 1944	1945 - 1949	
Alemães	29.339	61.723	-	5.188	96.250
Espanhóis	94.779	52.405	-	4.092	151.276
Italianos	86.320	70.177	-	15.312	171.809
Japoneses	20.398	110.191	-	12	130.601
Portugueses	201.252	233.650	-	26.268	261.170
Sírios e Turcos	20.400	20.400	-	N/A	40.800
Outros	51.493	164.586	-	29.552	245.631
Total					1.097.537

Fonte: Adaptado de INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Brasil: 500 anos de povoamento. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-por-nacionalidade-1945-1959.html>. Acesso em: 20/08/2020.

Em relação ao período especificado da Tabela 4, nos interessa, para este estudo, principalmente o momento entre 1924 a 1949. É perceptível que, entre os estrangeiros, especialmente os alemães, houve uma queda significativa da imigração desse grupo para o Brasil. Em 1945, Hildegard Rosenthal já estava estabelecida no país, mas, devido às consequências das perseguições antisemitas, dos horrores do Holocausto, e do fim da Segunda Guerra Mundial⁴³, diversos compatriotas estavam procurando outras nações que os abrigassem, e o Brasil não estava receptivo a eles.

⁴³ Relembrando o contexto do conflito mundial, o Brasil entrou em guerra, ao lado dos aliados, em 1942, e no mesmo ano, o governo expediu o Decreto 4.166, que consistia que todos os depósitos bancários dos titulares do Eixo (imigrantes alemães, italianos e japoneses), superiores ao valor de dois contos de

Hildegard Rosenthal, ao longo da sua entrevista ao MIS, faz poucas menções às questões judaicas, à perseguição do governo Vargas aos alemães⁴⁴, e a Segunda Guerra Mundial. Mas, ela comenta que “viajei muito com comissões que foram para Blumenau, para Rio Grande, isso foi durante a guerra, para ver como funcionavam aquelas leis que não podia falar alemão” (ROSENTHAL, 1981). O fato a que a fotógrafa se refere, é que, durante a ditadura do Estado Novo durante a campanha de nacionalização, objetivava-se enaltecer a cultura brasileira, incluindo a valorização da língua portuguesa. Portanto, não era recomendado que se falassem outras línguas em território brasileiro. Inclusive, a partir de 1939, foi proibido falar/utilizar as línguas dos países do Eixo (italiano, japonês e alemão), contrários à posição brasileira na Segunda Guerra Mundial (SEYFERTH, 1999).

Contudo, Hildegard Rosenthal não menciona suas possíveis dificuldades com a língua. Para ela, a maior questão eram os problemas relativos à escassez de material para trabalhar, Hildegard Rosenthal refere que “[...] perdi um trabalho fabuloso para a revista “Sombra”. Eu tinha a permissão para fotografar o casamento da filha do Matarazzo. Na hora de acertar a câmera, caiu uma pecinha” (ROSENTHAL, 1981). Como era difícil conseguir peças ou material do exterior, visto que usava uma câmera alemã, a fotógrafa acabou perdendo trabalhos e teve que se adaptar, como afirma no trecho: “Depois de um tempo eu me virei, e arrumei minha câmera” (ROSENTHAL, 1981).

Nesse contexto de trabalho de Hildegard Rosenthal, a cidade de São Paulo desenvolvia-se exponencialmente na década de 1940. Mas, a urbe teve quatro períodos de desenvolvimento urbano, como nos conta Roberto Toledo. O primeiro, por volta de 1875; o segundo, no início do século XX; o terceiro, em 1911, com transformações no centro de São Paulo, e o quarto entre 1938-1945, quando houve

réis, fossem transferidos para o Banco do Brasil, conseqüente, para o governo brasileiro. Esse afirmava que tal medida era uma forma de indenizar o governo pelo ataque alemão ao navio Taubaté. Ainda no mesmo ano, o mesmo grupo de estrangeiros foi proibido de falar a sua língua materna e precisava do salvo conduto para viajar (FIOCHI, 2020).

⁴⁴ Com a entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, integrantes de países do Eixo (Alemanha, Itália e Japão), foram vítimas de repressão e preconceito. Como exemplo: nomes de estabelecimentos em outras línguas, foram obrigados a se aporuguesar. Ou, como recentemente foram descobertos espécie de campos de concentração para o qual eram levados inimigos (das nacionalidades do Eixo) que chegassem ao país durante o conflito (TUCCI, 2017).

uma tentativa de remodelar a cidade, com a criação de boulevards⁴⁵ para aliviar a Zona Central (TOLEDO, 2005).

Não podemos esquecer que o apogeu econômico de São Paulo, especialmente das primeiras décadas do século XX, deve-se ao avanço da economia cafeeira. Tal situação levou ao auge industrial, que tornou a cidade a principal em termos de desenvolvimento econômico do país. Devido a essa crescente industrialização, surgiram novas ocupações e necessidades. Especialmente a partir da década de 1930, foram necessários novos trabalhadores para ocupar os cargos de forma permanente. Assim, o governo incentivou a migração interna. E para atender a demanda desse novo contingente foram construídas novas moradias e serviços (AMADIO, 2005).

As fábricas em tal período se localizavam próximas ao Centro, em bairros periféricos como Brás, Bom Retiro, Mooca, Belenzinho, Cambuci, Ipiranga e Água Branca. Logo, os trabalhadores precisavam residir próximo a esses lugares, pois o transporte urbano ainda estava em expansão, especialmente os ônibus que, surgiram em 1924, mas, somente posteriormente, a partir da década de 1940, foram construídas e expandidas a malha urbana (AMADIO, 2005).

Esse último período de desenvolvimento urbano de São Paulo (1938-1945) começou a ser pensado em 1927, mas a crise mundial de 1929 levou ao recuo da exportação do café. Até então, o produto era responsável por uma grande parte da economia do Brasil, especialmente do estado de São Paulo. Porém com a crise, o preço que era de 25 centavos de dólar por libra-peso passou, no ano seguinte, para 10 centavos. Tudo isso levou a indústria e a agropecuária a diminuírem o Produto Interno Bruto (PIB). A retomada da indústria só ocorreu a partir de 1932, tendo sofrido novo revés durante a Segunda Guerra Mundial, especialmente entre 1940-1941 (PAIVA, 2013).

Logo, antes da Segunda Guerra Mundial, nesse intervalo da retomada do crescimento, em 1938 com a nomeação de Prestes Maia como prefeito, o plano de desenvolvimento de São Paulo foi colocado em prática. Foram realizadas remodelações urbanas na cidade, ocorrendo transformações urbanísticas e a extensão do sistema viário da urbe. Também foram ampliadas a Avenida Rio Branco,

⁴⁵ Foi a criação de diversas avenidas largas, com numerosas praças. Essa intervenção mudou a constituição e o esquema circulatório do centro da cidade.

ruas da Liberdade e Vieira de Carvalho. As praças centrais foram expandidas, como Anhangabaú – Bandeiras, João Mendes, Consolação etc. Além disso, ocorreram melhorias na Avenida São João, ocorreu o prolongamento da Avenida Paulista e a canalização, ainda em curso, do rio Tietê (ARRUDA, 2015).

Ainda em São Paulo, outras benfeitorias foram realizadas, como a construção da praça D. José Gaspar, em torno da Biblioteca Municipal, a inauguração do Estádio do Pacaembu (1940) – utilizado por Getúlio Vargas para fazer propaganda do regime do Estado Novo –, o Palácio da Imprensa (sede da Gazeta), os assentamentos de trilhos e a verticalização da arquitetura residencial com a construção de novos edifícios suntuosos⁴⁶ (ARRUDA, 2015). Abaixo, exibo o mapa⁴⁷ que evidencia as áreas urbanas na década de 1940, para visualizarmos melhor a cidade em que Hildegard Rosenthal fez a maioria dos seus registros.

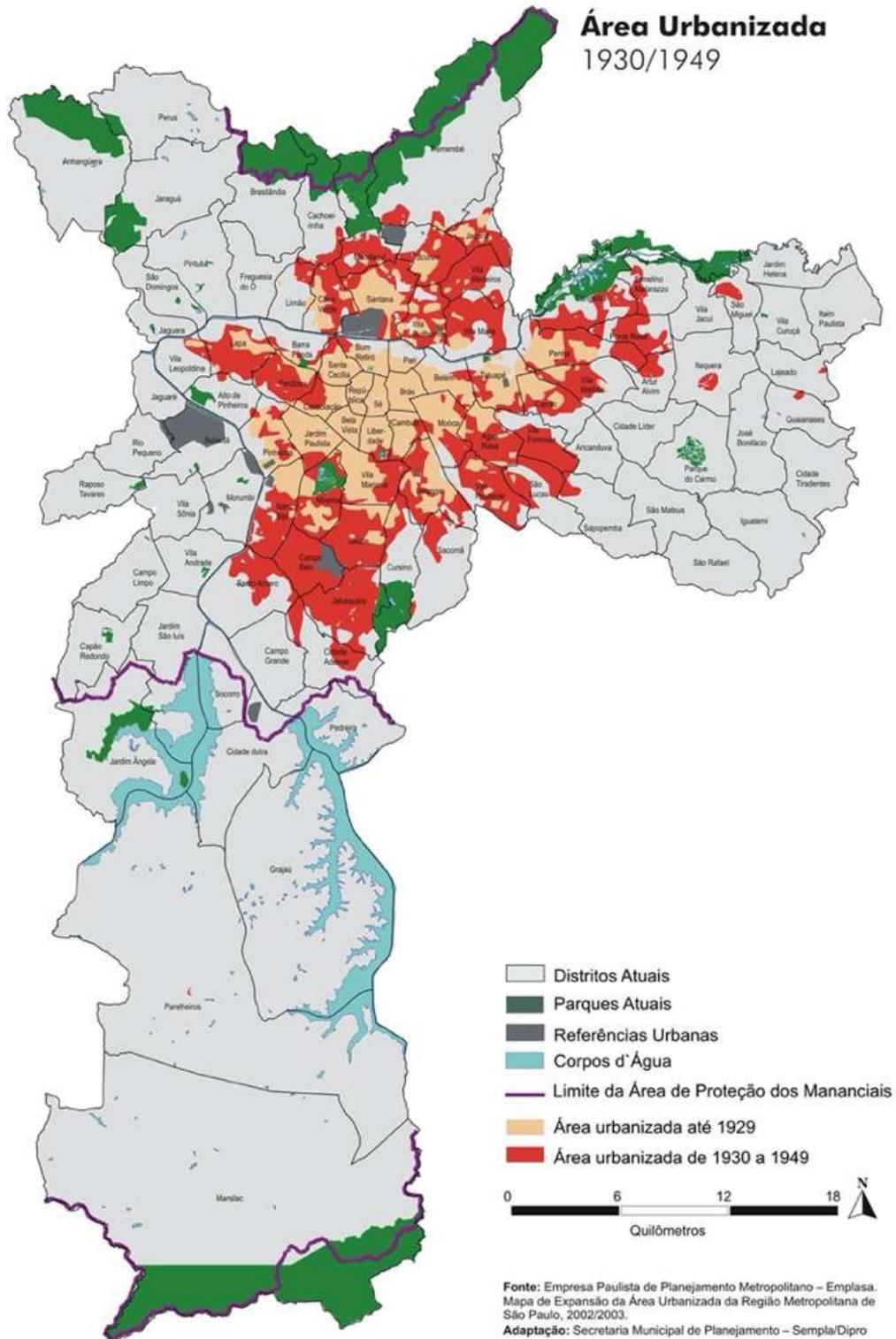
⁴⁶ Desde a década de 1910, tem-se a construção de edifícios com mais de 4 andares na área central da cidade, contudo, mantendo-se restrito a escritórios. A partir de 1930, o processo tornou-se irreversível e expandiu-se para além do limite do centro de São Paulo.

⁴⁷ Para melhor visualização do mapa, sugiro o endereço:

http://smul.prefeitura.sp.gov.br/historico_demografico/img/mapas/urb-1940.jpg.

Acesso em: 02/02/2021.

Figura 1: Mapa da área urbanizada da cidade de São Paulo – década de 1940



Fonte: Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano – Emplasa. Adaptação: Secretária Municipal de Planejamento – Sempla/Dipro.

Através do mapa acima, observo que, até 1929, a área urbanizada concentrava-se em bairros como Sé, Brás, Mooca e Liberdade. Inclusive, as indústrias fabris eram alocadas nesses locais, e as casas dos trabalhadores, especialmente as vilas operárias, eram construídas em torno dessas regiões. Porém, entre 1930 a 1949, a urbanização expandiu-se para o Sul, e foram construídas mais moradias e serviços nos bairros considerados periféricos, e logo a população deslocou-se para esses locais, especialmente pelos preços mais atrativos (AMADIO, 2005).

Logo, a cidade se estendeu além dos limites da Zona Central, como tinha sido a predominância até 1929. O recenseamento da década de 1940⁴⁸ mostrou que São Paulo possuía praticamente 1,4 milhão de habitantes, com isso, atravancou o centro e a comunicação com os bairros, e vice-versa. Por isso, obras e construções foram necessárias para a cidade.

Em relação aos estabelecimentos fabris, Negri e Pacheco comentam que o crescimento industrial do estado de São Paulo “[...] ocorreu, principalmente, nos municípios localizados no entorno da capital paulista, notadamente no ABCD (Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano do Sul e Diadema)” (NEGRI; PACHECO, 1994, p.64). Observo que, também em São Paulo, houve aumento desses locais - em 1932 eram cerca de 2.100. Em 1947, o número passou para 1.200 (AMADIO, 2005).

Na área urbana de São Paulo, especialmente nos bairros periféricos (como Lapa, Belém, Mooca e Bom Retiro), as fábricas pequenas ou de porte médio se intercalavam com as casas residenciais, muitas vezes não podendo-se distinguir entre os imóveis (residenciais ou fábricas). Porém, nos estabelecimentos de grande porte, existiam diferenças notáveis, como a presença de chaminés ou os amplos portões de entrada. Nas áreas suburbanas, notava-se maior diferença entre a zona fabril e residencial. As fábricas ocupavam espaços maiores. Além disso, tinham os terrenos já reservados para as futuras indústrias. E claro, desde o fim do século XX existiam as vilas operárias, lugar em que os trabalhadores e suas famílias moravam e viviam (ARRUDA, 2015).

Diante desse cenário e das modificações no país, e especialmente, em São Paulo, local de moradia e trabalho de Hildegard Rosenthal, entendo que a cidade passava por transformações e convergências, e era uma urbe em que diferentes

⁴⁸ Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6> Acesso: 10/08/2020.

nacionalidades de imigrantes e regionalidades de migrantes conviviam. Além disso, diversos sotaques e costumes adentraram na cidade, desde as imigrações internacionais de fins do século XIX até o período da alta das migrações internas, especialmente a partir da década de 1930.

Todo esse novo ambiente, novas construções, alargamentos de ruas, modificações no transporte público, por exemplo, eram propícios para as(os) novos profissionais fotográficas(fotográficos) que ocupavam as urbes. E graças aos novos equipamentos – compactos, ágeis, sem tripé - o grande formato ficou para trás -, podia-se criar registros mais rápidos. Criou-se dessa forma, uma nova linguagem sobre as pessoas da cidade, se tiravam fotografias do dia a dia, sem necessidade de poses ou grandes esperas durante o ato de fotografar.

Logo, na Alemanha, Hildegard Rosenthal já tinha feito sua formação fotográfica envolvida nesse processo de capturar o cotidiano das pessoas, das cidades e dos campos, especialmente com o curso do Paul Wolf. Chegando no Brasil, a fotógrafa, ao trabalhar para a *Press Information* ou até mesmo de forma independente, pode registrar o dia a dia do país, especialmente de São Paulo. E assim, pode mostrar a nação para os próprios brasileiros, para o exterior e também entendendo ser uma forma da profissional descobrir aquele povo desconhecido para ela.

Saliento que as fotografias aqui apresentadas de Hildegard Rosenthal (com exceção da fotografia no Educandário do Serviço Social de Menores e os seus autorretratos, localizados, respectivamente, no Bairro do Pacaembu e na Zona Oeste da cidade), foram construídas no Centro e imediações de São Paulo. Mas, mesmo nas fotografias não estudadas na tese, se tem algumas que foram obtidas em cidades do interior de São Paulo, no Rio de Janeiro e nos estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Este capítulo, primeiramente, teve como proposta construir uma linha de pensamento para entendermos como ocorreu a chegada da fotografia no Brasil. Após o surgimento e desdobramentos do ideal de nação, vinculado ao período imperial de D. Pedro II. Em seguida, com o advento da República, e o avanço das técnicas fotográficas, apresentei o desenvolvimento das revistas com ilustrações, o surgimento de novas(novas) profissionais nas redações da imprensa brasileira e as novas técnicas fotográficas, surgidas, em sua maioria, com a migração de fotógrafas(fotógrafos) refugiadas/exiladas do nazismo. A partir de tal momento, tendo uma percepção dos processos imagéticos no cenário brasileiro, apresentei os

deslocamentos de Hildegard Rosenthal: seus processos de migrar e movimentos, intrincados com sua chegada ao Brasil em 1937. Por último, entrelacei os caminhos de Hildegard Rosenthal com o Brasil, e especialmente com a cidade de São Paulo – para entendermos como o espaço geográfico da tese se apresentava nos anos 1940, período de maior atuação profissional da fotógrafa.

Portanto, no próximo capítulo apresento as narrativas visuais de Hildegard Rosenthal para as trabalhadoras da urbe paulistana. Importante ressaltar que essas mulheres ocupavam vários lugares da cidade – tanto áreas públicas (ruas), e também, prédios e espaços privados.

3 Narrativas das trabalhadoras na urbe paulistana: presença feminina nos mundos do trabalho

Neste capítulo discuto sobre as relações de trabalho envolvendo as mulheres no Brasil. Após, exibo e analiso as narrativas visuais que Hildegard Rosenthal registrou de trabalhadoras que ocuparam as ruas paulistanas e os espaços privados dessa mesma cidade.

3.1 História do trabalho entrelaçada a história das mulheres

Eu não tinha dificuldade. Metia a cara, pronto! Eu tenho muito jeitinho brasileiro.

Hildegard Rosenthal

Hildegard Rosenthal era uma profissional que ia além das questões técnicas, também, ela também se empenhou em sentir e compreender suas fotografadas. Caso comprovado em sua fala, quando reflete que, além de não ter dificuldades, “metia a cara”, isto é, era uma pessoa corajosa, sem timidez, ia até as suas fotografadas e combinava, quando era o caso, o registro com elas (ROSENTHAL, 1981). Obviamente que a profissional tinha suas dificuldades que já foram salientadas (os deslocamentos, o migrar, e o fato de ter dificuldade de material durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo), mas, apesar disso tudo, ela afirma: “eu viajava sempre sozinha, ou percorria as ruas das cidades mesmo e fotografava todo tipo de gente”(ROSENTHAL, 1981). Então, as narrativas visuais das trabalhadoras que serão mostradas ao longo deste capítulo, são reflexos dessas vivências da profissional.

Assim, antes de apresentar e analisar como Hildegard Rosenthal observou e retratou a presença feminina trabalhando nas ruas e espaços privados de São Paulo, julgo ser necessário situar o mundo do trabalho, especialmente a partir do governo de Getúlio Vargas. Intrínseco a esse processo, demonstro a situação da mulher nesse contexto, em relação às questões trabalhistas, incluindo legislações e situações desse grupo no âmbito jurídico e histórico.

A primeira reflexão a ser feita é como se desenvolveu a história do trabalho ao longo do século XX? Ela se desdobrou de forma contraditória ao longo do século XX. Pois, Angela de Castro Gomes nos exemplifica que, até a década de 1930, a ascensão social não viria do trabalho, quem nascia pobre, possivelmente assim permaneceria.

Porém, a partir do fim da Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o trabalho passou a ser visto como necessário para superar a pobreza e escassez advindas do conflito. Logo, daria dignidade e cidadania à pessoa (GOMES, 1999).

Essa nova concepção do trabalho não distinguia atividade laboral mecânica de outros tipos. Portanto, na teoria, todo a(o) trabalhador(trabalhadora) era valorizada(valorizado). Em conformidade a essas ideias, o associativismo (filiação aos sindicatos), moradia e a alimentação eram a chave para pensar o bem estar e a seguridade desses grupos. Portanto, o objetivo principal era evitar a pobreza, e para isso, obviamente, o trabalho e a prosperidade estavam interligados (FORTES; RIBEIRO, 2019).

E nesse cenário, era notório o desejo de emancipação feminina. Ela passou por vários estágios, como as manifestações pelo direito da mulher votar e de ser votada, que perduraram durante as três primeiras décadas do século XX, especialmente, entre as classes média e alta. No Brasil, na década de 1920, surgiram os primeiros movimentos do sufrágio feminino⁴⁹ – coincidindo com o momento em que as primeiras mulheres conseguiram ingressar em profissões, podendo algumas, tornarem-se médicas, engenheiras, dentistas e farmacêuticas. Em 1922, surgiu a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que objetivava assegurar às mulheres direitos políticos. Ademais, em 1924, houve o I Congresso Internacional Feminista, ambos na cidade do Rio de Janeiro e liderados por Bertha Lutz (1894-1976), considerada, por muitos, a primeira feminista do país (AZEVEDO; FERREIRA, 2006). Mas a questão do voto não era discutida e desejada por todo o público feminino. As mulheres consideradas anarquistas⁵⁰ não reivindicavam o direito ao voto, pois acreditavam que outras pautas, como melhores condições de trabalho, especialmente, para as companheiras dos setores fabris, eram mais importantes. Já as liberais, visando às mulheres das classes média e alta, defendiam o direito ao voto (RAGO, 2017).

Somente em 1932, após Getúlio Vargas ter promulgado o Código Eleitoral, as mulheres brasileiras adquiriram o direito de votar e de ser votadas, com ressalvas,

⁴⁹ Movimento que visava direitos políticos às mulheres. Surgiu na Inglaterra ainda no século XIX, mas o primeiro país a conquistar o direito foi a Nova Zelândia, em 1893. Após, em 1906, a Finlândia teve as suas primeiras parlamentares eleitas. A Inglaterra só teve o direito conquistado em 1918, e apenas por mulheres com propriedades privadas. A Arábia Saudita foi o último país a conquistar o direito, em 2015. Dados retirados do site: <https://uvesp.com.br/portal/noticias/este-mapa-mostra-o-ano-em-que-as-mulheres-tiveram-o-direito-de-votar-em-cada-pais-do-mundo/>. Acesso em: 17/01/2021.

⁵⁰ Anarquismo é uma ideologia que não acredita em nenhuma forma de dominação (incluindo Estado) e acredita na cultura da coletividade.

pois a prerrogativa só era válida para as que exerciam função pública remunerada. A médica Carlota Pereira de Queiroz (1892-1982) foi eleita a primeira deputada federal por São Paulo, na Constituinte de 1934. Além do voto, foram assegurados direitos às gestantes, como assistência médica, salário (correspondente à metade da média dos últimos seis meses de ordenado), licença-maternidade de dois meses e impedimento de demissão por gravidez (RAGO, 2017).

As pesquisadoras Claudia Schemes e Graziela Dobler mencionam que, em 1937, houve um retrocesso nas leis e nas garantias às mulheres. Uma nova Constituição foi criada, na qual não constava a obrigatoriedade da igualdade salarial entre os sexos. Além disso, o documento retirava a garantia das gestantes de permanecerem nos seus empregos. Também, em igual ano, foi implementado o Plano Nacional de Educação, que previa um ensino específico para as mulheres, o qual era voltado para o aprendizado dos afazeres domésticos, além de cuidados com esposo e filhos (SCHEMES; DOBLER, 2015).

Em 1939, com o Estatuto da Família, houve, ainda mais, restrição aos direitos femininos. Ficou estabelecido que as mulheres deveriam ser admitidas em empregos considerados “próprios da sua natureza” – que seriam, preferencialmente, dentro da esfera familiar, ou em atividades como professoras primárias, costureiras, datilógrafas e telefonistas, por exemplo. Dessa forma, houve limitação da presença feminina nos setores públicos e privados (SCHEMES; DOBLER, 2015).

Por volta de 1940, algumas mudanças profundas aconteceram, como o perfil educacional feminino, que chegou a situação expressiva no ensino superior. Isto é, as mulheres estavam presentes em todos os níveis escolares, sendo, do total de diplomados, 10% do público feminino (AZEVEDO; FERREIRA, 2006). De forma geral, apesar dos vários retrocessos, as políticas educacionais implantadas na década de 1920 e institucionalizadas na Era Vargas (1930-1945) foram responsáveis por transformações das normas de gênero. Propiciaram às mulheres acesso à educação e ao trabalho fora do âmbito doméstico. O Brasil era um país em que os direitos femininos andavam a passos lentos, em que as mulheres, na maioria dos casos, mantinham dependência econômica, social e mental em relação aos homens.

Pensando especialmente a década de 1940, espaço temporal deste trabalho, entendo que a Era Vargas (1930-1945), especialmente a partir do Estado Novo (1937-1945), foi um momento complexo, caracterizado como um período ditatorial, momento em que direitos humanos foram supridos, mas, também um tempo de elevado

desenvolvimento urbano, especialmente nas capitais, como São Paulo. O que ocasionou aumento da empregabilidade, especialmente para o público masculino, mas, também, marcado por conflitos dentro do âmbito do mundo do trabalho.

Logo, é um momento controverso na História Brasileira, especialmente no que tange às questões trabalhistas. Esta, no Brasil, na década de 1940, era pautada, ou melhor dizendo, derivada do crescimento industrial e o consequente desenvolvimento econômico. Portanto, a partir dessas perspectivas, abriram-se novas oportunidades de trabalho, obviamente, abarcando todo o tipo de precarização, derivada do sistema capitalista.

A partir de 1942 intensificou-se o discurso, forjado, de um governo “político trabalhista”, que enfatizava a ideia do Estado (e de Vargas) “protetor dos trabalhadores” (MATOS, 2019, p. 71). Prontamente viu-se que tal pensamento era uma falácia, e o sindicato tutelado pelo Estado, convergia mais a reprimir do que organizar, o que levou as(os) trabalhadoras(trabalhadores) começarem a se organizarem. Fato confirmado pelo aumento de paralisações e protestos. Entre 1930-1940, o número de greves em São Paulo chegou a 59 estabelecimentos, e 31 no interior do estado. Isso tudo se deve porque “os trabalhadores organizados e suas lideranças mais combativas continuaram a resistir à ideia do sindicato tutelado pelo Estado” (MATOS, 2019, p. 72). Como resposta, o governo de Vargas reagiu com repressão e truculência.

Em 1943, como medida para agradar as(os) trabalhadoras(trabalhadores), mas, também, as(os) controlar, foi implementada a CLT (Consolidação das Leis de Trabalho), momento em que foi definido o salário mínimo e a regulação de horários, turnos e regras trabalhistas em geral. Porém, mesmo nesse cenário promissor para a(o) trabalhadora(trabalhador), na década de 1940, quase 72% dos empregos assalariados eram informais (POCHMANN, 2020). Assim sendo, pressupõe-se que a informalidade acompanhou a sociedade brasileira e, claro, a paulistana.

Outro fator preponderante é que a(o) trabalhadora(trabalhador) urbano e industrial, até a década de 1940, se concentrava prioritariamente nas indústrias têxteis, produção de alimentos e metalurgia. Já na década seguinte, a atividade laboral voltou-se para as áreas de mecânica, materiais elétricos e transportes – sendo predominantemente masculinas. No final de 1940 e início de 1950, o presidente era Eurico Gaspar Dutra (1946 – 1951), sucessor de José Linhares que ocupou o cargo por apenas 91 dias, após a renúncia de Getúlio Vargas (MATOS, 2019).

O período de Dutra, é marcado por uma suposta “redemocratização”, mas, também houve aumento da inflação (justificada pelo governo como resultantes de déficits do mandato anterior). Nos primeiros anos desse governo não houve incentivos à industrialização nacional – situação só amenizada no fim da década de 1940. Já as greves aumentaram – só nos dois primeiros anos (1946-1947), surgiram cerca de 60 paralisações -, mas a rigidez trabalhista também acompanhou esse movimento e a repressão contra as(os) trabalhadoras(trabalhadores) se intensificou (FORTES, 2017).

Portanto, a(o) trabalhadora(trabalhador) formal sofreu revés com a inflação, desvalorização do salário e repressão trabalhista. E, falando especificamente das trabalhadoras informais, que é o caso da maioria dos registros de Hildegard Rosenthal, possivelmente, incidiam sobre elas, ainda, maiores preocupações. Pois, a informalidade gera insegurança laboral, e, além de todos os riscos inerentes às ruas, ainda tem a questão de serem mulheres e trabalharem em espaços públicos, estando mais sujeitas a riscos. Obviamente esses fatores não são mencionados nos registros fotográficos de Hildegard Rosenthal e nem é possível apreender análises se essas mulheres trabalhadoras que foram fotografadas sofriam esses reveses, mas é um marcador importante a ser elencado dentro do contexto do mundo do trabalho feminino.

O mundo do trabalho, especialmente o feminino, aparece explicitamente ou, implicitamente, nas fotografias de Hildegard Rosenthal. Segundo Maria Ciavatta o conceito “[...] inclui as atividades materiais, produtivas, assim como todos os processos de criação cultural que se geram em torno da reprodução da vida” (CIAVATTA, 2012, p.34). Portanto, as narrativas visuais das trabalhadoras são visões de Hildegard Rosenthal sobre os processos de produção de trabalho das fotografadas.

E se formos pensar o binômio mulher e trabalho, temos que avaliar que as formas de trabalho geralmente variam conforme o sexo. Detalhando o assunto, elenco os estudos de Flávia Biroli que explanam que a exploração da força de trabalho não é igual para todas, como o benefício do patriarcado não é igual para todos os homens (BIROLI, 2016). E não podemos ignorar, conforme Clarice Speranza menciona, que as tensões entre homens e mulheres são permanentes, especialmente na divisão sexual do trabalho (SPERANZA, 2021). Logo, especialmente se formos pensar as primeiras décadas do século XX, as divisões do trabalho eram pensadas conforme o sexo. Obviamente tinha-se exceções, e especialmente durante as guerras mundiais,

visto que, devido à escassez de mão de obra masculina, mais mulheres ocuparam esses espaços, especialmente durante os conflitos.

Ao refletirmos sobre as mulheres trabalhadoras também temos que levar em conta a tríade: classe, gênero e raça. É claro que, conforme Gerda Lerner explicita: “[...] homens e mulheres sofreram exclusão e discriminação por razões de classe. Mas nenhum homem foi excluído do registro histórico por causa de seu sexo, embora todas as mulheres o tenham sido” (LERNER, 2019, p. 35). Avançando na discussão, Helena Hirata menciona que havia e ainda existe desigualdade salarial entre homens e mulheres (HIRATA, 2018). E mais ainda entre homens brancos/negros e mulheres brancas/negras⁵¹. Por isso, analisar o contexto em que, de forma geral, aquelas mulheres fotografadas estavam inseridas é importante para entendermos suas posições no mercado de trabalho – seja formal ou informal –, as dificuldades inerentes às suas ocupações e o papel de Hildegard Rosenthal ao fazer os seus registros.

Nesse sentido, entendo que, possivelmente, Hildegard Rosenthal percebia a importância de ver e de registrar a circulação feminina na urbe paulistana, visto que era um público, por vezes, desprestigiado das fotografias relativas à força do trabalho. Portanto, essas questões que foram apresentadas são importantes para entendermos o cenário das trabalhadoras brasileiras, especialmente as retratadas por Hildegard Rosenthal. Visto assim, após a conceituação do mundo do trabalho ao longo das primeiras décadas do século XX, especialmente da década de 1940 e reflexões acerca do trabalho feminino em igual período, apresento, no próximo subtítulo, as fotografias que serão analisadas.

3.2 Narrativas visuais das trabalhadoras paulistanas

As imagens, como é evidente, não dão tudo.

Georges Didi-Huberman

A citação acima de Didi-Huberman, exemplifica o que compreendo ser parte do ofício de Hildegard Rosenthal; uma síntese dos seus processos de migrar entrelaçado às suas identidades, resultado de seus encontros/ desencontros/ observações e vivências em seus percursos (Alemanha-França-Brasil). Ainda, em Didi-Huberman,

⁵¹ Aqui, neste trabalho, utilizo a palavra “negra/negro”, me amparando em autoras/es como: Gonzales (1988) e Guimarães (2012), por ambos compreenderem que cor da pele (preto, no caso) daria margem para o sistema de diferenciação daqueles que tem cor para aqueles sem cor (brancos). Contudo, entendo que é uma discussão ainda em andamento.

ele elenca que a imagem “[...] oferece singularidades múltiplas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 136). Também, “é preciso mostrar aquilo que não podemos ver” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 171).

Portanto, entrelaçando esses dizeres de Didi-Huberman com as narrativas visuais de Hildegard Rosenthal, especialmente no caso das mulheres trabalhadoras, compreendo que as imagens que serão apresentadas são desdobramentos, como o próprio Didi-Huberman afirma, “a imagem não é nem *nada*, nem *toda* [...]”. Ela desdobra-se segundo uma complexidade mínima que supõem dois pontos de vista que se confrontam sob o olhar de um terceiro (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.191, grifos do autor). Dessa forma, as análises a seguir, são resultados de variáveis envolvendo a trajetória da Hildegard Rosenthal, os ofícios de suas fotografadas e, claro, as vivências e estudos da pesquisadora envolvida na tese.

Dessa maneira, selecionei oito fotografias das trabalhadoras paulistanas dentre, um total, de 17 imagens disponíveis no IMS. Logo, esse recorte deu-se por motivos de, primeiro, algumas fotografias sequenciais eram muito parecidas (especialmente envolvendo a área da Zona Cerealista). O mesmo ocorreu com imagens de artistas mulheres. Além disso, a análise se deu individualmente em cada imagem pela própria proposta das fotografias – são realizadas em momentos e com personagens diversos. Primeiro apresento as fotografias em miniatura de forma sequencial, após individualmente.

Fotografia 1: Fotografias das trabalhadoras apresentadas de forma sequencial



Em ordem de aparecimento:

- À espera do bonde na zona cerealista, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.
- Tomando o bonde na zona cerealista - em frente ao mercado municipal, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS
- Feira do Largo do Arouche, c. 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS
- Feira do Largo do Arouche, c. 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS
- Costureiras no Educandário do Serviço Social de Menores, posteriormente Unidade da FEBEM, São Paulo, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.
- Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Montagem: Maria Clara Hallal.

Fotografia 2: À espera do bonde na Zona Cerealista, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

A fotografia 2 foi obtida na Zona Cerealista, localizada no Bairro do Brás⁵², mesma região que se encontrava a Hospedaria do Imigrante⁵³. A Zona Cerealista era um local que vendia (e que ainda comercializa) produtos alimentícios, além de ser constituído por outros negócios. A imagem na horizontal permite que os elementos presentes estejam mais dispersos e fornece sensação de amplitude. O enquadramento é o plano aberto, em que as várias personagens da urbe paulistana estão destacadas. Na primeira superfície, ocupando a centralidade do enquadramento fotográfico, uma senhora com pacotes ao seu lado e na sua cabeça. Além disso, mais ao fundo, à esquerda, temos uma mulher de preto, olhando diretamente para a fotógrafa, e outra pessoa do sexo feminino sentada no meio fio da calçada. Ao seu lado, também sentado, está um menino, aparentemente de pouca idade. Na segunda superfície, um pouco atrás, está um senhor de terno olhando para o extraquadro, além

⁵² Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, o Brás – predominância da área comercial, industrial e cultural da zona leste de São Paulo –, passou a sofrer com a escassez de alimentos e de negócios.

⁵³ A Hospedaria do Imigrante foi inaugurada em 1887 e foi a primeira morada de milhares de estrangeiros que buscavam melhores condições de vida ou fugir do percalços das guerras. Atualmente, foi reformada, e uma parte do complexo de prédios virou o Museu da Imigração, no bairro do Mooca. A partir de 1930, com o movimento de migração interna, impulsionado pelo governo brasileiro, a Hospedaria passou a receber migrantes brasileiros, notadamente os nordestinos, que buscavam empregos e fugiam da fome.

do que a fotografia mostra -, e, logo mais ao fundo, outro personagem masculino em uma carroça.

O ângulo é o normal – com exceção do ponto de vista da fotografada que está sentada no meio fio –, proporciona a(o) observadora(observador) pensar na igualdade entre Hildegard Rosenthal e suas(seus) fotografadas(fotografados). Como o registro foi realizado em uma rua, ao ar livre, em um dia ensolarado, a luz solar apresenta outros efeitos que a fotografia de estúdio não permitiria, como grandes reflexos. Em relação a isso, a fotógrafa explica que, durante o seu exercício profissional, ela gostava de que as “sombras fizessem desenhos” (ROSENTHAL, 1981).

Assim, a luminosidade lateral projeta sombras sobre as retratadas. Mas, também, faz desenhos como se acompanhasse os passos das mesmas. Dessa forma, entendo que as mulheres presentes na imagem estão em maior destaque, visto que o homem na carroça está desfocado, o menino mal aparece e a outra presença masculina está virada para o lado, como se tivesse sido clicado ao acaso.

Em relação às mulheres da fotografia, podemos observar maiores detalhes e conjunções. Logo, a senhora que ocupa quase a centralidade do registro e está com mercadorias na cabeça, possivelmente, foi à Zona Cerealista para comprar alimentos para revender – visto a quantidade de mercadorias que carregava. A outra figura feminina, sentada no meio fio da calçada, também tem sacolas por perto e está com um semblante cansado. Ambas, pelos vestuários e pelos produtos que transportam, demonstram ser de classe modesta.

Em outra perspectiva, a terceira senhora de vestido preto, está com uma roupa mais elegante, segura apenas uma bolsa, aparenta ser de classe econômica distinta das outras duas mulheres. Ela está olhando diretamente para a fotógrafa, com alguma desconfiança e, talvez, demonstrando enfrentamento. Além disso, a ausência de sacolas, sacos e de mercadorias indica que ela poderia trabalhar no local, em setores como datilografia, ou que tenha ido até aquele cenário comprar pequenos artigos.

Logo, identifico que as formas distintas de ser mulher estão presentes nesse registro apresentado. Além disso, percebo que, por meio dessa imagem, Rosenthal evidenciou a existência e a resistência da mulher na urbe paulistana. Pois, as mulheres estão em primeiro plano, e, além disso, vemos a diversidade feminina na imagem. Portanto, ver e registrar as pessoas que circulavam por São Paulo, era usual no dia a dia dessa profissional, sejam mulheres e homens, mas, compreendo que as primeiras superfícies eram mais dedicadas a mostrar o feminino na urbe paulistana.

Fato evidenciado pela próxima imagem, que é uma continuação da fotografia 2, e relata um fragmento do dia a dia daquela mulher registrada com as mercadorias na cabeça.

Fotografia 3: Tomando o bonde na Zona Cerealista - em frente ao mercado municipal, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

A fotografia 3 acima exposta é uma continuação da anterior, pois vemos a mesma personagem que, anteriormente, estava no meio fio da imagem. O cenário também é o mesmo – a Zona Cerealista. É possível verificar que o plano é o geral (aberto), em que ambiente e retratadas dividem espaço. Na cena enquadrada, podemos observar na primeira superfície a senhora com as mercadorias na cabeça, em direção ao bonde, e alguns de seus pacotes parecem já estarem no transporte.

Em relação ao bonde mostrado na imagem, visualizamos que está se direcionando para São Caetano (conforme o letreiro na parte superior do transporte) – atualmente São Caetano do Sul, e em 1948 foi elevado à cidade. Mas, no momento da fotografia ainda fazia parte do distrito de São Paulo. E a ferrovia tinha por objetivo atender esses bairros mais isolados da cidade (em que alguns posteriormente foram emancipados), cujos possuíam concentração significativa de imigrantes, como o já

citado São Caetano, mas, também, Santo André e São Bernardo (ROLFSEN SALLES, 2008). Assim, não temos como saber se a senhora retratada na primeira superfície era imigrante. Mas, podemos ter ciência que ela estava se direcionando para São Caetano, um bairro, até então, afastado das zonas centrais, com elevada concentração de imigrantes que iam para o Centro a fim de trabalharem.

Continuando na análise imagética, o ângulo é o normal, conferindo o significado de igualdade entre as presentes na imagem. Além da senhora já mencionada, observamos na segunda superfície, mais alguns personagens da urbe paulistana – o maquinista do bonde, um senhor que aparenta estar subindo no transporte e alguns outros personagens masculinos ao fundo. O protagonismo do registro divide-se entre o meio de locomoção e a mulher retratada.

Nesse cenário, um dado a ser lembrado é que, no início da década de 1940, os ônibus já estavam superando seus antecessores – os bondes elétricos. Dessa forma, na imagem analisada, ambos os personagens – a mulher retratada e o bonde – levam-nos a pensar em indícios de resistência no registro fotográfico, como se, para Hildegard Rosenthal, ambos os protagonistas tivessem seu direito de permanecerem na urbe paulistana.

Além disso, ainda na fotografia 3, a mulher retratada está trabalhando pelas urbes da cidade – carregando sacolas e realizando seu deslocamento. Logo, Hildegard Rosenthal, possivelmente, compreendia que as ruas eram para todas as pessoas, de todos os sexos. Isso comprovado na sua fala, quando comenta que: “eu via homens e mulheres nas ruas, principalmente de São Paulo, e mulheres trabalhando, carregando coisas pesadas, e homens também [...]” (ROSENTHAL, 1981). Esse olhar da fotógrafa para as pessoas, e para a simplicidade, era cotidiano à sua profissão, como afirma: “para mim fotografia, quando não tem uma pessoa, a fotografia não me interessa. Não faz sentido. Eu tenho retrato de trabalhadoras, operários, gente do campo” (ROSENTHAL, 1981). Logo, seu olhar estava atento à diversidade social do seu cotidiano, ao dia a dia de São Paulo.

Continuando nessa temática de diversidade social na metrópole paulistana, José Guilherme Magnani afirma que: “[...] no contexto das grandes cidades, são múltiplos, variados e heterogêneos os conjuntos de atores sociais que nelas vivem, sobrevivem, trabalham, se viram, circulam, usufruem de seus equipamentos ou deles são excluídos” (MAGNANI, 1999, p.287) Para Hildegard Rosenthal, descobrir a urbe e as suas habitantes extrapolava o nível profissional, fato elencado na sua fala: “Eu

gostava da cidade e explorei profissionalmente, mas pouca coisa. Mas foi uma coisa pessoal” (ROSENTHAL, 1981). Hildegard Rosenthal não registrou apenas as trabalhadoras da Zona Cerealista ou dentro dos padrões branco/europeu, ela, também, fotografou trabalhadoras negras. Eis as duas próximas imagens que remontam a essas personagens.

Fotografia 4: Feira do Largo do Arouche, c. 1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

A feira no Largo do Arouche, realizada em área central de São Paulo, foi exemplificada por Rachel de Queiroz, escritora de grande sucesso, em sua coluna no jornal “O Cruzeiro”, de 07 de dezembro de 1946 como: “[...] um largo de forma irregular, começando num triângulo [...], e acabando num cinema, debaixo dum parque de árvores” (QUEIROZ, s/p). A autora também comenta a diversidade presente, desde flores, legumes, sapatos e perfumaria⁵⁴.

Portanto, ainda que não tenhamos como ter certeza que a feira que Rachel de Queiroz menciona seja a mesma registrada por Hildegard Rosenthal, é notório que o comércio informal estava presente no Largo do Arouche. Visto que, as feiras, de forma

⁵⁴ Informações extraídas de: <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/8648/feira-do-arouche>. Acesso em: 10/10/2022.

geral, são constituídas da informalidade e diversidade de produtos comercializados. E o mesmo cenário será visto na próxima fotografia 5.

Assim, por meio da horizontalidade da fotografia, visualizamos, os objetos que estão sendo comercializados pela personagem. E no momento, é neste assunto que me deterei. O ângulo *plongée* permite observarmos que a vendedora possivelmente é negra - fato elucidado na próxima fotografia a ser analisada. E a luz natural incide sobre as mercadorias que parecem ser figas, patuás, sementes, ervas e frutas (ao canto da imagem). Ainda, conseguimos observar que a feira, ao menos a banca retratada, é montada na própria calçada, sem mesa ou bancada de apoio. Portanto, a informalidade estava presente no cotidiano dessa trabalhadora retratada.

Perante o olhar de Hildegard Rosenthal, São Paulo era composta de mulheres multiétnicas, ela olhou e registrou as mulheres negras na cidade, o que, como indica Ana Maria Mauad até a década de 1940, era mais usual serem fotografadas dentro da temática do carnaval ou instituições religiosas (MAUAD, 2020). Mas, conforme demonstra Álvaro Nascimento, homens e mulheres negras também fizeram parte da história do Brasil. E igualmente se envolveram em lutas operárias, desenvolveram ofícios em cursos como medicina, direito e engenharia (NASCIMENTO, 2016). Contudo, em determinados momentos, como no Estado Novo, foram apagados dos registros históricos.

No registro analisado, Hildegard Rosenthal contemplou uma trabalhadora informal negra, e é interessante seu olhar para a outra, para as invisibilizadas da sociedade. E isso pode ser devido ao seu próprio status de imigrante, pois esse patamar impõe dificuldades e especificidades próprias. Logo, de uma forma geral, o processo de migrar envolve rupturas, às vezes, traumas, e ainda mais no período do Estado Novo, tem-se dificuldades por não permitir livremente o trabalho diário e dificuldades – como falta de material, advindo da Segunda Guerra Mundial.

Outra questão a ser discutida é que, no contexto da imigração, as mulheres, vivenciam essa experiência de formas distintas. Portanto, no caso específico de Hildegard Rosenthal, compreendo que são visões de uma estrangeira para um país, mais especificamente, de uma cidade. Possivelmente, devido ao seu olhar “estrangeiro”, talvez passível a observar as particularidades da urbe e disposta a mostrar o Brasil para os brasileiros, é que ela retratou a vendedora negra. E na próxima fotografia observamos a trabalhadora em maiores detalhes, é o momento em que o seu rosto é evidenciado e conseguimos ver os seus traços e fisionomia.

Fotografia 5: Feira do Largo do Arouche, c. 1940



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Nesta imagem, o plano médio permite visualizarmos em maiores detalhes a trabalhadora exercendo seu ofício na Feira do Largo do Arouche. É o momento de ver em profundidade o rosto da mulher – enquanto que no registro anterior (fotografia 4), ainda restavam dúvidas se era uma pessoa negra – agora, temos a confirmação. Também, observamos mais algumas mercadorias comercializadas (frutas e objetos) e a vegetação. O foco é na personagem, logo, ela está na primeira superfície e na segunda superfície, é possível ver uma segunda trabalhadora, que está olhando para além do que a imagem mostra.

Em relação à segunda trabalhadora, ela é mostrada parcialmente, foi feito um recorte na imagem – não se sabe se, originalmente, ela foi idealizada assim, ou foi um corte na revelação. Mas, podemos apreender que também é uma mulher negra, estava com um pano na cabeça e usava vestes de cor clara e um casaco grosso de cor escura. Além disso, divide o quadrilátero com a trabalhadora já mencionada anteriormente. Não é possível averiguar quais mercadorias estavam sendo comercializadas pela segunda mulher, contudo, pela pose é possível compreender que ela não estava ciente do registro, e talvez nem tenha percebido o que acontecia ao seu redor.

Ao contrário da fotografia anterior (4), nessa, Hildegard Rosenthal estava no mesmo nível das fotografadas, indicando que a profissional estava abaixada, ressaltando a igualdade entre as registradas e a fotógrafa. Além disso, nos revela que, possivelmente, Rosenthal não se importava com si própria e com suas vestes, para obter o registro desejado. Fato comprovado no seguinte trecho de sua entrevista: “[...] eu sou de estatura pequena, eu me visto simplesmente [...]” (ROSENTHAL, 1981). A fotógrafa explana que o principal era “obter a fotografia do que eu estava vendo no momento” (ROSENTHAL, 1981).

Muito mais do que simplesmente realizar uma imagem perfeita, com luz e elementos centralizados, que, certamente, exigiria mais técnica e menos espontaneidade, Hildegard Rosenthal optou por registrar o que seus olhos estavam vendo naquele momento. Mesmo que a fotografia analisada, ao que tudo indica (sorriso e gestos da mulher), seja posada, podemos averiguar pequenas imperfeições. Primeiramente, o corte fotográfico foi realizado de forma abrupta na altura da cabeça da personagem. E a trabalhadora não está centralizada na imagem. Contudo, esses elementos não impedem que nós, observadores, capturemos a expressão risonha da trabalhadora – que pode ser pelo ato fotográfico em si -, ou pela alegria de vender o produto. Além disso, suas vestes – especialmente o casaco –, parece estar largo, pode ser reutilizado ou advindo de doações, indicando que possivelmente a retratada pertença a classes mais populares/baixas da população.

As fotografias 4 e 5, analisadas em conjunto, indicam algumas possibilidades interessantes de serem discutidas. No primeiro registro, a retratada mal aparece, o foco é em seus objetos comercializados. Logo, pode ser uma crítica de Hildegard Rosenthal para a invisibilidade das mulheres negras, ou um estranhamento da fotógrafa para outras culturas – visto que os objetos parecem ser de temática africana.

Por último, o fato da fotógrafa ser uma mulher de classe média, ainda que sofresse dificuldades inerentes ao fato de ser uma imigrante alemã em meio ao Estado Novo e à Segunda Guerra Mundial, poderia indicar um olhar classista para as registradas. Obviamente esse suposto “olhar” pode ser algo subentendido da própria Hildegard Rosenthal, isto é, aqueles sentimentos, vivências e perspectivas que as(os) profissionais da fotografia carregam com si. Fato elencado por William Thomas Mitchell, ao afirmar que:

[...] As imagens não são simplesmente um tipo particular de sinal, mas algo como um ator no palco histórico, uma presença ou personagem dotado de status lendário, uma história que acompanha e participa das histórias que contamos a nós mesmos sobre nossa própria evolução desde criaturas "feitas à imagem" de seu criador, até criaturas que se produzem e seu mundo à sua própria imagem (MITCHELL, 2016, p. 31)⁵⁵.

Portanto, as tensões e subjetividades da própria Hildegard Rosenthal estão impressas em seus registros fotográficos. E isso pode ter ajudado a fotógrafa a construir as narrativas visuais de mulheres paulistanas na década de 1940 de forma plural. Apesar de ter construído um aporte fotográfico que constituíam os vários tipos da cidade de São Paulo, e ter convivido por algum tempo com suas retratadas (conforme veremos no subtítulo da “Nova Mulher”), a profissional comenta que “[...] no fundo sou uma pessoa muito tímida. Eu não sei o que foi. Eu simplesmente cheguei num lugar, fiquei onde ia ficar e tirei fotografia” (ROSENTHAL, 1981). Contudo, mesmo em meio a sua timidez, ela conviveu com as pessoas, e tinha contato direto com a população.

E essas fotografias derivadas do contato direto com a população, entendo que são formas de expressão de Hildegard Rosenthal – composta de subjetividades, tanto para quem registra quanto para quem observa. Portanto, seus processos de migrar, sua experiência como uma das poucas mulheres em cenários, por vezes hostil, como as ruas da cidade, podem ter constituído seu olhar múltiplo para seus atores sociais.

Ainda falando das fotografias 2, 3, 4 e 5, elas representam mulheres das classes menos abastadas – fato comprovado pelas vestes e, especialmente, ocupações que exerciam. Logo, esses lugares que serviram como cenário para as trabalhadoras da Zona Cerealista e do Largo do Arouche, ainda que se localizassem na Zona Central de São Paulo, eram ambientes menos abastados economicamente.

Para continuar na temática das trabalhadoras em situação de aparente insegurança, apresento um registro de costureiras no Educandário do Serviço Social de Menores. As moças do trabalho em questão, eram tidas como aprendizes, logo, nessa condição, não possuíam carteira registrada e a remuneração era inferior ao de

⁵⁵ No original: “[...] Las imágenes nos son simplemente un tipo de signo particular, sino algo así como un actor en la escena histórica, una presencia o personaje dotado de estatus legendario, una historia que acompaña a y participa de las historias que nos contamos sobre nuestra propia evolución de criaturas “hechas a imagen” de su creador, a criaturas que se producen a sí mismas y a su mundo a su propia imagen” (Tradução minha).

suas colegas de profissão de grandes fábricas, por exemplo (BORGES; SALLA, 2018).

Fotografia 6: Costureiras no Educandário do Serviço Social de Menores, posteriormente Unidade da FEBEM, São Paulo, 1942.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

A fotografia acima é um recorte do dia a dia do Educandário do Serviço Social de Menores, local que acolhia crianças e jovens abandonados ou considerados infratores. E às menores acolhidas eram ensinados serviços de costura e lavagem de roupa (BORGES; SALLA, 2018). Ao atingirem a maioridade, e saírem da instituição, ou quando liberadas pelo poder público, essas jovens estariam aptas para trabalhar em casas de família ou hotéis/lavanderias, por exemplo. Infelizmente poucas informações estão disponíveis sobre esta imagem, mas segundo dados disponíveis no IMS, a fotografia faz parte de uma reportagem que a fotógrafa realizou para o jornal “Estado de São Paulo”. O objetivo da matéria era registrar o dia a dia das(dos) menores moradores do Educandário do Serviço Social de Menores.

Em relação às questões técnicas, a fotografia está na horizontal, proporcionando que os elementos fiquem mais dispersos. O plano aberto e o ângulo *plongée* (a fotógrafa estava em pé, e as moças sentadas), proporciona a observadora (o observador) entender que os objetos (fronhas, lençóis e cobertores) estão

aglomerados, quase não é possível distingui-los. A fotografia é o que podemos classificar como “dura”, isto é, bem contrastada, possuindo apenas alguns tons de cinza, predominando o preto e o branco.

Em fotografia, a tendência é o nosso olhar ser direcionado para o lugar mais iluminado, primeiro, visualizamos a parte clara da cena. Logo, no ambiente retratado, a luz direta/frontal ilumina os produtos que estão mais à frente do cenário. Tal situação pode ser indicativo que o local era por si só escuro, e devido a isso, provavelmente Hildegard Rosenthal abriu uma porta/janela para clarear o ambiente. E quanto ao uso da luz em seus registros, a fotógrafa afirma que “na maioria das fotos, só uso a câmera, sem flash” (ROSENTHAL, 1981), especialmente quando o ato de registrar envolvia andanças pela cidade.

Também é notável que o vestuário, cabelo e posição das retratadas, ajudou a normatizar aquele ambiente – tornando-o praticamente uniforme, como é de se esperar de uma Instituição de Menores. Porém, sobressai-se uma única trabalhadora olhando diretamente para a fotógrafa – sendo essa uma mulher negra. Aliás, o cenário apresenta seis trabalhadoras, possivelmente sendo duas negras.

Conforme já estabelecido não era usual registrar visualmente as pessoas negras, além do carnaval ou instituições religiosas (MAUAD, 2020). Não podemos esquecer que durante os governos de Getúlio Vargas (1930-1945) e Eurico Gaspar Dutra (1946-1954), havia discursos higienistas e preconceituosos contra os imigrantes, a população negra e os “indesejáveis” de forma geral. Como Maria Luiza Carneiro observa, o desejo do governo brasileiro era assegurar o “branqueamento” da população. Por isso, negros, judeus, ciganos, portugueses e chineses não eram bem vistos e tinham suas imagens atreladas a caricaturas carregadas de sentidos discriminatórias (CARNEIRO, 2018).

Logo, jovens negras, institucionalizadas dentro do Educandário do Serviço Social de Menores, deveriam sofrer racismo e preconceito, se não de suas colegas, mas das pessoas que regiam aquele lugar. E Hildegard Rosenthal pode, ao menos naquele momento da fotografia, marcar a presença daquelas aprendizes de trabalhadoras mas, também, institucionalizadas, especialmente das mulheres negras. Também a análise da fotografia nos leva a perceber que essas jovens mulheres estavam em situação de opressão, pois a sala era pequena, apertada e escura. Entendo que podemos, até mesmo, afirmar que essas meninas estavam em um ambiente de trabalho forçado.

Até o momento, apresentei, quase na totalidade, fotografias de trabalhadoras mulheres que, possivelmente, exerceram seus ofícios informalmente e de forma precária. Parece ser o caso das mulheres carregando sacos com mercadorias, as trabalhadoras na Feira do Largo do Arouche e também do Educandário do Serviço Social de Menores – que acolhia as jovens e as ensinava um ofício –, mas não as empregava (RIZZINI, 2011). Mas, agora o cenário será outro, as próximas três fotografias apresentam uma trabalhadora-artista, que também exercia a informalidade, mas ocupava outro status na sociedade, e, teoricamente, não possuía um trabalho precarizado ou em situações de perigo.

Fotografia 7: Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Hildegard Rosenthal possuía grande circulação e afeição com as(os) artistas que moravam no Brasil, e isso se deve, especialmente, por sua amizade com outro artista, lituano e também imigrante, Lasar Segall. Conforme a fotógrafa afirma, “Segall era formidável, se prontificou para dar endereço de amigos para tirar fotografias, mas não comercialmente, para efeito de reportagem [...] E a *Press Information* já tinha

criado um nome. Então a gente telefonava, marcava hora, ia lá e pronto” (ROSENTHAL, 1981).

Ao ser indagada pelos seus interlocutores do MIS, como era esse contato, ela afirma: “Eu tirei fotografias deles, fiquei no ateliê deles, frequentei a casa deles. Tirei fotos fora do comum” (Rosenthal, 1981). Além disso, tinha-se a novidade de ser fotografada(fotografado) em seu próprio ambiente de trabalho, algo que não era usual na década de 1940 (COELHO, 2006). A fotógrafa também comenta que as(os) artistas retratadas(retratados) não eram vaidosas(vaidosos), não tinha concorrência entre elas(eles) e não davam importância em aparecer em revistas e jornais. Além disso, a fotógrafa explana que não achavam estranho a presença dela, pois “[...] tinha muitos pintores, desenhistas, tinha muitas mulheres intelectuais. No ambiente de fotografias, eles não se estranhavam, porque era também uma mistura de curiosidade” (ROSENTHAL, 1981). Logo, de forma geral, as relações entre Hildegard Rosenthal e as(os) artistas por ela fotografadas(fotografados) era frutífera e amigável. Ao longo de sua trajetória, a fotógrafa fez imagens do escritor Jorge Amado (1912-2001), o humorista Aparício Torelly (1895-1971), o próprio Lasar Segall, da sua amiga Yolanda Mohalyi, e da pintora Lucy Citti Ferreira (1911-2008). Aliás, como as pesquisadoras Sophia Faustino Ferreira de Sousa e Helouise Costa nos contam, a Hildegard Rosenthal, a Lucy Ferreira e Yolanda Mohalyi viraram amigas, tendo a primeira retratado uma série de quadros de Lucy, no próprio ateliê de Segall (DE SOUSA; COSTA, 2021). Dessa forma, ao menos nesse círculo artístico, as relações entre fotógrafa e fotografadas (fotografados) eram pacíficas e bem aceitas.

E quanto à fotografia 7 mostrada acima, a artista é Olga Elizabeth Magda Henriette Nobiling⁵⁶, nascida em 1902 em São Vicente, São Paulo e faleceu em 1975, na capital paulista. Era de família alemã, e por motivos diversos, sua família voltou ao país natal na década de 1910. Em tal lugar, frequentou a Universidade de Colônia e a Universidade de Muenster, em Vestfália, local em que matriculou-se em cursos de História e História da Arte. Porém, após quatro anos desistiu da formação universitária, e foi admitida na Academia de Belas Artes da Universidade de Berlim, momento em que se aprofundou seus estudos já iniciados, em cerâmica. Em 1934

⁵⁶ Informações extraídas do site: ELIZABETH Nobiling. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21780/elisabeth-nobiling>. Acesso em: 01 de abril de 2022..

voltou ao Brasil e conheceu Yolanda Mohalvy (amiga de Rosenthal) e outras(outros) profissionais. Já na década de 1940, começou a ministrar aulas no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro e em 1953, iniciou como professora da faculdade de Arquitetura e Urbanismo, na Universidade de São Paulo. Após aposentar-se e até o seu falecimento continuou expondo suas obras no Brasil e exterior.

Após a contextualização da vida artística de Elizabeth Nobile, apresento a análise das questões técnicas da fotografia 7 produzida por Hildegard Rosenthal. A imagem está na horizontal, e há um jogo de luz e sombras - refletindo a imagem da cerâmica na parede. Além disso, é uma fotografia em que o desejo de registrar o momento exato em que Elizabeth realiza sua obra, é mais importante do que a estética da fotografia – esta está borrada, com a luz “estourada” e um pouco desfocada.

O plano médio – quase fechado – permite observar que na primeira superfície está a cerâmica (objeto a ser confeccionado) e a mão executora do trabalho. Na segunda, o resto do cenário, momento em que aparecem os quadros ao fundo. E podemos visualizar parcialmente o vestuário da fotografada que era constituído de roupa casual. Mas ela não está de avental ou com proteção para suas vestes, logo, é um indicativo de que o registro foi encenado. Essa encenação possivelmente deu-se, como já mencionado, pela boa relação de Hildegard Rosenthal com as(os) artistas que fotografava.

Para a pesquisadora Helouise Costa as formas de fotografar as(os) artistas podem ser diferentes conforme o gênero da(do) retratada(retratado) (COSTA, 2008). Para a mesma autora, no caso das imagens de Hildegard Rosenthal e Alice Brill, outra fotógrafa alemã que também veio para o Brasil fugida dos avanços do antissemitismo, no registro de mulheres artistas, o corpo era escondido, e não estavam centralizadas na imagem. E quando os artistas homens eram fotografados, estavam centrados, com o corpo altivo e evidenciando suas obras (COSTA, 2018). Ainda que as imagens analisadas por Helouise Costa sejam diferentes das apresentadas nessa tese, o argumento aplica-se nas imagens 7 e 8. Apresento a próxima fotografia:

Fotografia 8: Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Como continuação da fotografia 7, nesta imagem, observamos o perfil do rosto e corpo de Elizabeth Nobiling. E tal análise é auxiliada pela iluminação frontal, que incide sobre a cerâmica e a própria artista – como se ambas estivessem disputando o protagonismo imagético. A própria Hildegard Rosenthal elucida que, em alguns momentos, não avisava o momento exato do registro, pegava “as pessoas de supetão (*sic*)” (ROSENTHAL, 1981), para assim, obter espontaneidade daquele instante.

O plano médio permite visualizar um pouco do vestuário e pulseira/relógio da ceramista. Além disso, o ângulo *contre-plongée*, indica que Hildegard Rosenthal se abaixou para ficar na mesma altura que Elizabeth. Devido a isto, é possível apreendermos todo o trabalho desta – como se estivéssemos participando de toda a feitura da peça. Portanto, mesmo que Elizabeth Nobiling e seu trabalho estejam sendo mostrados de perfil, mesmo assim, preenchem a estrutura fotográfica.

Logo, lembrando os argumentos de Helouise Costa, a autora compreende que as relações de gênero não estão explícitas nas imagens de Hildegard Rosenthal e Alice Brill. Estão nos detalhes e ambiguidades ou na posição que o feminino foi retratado. E os corpos das mulheres não têm a mesma autonomia que os dos homens.

As artistas fotografadas ou estão acanhadas ou escondidas. Enquanto que para os artistas homens o corpo está bem posicionado, mostrando eloquência (COSTA, 2018). E isto pode ser devido ao fato das fotografadas sentirem-se tímidas, desconfortáveis posando com suas obras, enquanto que para os homens esses gestos eram naturais. Isso pode ser consequência das relações desiguais de gêneros existentes na sociedade, especialmente na primeira metade do século XX.

Voltando aos argumentos de Helouise Costa concordo com a autora quando ela afirma que possivelmente Hildegard Rosenthal retratou mulheres artistas para oportunizar a visibilidade delas (COSTA, 2008). Visto que é notório que existiam diferenças no mercado para o reconhecimento desse grupo. Como salienta Gerda Lerner (2019), até pouco tempo atrás quem escrevia a história eram os homens, que relataram pouco sobre o papel das mulheres no transcurso histórico (LERNER, 2019). Logo, é inegável pensar que Hildegard Rosenthal resolveu construir sua própria história do feminino na cidade de São Paulo, obviamente não esquecendo que ela selecionou determinados grupos e regiões a serem registradas.

A última fotografia desse conjunto (imagem 9), mostra Elizabeth Nobiling de forma menos parcial, isto é, conseguimos visualizar quase inteiramente a artista. Pensando de forma sequencial, esta imagem seria a síntese da observação de Hildegard Rosenthal para a artista retratada – ela – Elizabeth Nobiling estava preocupada com a organização estética do ambiente, mas também, com seu olhar voltado para sua própria obra.

Fotografia 9: Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Continuando a análise sobre como Hildegard Rosenthal observou e retratou a presença das mulheres paulistanas nas mais diversas ocupações – no caso em específico, como a profissional fotografou uma mulher artista -, apreendo algumas considerações sobre a imagem em questão. Primeiramente, seguindo o exemplo dos outros dois registros anteriores (7 e 8), a fotografia 9 é encenada – foi um ato combinado previamente entre a fotógrafa e fotografada. O plano médio permite visualizarmos mais o rosto e o corpo de Elizabeth – a artista e sua obra dividem o espaço fotográfico. Possivelmente, Hildegard Rosenthal utilizou o *flash*, pois a luz incide diretamente em parte do rosto, colo, mãos e a cerâmica retratada.

A fotógrafa se inclinou para fazer o registro, conforme costumava fazer. Na primeira superfície, temos a autora (Elizabeth) e a sua obra (cerâmica). E na segunda, todos os objetos que constituem o ateliê da artista. Ainda, tem a estética do ambiente (objetos de suporte, mesa e quadros) – que é detalhado neste último registro. Possivelmente, Elizabeth Nobiling preparou o ambiente para receber a fotógrafa – pois, além do fato de suas próprias vestes estarem praticamente impecáveis – o que se torna difícil devido a natureza do seu trabalho -, o espaço em si, aparenta estar organizado, aparentemente nada fora do lugar. Até os objetos que são mostrados em

uma espécie de escada ou mostruário, parecem ter sido colocados de forma intencional, para serem despontados no registro, podendo ser uma forma de publicidade da coleção da artista. O fato é mais notório, se pensarmos que essas fotografias faziam parte de matérias de jornais, com o objetivo de propagandear o trabalho das fotografadas.

Portanto, observando as fotografias que Hildegard Rosenthal realizou de Elizabeth Nobiling, constato que tinha uma sequência lógica (ainda que eu tenha escolhido a disposição das fotografias para o trabalho). Mas, até o momento, com base nas fotografias elencadas, compreendo que as narrativas visuais das mulheres trabalhadoras paulistanas na década de 1940 eram múltiplas, e no caso específico de uma artista mulher, Rosenthal teve o cuidado de mostrar o trabalho, evidenciando, ainda que parcialmente, o rosto da profissional. Logo, garantiu que o trabalho de Elizabeth Nobiling tivesse “rosto e forma”. Assim, compradores e admiradores, por exemplo, poderiam personificar as cerâmicas e esculturas que, por ventura, observassem em exposições ou até mesmo, adquirissem.

Pensando no conjunto de fotografias até aqui apresentados (fotografias 1 a 9), que constituem as narrativas das mulheres trabalhadoras que ocuparam a urbe paulistana na década de 1940, estabeleço algumas relações com Hildegard Rosenthal e outras(outros) profissionais. Primeiramente, cito Vincenzo Pastore (1865-1918)⁵⁷ em que talvez sua própria vivência de desterro, tão comum aos imigrantes, tenha influenciado seus registros, especialmente entre 1908 -1914, momento que fotografou homens trabalhadores, alguns negros, idosos, também experienciando situações de não serem desejados naquela cidade. Talvez a maior aproximação de Pastore e Rosenthal, é que ambos, mesmo em décadas distintas, se aproximaram e registraram pessoas negras. O primeiro, registrou homens negros trabalhando, e a segunda, além desse primeiro grupo, fotografou, especialmente, as mulheres negras da década de 1940, que eram tão ou mais invisibilizadas que os homens, ao menos no que tange serem protagonistas da imagem, caso das imagens 4 e 5.

Outro fotógrafo, também imigrante, que seus registros dialogam com os de Hildegard Rosenthal, é o português Francisco Rebello⁵⁸. Em 1926, com o surgimento

⁵⁷ Para visualizar algumas imagens de Vincenzo Pastore, recomendo o site: <https://revistazum.com.br/noticias/sao-paulo-vincenzo-pastore/>. Acesso em: 05/02/2021.

⁵⁸Para apreciação das fotos do fotógrafo recomendo o site: <https://blogs.diariodepernambuco.com.br/diretodaredacao/2016/02/21/o-tesouro-recifense-de-um-fotografo-curioso/>. Acesso em: 01/02/2021.

da “Revista da Cidade”, em Recife, uma publicação que exibia fotografias para mostrar a vida social e efervescente da capital pernambucana, o fotógrafo registrou, entre inaugurações e poses na praia, grupos de pessoas que descendiam de escravizados libertos há pouco mais de 35 anos. Graças a estes registros, temos informações sobre uma ampla gama de pessoas, incluindo vendedores de todos os tipos, trabalhadores que faziam suas refeições nas ruas. Essas imagens contrastavam fortemente com o que era apresentado na Revista da Cidade, voltada a uma estética de mostrar a sociedade recifense curtindo e desfrutando da cidade (REBÊLO; BASTOS, 2012).

Ainda, o trabalho da fotógrafa Alice Brill⁵⁹, também imigrante alemã e fugida do nazismo, igualmente dialoga com o trabalho de Hildegard Rosenthal, inclusive, ambas se conheciam, ainda que não fossem amigas. Brill fotografou paisagens e habitantes do Brasil. Mas, no fim da década de 1940, ela dedicou-se a registrar operários, o comércio de rua, *outdoors*, enfim, personagens e elementos que constituíam aquela São Paulo que estava em constante transformação.

Além de fotografarem a mesma cidade, ainda com olhares diferentes, considero alguns pontos de contato entre Alice Brill e Hildegard Rosenthal, tais como: o circuito das artes que estava se estruturando, com a penetração das fotografias das profissionais assim como outras(outros) nos museus (MASP – MAM). Também, o fato de ambas já trazerem um olhar moderno que não existia no Brasil, elas não estavam a serviço de uma ideia de país, estavam se descobrindo por meio da fotografia. Por último, ambas possuíam olhares voltados para as contradições de São Paulo.

Diante das apresentações dessa fotógrafa e fotógrafos que entendo, de alguma forma dialogam com as fotografias de Hildegard Rosenthal, especialmente de mulheres trabalhadoras, compreendo que todos experienciaram as cidades de formas diferentes. Mas, seus trabalhos convergem, especialmente, nas suas experiências migratórias e no olhar para a(o) outra(o), e para a(o) habitante/ocupante das cidades brasileiras.

Neste capítulo analisei as primeiras fotografias da tese (1 a 9), que constituem as narrativas visuais das trabalhadoras que ocupavam a urbe paulistana. Assim, examinei fotografias das mais diversas trabalhadoras - esperando o bonde, subindo no transporte público, vendendo seus produtos em feira, costureiras do Educandário

⁵⁹Para maiores detalhes sobre as fotografias de Alice Brill, sugiro: <https://ims.com.br/titular-colecao/alice-brill/>. Acesso em: 01/02/2021.

do Serviço Social de Menores, e por último, o registro de uma artista feita por outra, momento em que Hildegard Rosenthal registrou Elizabeth Nobiling em seu ateliê, produzindo uma cerâmica.

O próximo capítulo será dedicado à análise de como Hildegard Rosenthal analisou as narrativas das possibilidades do feminino, por meio da “Nova Mulher” e de processos de embelezamento em um salão de beleza. Inclusive, a fotógrafa além de mostrar essas questões, as problematizou e multiplicou a possibilidade de nós, observadoras(observadores), discutirmos essas situações com mais afinco.

4 Narrativas das possibilidades do feminino: “Nova Mulher” e salão de beleza

Neste capítulo analiso as fotografias que compõem as narrativas visuais que Hildegard Rosenthal construiu em torno das questões de como ser mulher na urbe paulistana, e também formas de beleza presentes na sociedade da época. Para isso, trabalho, primeiramente, com dois conjuntos narrativos intitulados “Nova Mulher”, momento em que a fotógrafa apresenta visualmente o que entende pelo conceito, contudo, aplicado em seus próprios ideais, entendimentos e, também, críticas a respeito das formas que o feminino é apresentado em jornais, revistas e, também, na sociedade em geral. Após, no outro subtítulo, examino as fotografias em torno da beleza propriamente dita, realizadas em um salão de beleza. Logo, perpasso discussões de como a fotógrafa apontou assuntos inerentes ao “universo feminino”, claro, não ignorando as críticas a essas situações.

4.1 “Nova Mulher” *flâneuse*: formas de ocupar a cidade

Eu acho que o fotógrafo tem que ter uma certa cultura, sensibilidade, para ver o que está acontecendo.

Hildegard Rosenthal

Antes de apresentar as narrativas visuais da “Nova Mulher”, é necessário contextualizar o que significa o termo. Ele perdurou em fins do século XIX até meados de 1930. É difícil definir esse conceito, pois há vários exemplos na Europa Ocidental e em outras partes do mundo. Assim, “Nova Mulher” pode designar uma mulher autoconfiante ou valente, como a aviadora norte-americana Amelia Earhart? Ou se refere exclusivamente a determinadas características físicas?

As autoras Elizabeth Otto e Vanessa Rocco ao estudar as representações da “Nova Mulher” na fotografia, desde 1870 até 1960, elencam as várias denominações do termo: *Neue Frau* (em alemão), *New Woman* (em inglês), *Garçonne* (em francês). Ainda, afirmam que a filmografia e a fotografia, desde a República de Weimar até o fim da Segunda Guerra Mundial, definiram a “Nova Mulher” de diversas maneiras, como sedutora e autoconfiante, mas também como lutadora, caso das mulheres

fotografadas lutando pela independência e pela liberdade, durante a Guerra Civil Espanhola⁶⁰ (OTTO; ROCCO, 2011). Porém, nas palavras das autoras:

[...] No entanto, o que todas as imagens da Nova Mulher têm em comum, melindrosa ou vampira, revolucionária política ou sufragista, é uma rejeição sincera do papel tradicional da mulher como foi definido por todas as sociedades do mundo: a rebelião contra noções opressivas do "feminino", entendida como sendo uma vida dedicada a subordinar as próprias necessidades e desejos aos dos homens, família e crianças (OTTO; ROCCO, 2011, vi)⁶¹.

Como as autoras afirmam, as várias concepções da “Nova Mulher” assemelham-se na rejeição ao papel tradicional feminino: que até então, era mais propensa a ser submissa aos homens e sendo obrigada a se dedicar exclusivamente ao lar. Pode ser entendida como a mulher que, em fins do século XIX e especialmente nas primeiras décadas do XX, era mais independente, buscava se aperfeiçoar nos estudos e ingressava no mercado de trabalho.

Para Lauren Elkin, essa “Nova Mulher”, mais independente, também era vista no público feminino andando de bicicleta por onde quisessem e também em jovens trabalhando em lojas e escritórios (ELKIN, 2022). A Europa foi o local em que houve as primeiras modificações da situação da mulher, e a Alemanha da República de Weimar, especialmente Berlim, umas das primeiras cidades a ganhar o status de metrópole, foi palco dessas transformações e afirmações. Na constituição de Weimar, havia a cláusula 109⁶², que consistia em direitos iguais entre homens e mulheres⁶³. Obviamente, ela não foi empregada totalmente, mas, observava-se no dia a dia das cidades alemãs algumas transformações no papel da mulher (GODEAU, 2015).

Logo, via-se as mulheres em novos locais de trabalhos, caso do setor econômico que ganhou força após a Primeira Guerra Mundial, devido ao fato dos maridos, pais e irmãos terem ido para o conflito, coube às mulheres o sustento da família. E mesmo após o período, esse público que almejava (ou conseguia) ser mais

⁶⁰ A Guerra Civil Espanhola foi um conflito, entre forças fascistas e comunistas, que perdurou entre 1936 a 1939.

⁶¹ No original: “Yet what all New Images of the New Woman do have in common, flapper or vamp, political revolutionary or suffragette, is a heartfelt rejection of woman’s traditional role as it was defined by every society in the world: rebellion against oppressive notions of the “womanly” understood to be a life devoted to subordinating one’s own needs and desires to those of men, family, and children” (tradução minha).

⁶² Dados retirados do site: <https://jus.com.br/artigos/9014/a-constituicao-de-weimar-e-os-direitos-fundamentais-sociais/3>. Acesso em: 04/02/2021.

⁶³ Desde 1919 as mulheres alemãs adquiriram o direito de votar e serem eleitas.

independente, continuou a buscar estudo e ingresso no mercado de trabalho. Logo, essa nova geração se formou em datilografia, secretariado, e fotografia, especialmente, era uma carreira com ingresso e aceitação mais fácil em meados das décadas de 1920 e 1930 na Europa (GODEAU, 2015).

Erika Zerwes ao estudar duas fotógrafas alemãs, com atuações no período da Guerra Civil Espanhola, adentra nas questões e nos significados da “Nova Mulher” na Alemanha. Assim, a autora compreende que a imprensa alemã teve um papel fundamental para difundir os ideais do termo. A autora também esclarece que o assunto “mulher” passou a ser empregado nas revistas ilustradas como mercadoria e também como público-alvo das reportagens. Além disso, começaram a ser aceitas fotógrafas na imprensa. Zerwes ainda conclui que, nas primeiras décadas do século XX, a fotografia era um meio de sustento e uma das poucas profissões aceitas para o universo feminino (ZERWES, 2017).

Ademais, ainda no Período da República de Weimar, pode ser encontrada, em revistas e em jornais, outra tipologia para o termo, como a “Outra Mulher”, que remetia à mulher aventureira e exploradora. Nesse sentido, eram publicadas fotografias de mulheres posando com armas, animais abatidos e exóticos (HOESEN, 2011). Além disso, a “Nova Mulher” não se limitou apenas à Alemanha, mas se espalhou por toda a Europa e pela Ásia.

A “Nova Mulher”, especialmente do período da República de Weimar, era livre, gostava de usar cabelos curtos, aproveitava o seu mundo e trabalhava fora do lar. Mas, a vida era desigual conforme a classe a que pertenciam. As mulheres operárias, por exemplo, cada vez mais ocupavam postos no mercado de trabalho, contudo tinham salários mais baixos em comparação aos homens e suas jornadas de trabalho continuavam no âmbito doméstico, como cuidar da casa, preparar refeições e cuidar dos filhos. Assim, as mulheres do período representavam as desigualdades alemãs – algumas, não precisando se preocupar com o trabalho e/ou o cuidado do dia a dia com a casa, e outras, sendo obrigadas a exercerem dupla jornada (MACHADO, 2020).

Esse contexto, de profundas desigualdades, foi os anos iniciais de Hildegard Rosenthal como aprendiz e, depois, fotógrafa, na Alemanha. No Brasil, o termo “Nova Mulher” não foi muito utilizado, mas as fotógrafas e fotógrafos que vieram exilados da Europa, empregaram, em muitos dos seus fazeres profissionais, ou seja, em suas fotografias, elementos ou questões que remetiam à questão. Assim, profissionais como Alice Brill, Ingeborg de Beausacq e a própria Hildegard Rosenthal inseriram

elementos dessa “Nova Mulher” – independente, aventureira e ativa, mas também, remetendo essas mulheres às questões domésticas (MAUAD, 2020).

Além disso, para a mulher brasileira das primeiras décadas do século XX, era enaltecido o papel de mãe e esposa. Mas, podiam trabalhar e realizar atividades físicas, desde que não atrapalhasse os afazeres domésticos. Entre 1930-1950, as revistas femininas dedicavam matérias às mulheres, aconselhando a manterem o peso, e cuidados com a pele, cabelo e como se portar (SANT’ANNA, 2013).

Pensando especificamente na Hildegard Rosenthal e nas suas constituições identitárias, é necessário retomar que ela passou sua juventude na Alemanha – local em que, no início dos anos 1920, se recuperava das perdas da Primeira Guerra Mundial, com consequências na queda da produção industrial, e aumento do desemprego. Contudo, com os esforços de reconstrução, a Europa, de uma forma geral, retomou a produção industrial, e a Alemanha vivenciou um período de grande efervescência cultural (BALDERSTON, 2002).

Igualmente, na época da primeira estadia de Hildegard Rosenthal na França, por volta do início de 1933, o país também passava por transformações artísticas modernas. Em Paris, ocorreu em 1928, o Primeiro Salão Independente, momento em que participaram cinco homens e quatro mulheres. Também já existia o Foto Clube de Paris, local em que mulheres e homens igualmente usufruíam do espaço (CORREA, 2020). Portanto, ainda que não se tenha indícios que Hildegard Rosenthal frequentasse esses locais, ela trabalhou de 1936 a 1937 na casa do pintor Marek Szwarc e da escritora Guina Szwarc, e esses recebiam outros artistas em seu círculo íntimo (GUARDANI, 2011). Logo, possivelmente, Hildegard Rosenthal tinha contato com a arte francesa do período. Portanto, tem-se indícios que ela vivenciou as modificações e efervescências culturais europeias, especialmente francesas e alemãs.

Para além das questões da “Nova Mulher”, compreendo que, ao longo de suas narrativas visuais, Hildegard Rosenthal flanava pelas ruas de São Paulo. Isto é, andava pela multidão, apreciando e retratando aquelas pessoas que faziam parte da capital paulista. Mas, o que é flunar? E quem realizava esse ato?

Primeiramente, Grizelda Pollock exemplifica que o flunar passou pela figura do *flâneur*, e esse teve diversas conceituações por parte de escritores desde o século XIX. Começou com o Charles Baudelaire (1821-1867) que entendia que era o homem que vagava pelas ruas de Paris do século XIX. Mais tarde, o mesmo autor modificou

a figura do *flâneur* para um artista moderno, em que o mesmo realizou um mapeamento de Paris demarcando os locais que o artista/*flâneur* se encontrava (POLLOCK, 2011).

Ainda no século XIX, Edgar Allan Poe (1809 -1849) compreendia que o *flâneur* se utilizava da multidão para ser anônimo. Walter Benjamin (1842-1940), retomou os entendimentos de Baudelaire, agora sob o viés do século XX e sob o jugo da modernização das cidades. Mas, há também o *flâneur* brasileiro, que na figura do João do Rio (1881-1921) entendia que esse homem observador alternava o percurso entre a malandragem e o olhar investigativo sobre o que acontecia à sua volta (MELLO; RIBEIRO, 2021). Porém, esses autores não mencionaram ou pouco o fizeram, sobre uma possível existência da representação feminina do *flâneur*, especialmente no século XIX e nas primeiras décadas do XX.

Mas, importante observar, como afirma Janet Wolff, não há um equivalente feminino do *flâneur*, ela não pode ser compreendida como simplesmente a personificação feminina do *flâneur* (WOLFF, 1994). E complementando, Lauren Elkin entende que não é possível encaixar a mulher em um conceito masculino, mas sim redefinir ou criar o seu próprio lugar (ELKIN, 2022). Logo, podemos constatar que o ser *flâneuse*, no sentido feminino, é diferente de ser *flâneur*.

E assim como os *flâneurs*, desde o século XIX as *flâneuses* podem ser observadas, mas com as suas devidas ressalvas. Como eram as casadas e governantas que tinham um pouco mais de liberdade no período, era esses grupos que observavam e vivenciavam a cidade em tal período (WILSON, 2006). No século XX, eram maiores as possibilidades das mulheres possuírem maior liberdade de trabalharem e saírem às ruas. Mas, o público era outro, agora, as solteiras possuíam maior liberdade, especialmente as solteiras quando trabalhavam. Claro, que nem todas que usufruíam das ruas são caracterizadas como *flâneuses*.

Entendo, dessa forma, como *flâneuses* as mulheres que costuravam a trama da cidade, se deslocavam pela urbe, construindo e ressignificando situações/lugares. A *flâneuse* deve ser vista como um caminho e não resposta, pois, para as mulheres o caminhar pela rua era e é muito além do simples andar. Ela, por vezes, tinha e tem seus corpos e espaços violados, tendo que lidar com situações que, possivelmente, o *flâneur* nunca teve que passar (MELLO; RIBEIRO, 2021). Portanto, é notório que o espaço público não é para todos, ele possui limitações para alguns grupos – especialmente o feminino (MONNET, 2013). Ainda mais se formos pensar o público

feminino usufruindo – caminhando, observando, tentando manter-se segura – dentro do espaço urbano de São Paulo da década de 1940 - espaço geográfico e temporal em que não era convidativo para as mulheres usufruírem livremente.

Apesar das dificuldades e ausências de liberdades, a *flâneuse* das primeiras décadas do século XX – espaço temporal desta tese -, pode ser entendida como a mulher que observava mas, também, participava da multidão. E, possivelmente, o maior grupo representativo possam ser as fotógrafas. No caso de Hildegard Rosenthal, ela concebia as imagens a partir de suas andanças e observações das cidades, especialmente São Paulo.

O caminhar de Hildegard Rosenthal pelas ruas de São Paulo pode ser entendido como “escritas urbanas”. Termo cunhado por Cláudia Mattos Brandão ao analisar sua própria trajetória nas ruas desconhecidas de Porto, Portugal, ao longo de seu pós- doutorado. Assim, para Brandão, seu próprio andar pela cidade causou estranhamentos, e as fotografias resultantes dessas suas caminhadas, foram organizadas em discursos visuais (BRANDÃO, 2019). Para auxiliar no debate, Lauren Elkin exemplifica que caminhar pelas urbes “ajuda-nos a unir as peças de uma cidade, conectando bairros que, de outro modo, ficariam como entidades avulsas, planetas diferentes ligados entre si, sustentando-se embora distantes”(ELKIN, 2022, p.32).

Portanto, partindo dessas premissas, compreendo que as fotografias de Rosenthal podem ser resultados das suas próprias escritas urbanas – da sua observação e questionamentos daquela cidade – São Paulo – que, para ela, de certa forma, ainda era desconhecida. Todas essas questões expostas, nos levam a pensar sobre a(s) identidade(s) que é uma questão que permeia o viver, trabalhar e pertencer de uma determinada pessoa. Levando em conta, claro, que nossa identidade é flexível, varia conforme a vida vai se movimentando, compreendo que as fotografias que serão apresentadas logo adiante, eram sínteses ou, fragmentos do que Hildegard Rosenthal vivenciou, experienciou acerca dessa “Nova Mulher”.

Ainda, Hildegard Rosenthal não era somente fotógrafa, era uma fotojornalista humanista completa, visto que fotografava e criava as suas próprias matérias. Nas palavras dela: “Eu fiz mais ou menos meus próprios textos, eu dei ideia. Meu português não era lá grande coisa, mas a ideia podia se traduzir” (ROSENTHAL, 1981). Justamente em meio as suas andanças por São Paulo, ela foi criando os assuntos, especialmente quando já trabalhava para a *Press Information*, e através da agência, vendia reportagens para revistas e periódicos do Brasil e do exterior. Nesse

sentido, entendo que Hildegard Rosenthal, ao caminhar pelas ruas de São Paulo e retratar as mulheres que ali ocupavam e habitavam a urbe, buscou entender aquelas pessoas – logo, ela própria, era uma *flâneuse*.

Assim, segundo o que a própria Hildegard Rosenthal especificou, ela foi contratada para um ensaio livre, o qual foi veiculado no jornal “Folha de São Paulo”. Sobre a temática dos retratos, a fotógrafa elucida que “[...] as imagens eram para ilustrar uma grande reportagem que falava sobre as mulheres cosmopolitas” (ROSENTHAL, 1981), em que deveria apresentar e retratar esse grupo no espaço urbano paulista. Para isso, escolheu o tema “Nova Mulher”.

As fotografias da “Nova Mulher”, segundo informações do IMS, estão divididas em dois momentos, que, originalmente, compõem 19 imagens. Mas, em relação ao primeiro grupo, do total de 9 imagens, selecionei as 7 que aqui estão expostas pelo fato de haver semelhanças entre elas. Igualmente, na segunda parte, por questões de qualidade imagética, das 10 imagens coletadas, selecionei, somente 8 fotografias. As fotografias apresentam a “Nova Mulher” percorrendo vários trajetos localizados na Zona Central de São Paulo. Visto que algumas fotografias apresentam uma continuação, optei por apresentar todas conjuntamente e após, realizar a análise individual. Além disso, pelo mesmo motivo, preferi fazer uma montagem de algumas fotografias (lado a lado), para a(o) observadora(observador) conseguir visualizar de forma mais a contento.

Quanto a jovem retratada, poucas informações estão disponíveis. Sabe-se que Hildegard Rosenthal contratou uma modelo para posar nos cenários da cidade de São Paulo. Mas, infelizmente, não obtive muitas informações sobre quem era a pessoa em questão, contudo algumas autoras (GUARDANI, 2011; DINES, 2017), indicam que a modelo poderia ser uma amiga da fotógrafa. A primeira sequência trata de uma caminhada/passeio da fotografada, desde o Largo do Arouche até a Praça da República. Apresento, primeiramente, para fins de organização, em uma mesma página e tamanho menor, as imagens que serão discutidas. Depois, apresento em formato maior, as fotografias dispostas sequencialmente por entender que são mais adequadas dessa forma.

Fotografia 10: Fotografias da “Nova Mulher” apresentadas de forma sequencial.



Em ordem de aparecimento:

Ensaio “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal.

Ensaio: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal.

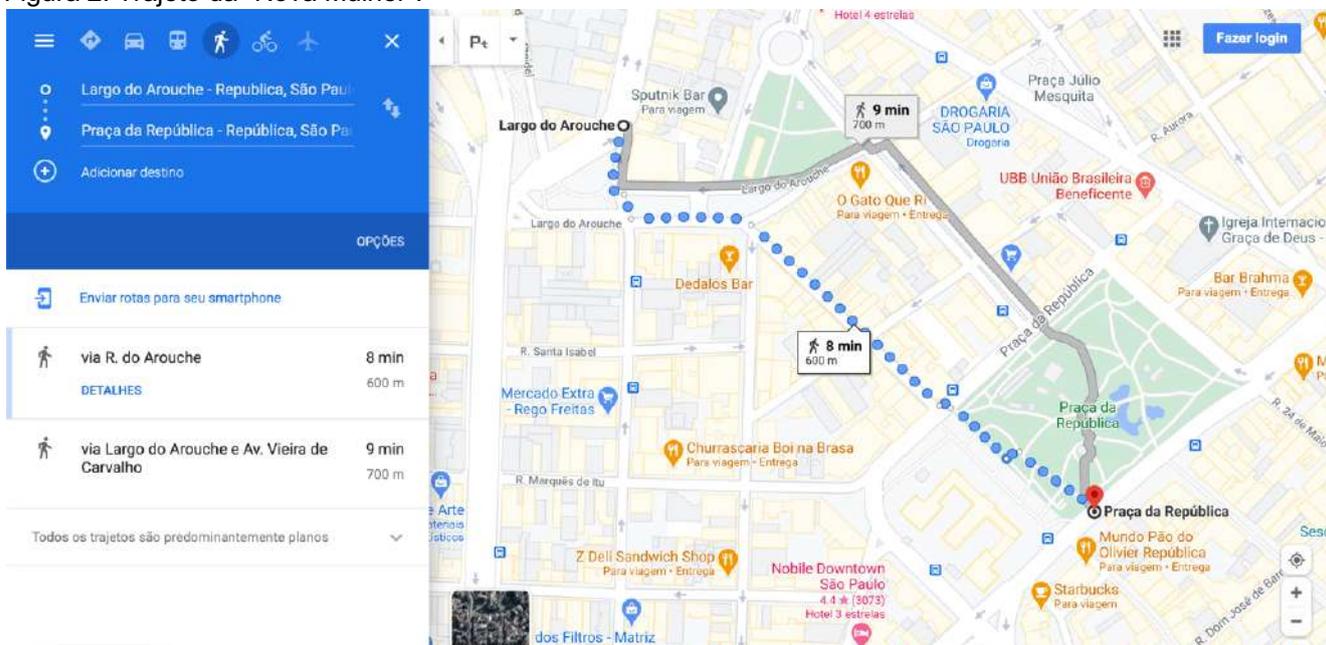
Ensaio “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Ensaio “Nova Mulher”, Praça da República, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal.

Montagem: Maria Clara Hallal

Antes de iniciar a discussão, apresento o mapa em que demarca a trajetória da retratada:

Figura 2: Trajeto da “Nova Mulher”.



Mapa criado por Maria Clara Hallal. Dados: Google Maps.

A caminhada, que durou, aproximadamente, 9 minutos – contando, obviamente, o tempo atual (trânsito/calçamento) – foi feita se deslocando do Largo do Arouche - sinônimo de sofisticação, até meados dos anos 2000 – e chegando à Praça da República, pontos próximos, praticamente um de frente para o outro.

Um fator preponderante é que o espaço do Largo do Arouche já foi retratado no capítulo anterior, nas fotografias 4 e 5. Contudo, tais imagens são sob a perspectiva do trabalho feminino no comércio. Agora, nas próximas fotografias a serem apresentadas, visualizamos o mesmo espaço retratado anteriormente, mas sob a perspectiva da “Nova Mulher”. Isto é, a personagem que, teoricamente, consome o que a trabalhadora da feira oferece. Sendo assim, apresento as fotografias:

Fotografia 11: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 12: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 13: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 14: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 15: “Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 16: "Nova Mulher", Praça da República, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 17: Nova Mulher”, Praça da República, São Paulo, SP, c.1940



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

As imagens nos contam uma história. Nesse sentido, a fotografada foi à feira no Largo do Arouche, comprou flores, conversou com o vendedor, seus gestos indicam que ele foi gentil –, e a modelo seguiu caminhando no mesmo local. Parou na banca do abacaxi, pegou a fruta, inspecionou, mas decidiu não a levar. Seguindo na direção Sul, a modelo parou na praça da República para admirar a vegetação e a vista. Observa-se que a fotografada transita livremente e, possivelmente, sem impedimentos entre os outros transeuntes. Além disso, é visível a sensação de sentir-se à vontade que a jovem nos passa. Isto é, a modelo foi registrada de modo a transmitir a impressão que deve-se e pode-se caminhar, passear normalmente pelas ruas de São Paulo, ao menos no trajeto indicado.

Nesse primeiro conjunto de imagens (11 a 17), analiso que a fotografada se sobressai à multidão, e não somente mistura-se à ela. Para esse efeito de ressaltar-se perante os outros, compreendo que Hildegard Rosenthal e sua modelo construíram uma representação do “Eu”. Essa interpretação, nas palavras de Erving Goffman não é orgânica, é derivada de efeito dramático, e depende da aprovação ou não dos outros (GOFFMAN, 1985). Portanto, veremos, ao longo de todas narrativas visuais que Hildegard Rosenthal construiu das mulheres da urbe paulistana, representações e desejos sobre quais imagens/objetivos/anseios ela desejou passar para sua(seu) espectadora(espectador).

Além disso, o conjunto vai ao encontro do que Hildegard Rosenthal entendia como as trocas entre ela – profissional e suas fotografadas. Nas palavras dela: “quando a gente se dedica, a gente pesquisa o comportamento humano. Eu achei o povo tão aberto, colaborador, curioso, queriam saber as coisas. Eu fiquei encantada!” (ROSENTHAL, 1981). Assim, ao registrar o dia a dia do povo paulistano, Hildegard Rosenthal fotografou a vida real. Em relação ao tema, de forma geral, Richard Salkeld expõe que “[...] a vida real está nas ruas: que é onde as coisas acontecem. A história humana é uma história social, o que fica mais claramente visível nos espaços públicos”(SALKELD, 2014, p.88). Portanto, observando o cotidiano da urbe paulistana, seus atores sociais, a fotógrafa pode perceber e registrar essas nuances e comportamentos humanos, especialmente o feminino da década de 1940 – isto é, comportamentos diversos das mulheres em São Paulo.

Agora, passando para a observação dos elementos técnicos desse primeiro momento (fotografias 11 a 17), a retratada está com um vestuário composto de duas peças: saia acinturada, longa e abaixo dos joelhos, de tom escuro e blusa de cor clara, possivelmente branca. Está com um sapato de salto pequeno, de tons claros. O cabelo está na altura dos ombros, o corte curto era característico da “Nova Mulher”. Analisando especificamente cada imagem, observo que as fotografias 11 a 15 estão na horizontal, proporcionando que o fundo fique destacado e faça parte da composição imagética. Já os registros 16 e 17 estão na vertical, realçando, principalmente, a retratada. Nas fotografias 11, 12, 13 e 14, a fotógrafa utilizou a luz natural de forma que criou reflexos e luminosidade nas flores e na parte de cima do vestuário da retratada. Na imagem 15, a claridade concentrou-se no segundo plano fotográfico - nas outras mulheres que estavam em volta da banca -, também fazendo compras. Nas fotografias 16 e 17 a iluminação incide lateralmente.

Todas as imagens (11 a 17) são estáticas, mesmo na fotografia 14, quando a retratada está andando em meio à banca de flores. O que indica que as imagens não foram obtidas ao acaso, sem conhecimento prévio, justificando que a retratada possivelmente era uma modelo. Assim, fotógrafa e fotografada encenam um dia a dia da mulher moderna paulistana. Contudo, o combinado parece ter sido da modelo e fotógrafa, e não com os demais transeuntes.

As imagens 11 a 15 nos remetem às fotografias 4 e 5. Pois, ambas as quatro são registros de feiras do Largo do Arouche. Contudo, no segundo grupo citado (4 e 5), as mercadorias (objetos de temática religiosa) estão no chão, e são comercializadas por mulheres negras que não tem nenhum conforto para o seu trabalho – estão no piso, de joelhos. Enquanto que nas imagens 11 a 15, os artigos vendidos estão expostos em “banquinhas” e são diferentes (frutas, verduras e flores), e os vendedores são a maioria homens (exceção da fotografia 14). Logo, entre essas feiras, ainda que sejam realizadas no mesmo local, há diferenças entre os gêneros e possivelmente as classes.

Nas fotografias 11 e 12, devido ao plano ser médio, fica evidente o momento exato em que a retratada escolhia e pagava as flores. Logo, em um primeiro instante, toda atenção do expectador é para essa ocasião. O ângulo normal permite visualizar quase na totalidade os elementos, portanto, observamos, na primeira superfície, as flores expostas em evidência. Para, logo após, avistarmos a modelo e o vendedor. Esse, inclusive, é fotografado, à esquerda, quase em flagrante, fumando, perpassando a confirmação que os transeuntes não estavam cientes do combinado entre modelo e fotógrafa.

Sobre a fotografia 13, o plano é aberto, e podemos visualizar todo o cenário: banca, flores, vendedor, outras compradoras e peças publicitárias ao fundo. Em um dos cartazes, à esquerda, está escrito: “Sem rumo”, que, na verdade, refere-se à película “Vidas sem rumo”⁶⁴. Logo ao lado, há “Pérfida”⁶⁵, outro filme da época, indicado oito vezes ao Oscar.

⁶⁴ O filme tem como enredo um lenhador que muda-se do Alasca para procurar ouro. Depois, ele conhece e casa-se com uma garota, Sally, contudo, ele descobre que a esposa é apaixonada pelo seu melhor amigo. O filme teve como data de lançamento mundial em 1941, e o diretor era John Brahm, e ator principal, Henry Fonda, e atriz protagonista, Joan Bennett. Dados retirados de: <https://filmow.com/vidas-sem-rumo-t218722/>. Acesso em: 16/11/2022.

⁶⁵ O filme tem como ator principal William Wyler e com a sua estrela em ascensão, Betty Davis. A história se passa no Sul dos Estados Unidos, e tem como pano de fundo a industrialização sul americana. O enredo se desenvolve em torno da matriarca que manipula a filha para alcançar poder e riqueza. Dados retirados de: <https://www.cineplayers.com/filmes/perfida>. Acesso em: 16/11/2022.

Os filmes expostos nos cartazes estão dentro do estilo *Art Noir* que tem as suas raízes nos anos 1940 de Hollywood, que apresentava histórias de detetives e policiais, cheias de suspenses e traições, com foco na escuridão e no mistério. No entanto, também tem sido aplicado a outros tipos de arte, tais como pintura, fotografia e literatura, que empregam elementos semelhantes de atmosfera escura e dramática. O resultado é um estilo que pode ser intrigante, excitante e misterioso ao mesmo tempo (DUNCAN, 2003).

Dessa forma, entendo que a presença dos cartazes não foi por acaso. Pois, claro, os temas dos filmes *Noir* (como mistérios e crimes) são dissonantes das imagens da “Nova Mulher”. Contudo, a questão dos contrastes entre iluminação e sombras estão presentes nas imagens de Hildegard Rosenthal. E talvez o maior ponto seja que no enredo dos filmes, só há mulheres caracterizadas como maléficas - manipuladoras. Enquanto isso, a modelo da “Nova Mulher” é retratada quase que de forma angelical e inocente. Compreendo que tal ambiguidade é para mostrar as várias possibilidades do feminino – desde ardilosa, como nas películas – até formosa, talvez pura, como nas imagens apresentadas. Portanto, não é por acaso o ângulo da fotografia, entendo que os cartazes e a modelo retratada problematizam e referenciam a figura social da mulher.

A próxima imagem analisada, a 14, tem similaridades com a sua anterior. O plano é aberto, e podemos visualizar todo o cenário: banca, flores, vendedor e outras(outros) compradoras(compradores). Contudo, à direita, visualizamos uma vendedora (está de uniforme) negra, ela está perto das flores. Tudo indica – pelo ângulo do registro – que o objetivo principal era retratar a modelo em questão, mas, não pode-se passar despercebido que Hildegard Rosenthal também, de alguma forma, escolheu fotografar essa mulher negra. Outrossim, é uma situação parecida com os registros 5, 6 e 7 – em que vendedoras e costureiras negras são fotografadas. Tal fato é notório, pois, lembrando, não era usual na década de 1940 a presença negra nos registros fotográficos, ao menos, não no cotidiano das cidades.

Na fotografia 15, o plano é o médio, e nos permite entender que, na primeira superfície, a retratada está olhando e conferindo os abacaxis, encenando uma possível escolha, dentre os ali expostos. Na segunda superfície, observo as outras frequentadoras do espaço, também selecionando as frutas e fazendo compras em geral. Além disso, o ângulo normal faz com que o foco seja naquela modelo e nas mercadorias em questão, como se o protagonista do registro na verdade fosse o ato

da escolha da fruta. Tal questão indica que, a proposta da fotografia, possivelmente, era evidenciar a “Nova Mulher” e seus múltiplos espaços de atuação – desde a esfera doméstica, mas, também, conforme os próximos registros indicam, (especialmente as próximas fotografias 19 a 25), havia outras possibilidades de vivência para essas mulheres.

Continuando a temática da “Nova Mulher”, na fotografia 16, há um recorte. Isto é, a modelo aparece parcialmente, nesse momento, o espaço urbano está em maior evidência que a retratada. Até mesmo a luz está incidindo lateralmente, ressaltando a vegetação em torno da mulher. E passando para a próxima imagem 17, o plano médio e o ângulo normal permite que nós, observadoras e observadores, visualizamos alguns outros aspectos/símbolos da “Nova Mulher”. A mulher moderna, ou, melhor, a “Nova Mulher”, está representada especialmente nessa fotografia sob dois aspectos, uma bolsa na mão esquerda – a mesma em que carrega as flores, conferindo um ar de mulher executiva, que, possivelmente, trabalhava. Mas, ao mesmo tempo, é uma mulher que cuida do lar, visto que está comprando flores e olhando as frutas (caso das fotografias 11 a 15). Isto é, era livre, independente, mas ainda se dedicava aos afazeres domésticos. Portanto, indica ser uma referência aos vários papéis que as mulheres precisaram assumir para conquistar a liberdade, almejada nas primeiras décadas do século XX.

Analisando essa primeira parte imagética da “Nova Mulher” (imagens de 11 a 17), percebo indícios de que Hildegard Rosenthal também se viu naquela retratada. Visto que a fotógrafa, em determinados momentos de sua atuação profissional, também construiu representações de si, e encenou essa mulher moderna, com novas funções na sociedade. Tais elementos vão ao encontro do que a jornalista Dorrit Harazim compreende a respeito do ato de fotografar, nas palavras dela: “[...] o que cada pessoa vê ou deixa de ver numa foto mostra um pouco como ela é”. (HARAZIM, 2016, p. 10). Portanto, por meio das fotografias da “Nova Mulher”, Rosenthal pode mostrar o que entende por mulher moderna, e as diversas formas das mulheres ocuparem a urbe paulistana da década de 1940.

Dentro dessa lógica, o entendimento da mulher moderna pode ser melhor esclarecido sob a ótica de Natani Morais e Fausto Irschlinger ao afirmarem que as mulheres das primeiras décadas do século XX, em sua maioria, buscavam os mesmos direitos garantidos aos homens, como atividades de lazer, com amigas e nem sempre com a presença dos maridos, por exemplo. Porém, isso não significava o desejo de

abandonar a vida matrimonial. Sendo assim, essa primeira parte das imagens da “Nova Mulher” representou todos esses elementos: mulher moderna, de acordo com a sua época, e que, “dos espaços da cidade, [...] fez sua passarela. A mulher era anônima, mas sua elegância a distinguia” (MORAIS; IRSCHLINGER, 2012, p.146). Todavia, ainda buscavam cuidar do seu lar.

Nesse viés, apreendo que a mulher fotografada pode ser o alter ego de Hildegard Rosenthal, pois, como Rouillé afirma, “a imagem se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) e na vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos)” (ROUILLÉ, 2009, p.204). Dessa forma, compreendo que as fotografias 11 a 17, constituintes da primeira parte das imagens da “Nova Mulher”, foram uma forma de a fotógrafa desenvolver seu ponto de vista do que ela considerava como feminino moderno.

Isto é, em forma de narrativas visuais, Hildegard Rosenthal apreendeu o que considerava como elementos constituidores da “Nova Mulher”- mulher ativa, independente, que transita livremente nas ruas e se “perde” na multidão. Mas, também não se desvincula de algumas questões que eram consideradas do feminino da sua época – fazer compras, por exemplo.

Portanto, compreendo que as subjetividades de Hildegard Rosenthal estiveram presentes ao longo das suas fotografias, especialmente nesse primeiro conjunto narrativo fotográfico da “Nova Mulher” (fotografias 11-17). Pois, conforme afirma André Rouillé: “no plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão”(ROUILLÉ, 2009, p.20). Ainda pensando nas subjetividades fotográficas, a escolha da câmera – no caso de Rosenthal, a Leica – também pode ser intencional para se produzir uma determinada fotografia, visto que era um equipamento pequeno e ágil, possibilitando que a fotógrafa percorresse as ruas de São Paulo, acompanhando, no caso das imagens analisadas, sua fotografada pelo seu dia a dia comum, de uma mulher cosmopolita.

Nessa conjectura, Carolina Peres aponta que o dispositivo fotográfico pode ser entendido como uma extensão corporal da fotógrafa, pois, conforme a câmera escolhida, o resultado final da captura da cena será de um determinado jeito (PERES, 2018). De fato, a máquina pequena utilizada, em quase toda a sua trajetória profissional, permitiu que Hildegard Rosenthal retratasse pessoas em várias situações, desde em atividades como ler um jornal até se movimentar e caminhar, em

passos apressados, em meio à multidão, conforme apresento na próxima parte das fotografias da “Nova Mulher”. Antes de efetivar a análise, apresento, sequencialmente e em miniatura, as fotografias que compõem o segundo conjunto fotográfico da “Nova Mulher”.

Fotografia 18: Fotografias da “Nova Mulher” apresentadas de forma sequencial.



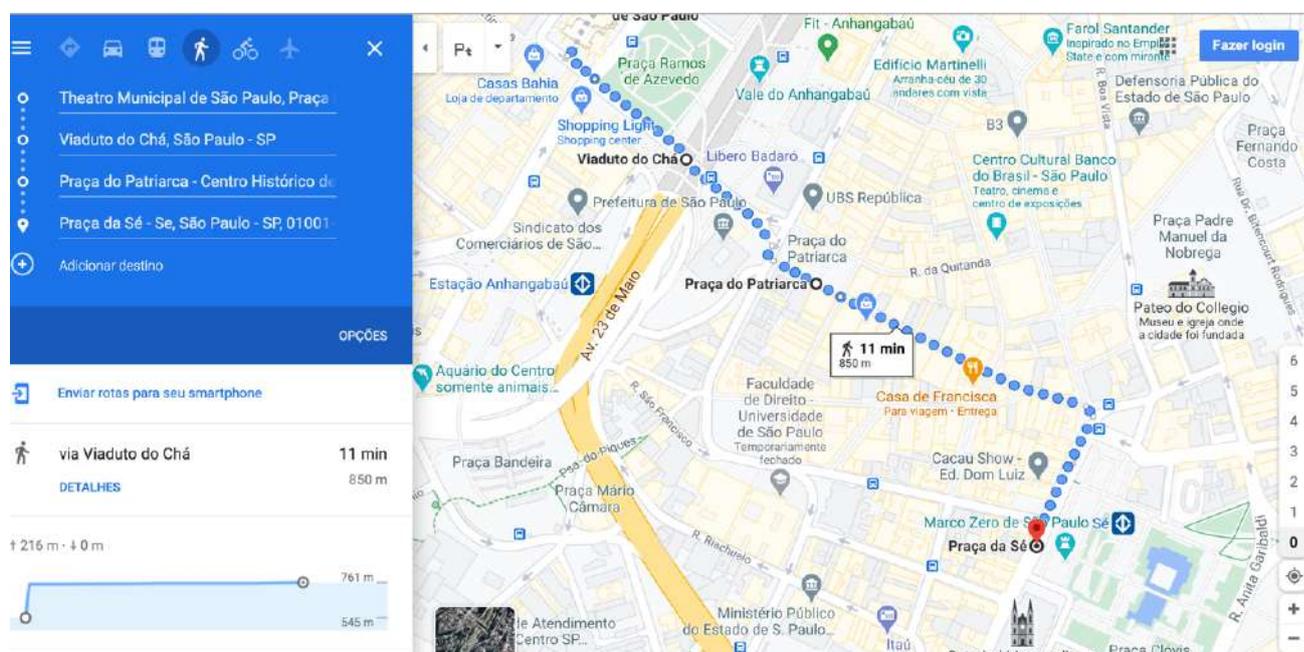


Ensaio "Nova Mulher", Theatro Municipal; Praça Ramos de Azevedo, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.
Ensaio "Nova Mulher", Viaduto do Chá, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal.
Ensaio "Nova Mulher", Pedestres na Praça do Patriarcado, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.
Ensaio "Nova Mulher", Praça da Sé, Centro, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal.
Ensaio "Nova Mulher", Centro, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.
Ensaio "Nova Mulher", Centro, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Montagem: Maria Clara Hallal

Como pode ser observado na Figura 3 abaixo, a sequência acompanha a “Nova Mulher” do Teatro Municipal de São Paulo até a Praça da Sé.

Figura 3: Trajeto da “Nova Mulher”.



Mapa criado por Maria Clara Hallal. Dados: Google Maps.

A caminhada, que durou, aproximadamente, 11 minutos (nas condições atuais), continua na Zona Central da cidade: começou no Theatro Municipal de São Paulo, fez paradas no Viaduto do Chá, na Praça do Patriarca, e terminou na Praça da Sé. O primeiro local, o Theatro, foi fundado em 1911, por Ramos de Azevedo e em tal lugar aconteceram fatos importantes, como a Semana de Arte Moderna, em 1922. Até a década de 1980, o seu interior era um local classista, reservado às elites, enquanto que nas escadarias ocorriam protestos, como em 1978, ali ocorreu a fundação do Movimento Negro Unificado (MNU)⁶⁶.

O Viaduto do Chá é o primeiro viaduto da cidade de São Paulo, com inauguração em 1892, e com nova modelagem em 1939. E tinha (ainda tem) objetivo de servir como meio de passagem para a população/ocupantes da Zona Central da cidade. Por último, a Praça do Patriarca, surgiu em 1912, mas só foi oficializada uma década depois. Ela foi construída com a finalidade de remodelar aquela área, visto que era estreita a conexão do Viaduto do Chá com a rua Libero Badaró (que cruzava

⁶⁶Dados extraídos do Memorial da Resistência. Disponível em: <http://memorialdaresistencia.org.br/lugares/theatro-municipal/>. Acesso em: 08/04/2022.

o local). Foi assim que com a construção da Praça desafogou a rua já mencionada e também o acesso às ruas Direita, Quitanda e São Benta – que eram as mais movimentadas das décadas de 1910 e a posterior⁶⁷.

Entendo que a caminhada que veremos a seguir, não foi por acaso, ela contemplou alguns dos mais importantes locais das primeiras décadas do século XX. Exponho as fotografias ainda sequenciais, por entender que a análise, neste caso, fluirá melhor assim.

Fotografia 19: “Nova Mulher”, Theatro Municipal; Praça Ramos de Azevedo, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

⁶⁷ Dados extraídos de: <https://saopauloantiga.com.br/a-historia-da-praca-do-patriarca/>. Acesso em: 06/04/2022.

Fotografia 20: “Nova Mulher”, Viaduto do Chá, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal.

Fotografia 21: “Nova Mulher”, Pedestres na Praça do Patriarcado, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 22: “Nova Mulher”, Praça da Sé, Centro, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 23: “Nova Mulher”, Praça da Sé, Centro, São Paulo, SP, c.1940



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 24: "Nova Mulher", Centro, 1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 25: “Nova Mulher”, Centro, São Paulo, SP, c.1940



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Continuando a análise imagética da “Nova Mulher”, nesse novo conjunto fotográfico, a modelo está com uma roupa diferente. Usa um vestido de cor escura, de tecido leve, um pouco justo no corpo, mas sem marcá-lo, e continua a usar um sapato de salto baixo, agora de tons escuros. Os registros 19, 20 e 25 foram feitos na perspectiva da vertical – retrato, em que o nosso olhar desliza de cima para baixo, favorecendo a descrição. Já as fotografias 21, 22, 23 e 24 estão na horizontal – paisagem, o que sugere que o primeiro olhar imagético é feito da esquerda para a direita, oferecendo a(ao) observadora(observador) uma perspectiva da extensão da linha do horizonte. Ademais, podemos visualizar os prédios e os transeuntes.

Os elementos da mulher moderna/cosmopolita continuam nesta segunda parte das fotografias da “Nova Mulher”. A fotografada prossegue com a mesma pasta escura, já mostrada anteriormente, indicando que, possivelmente, trabalha fora do lar,

tem pendências para resolver, isto é, realiza tarefas além do ambiente doméstico. Na imagem 19, o plano é o médio, e Rosenthal estava em uma parte inferior ao fazer o registro, conferindo um status de respeito e de enaltecimento para a fotografada, a qual está parada nas escadarias do Theatro Municipal, lendo algum folheto e posando ao lado da peça publicitária do concerto sinfônico.

Lembro, ainda, que nas décadas 1930 e 1940, os teatros, de forma geral, passavam por incentivos do governo de Getúlio Vargas – momento em que apoiou a classe teatral com a instauração do Serviço Nacional do Teatro (SNT), através do Decreto-Lei nº 92, em 21 de dezembro de 1937. Tal Decreto tinha, dentre outras finalidades, estimular a construção de casas de espetáculos pelo país, e apoiar atores/atrizes e companhias de teatro, inclusive amadores (SCHWARTZMAN; BOMENY; COSTA, 2000). Portanto, compreendo que a figura da “Nova Mulher” não estava por acaso posando na frente do Theatro Municipal, pois, devido aos incentivos ao meio, o status do local mudou – na década de 1940 (como nos tempos áureos do século XIX), indicando novos moldes e status.

Ainda analisando a fotografia 19, a pouca luminosidade indica que o dia estava nublado (fato que irá ser comprovado nas poças de água da fotografia 21). O plano médio permite visualizarmos que o foco está na retratada e no anúncio da peça em cartaz do Theatro. Na primeira superfície fotográfica temos a modelo, o cartaz e um pouco da escadaria do local. Na segunda, aparece, superficialmente, a arquitetura do local. Tal situação indica que, para Hildegard Rosenthal, a prioridade era registrar a “Nova Mulher” e como ela ocupava aquele espaço cosmopolita. Portanto, o enfoque era mostrar a modernidade envolvendo o espaço teatral e a “Nova Mulher”, indicando que ela estava inserida naquele contexto, pois estava lendo um jornal e se atualizando. Logo, de alguma forma, ela usufruía daquela sociedade cultural paulistana.

A fotografia 20, que na verdade são duas imagens, e serão analisadas conjuntamente, se passa sob o Viaduto do Chá – que foi inaugurado, em 1892, e totalmente reformado, em 1938, e durante muitos anos, foi o principal cartão postal da cidade. Ao fundo, está o Edifício Martinelli, o primeiro arranha-céu da cidade de São Paulo, inaugurado em 1929 (ARRUDA, 2015). No registro, o plano médio, permite, em um primeiro momento, visualizarmos a modelo fotografada que está atrás de um homem, militar.

Lembrando que, durante uma parte do fazer profissional de Hildegard Rosenthal, o Brasil estava no período do Estado Novo (1937-1945) – momento ditatorial, em que houve supressão de direitos e autoritarismo. Logo, compreendo que Hildegard Rosenthal registrou a potencialidade da mulher moderna, mas, não deixando de lembrar que a presença masculina militarizada estava presente em São Paulo e cortando o caminho daquela mulher. Aliás, a presença maciça do masculino aparece quase que em toda essa sequência fotográfica 19 a 25. A modelo, em algumas cenas, é a única mulher, pois a cidade ainda era um espaço masculino. Sobre a presença feminina nas cidades, Lauren Elkin afirma que:

[...] é nos centro das cidades que as mulheres se afirmam, mergulhando nesse coração urbano e andando por onde não deveriam. Andando onde outras pessoas (homens) andam sem suscitar comentários. Esse é o ato transgressor. Sendo mulher, a gente não precisa ficar perambulando [...] para ser subversiva. Basta sair de casa(ELKIN, 2022, p.32).

Ainda relacionando os escritos de Lauren Elkin com o flunar – o caminhar e observar a urbe -, o *flâneur* pode passar despercebido, a *flâneuse* não tem como. Logo, o homem pode ser confundido com a multidão, mas, a mulher é uma presença que se destaca, especialmente nesta fotografia 20.

Ainda na mesma montagem 20, à direita, a modelo posa sozinha, olhando para o horizonte, além do que a fotografia mostra. Compreendo que essa sequência no Viaduto do Chá, em específico, não foi escolhido ao acaso. Visto que serve para demarcar que essa personagem, ainda que tenha seu caminho demarcado por adversidades, no caso, os militares, está, se sobressaindo, rompendo barreiras e acompanhando a cidade que se desenvolvia. Isto é, a mulher também tinha o direito de ocupar o espaço citadino, da grande metrópole. Ainda que fosse um corpo diferente da maioria – visto que a maior parte ali dos retratados eram homens – era um corpo necessário à paisagem.

Pensando no espaço urbano, devemos nos lembrar de que, nos anos 1940, Prestes Maia era prefeito de São Paulo e colocou em prática o ambicioso Plano de Avenidas, com a intenção de melhorar a circulação entre o Centro e as outras regiões. A medida impulsionou a expansão da cidade e fez surgir uma nova organização da paisagem urbana, pautada por vias largas e por edifícios cada vez mais altos (AMADIO, 2005). Logo, a paisagem urbana é composta de muitos elementos e de inúmeras histórias. E o caminhar da fotografada, no caso específico da “Nova Mulher”,

na região central de São Paulo, é permeado pelo masculino, com inserção da figura feminina – representada sob a “Nova Mulher”.

Além disso, compreendo a paisagem como uma rede de trocas, no caso, entre a fotógrafa, a fotografada, os prédios e os habitantes/transeuntes dos lugares retratados. O autor Thiago Sayão (2011) acrescenta que o conceito é permeado por duas vertentes: uma mais geográfica e a segunda concebida como arte, envolvendo sensibilidades, técnicas e conhecimentos historicamente situados. A partir dessa situação, é necessário ver a “[...] paisagem como documento histórico, composto e compositor de práticas culturais, integrante da rede de produtos e pensamentos que circulam em uma sociedade” (SAYÃO, 2011, p.55). Portanto, pode ser estudada sob a perspectiva de um processo cultural e de uma estrutura de interação, uma vez que é uma construção cultural de quem observa e é observada(observado).

Ainda sobre a cidade e a paisagem, a pesquisadora Cláudia Mattos Brandão enfatiza que a urbe é resultado da interação das pessoas/habitantes com a paisagem (BRANDÃO, 2016). E a fotografia, nesse caso, permite registrar para a posteridade esses encontros. Dentro dessa lógica, o plano aberto da fotografia 21, mostra a paisagem sob a forma de interação, pois a modelo está em movimento, mostrando-nos o seu caminhar solitário em meio à multidão de homens. Provavelmente, Hildegard Rosenthal estava do outro lado da rua, esperando o melhor momento para o registro – o qual realizou sob a perspectiva do ângulo normal.

A fotografia evidencia o momento em que a “Nova Mulher” divide espaço com os outros pedestres, a calçada, uma parte dos prédios ao fundo e, até mesmo, a poça de água (nesse momento temos a confirmação que estava um dia chuvoso, por isso os registros estão mais escuros). Ainda pensando a paisagem de São Paulo, ao fundo da mesma imagem 21, está o prédio da Rádio Cruzeiro do Sul – local em que funcionavam outros estabelecimentos comerciais, como estúdios fotográficos. Além disso, podemos observar os postes de energia da Light, que começaram a ser implementados em São Paulo, no final da década de 1930, como resultado do desejo de reforma da iluminação pública da cidade, pela prefeitura e pelo governo do estado (AMADIO, 2005).

Ainda na mesma fotografia 21, também notamos que o espaço é desigual para os homens e mulheres, pois, a “Nova Mulher” estava sozinha naquele ambiente que, indicava, ser predominantemente masculino. Nesse sentido, a pesquisadora Amélia Corrêa entende que, os espaços de São Paulo na década de 1940 até poderiam ser

mais convidativos para os homens, mas as mulheres também os ocupavam, ainda que em menor número (CORRÊA, 2020). Logo, pelos registros já analisados (1 a 21) entendo que Hildegard Rosenthal observou as nuances das personagens de São Paulo, e buscou mostrar, mesmo que de forma premeditada, caso das fotografias da “Nova Mulher”, a presença feminina na cidade.

As próximas fotografias 22 e 23 mostram novamente essa questão – poucas mulheres no espaço central da cidade de São Paulo. Outrossim, Hildegard Rosenthal está na mesma posição que a sua fotografada – ângulo normal. Na imagem 22, o plano fotográfico é médio, quase fechado. Isto é, visualizamos pouco do cenário que compõe o registro. Mas, vemos, então, em um primeiro momento, a fotografada parada em uma banca de jornais e de revistas, folheando e lendo um periódico. Na sua frente, passa um homem, praticamente cortando o seu caminho e a visão da fotógrafa – visto que o objetivo era registrar a modelo em questão.

Na próxima imagem 23 o plano também é o médio e nos permite ver, ao fundo, a Catedral da Sé, que começou a ser construída em 1913 e terminou por volta de 1954. Na primeira superfície, tem um homem parado, com um jornal na mão, e olhando fixamente para a modelo. Na segunda superfície, temos a retratada, parada, lendo o jornal e uma outra mulher passando pela calçada. Ao contrário da fotografia anterior, nesta 23, ocorre uma inversão das superfícies notadamente até aqui vistas. Isto é, em primeiro plano está um homem olhando para a “Nova Mulher”, e essa parece estar retraída na imagem. Tal situação pode ser um indicativo que, por vezes, a figura feminina tinha que disputar espaços nas cidades, especialmente em São Paulo dos anos 1940.

Além disso, remete a questão da *flâneuse*, àquela mulher que cria e circula nas cidades (MONNET, 2013). Lembrando que ela não é simplesmente o feminino do *flâneur* do século XIX e posterior, mas, nas palavras de Lauren Elkin, a *flâneuse* é “[...] uma figura de direito próprio, a ser considerada em si e a servir de inspiração” (ELKIN, 2022, p. 34). Ainda, os registros da “Nova Mulher” do segundo ensaio até aqui apresentados (19 a 23) nos lembram que o espaço público não é neutro. Logo, as mulheres de São Paulo da década de 1940 (não somente desse período) tinham que disputar espaços e ter os seus corpos passíveis de violações e olhares indesejados – caso da próxima fotografia.

Observando a fotografia 24, temos o plano oblíquo (inclinado), resultado do novo fotografar sob a perspectiva moderna. Ainda, só nos é permitido observar a

fotografada de costas, testemunhamos a mulher cosmopolita, talvez indo trabalhar, pegando o novo meio de locomoção, o ônibus. O plano inclinado nos produz estranhamento ao primeiro olhar. Esse viés enviesado, faz com que acompanhemos o olhar de um homem em direção às nádegas da retratada – remetendo à questão como os corpos femininos estão sujeitos a olhares e violações nos contextos urbanos. E também, possivelmente, uma crítica da própria fotógrafa, o quanto o masculino acredita ter direito sobre o corpo feminino, inclusive de olhar deliberadamente como se desejasse um objeto. Na segunda superfície fotográfica, há a fila de passageiros e, ao fundo, o bonde.

Também, na mesma fotografia 24, podemos visualizar parcialmente um letreiro no bonde, interrompido pelo enquadramento, mas que consistia na frase: “São Paulo é o maior centro industrial da América Latina”. Era uma símbolo da prefeitura da cidade da época para criar uma imagem estereotipada da urbe moderna. Como Yara Dines menciona: “[...] esta frase é uma insígnia da prefeitura, na época, que propôs a sua apresentação nos bondes em circulação, no intuito de marcar a condição da cidade, que se transforma em metrópole”(DINES, 2017, p.100). Ademais, os bondes estavam saindo de circulação, como explica Luís Otávio Silva:

Em 1941, noventa linhas de transporte urbano cortam suas ruas com mais de 3 mil ônibus, superando em muito os quinhentos bondes elétricos. Os 30 mil automóveis começam a encontrar problemas de estacionamento e a Praça da Sé se transforma, durante o dia, em uma enorme garagem (SILVA, 2004, p.121).

Na verdade, essa substituição deriva de uma crise energética entre fins da década de 1920 e início de 1930, fazendo com que em tal período, a *Light & Power Co*, que detinha o monopólio, aderisse ao ônibus, para complementar o serviço. Complementando a informação, ao estudar a mobilidade urbana de São Paulo ao longo das últimas décadas, Raquel Rolnik e Danielle Klintowitz afirmam que: “[...] em 1942, as linhas de bonde tinham encolhido 41 km, seus carros aumentado apenas 20 unidades desde 1920 e sua participação caído para 63% das viagens em modo coletivo” (ROLNIK; KLINTOWITZ, 2011, p. 92). Enquanto isso, as viagens de ônibus passaram de 16% para 37%, e em 1940, surgem os túneis e os viadutos, como passagens para os carros moverem-se mais rapidamente, mas, contudo o sistema de bondes resistiu até 1969, quando desapareceu por completo (SILVA, 2004).

Ao longo das fotografias de Hildegard Rosenthal, observamos como essas questões – bonde e ônibus, isto é, elementos mais antigos e modernos, ou seja, as várias temporalidades da urbe paulistana estão presentes nos seus registros. Ainda que seu objetivo seja registrar as pessoas nas cidades, é interessante como as transformações e modificações de São Paulo foram registradas nas imagens da fotógrafa.

Passando para a imagem 25, a última fotografia analisada da “Nova Mulher”, o plano é o médio, em que, na primeira superfície, a fotografada divide espaço com a vitrine de echarpes. Ao fundo, há um manequim da loja e os tecidos em várias formas e detalhes. Como os olhos tendem a observar a parte mais clara do registro visual, no primeiro momento, o lenço de cor clara chama a atenção da(do) observadora(observador). Somente depois, observamos a possível compradora/observadora analisando as mercadorias.

Os preceitos da “Nova Mulher” indicam que ela queria ver e ser vista, admirar e ser admirada, para isso, observava a moda, comprava o que as vitrines mostravam. Hildegard Rosenthal gostava de fotografar a vida da cidade, os transeuntes usufruindo dos espaços públicos, mas tendo momentos de contemplação e isolamento, como nesta fotografia 25. O caminhar na rua proporciona encontros, como Rebecca Solnit conclui, e é por meio do andar que o cidadão começa a ter sua cidadania, que o habitante da cidade conhece a sua urbe, visto que a rua é a ausência do compartimento, é o se misturar (SOLNIT, 2016). Logo, visualizamos todos esses elementos explicitados nas fotografias da “Nova Mulher”.

Ademais, friso que, na década de 1940, o termo “Nova Mulher” e o seu significado já não eram aplicados, principalmente na imprensa brasileira. Então, é interessante pensar os motivos que fizeram a fotógrafa delimitar essa nomeação para as imagens analisadas. Primeiro, compreendo que Hildegard Rosenthal registrou a presença feminina nesses espaços públicos para demarcar uma posição. Portanto, era possível ser cosmopolita, usufruir das transformações urbanísticas, desfrutar da urbanidade, e as mulheres deviam e podiam ocupar as cidades, não permanecendo apenas dentro dos prédios. Contudo, como o período retratado era durante a primeira metade do século XX, especificamente a década de 1940, o se identificar como mulher representava (ainda o é) perigos ao usufruir da urbe. Logo, a “Nova Mulher”, mesmo cosmopolita, que podia e devia ocupar os espaços públicos, também sofria percalços e olhares não desejáveis.

Compreendo que a “Nova Mulher”, para Hildegard Rosenthal, era revisitada com novos conceitos e outras delimitações. Portanto, entendo que, para a fotógrafa, era possível ser uma mulher moderna, cosmopolita, independente e urbana, contudo, manter algumas tradições, como no caso do comportamento da retratada, em que apresenta uma rigidez ao portar-se e dedicar-se às atividades domésticas.

Os conjuntos fotográficos da “Nova Mulher”, evidenciam essa mulher moderna ocupando e, por vezes, resistindo a modernidade paulistana, que, por vezes, era contraditória e sufocante, em que os espaços de convívio, que antes eram as praças, por exemplo, foram substituídos por cinemas, galerias e centros comerciais. A sociabilidade e os encontros entre as pessoas, que, anteriormente, ocorriam nas calçadas e nas esquinas, agora, prevaleciam no interior dos prédios. As ruas começaram a ser voltadas para os automóveis e não mais para o pedestre. As remodelações urbanas inspiraram novas formas de vida – mais velozes e cosmopolitas.

Em contrapartida, a modernidade trouxe maiores liberdades às mulheres, especialmente das classes média e alta, tornando-as mais independentes, ocupando mais as vias, andando cada vez mais desacompanhadas. Passaram a circular mais livremente, contudo, a cidade ainda oferecia perigos e não era, plenamente, aberta ao público feminino. (MORAIS; IRSCHLINGER, 2012).

Continuando na temática dos registros femininos, o próximo subtítulo é composto de fotografias de um salão de beleza, em que Hildegard Rosenthal deu ênfase aos atributos e personificou outras maneiras de ser uma personagem da urbe paulistana.

4.2 O salão de beleza

Eu trabalhei como jornalista, fiz a sessão “você sabia?”. Fiz a sessão de beleza. Inventei uma grande salada de beleza com a fotografia.

Hildegard Rosenthal

O trabalho de Hildegard Rosenthal com fotografias de moda/beleza e a sessão do jornal mencionados acima, reflete as primeiras décadas do século XX, em que

importantes marcos referentes à beleza, à moda e à publicidade⁶⁸ começaram a aparecer nas páginas das revistas paulistas e cariocas, locais de referência para essas questões. Da mesma forma, as pesquisadoras Cristiana Facchinetti e Carolina Carvalho entendem que essas balizas eram conectadas a ideia de higiene, o belo era limpo e “natural”, sendo cópias dos modelos europeus, especialmente francês (FACCHINETTI; CARVALHO, 2019).

Ainda em igual período, Carla Pinsky menciona que a tríade juventude, modernidade e saúde eram os preceitos a serem seguidos. As saias e os vestidos ganharam novos cortes – mais curtos e soltos. Além disso, os espartilhos foram deixados de lado. O corte de cabelo *à la garçonne*⁶⁹ tornou-se popular – especialmente para as mulheres que queriam transmitir ousadia e independência. Com isso, vários salões de beleza propagavam o estilo (PINSKY, 2013).

Para as classes privilegiadas, a moda passou das moças pálidas e frágeis para um rosto corado pelo sol, visto que atividades físicas eram aconselhadas. O uso de uma leve maquiagem também era bem vinda. Os estilos de vida eram inspirados nas costuras francesas e no cinema norte-americano (PINSKY, 2013). Raquel Miguel e Carmen Rial entendem que as propagandas associavam o ser mulher moderna a fazer compras e a adquirir roupas e cosméticos. Até por volta de 1960, esses ideais de beleza e de consumo eram voltados às moças solteiras, que “precisavam conseguir” um bom casamento, e às casadas, para se manterem belas para os seus maridos (MIGUEL; RIAL, 2013).

Nesse contexto, especialmente até a década de 1940-1950, Hildegard Rosenthal fez várias fotografias de moda e beleza para revistas e, ao ser indagada se teve sucesso e como eram essas imagens, responde: “Sim, eu tive um grande sucesso, viu?! Eram fotografias de estúdios e desfiles” (ROSENTHAL, 1981). No caso específico das imagens que analiso em seguida, as fotografias foram realizadas para a divulgação do salão “Elizabeth Arden”, que em São Paulo localizava-se dentro da loja Mappin⁷⁰, na Praça Ramos de Azevedo.

⁶⁸ No final da década de 1910, o termo “propaganda” começou a ser substituído por “publicidade”.

⁶⁹ O corte surgiu na década de 1920 – momento em que as mulheres ocuparam os trabalhos nas indústrias, especialmente na Europa, substituindo os homens que estavam na Primeira Guerra Mundial. Era um modelo de cabelo fácil e prático – curto na orelha, com franja acima das sobrancelhas.

⁷⁰ A Mappin surgiu em 1913, e foi uma loja de departamentos de São Paulo, que no ano anterior, já tinha sido estabelecida no Rio de Janeiro. Na capital paulistana, o primeiro endereço foi na Rua 15 de Novembro; após seis anos, estabeleceu-se na Praça do Patriarca. No estabelecimento, as pessoas faziam compras, tomavam um chá, e, em 1926, foi inaugurado o balcão de perfumaria, assim como um salão de beleza (SANT’ANNA, 2014).

Ressalto que, até por volta de 1948, a fotógrafa trabalhava para a *Press Information* – agência de notícias – e, por meio desse trabalho, fez imagens e publicidade para revistas de moda, acontecimentos sociais, especialmente, em São Paulo e no Rio de Janeiro. Dessa forma, segundo a própria fotógrafa, a publicidade do salão foi veiculada nos magazines “Sombra” e “A Cigarra” (ROSENTHAL, 1981).

Nos arquivos do IMS tinham, somente, as 7 fotografias do salão de beleza que serão expostas abaixo. Logo, pela boa qualidade e por não se repetirem, todas as imagens são analisadas. Portanto, mostro em miniatura e de forma sequencial, todas as imagens para a(o) leitora(leitor) entender a percepção de Hildegard Rosenthal para esse salão de beleza. Após, mostro os sete registros.

Fotografia 26: Fotografias do salão de beleza apresentadas de forma sequencial.



Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal.

Salão de beleza, São Paulo, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal.

Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Montagem: Maria Clara Hallal

Após mostrar de forma sequencial as fotografias, apresento elas, individualmente (quando forem imagens do mesmo ponto de vista/cena, serão contempladas em conjunto) para apreciação e análise.

Fotografia 27: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 28: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Essas imagens 27 e 28 estão na vertical e mostram o início do processo de embelezamento capilar. A partir da fotografia 27, sob a ótica dos aspectos técnicos fotográficos, é evidenciado que a luminosidade estava condicionada ao profissional e à modelo. Logo, observamos que a claridade é lateral – feita por, talvez, um pequeno lustre ou uma luminária. A verticalidade imagética favorece que o olhar do observador deslize de cima para baixo, indicando que o objetivo por parte de Hildegard Rosenthal é destacar o momento da execução do penteado por parte do cabeleireiro, visto que as fotografias faziam parte de uma propaganda de um salão.

Outro detalhe, ainda na imagem 27, é a presença de cortinas, possivelmente para dar privacidade à cliente. Ainda, a fotografia apresenta um leve grau de

movimento, pois podemos observar as mãos do profissional movendo-se e realizando os procedimentos na fotografada. O plano médio favorece a(o) observadora(observador) visualizar toda a cena. Desse modo, transmite para a futura cliente, isto é, a leitora da revista, que o salão proporciona conforto, pois o cabeleireiro é atencioso, salientando o primor que o momento exige. Aqui, o foco da câmera está, principalmente, no responsável pelo penteado.

Na imagem 28, o plano é o *close-up*, isto é, fechado. O foco é dado ao profissional trabalhando no penteado da jovem. Nesse momento, observamos as feições da cliente: ela está calma e tranquila, indicando que confia inteiramente naquele cabeleireiro. Portanto, a fotografia transmite a ideia de que o salão é respeitável e cumpre o que promete – a frequentadora não precisa se preocupar, pode ler sua revista sossegadamente, uma vez que o resultado será o que foi prometido. Outro detalhe é a ideia de assepsia que o registro transmite, pois todos os envolvidos usam cores claras, e a capa e a toalha protegem a consumidora de qualquer eventualidade.

Denise Sant’anna menciona que as revistas das décadas entre 1930 a 1950, caso dos magazines que veicularam a reportagem realizada a partir dessas fotografias (27 a 33), publicavam matérias aconselhando as mulheres a terem cuidado com a postura e a “manterem a linha” (não engordarem). Ao contrário das décadas anteriores, que os conselhos de beleza eram, unicamente, para as jovens conseguirem um bom casamento, agora, era também para elas sentirem-se bem consigo mesmas. E, conforme essas mulheres iam ganhando espaço no mercado de trabalho, mais conselhos eram dados sobre como se portar, cuidar dos cabelos e da sua pele (SANT’ANNA, 2013).

Portanto, especialmente na primeira metade do século XX, quanto maior liberdade era dada às mulheres, maiores eram as cobranças, “conselhos” e obrigações que elas tinham que seguir. E independente se a jovem era casada ou solteira, havia (ainda há) padrões a serem seguidos e normatizados envoltos da beleza feminina.

Dessa forma, nas próximas imagens (29 a 33) deste mesmo conjunto, continua o processo de embelezamento feminino. Nas fotografias, veremos como Hildegard Rosenthal retratou aquilo para o que foi contratada – fotografias de um salão de beleza -, contudo, mesmo dentro das delimitações que tal função exigia, entendo que a fotógrafa apresentou algumas críticas subentendidas. Algumas dessas possibilidades

podem ser observadas nas fotografias em que não aparecem os rostos das mulheres, ou, quando são retratadas, tudo indica que seus olhares são tristes. Ao menos naquele momento, aquelas mulheres não tinham voz. Veremos essas questões nas próximas imagens.

Fotografia 29: Salão de beleza, São Paulo, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografia 30: Salão de beleza, São Paulo, c.1940



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Esse conjunto de imagens (29 e 30) foi realizado na horizontal, possibilitando visualizarmos os elementos mais dispersos, como na fotografia 29, aparecem à esquerda, a bandeja da manicure e a luminária que possibilita que a profissional execute melhor o seu serviço. Também está o aparelho de secar o cabelo, o qual era preso ao solo, utilizado para fixar *bobs* que iam ondular as madeixas, um procedimento que poderia durar mais de 30 minutos.

Na mesma imagem 29, vemos a manicure trabalhando nas unhas da mulher, enquanto ela está esperando o processo do cabelo ficar pronto. Ainda, as cortinas abertas indicam uma luminosidade natural, mas acrescida de artificial, como lâmpadas, cujo reflexo pode ser visto no secador. O plano é o médio, e o ângulo é o *plongée* – de cima para baixo, em que Hildegard Rosenthal está fotografando em pé, enquanto as retratadas estão sentadas.

Já no registro 30 podemos notar que o processo de embelezamento das unhas já foi finalizado, as quais foram pintadas, com uma cor escura, talvez um vermelho. O plano continua o médio, mas, neste momento, somente a cliente foi retratada. O ângulo *plongée* nos permite identificar que a fotografada está lendo um livro. Além disso, há vários jornais na mesa auxiliar, indicando que o salão possibilita que,

enquanto a consumidora está se arrumando, também pode usar esse tempo para estudar e se atualizar.

Desse modo, Hildegard Rosenthal planejou um cenário em que mostrava as possibilidades de embelezamento que o salão oferecia, mas, no mesmo local, a mulher poderia também se e/ou atualizar/instruir, pois, na imagem 30 está com uma revista nas mãos. Contudo, entendo algumas críticas imersas nesse processo. Visto que, possivelmente, para uma reportagem de salão de beleza, o foco não deveria ser na cliente em si, mas, nos procedimentos em que era submetida para almejar esses ideais ou desejos de ser bela, preconizados na década de 1940. Os moldes que deveriam ser seguidos eram, a mulher se manter esbelta, cabelo curto/médio, até mesmo a postura – reta e longilínea. Logo, por meio desse conjunto narrativo, Hildegard Rosenthal pode ter enaltecido essa mulher do período – multitarefa, indo além do estereótipo de somente dona de dona, mas, também teceu críticas quanto à rigidez de comportamento e estilo que eram esperados.

O processo fotográfico de Hildegard Rosenthal, especialmente ao fotografar personagens femininas da urbe paulistana, não obedecia a estereótipos, haja vista que seus registros indicam que havia várias perspectivas de ser uma habitante da cidade. Fato até mesmo comprovado pelas variadas mulheres que foram fotografadas ao longo do seu percurso fotográfico (como as já mostradas: trabalhadoras diversas, “Nova Mulher” e agora, as mulheres no salão de beleza), mas, também, pela sua própria afirmação na entrevista concedida aos interlocutores do MIS. Nas palavras da fotógrafa: “[...] tudo foi assunto para minhas fotografias, gostava de fotografar os variados tipos das cidades, homens andando pela Praça da Sé, mulheres trabalhando, pegando o bonde [...]” (ROSENTHAL, 1981).

Logo, entendo que a fotógrafa problematizou questões históricas e inerentes do período, como as possibilidades das mulheres de ocuparem os espaços públicos, as questões de beleza e alguns padrões a serem seguidos, a partir do seu olhar fotográfico. Pode não ter sido intencional, porém, como Berger (2017) compreende, a fotografia é a percepção do fotógrafo sobre o acontecimento, não é o fato em si. Ainda que, como no caso das fotografias do salão de beleza, sejam imagens feitas sob encomenda, podemos observar nuances e questões próprias da fotógrafa, isto é, o seu olhar sobre aquele espaço e serviços oferecidos. A próxima fotografia continua o processo de feitura do penteado, e a modelo parece ser a mesma, visto que o mesmo relógio é mostrado nas fotografias 29 e 30.

Fotografia 31: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

A etapa do processo de embelezamento dessa modelo específica já está no final – a fotografia 31 indica que a jovem passou pelo secador de cabelos e já fez as unhas, agora, provavelmente só falta finalizar o penteado. Assim, observo que a imagem está no plano fechado, *close-up*. Na fotografia, aparecem, apenas, a moça, o cabeleireiro e um pouco do cenário ao fundo. O ângulo é o *contre-plongée*, pois Hildegard Rosenthal está no nível inferior das personagens, como uma forma de obter o melhor registro, visto que, teoricamente, o protagonista da imagem, era o penteado.

Ainda que Hildegard Rosenthal não utilizasse com frequência o *flash*, ela tinha o cuidado de usar a luminosidade natural ou do próprio ambiente para destacar a personagem principal da fotografia, no caso, o penteado – visto que eram imagens

para a publicidade de um salão de beleza. Dessa forma, a modelo (cliente) e o cabeleireiro eram coadjuvantes desse processo, e a parte mais destacada da imagem, a mais iluminada, é o cabelo da moça. Mesmo assim, o profissional também está em evidência, e o seu semblante indica compenetração e habilidade para o penteado, o que, vende a perspectiva de que o salão é confiável.

Além dessas questões, a imagem analisada remete a situações já discutidas – a possibilidade de Hildegard Rosenthal evidenciar a multiplicidade de mulheres presentes na cidade de São Paulo, mas, também de utilizar suas fotografias como uma forma de tecer algumas questões e, possivelmente, críticas a situação feminina no período. Fato justificado nessa fotografia 31, pois ainda que o rosto da modelo esteja visível, compreendo uma normatização na jovem. O seu penteado e roupas são sóbrios, e a luminosidade, nesse caso a artificial, é voltada para o seu cabelo. Logo, visualizo algumas críticas de Hildegard Rosenthal para aquele processo de embelezamento, tais como padronização no penteado, vestuário e gestos. Além disso, a mulher continua a não olhar diretamente para a fotógrafa, indicando críticas a um possível apagamento feminino, a modelo poderia ser só mais uma naquele contexto. E compreendo que a fotógrafa se utilizou desse cenário para ponderar essas questões já apresentadas.

Nessa conjuntura, a própria fotógrafa afirma: “O homem, a mulher brasileira, me chamaram a atenção, mesmo os ensaios, não eram sofisticados. Eu colocava minhas ideias nas fotografias” (ROSENTHAL, 1981). Neste sentido, a fotógrafa criava seus próprios pensamentos, mesmo em casos de fotografias contratadas. Outrossim, são indicativos que há probabilidades da profissional ter colocado seus entendimentos e, possivelmente, críticas sobre o que era ser mulher na década de 1940. As próximas fotografias 32 e 33, ainda que apresentem outra modelo, registram o processo final do embelezamento – como as unhas e, principalmente, o cabelo. Apresento abaixo a imagem 32:

Fotografia 32: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Nessa imagem 32, observamos outra modelo – o formato do rosto indica isto – e a fotografia está na horizontal. O plano médio e o ângulo normal nos permitem visualizar o posicionamento das mãos, que estão sobrepostas para evidenciar que as unhas estão feitas e esmaltadas com uma cor escura. Além disso, o penteado está quase pronto ou finalizado, possivelmente faltando algum ajuste final, visto que a moça ainda está com a capa de proteção. As cortinas fechadas demonstram que o momento é para enaltecer os serviços do salão e para a consumidora da publicidade não se distrair com outros elementos do cenário. A luz é a frontal, influenciando, de forma decisiva, na composição imagética – enfatizando o perfil da fotografada, especialmente o produto final do arranjo capilar e das unhas.

Assim, a próxima fotografia tem como objetivo mostrar o resultado das horas em que as mulheres passavam no salão, pois, novamente, o enfoque é dado para o cabelo. Contudo, é importante observarmos as feições presentes na retratada. Exponho a fotografia 33:

Fotografia 33: Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

A última fotografia desse conjunto está no formato vertical, fazendo com que nosso olhar deslize de cima para baixo. Assim, primeiro observamos o penteado, o semblante sério e, por último, as roupas e os acessórios da fotografada. O plano médio, o ângulo *plongée* e a luz frontal permitem-nos observar que os elementos principais do registro são o cabelo finalizado e a expressão da fotografada, ou melhor a ausência de sorriso. Esses dados, indicam o que as outras fotografias já evidenciaram – o fato de que Rosenthal fugia de alguns estereótipos ao registrar a mulher nos anos 1940, mesmo no caso de encomendas fotográficas, caso das fotografias 27-33.

Logo, para entender esses indícios, é preciso salientar que, desde cerca de 1930, as propagandas incentivavam que as moças aparecessem sorrindo e com “rostos alegres”. Esse era o ideal de viver, segundo os moldes publicitários, pois semblantes tristes remetiam ao sofrimento e à infelicidade, atrapalhando as vendas (SANT’ANNA, 2014). À vista disso, Hildegard Rosenthal, ao retratar as modelos no salão de beleza, registrou o processo de embelezamento feminino – o penteado, os vários minutos no secador de cabelo, mais o tempo para fazer e esmaltar as unhas, além dos retoques finais –, com o objetivo final de publicitar o lugar em revistas de moda.

Porém, indo além do penteado moderno, das unhas pintadas, do colar de pérolas e de outros ornamentos (como broche e anéis), concluo que Hildegard Rosenthal também fez sua crítica a esse ideal de mulher. Visto que as retratadas, na sequência fotográfica (27 a 33) estão com semblantes sérios e, em alguns momentos, contemplam sua leitura (revistas), como se não estivessem conscientes do ato fotográfico. Contradizem, dessa forma, os ideais publicitários e da consumidora do período, sendo que esse era o público alvo dessa propaganda.

Portanto, compreendo que Hildegard Rosenthal poderia ser crítica a esse modo de vida explicitado nos jornais e revistas do período – a necessidade de sorrir nas fotos, rostos alegres etc. E é nesse sentido que podemos dimensionar a potência de suas produções fotográficas. Pois, teoricamente, a fotógrafa cumpriu o “combinado” com seus contratantes – obteve as fotografias e conseqüentemente a propaganda do salão de beleza. Contudo, os indícios já demonstrados - falta de sorriso, a padronização das modelos e dos penteados - e, na maioria dos registros, a falta de foco no rosto das retratadas, permitem entendermos que, a fotógrafa possuía ressalvas a esse “modo de vida”.

Desse modo, o autor John Berger nos ajuda nessa questão, ao afirmar que o não mostrado e o não registrado na fotografia também fazem parte do ato fotográfico e das escolhas da profissional (BERGER, 2017). Nessa direção, Luciene Lehmkuhl exemplifica que precisamos olhar com atenção para as imagens, pois, dessa forma, elas “[...] adquirem um aspecto diferente, detalhes se tornam visíveis, gradações de cor, de forma, de elementos podem ser identificadas até mesmo pelo mais leigo dos observadores” (LEHMKUHL, 2010, p.61). O que poderia ser um conjunto imagético com o objetivo de vender um produto – no caso, a imagem do salão de beleza – torna-se passível de outros efeitos.

Nessa lógica, André Gunthert compreende que as imagens sociais, produtos das indústrias culturais com um objetivo específico – como veicular uma determinada informação ou propaganda –, estão propensas à interpretação aberta. Porém, para a análise continuar no campo científico, é necessário um conhecimento preexistente ou um contexto do registro imagético (GUNTHERT, 2017). O autor também percebe que a compreensão das formas visuais sofreu uma transformação profunda desde o século XIX, pois, nas suas palavras:

Testemunhamos uma monumental mudança de paradigma. Com a instalação do modelo objetivista, inaugurado pelas ciências da observação (Daston, Galison, 2012), depois reforçado pela imprensa, fotografia, cinema, televisão ou smartphone, a imagem é considerada como informação, um documento que pode apreender algo sobre o mundo: uma realidade extra e não uma ilusão⁷¹ (GUNTHERT, 2017, p. 16).

Esse conjunto de imagens de Hildegard Rosenthal – em que consigo propor novas análises – ligado às referências externas, isto é, ao contexto das propagandas dos anos 1940, auxilia a inferir outros significados além dos preestabelecidos ou dos que podem surgir à primeira vista. Saliento que as fotografias feitas por Rosenthal, são resultados de possíveis apreciações da profissional sob o feminino dos anos 1940, mas também embasadas no seu próprio modo de ser e nas suas vivências e experiências. Seja na Alemanha (seu país natal), França ou no Brasil, local em que obteve o apogeu de sua atividade profissional.

Sendo assim, Hildegard Rosenthal escolheu ser fotógrafa e não se contentou em trabalhar em estúdios ou em fazer, somente, registros de famílias – situação comum às suas colegas de profissão da época. Por isso, optou por registrar os variados cenários urbanos, envolver-se no meio da multidão e narrar, visualmente, a cidade de São Paulo. Além disso, na entrevista concedida ao MIS, explícita: “Eu tenho o dom de fazer o modelo que eu quero” (ROSENTHAL, 1981). Percebo que, mesmo em trabalho controlado e com objetivos definidos, como uma campanha publicitária, foi possível à fotógrafa afirmar algumas das suas proposições ou do seu entendimento do mundo – no caso, o universo feminino.

⁷¹ No original: "Nous avons assisté à une monumentale inversion des paradigmes. Avec l'installation du modèle objectiviste, inauguré par les sciences d'observation (Daston, Galison, 2012), puis conforté par la presse, la photographie, le cinéma, la télévision ou le smartphone, l'image est considérée comme une information, un document susceptible d'apprendre quelque chose sur le monde: un surcroît de réel et non une illusion" (tradução minha).

Portanto, na ótica de Hildegard Rosenthal, especificamente sobre as fotografias no salão de beleza, a mulher podia ser representada além dos ideais dos anos 1940 – não precisava estar sempre sorrindo. Além disso, as fotografias do salão de beleza podiam servir para a fotógrafa enaltecer seus entendimentos sobre o ser mulher nos anos 1940, e tecer críticas sobre as questões envolvendo o feminino.

Então, este capítulo teve como proposta discutir as narrativas visuais das possibilidades do feminino construídas por Hildegard Rosenthal, analisando imagens da “Nova Mulher” e de um salão de beleza. Para isso, apresentei as fotografias da “Nova Mulher”, momento em que a fotógrafa contratou uma modelo e juntas buscaram mostrar uma cidade de São Paulo diversa, plural, mas mesmo assim, mais receptiva ao masculino. Logo, as mulheres ainda estavam buscando seu espaço, e tais situações foram registradas pela fotógrafa. Também, expus as imagens salão de beleza, derivadas de uma encomenda para, justamente, propagandear o estabelecimento e veicular as imagens em jornais e revistas do Brasil. Neste momento, compreendo que a fotógrafa mostrou formas de evidenciar a beleza feminina mas, também potencializou suas fotografias para criticar o culto à beleza da década de 1940.

Logo, visualizamos, até o momento, a questão dos femininos possíveis na/da urbe paulistana. Isto é, analisei como Hildegard Rosenthal construiu narrativas visuais das mulheres paulistanas nas mais diversas situações – até o momento, apresentei as mulheres trabalhadoras, as possibilidades do feminino nas imagens da “Nova Mulher”, e do salão de beleza, e o próximo capítulo é dedicado aos autorretratos que Hildegard Rosenthal fez de si.

5 Espelho, espelho meu: narrativas visuais de como me vejo, como me olham

Hildegard Rosenthal, uma mulher estrangeira fotografando um país, especialmente uma cidade – São Paulo, em pleno desenvolvimento e também em transformação, narra o que via, os estrangeirismos, o novo e o diferente, por meio dos seus registros imagéticos. Percebo que as narrativas visuais dos seus autorretratos, conforme mostro no desenvolvimento do capítulo, foram uma forma de representar alguns de seus ideais e de suas percepções sobre o outro, especialmente, sobre as mulheres da década de 1940.

5.1 O autorretrato como expressão de si

Uso a minha sensibilidade, meus olhos e a luz.

Hildegard Rosenthal

De forma geral, a maioria dos autorretratos, se não todos, envolvem a questão corporal. Nesse sentido, o corpo é carregado de sentidos, podendo mudar conforme a(o) observador(observadora) e o contexto analisado. Como David Le Breton entende, é físico, mas também é uma construção simbólica, que varia entre as sociedades, as classes sociais e as culturas (LE BRETON, 2012). Sobre o mesmo assunto, Juan Ramirez elucida que é: “[...] um âmbito conflituoso, difícil de delimitar, um lugar de convergência ou disputa de complexas pulsões morais, biológicas e políticas (RAMIREZ, 2003, p.14)”⁷². Dessa forma, por meio do corpo ou da corporeidade, podemos evidenciar lutas, desejos e reflexos de nossa própria existência.

Complementando a discussão, Judith Butler compreende que: “o corpo não é uma materialidade idêntica a si próprio ou meramente fáctica [...] o corpo não é somente matéria, mas uma contínua e incessante materialização de possibilidades (BUTLER, 2011, p. 72). Logo, para a autora, a corporalidade está circunscrita às probabilidades históricas, do cotidiano e não pode ser entendida como algo pronto.

No caso específico das mulheres – seja como fotógrafas ou fotografadas – o autorretrato pode ser entendido como formas de se mostrar ao mundo. Pode ser o momento em que essas profissionais têm a oportunidade de se entenderem a si

⁷² No original: “Una zona conflictiva difícil de definir, un lugar de convergencia o disputa de complejos impulsos morales, biológicos y políticos” (tradução minha).

mesmas e aos demais. Trata-se de projetar uma identidade, por vezes, planejada. Por conseguinte, ao aplicar esses entendimentos nos autorretratos de Hildegard Rosenthal, é possível apreender que a fotógrafa utilizou de gestos e de significados corporais para mostrar alguns de seus ideais e dos reflexos do seu viver e fotografar, seja na forma de poses, seja no ângulo do rosto, por exemplo, para formar sua performance. Em relação a esse conceito⁷³, Judith Butler considera que:

Assim, para que uma performance funcione, não é possível que ela seja lida, ou que uma leitura, no sentido de interpretação, precisa funcionar como um tipo de visão transparente, na qual haja coincidência entre aquilo que se mostra e aquilo que significa. Pelo contrário, quando o que se mostra diverge da forma como é “lido”, o artifício da performance pode ser lido como artificial; o ideal se separa da apropriação. Mas a impossibilidade de leitura significa que o artifício funciona, a aproximação da realidade parece ser alcançada, o corpo que performa e o ideal performatizado se mostram indistinguíveis (BUTLER, 2020, p. 221).

À vista disso, a performance é algo encenado, consciente. E para Butler é uma forma mais ampla de entender como a identidade é construída e expressa através do comportamento humano (BUTLER, 2020). Então, entendo que Hildegard Rosenthal almejou, em muitas das suas fotografias aqui já apresentadas, evidenciar as nuances e possibilidades da posição da mulher na urbe paulistana. Por conseguinte, ao construir um autorretrato, a fotógrafa pode ter desejado representar posições do feminino, por isso entendo que seus atos e seus gestos foram planejados e conscientes. Na sua entrevista, ela comenta que, ainda no curso do Paul Wolf, por volta de 1931, as(os) alunas(alunos) discutiam e debatiam antes de irem a campo fotografar. Nas suas palavras: “Os resultados eram muito diferentes da fotografia comum, tinham movimento [...] tinha outra vida” (ROSENTHAL, 1981). Portanto, tal fala é um indício de que, as imagens construídas por Hildegard Rosenthal, foram realizadas com base em técnicas, estudos, mas também fugiam do senso comum. Logo, seus autorretratos também podem ser a conclusão do que ela própria entendia como posição (ou posições) e crítica do papel da mulher na sociedade dos anos 1940.

Os autorretratos de Hildegard Rosenthal só foram possíveis pelo uso da câmera Leica. A máquina possuía um visor (galileu) que permitia a visualização

⁷³ Optei por analisar o conceito performance sob a ótica de Butler. Contudo, existem outros autores que também discutem o tema, sob outros vieses. Elenco dois: AUSTIN, John L. **Quando dizer é fazer**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990. FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. Vol. I: A vontade de saber. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

lateral, assim, a fotógrafa deixava o cenário pronto, bastando alguém registrar a fotografia. Também friso que as legendas das imagens alocadas no IMS foram feitas pela própria fotógrafa. Ao longo do capítulo, apresento as narrativas visuais que Hildegard Rosenthal fez de si. Assim, em relação ao subtítulo: “Loja de chapéus: modelo e fotógrafa”, as seis imagens apresentadas são as únicas, sob o mesmo tema, alocadas no IMS. Já, em relação ao tópico “Poses: representações de ideias e ideais do ser mulher nos anos 1940”, em um primeiro momento, selecionei onze imagens. Contudo, por algumas serem semelhantes, e também pela qualidade técnica, optei por analisar somente as 7 imagens apresentadas.

Assim, no primeiro subcapítulo discuto o momento em que Hildegard Rosenthal utilizou-se de performances de si para uma propaganda de loja de chapéus. Após, no segundo subcapítulo, apresento os autorretratos da fotógrafa para fins pessoais – situação em que ela performa vários “Eus”.

5.1.1 Loja de chapéus: modelo e fotógrafa

Hildegard Rosenthal utilizou de formas alternativas para mostrar sua arte e marcar sua posição e seu território como fotógrafa em um cenário não tão propício para a presença feminina. Sendo assim, pensando nas narrativas visuais até aqui analisadas (trabalhadoras e possibilidades do feminino), apresento a primeira série de autorretratos intitulada “loja de chapéus”, na qual a profissional também foi sua própria modelo.

As imagens fizeram parte de uma publicidade da Chapelaria Paulista (1914-2015), loja especializada na comercialização de chapéus, localizada na cidade de São Paulo. O acessório teve seu auge entre as décadas de 1920 e 1950 e era utilizado para situações prosaicas – desde sair de casa até ida a festas ou a bailes –, com uma maior predominância por homens.

Neste ensaio, Hildegard Rosenthal foi contratada para retratar mulheres utilizando os chapéus, de diversos modelos e formatos. Porém decidiu ser sua própria modelo, como ela mesmo afirma em sua entrevista: “[...] diversas vezes eu mesma fui minha modelo” (ROSENTHAL, 1981). O anúncio⁷⁴ foi publicado na revista “Sombra”, veiculada mensalmente entre os anos de 1940 a 1960. A pesquisadora Ana Luiza Cerbino conta que a linha editorial da revista:

⁷⁴ Não obtive informações sobre a edição exata da revista e se foi exposto em outras magazines.

Privilegiava os acontecimentos sociais da cidade do Rio de Janeiro e de São Paulo, em que diversos articulistas apresentavam o que deveria ser consumido, desde espetáculos até roupas e joias. Era uma vitrine do “high life”, com páginas cheias de personalidades nacionais e internacionais, cristalizando imagens de parte da sociedade que se idealizou e se fez distinguir nas suas páginas (CERBINO, 2014, p. 8).

O estilo de vida, desde o que consumir, como roupas, adereços, até quais festas frequentar, estavam presentes na revista. Era um semanário que servia como exemplo para as(os) frequentadoras(frequentadores) das sociedades cariocas e paulistas, e suas propagandas também faziam parte desse contexto. A experiência de Hildegard Rosenthal com fotografias de moda não foi unicamente para a loja de chapéus, pois menciona em sua entrevista que realizou trabalhos em estúdios e desfiles (ROSENTHAL, 1981). A fotógrafa tinha sensibilidade para, mesmo em uma imagem com fins comerciais, apresentar vários aspectos, como sinalizo abaixo:

Fotografia 34: Hildegard Rosenthal, Loja de Chapéus, São Paulo, SP, 1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal

Optei por analisar conjuntamente as fotografias acima, pois, entendo que a sequencialidade explícita de uma forma melhor a proposta de Hildegard Rosenthal. Assim, as fotografias foram feitas na horizontal, isto é, no formato de paisagem, proporcionando que a primeira visualização seja feita, no primeiro momento, da esquerda para a direita, destacando o fundo. A parte principal da imagem é o chapéu – ao menos, deveria ser. Dessa forma, a luz utilizada é a frontal, que permite o personagem principal (teoricamente o chapéu) ficar em evidência. Além disso, a mesma luminosidade conferida às imagens detalha os tecidos e os materiais do acessório, como a palha e as fibras sintéticas, além das grandes fitas ornamentando o objeto.

Hildegard Rosenthal está centralizada, e, nas primeiras sequências, o seu rosto está entrecortado, evidenciado apenas parcialmente. Nas últimas fotografias, sua fisionomia começa a ser revelada: primeiro, o nariz e a boca; depois, seus olhos e sua sobrancelha, além do detalhe do cigarro. Por último, sua face é apresentada, quase que totalmente, para a leitora(leitor) e consumidora(consumidor) da revista/chapelaria. O ângulo é o normal, e Rosenthal está em *close-up* e a simetria está presente nessas fotografias, como a própria fotógrafa narra: “Eu cuidava da limpeza artística do meu ambiente” (ROSENTHAL, 1981).

A frase acima nos leva a diferentes perspectivas. Mas, no contexto específico dessas imagens, entendo que a limpeza artística remete ao fato das fotografias terem sido feitas de forma simétrica, pois todos os elementos da cena têm uma função específica. Os chapéus, obviamente, eram o objeto principal, por isso, suas formas e texturas foram evidenciadas. Porém, para o uso do acessório, era necessária uma personagem, no caso, feminina.

Essa personagem foi construída de modo que a sua performance pode ser entendida como uma forma de representar uma mulher com ar *blasé* – estava ali, mas podia estar em qualquer outro cenário da capital paulista ou carioca, por exemplo. Além disso, representava a mulher moderna; fumava e não tinha receios de olhar diretamente para sua(seu) interlocutora(interlocutor). Mas, também, podia fingir que não havia ninguém naquele cenário, visto que sua própria presença bastava. Enfim, na imagem, há alternativas de ser mulher.

Nas fotografias, Hildegard Rosenthal utiliza-se do corpo, no caso, do seu rosto, para apresentar as várias nuances do feminino e dialoga com a teatralização dos sentidos, conceito que Maria Rubia Sant’Anna explica mais detalhadamente ao

afirmar que o corpo de cada sujeito, envolto nesse processo, “[...] não apenas diz como deseja ser visto, como também constrói em si uma autoimagem” (SANT’ANNA, 2009, p. 20). Através da sua face, a fotógrafa pôde construir diversas simbologias do feminino e marcar, no registro visual, a presença de variadas mulheres.

Para auxiliar nesse assunto, o autor Didi-Huberman, ao comentar sobre a discussão em torno da representação fotográfica do Shoah⁷⁵ ser necessária, ou não, esclarece que uma fotografia nunca é uma coisa ou outra, isto ou aquilo, mas sim o que o pesquisador/observador faz dela (DIDI-HUBERMAN, 2015). Logo, as possibilidades da imagem estão naquilo que ela pode fazer, ao que ela nos remete ou traz à tona. Ainda, para o mesmo autor, o ato de ver é o que vemos e o que nos olha (DIDI-HUBERMAN, 2010), portanto, as fotografias de Hildegard Rosenthal são concepções dela como fotógrafa, mas, também, de nós observadoras(observadores).

Dentro dessa lógica, as fotografias apresentadas, podiam, *a priori*, ser somente imagens de um catálogo de chapéus. Porém, compreendo que produzir fotografias é estar em contato com diversas representações. Sendo assim, a fotografia 34 possibilita novas maneiras de apresentar o feminino e permite ao espectador buscar diversos sentidos.

Sendo a fotografia um meio para apresentar e/ou representar algo, penso que esse conjunto narrativo pode ser uma forma de Hildegard Rosenthal poder narrar sua própria experiência de ser mulher e imigrante. No contexto político em que vivia, durante o Estado Novo, em que possuir nacionalidade alemã não era bem-visto e ser do sexo feminino apresentava (assim como ainda apresenta) dificuldades no dia a dia, acredito que ela utilizou das suas imagens para demarcar espaços femininos na sociedade.

Sob esse viés, reflito que a fotógrafa aproveitou do seu capital cultural fotográfico – como saber utilizar diversas posições da luz e o uso de elementos em cena – para contar, de forma imagética o que é passar do não ser vista (estar escondida pelo chapéu), a ter/poder mostrar um rosto. Isto é, evidenciou as noções do que é ser mulher, ainda mais imigrante – que, em muitos momentos, é sentir-se deslocada, à margem da sociedade, querer se esconder. Mas, também, Rosenthal demarcou as possibilidades de trabalho, em que uma mesma mulher, em certos momentos, poderia ocupar mais de uma atividade laboral.

⁷⁵ Shoah é a palavra da língua iídiche utilizado para definir o holocausto judeu.

Dessa forma, compreendo que para Hildegard Rosenthal, olhar e ser olhada e registrar e ser fotografada são ações que revelam algo de si nesse processo. Ainda, dentro dessa imagem 34, entendo que a profissional experienciou as diferentes ocupações dentro da existência fotógrafa-fotografada, como o fato de ser uma mulher independente, que controla a sua representação para o outro. Nesse momento, pensando o corpo e a performance, retomo os pensamento de Judith Butler, para ela: “[...] o corpo não é apenas matéria, mas uma contínua e incessante materialização de possibilidades”(BUTLER, 2011, p.72). Isto é, os modos de performar nosso corpo são resultados de discursos sociais, do exterior e da nossa própria vivência. Em contrapartida, Erving Goffman compreende que os “Eus” são variáveis, mais voltado ao interior da pessoa ou aos seus desejos próprios, podendo trocar de papéis conforme as situações que a vida impõe (GOFFMAN, 1985).

Dessa maneira, ainda que Butler e Goffman discordem sobre alguns pontos da representação corporal, compreendo que ambos os pensamentos são importantes para discutirmos a sequência fotográfica da loja de chapéus. Logo, compreendo que o conjunto narrativo aqui apresentado, são resultados das possibilidades permitidas (incluindo questões técnicas), mas, também, da vivência de Hildegard Rosenthal como mulher imigrante, e com desejos e vontades próprios de expressar seus ideais da presença feminina em São Paulo na década de 1940. Continuando na temática dos autorretratos em que Hildegard Rosenthal era modelo e fotógrafa, apresento, abaixo, uma série de fotografias em que a profissional procurou se mostrar sob diversas variáveis, desde a mulher artista/rural/ trabalhadora e multitarefa.

5.1.2 Poses: representações de ideias e ideais do ser mulher nos anos 1940

Pensando nas maneiras de apresentar as potencialidades femininas por meio de fotografias, entendo que o trabalho de Hildegard Rosenthal dialoga com algumas outras fotógrafas. A primeira que apresento é Julia Margaret Cameron (1815-1879)⁷⁶. Ela já tinha 48 anos quando tornou-se fotógrafa, era mãe de seis filhos, religiosa fervorosa, e era amiga de algumas personalidades da Inglaterra vitoriana, como os poetas Robert Browning e Henry Taylor; os cientistas Charles Darwin e Sir John Herschel; e o historiador e filósofo Thomas Carlyle. Assim, recrutou alguns desses

⁷⁶ Para visualizar alguns de seus trabalhos: https://collections.vam.ac.uk/search/?id_person=A8214. Acesso em: 10/10/2022.

amigos e familiares para compor suas fotografias, a maioria baseadas em fatos históricos. Ela construiu não somente imagens, mas encenações, em que a subjetividade estava presente. Por exemplo, uma amiga foi transformada no clássico *Madonna* (entre as representações originais, tem-se do pintor Leonardo da Vinci e Rafael Sanzio) (DANIEL, 2000).

Obviamente que Rosenthal e Cameron são de épocas distintas, mas, creio ser possível fazer analogias entre as duas fotógrafas. Especialmente no que tange a encenação, ambas profissionais dialogam pois ousaram na constituição de suas imagens, utilizando de adereços (caso da fotografia 34 de Rosenthal, que será mostrada mais adiante) e trouxeram muito de si para mostrar seus ideais (Cameron era religiosa, logo utilizou-se desses artifícios para mostrar sua convicção e Rosenthal valeu-se do seu próprio corpo para mostrar e questionar o papel da mulher na sociedade paulistana na década de 1940).

Agora, pensando nos autorretratos livres, as fotografias 35 a 42, que serão apresentadas adiante, dialogam, de certa forma, com o material produzido pela norte-americana Cindy Sherman (1954), nas décadas de 1970 a 1980. Ainda que ambas as fotógrafas – Hildegard Rosenthal e Cindy Sherman – sejam de décadas diferentes, acredito que a última pode ter se beneficiado da corrente da “Nova objetividade” que expandiu-se pela Europa e Estados Unidos após a Segunda Guerra Mundial.

Assim, Cindy Sherman, especialmente, no seu ensaio *Untitled Film Stills*, nas imagens intituladas 1, 3, 7 e 58⁷⁷, realiza representações das identidades femininas. À respeito disso, Annateresa Fabris entende que Sherman cria narrativas a partir do seu próprio corpo e encena vários tipos de papéis (FABRIS, 2004). Aliás, a própria Sherman classifica suas fotografias como encenações (SHERMAN; MULVEY, 2019). A respeito disso, e pensando no próprio trabalho de Hildegard Rosenthal em que considerava suas fotografias como autorretratos, é possível dialogar com as noções de encenação e autorretratos. Logo, em um primeiro momento, podemos pensar que ambos os conceitos podem vir a ser excludentes. Contudo, um autorretrato não deixa de ser encenado, é um ato consciente, portanto, passível de encenações, e pode ser entendido como construção de personagens – no caso de Hildegard Rosenthal, formulações de viabilidades de ideias e ideais de ser mulher nos anos 1940.

⁷⁷ As fotografias podem ser visualizadas no seguinte endereço: <https://www.moma.org/artists/5392>. Acesso em: 10/10/2023.

Portanto, após essa contextualização do trabalho de outras fotógrafas que, de alguma forma, dialogam com as imagens de Hildegard Rosenthal, detalho os seus próprios autorretratos denominados livres. Nessa lógica, apresento, primeiramente, a miniatura dos seus autorretratos. Após, as fotografias e as análises propriamente ditas. Lembro que essas imagens, segundo dados do IMS, foram realizadas de forma não comercial, e em três períodos diferentes da década de 1940, algumas possuindo ano específico. Exponho as miniaturas:

Fotografia 35: Autorretratos apresentados de forma sequencial.



Autorretrato, São Paulo, SP, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Autorretrato, Santos, SP, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Serra do Mar, Santos, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Hildegard Rosenthal fumando, ao telefone, São Paulo, SP, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Hildegard Rosenthal cozinhando, São Paulo, SP, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Montagem: Maria Clara Hallal

Exibo, agora, as fotografias de forma ampliada.

Fotografia 36: Autorretrato, São Paulo, SP, 1940



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Compreendo que o contexto de produção dessa fotografia 36 foi de experimentação. Nas palavras da fotógrafa: “Produzi muita coisa, sabe?! Gostava de experimentar o diferente, de me fotografar, inclusive meus autorretratos foram feitos em momentos de brincadeira” (ROSENTHAL, 1981). Hildegard baseava-se em ideias e artifícios que já tinham sido utilizados dentro do movimento Bauhaus, como o uso da luz e o fato de se fotografar com objetos/utensílios, de forma que sobressaem no cenário, ganhando outros significados. Mesmo que não se tenha indícios de que a fotógrafa tenha participado ativamente da escola Bauhaus, sua formação artística com Paul Wolff e, posteriormente, o curso no Instituto Gaendel, podem ter a levado a utilizar no seu fazer profissional de algumas das técnicas do movimento e da “Nova Visão”, que estavam em voga no seu período de formação profissional.

Analisando os processos técnicos da imagem, constato a utilização da luz natural lateral sombreando o lado esquerdo da face da fotografada. O registro está na horizontal, favorecendo a análise da esquerda para direita, destacando, no primeiro olhar do observador, a figura da Rosenthal. O plano da fotografia é o *close up*. O rosto

e o colo da fotógrafa ocupam metade da imagem; a outra parte é apenas a parede. O enquadramento não é centralizado, por isso, podemos dizer que a fotografia está “desenquadrada”, termo cunhado por Jacques Aumont, quando afirma que “[...] desenquadrar é desviar o olhar do centro de interesse da cena. Desenquadrar é sempre enquadrar de *outra maneira*” (AUMONT, 2012, p.164, grifos do autor).

Ainda observando a imagem 36, é possível visualizar Hildegard Rosenthal de um lado e a parede de outro, conferindo aspectos de desequilíbrio na composição fotográfica. O ângulo está na mesma posição da fotografada, e a textura da parede é quase possível de ser tocada. As percepções interpretativas podem ser várias, como o fato de ser inovador a modelo não está centralizada na imagem, visto que as fotografias do período preconizavam certo padrão: o fotografado estava sempre centralizado, com ar sério e o mais neutro possível (COELHO, 2012). Ademais, a imagem transmite a ideia de enfrentamento, haja vista que Rosenthal aparenta estar desafiando a câmera, e a utilização do véu vai ao encontro dessas ideias, pois supera a função de adereço.

O véu tem aberturas (o adorno é vazado), que indicam que, ao mesmo tempo em que a fotógrafa tentava esconder-se, camuflar-se através de um pano, também queria enxergar-se além das possibilidades impostas. Percebo, ao menos duas “Rosenthais” na imagem; a tímida, querendo se esconder, e a que queria ver e ser vista, através das aberturas do ornamento.

Em relação a pose, que é uma situação que veremos ao longo desse último conjunto narrativo (fotografias 36 a 42), Annateresa Fabris nos indica que, em imagens com esse artifício “[...] o sujeito reforça a encenação onde veste a máscara do eu, e mostra o que poderia ser a sua visão de si mesmo, ou ainda a visão que gostaria que os outros tivessem dele” (FABRIS, 2004). Dessa forma, o resultado dessa fotografia 36, é constituído de um sujeito que está por trás e, nesse caso, também operando na frente da câmera, o que permite o registro de subjetividades e a utilização de artifícios para transmitir sua mensagem. A próxima imagem nos mostra Rosenthal com um semblante sério que vai ao encontro com o cenário fotografado.

Fotografia 37: Autorretrato, Santos, SP, 1940.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

A fotografia 37 acima remete-nos a outros aspectos técnicos fotográficos. Aqui, Hildegard Rosenthal fotografou-se em um dia nublado, com pouca luz natural. Além disso, não há sombras na imagem. Essa foi feita na horizontal, favorecendo um resultado mais aberto e amplo. O plano é o médio, e o ângulo normal, logo, a máquina está na mesma posição da fotógrafa/fotografada. Na primeira superfície, está Rosenthal, mostrando apenas seu rosto. Na segunda, há uma paisagem bucólica desfocada. Hildegard Rosenthal comenta, em sua entrevista, que esse cenário era parte da propriedade de um amigo da família, na cidade de Santos⁷⁸, interior de São Paulo. Em alguns finais de semana e em férias, a família ia até lá para passear, e a fotógrafa aproveitava para “brincar com algumas imagens” (ROSENTHAL, 1981).

Ao contrário da imagem anterior (fotografia 36), nesta segunda (fotografia 37), Rosenthal está centralizada, mas divide espaço com uma paisagem, nesse caso, permeada de árvores e de uma planície desfocada. A atmosfera do local, pensando

⁷⁸ Ainda que a fotografia tenha sido obtida em Santos, cidade distinta de São Paulo, considero ainda dentro das “narrativas das mulheres paulistanas”, pois a fotógrafa esporadicamente ia a cidade, e estou analisando mais a figura de Hildegard Rosenthal do que o local propriamente dito que ela se encontrava no momento da imagem.

sob o viés interpretativo fotográfico, utiliza a luz ou a quase ausência desta, para legitimar o cenário campestre, quase contemplativo.

Ainda, como a fotógrafa utilizava a Leica, e posteriormente, a Rolleiflex, e os equipamentos possuíam temporizador, possivelmente as imagens foram previstas nos mínimos detalhes. E pode ser proposital o fato da fotografia não estar plenamente nítida, pois nas palavras da fotógrafa: “Eu trabalho muito com o campo, eu não tenho dúvida de deixar a frente, atrás, sem nitidez. Eu acho que isso dá uma vida para as coisas. Se a gente tem tudo nítido [...] não vive” (ROSENTHAL, 1981). Com esse planejamento, a profissional tinha o domínio da sua narrativa fotográfica, fato elencado quando afirma: “[...] sou eu que estou fazendo isso e eu que tenho controle sobre o meu fotografar” (ROSENTHAL, 1981).

Não podemos nos esquecer de que Hildegard Rosenthal vivenciou a Alemanha e a França no período após a Primeira Guerra Mundial, e esse contexto propiciou a presença feminina europeia no mercado de trabalho fotográfico. De forma geral, a fotografia moderna estava emergindo: profissionais trabalhavam em seus estúdios, mas também iam às ruas obter seus registros. Sobre o aspecto do papel feminino na fotografia, Erika Zerwes esclarece que:

Ao mesmo tempo em que a noção de mulher moderna ia abrindo espaço para as jovens mulheres buscarem maior independência a partir do trabalho, também uma educação mais liberal foi ofertada e, embora não contasse com o status de arte, permitia às filhas da classe média uma profissão que possibilitava em alguma medida a expressão criativa – muitas fotógrafas usavam o acesso aos laboratórios e o dinheiro ganho com o estúdio de retratos para fazer seu trabalho autoral e criativo (ZERWES, 2017, p.8).

Além disso, no final da década de 1920 e no início de 1930, principalmente as famílias alemãs, sofreram perdas por causa da grave crise econômica e inflacionária que o país passava, em função dos problemas políticos e sociais advindos do fim da Primeira Guerra Mundial. Logo, especialmente as pessoas de ascendência judaica foram perdendo possibilidades de trabalho no mercado formal. Dessa forma, as jovens fotógrafas puderam assumir o sustento da família, no momento em que estava ocorrendo “[...] a formação de uma indústria de comunicação de massas baseada na imagem” (ZERWES, 2017, p.9). É nesse cenário que a atuação profissional de Hildegard Rosenthal foi estabelecida, começando, nos seus anos de formação, desde retratar as ruas de Paris, até a possibilidade de se autorretratar já no Brasil, sob outras perspectivas, como visto a seguir:

Fotografia 38: Serra do Mar, Santos, 1942



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Continuando no cenário serrano da cidade de Santos, mas, agora no ano de 1942, o espaço fotográfico continua sendo disputado entre Hildegard Rosenthal e a paisagem. Todavia, ao contrário da imagem 37, esta fotografia 38 está na vertical, na forma conhecida como retrato. Dessa forma, o modo realça a figura da fotografada e favorece a descrição do cenário, possibilitando ao observador que olhe a imagem de cima para baixo.

O plano é o médio, no qual a fotografada ocupa uma boa parte da imagem, mas deixa espaço para a plantação em sua volta. A constituição fotográfica passa a impressão de que a vegetação está se fundindo à fotógrafa/fotografada, como se fosse uma continuação de Hildegard Rosenthal. Assim como em quase todas as suas

fotografias, a luz é a natural, e, aparentemente está um dia nublado, conferindo um aspecto de palidez para o registro. Não há presença de movimento, pois mesmo as folhas estão estáticas, como se estivessem posando para a profissional.

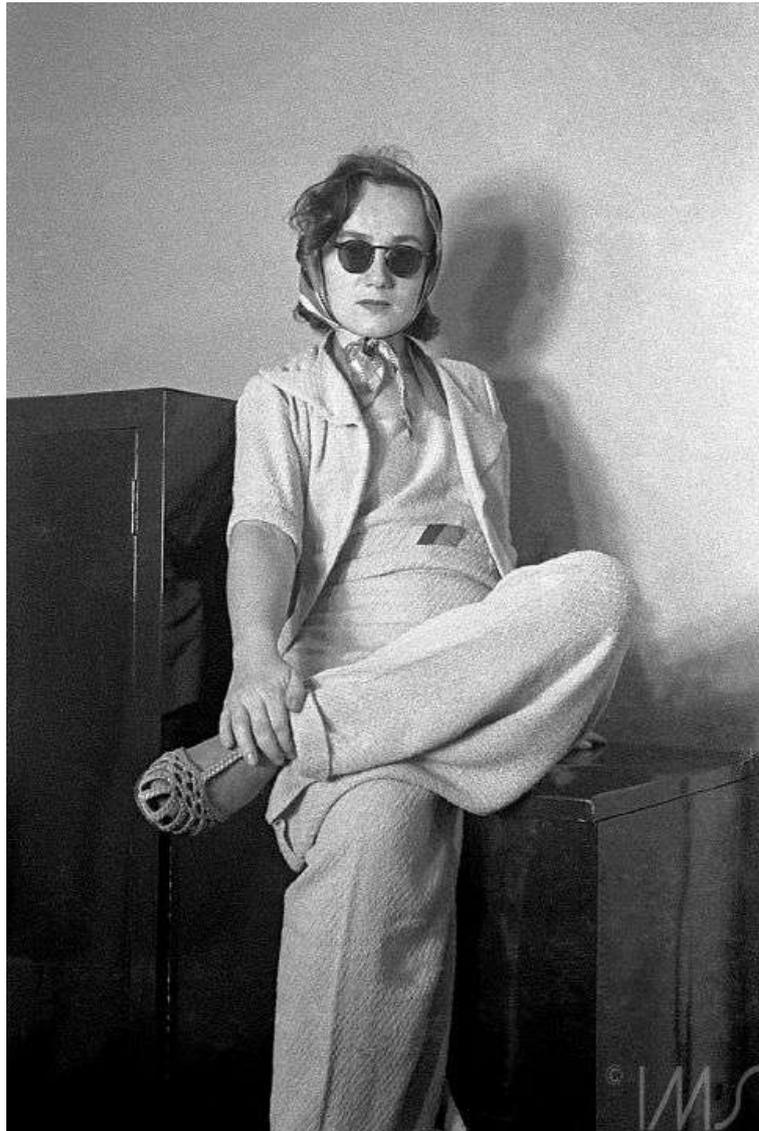
O ângulo é o normal, e a câmera está na altura de Hildegard Rosenthal. O olho da(do) observadora(observador) de uma fotografia, geralmente, é seduzido primeiro pelas partes claras da cena, como nessa imagem, na qual o vestido da fotografada é o primeiro item a “saltar” aos nossos olhos. Para cobrir parcialmente seus cabelos – como uma forma de proteção contra o vento ou a terra – Rosenthal utilizou um lenço escuro com formas geométricas brancas.

Em relação ao passear ou visitar as localidades balneárias, cenário dessa fotografia 38, transformou-se em um fenômeno de massa a partir da década de 1920 e, principalmente, de 1930. O vestuário acompanhava a informalidade, como salienta Giorgio Riello: “Nesses locais experimenta-se um guarda-roupa informal, não só para ir à praia, mas também para ocasiões de convívio, à tarde e à noite”⁷⁹ (RIELLO, 2015, p.106). A própria informalidade está na simplicidade de Rosenthal ao se retratar, e o olhar da fotógrafa para a câmera conduz a uma troca entre fotógrafa/fotografada e observadora(observador). Há um diálogo implícito na cena que pode estar dentro da arte da representação, como se a profissional estivesse criando personagens e simulacros, por meio de suas próprias imagens.

O entendimento do diálogo implícito na fotografia, envolvendo personagens e simulacros, é como se fosse uma construção de um mundo paralelo, como explica Jorge Coli: “A fotografia é a construção do outro. [...] ela é outra coisa que uma reprodução: é a instauração de um mundo paralelo ao mundo, que teima em trazer, para o presente, a ilusão do instante passado” (COLI, 2016, p.102). Considero, assim, que as experiências de Hildegard Rosenthal, e o seu olhar sob o ser mulher estão no seu ato de fotografar. Consequentemente, por meio dos seus autorretratos, ela pôde construir representações de si e mostrou facetas do feminino. A próxima fotografia mostra as possibilidades da utilização do vestuário para performar ideias.

⁷⁹ No original: “En estos lugares se experimenta con un vestuario informal, no solo para ir a la playa, sino también para las ocasiones de socialización, por la tarde y por la noche” (tradução minha).

Fotografia 39: Hildegard Rosenthal, São Paulo, SP, 1949.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo, IMS.

Os processos técnicos fotográficos indicam que há na fotografia a incidência de luz controlada, indireta e lateral, projetando um diálogo entre a sombra e a claridade na parede atrás de Hildegard Rosenthal. Ela está centralizada na fotografia, e o enquadramento é o plano médio, em que a personagem fotógrafa/fotografada divide espaço com outros objetos. As roupas de Rosenthal são claras e são o primeiro ponto que observamos.

A fotógrafa usa calças compridas e maleáveis, vestuário largamente utilizado no período entre guerras (Primeira e Segunda Guerras Mundiais), pois facilitava o dia a dia da mulher operária, especialmente a europeia e a estadunidense. Visto que essas mulheres tinham que trabalhar nas fábricas, enquanto os seus maridos, os seus

país e os seus irmãos estavam nos conflitos armados (AMBROSE; HARRIS, 2012). Enquanto nos Estados Unidos, a partir da década de 1930, as mulheres das classes média e alta popularizaram o uso da calça, na França, esse mesmo grupo, utilizou o vestuário somente nas praias e nos balneários, dificilmente nas cidades (CRANE, 2006). Até mesmo porque neste país o vestuário era proibido desde o século XVIII.

Um fato marcante é quando a atriz alemã, Marlene Dietrich (1901-1992), considerada musa do cinema alemão e que estava protagonizando o seu primeiro filme nos Estados Unidos, foi presa, por usar calças, ao chegar em Paris, em 1933. A pesquisadora Christine Lehnen, ao estudar os direitos das mulheres na Europa nos anos 1940, chegou à história da artista. Assim, ficamos sabendo que Dietrich foi informada antes de embarcar no navio que seria presa ao desembarcar, já que na França o uso dessas vestimentas era ilegal para o público feminino desde 1800, após a Revolução Francesa. A única exceção permitida era para aquelas mulheres que estivessem montando um cavalo ou andando de bicicleta (essa lei foi mantida até 2013, embora não fosse mais aplicada). No entanto, Dietrich não se intimidou e desembarcou com sua vestimenta proibida. Ela negociou com o chefe de polícia local e tomou as rédeas da situação, não sendo presa (LEHNEN, 2021).

O uso de calças por parte das mulheres brasileiras, aparecia nas revistas de moda ou em propagandas publicitárias. Mas, seguindo o exemplo francês, era associado à prática de esportes ou a viagens específicas, como idas a lugares com neve, por exemplo, remetendo à liberdade e à independência. Todavia, não era em todas as situações que esses trajes eram aceitos. Somente por volta de 1950, a vestimenta passou a ser incorporada no dia a dia da mulher moderna brasileira (FACCHINETTI; CARVALHO, 2019)..

No caso de Hildegard Rosenthal, a calça proporcionava uma agilidade quando ia obter suas fotografias, principalmente nos confins do país. Seu traje necessitava ser confortável para poder acompanhar essas “andanças fotográficas” (ROSENTHAL, 1981). Nesse período, também foi difundido o uso de adornos, e, conforme já observamos, nas fotografias de Rosenthal, os lenços na cabeça também se mostram, em alguns momentos, presentes.

A pose séria e, ao mesmo tempo, o ar de enfrentamento estão presentes nessa fotografia 39, como se Hildegard Rosenthal estivesse dialogando entre as suas identidades de fotógrafa e fotografada. Entendo, também, que as imagens nunca estão sozinhas, uma vez que sempre trazem outras. No caso acima exposto, a

fotografia 39 dialoga com os anteriores (imagens 36 a 38), quando Rosenthal procura mostrar as posições que a mulher poderia ocupar na sociedade. Isso é perceptível nos pequenos detalhes, como na utilização de uma roupa que proporcionava conforto e agilidade, e, ao mesmo tempo, o registro evoca o feminino, na forma da sandália ou nas pernas cruzadas, por exemplo.

Os vários aspectos presentes em uma mesma fotografia, isto é, as possibilidades de representação passam pela percepção do olhar. A respeito dessa questão, Didi-Huberman exemplifica que

Não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito (DIDI-HUBERMAN, 2010, p.77).

Observo que o inquietar ou o provocar de Hildegard Rosenthal está na forma de usar seu corpo como ato discursivo. Esse fato é mostrado na próxima imagem 40, momento em que pôde-se permitir-se fotografar-se e ser fotografada com as potencialidades de uma mulher que poderia ser: fumando e falando ao telefone.

Fotografia 40: Hildegard Rosenthal fumando, ao telefone, São Paulo, SP, 1942



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Essa fotografia faz parte de um conjunto de duas imagens (40 e 41), em que ambas estão na horizontal, na modalidade da paisagem, favorecendo a análise sob a linha do horizonte. Hildegard Rosenthal fotografou-se no mesmo dia e local, dentro de casa⁸⁰. Na fotografia acima apresentada (imagem 40), a fotógrafa permitiu ser vista mostrando sua intimidade com um cigarro e falando ao telefone. O fato de Hildegard Rosenthal mostrar-se fumando ia de encontro às matérias estampadas nas revistas do período como “A Cigarra” e “Vamos Ler!”, que mostravam mulheres tidas como modernas e independentes que utilizavam-se desse hábito para afirmar suas posições (FACCHINETTI; CARVALHO, 2019).

Dentro dos elementos técnicos para a construção imagética 40, a luz foi utilizada de forma controlada, possivelmente, com uma luminária pendente do teto, que faz uma pequena sombra na cortina do cenário. O plano é o médio, a fotografada está bem enquadrada, e o cenário, nesse caso, a cortina, também faz parte da cena. O ângulo, como na maior parte dos seus autorretratos, é o normal.

A cena é cuidadosamente composta, de forma que Hildegard Rosenthal fique centralizada e seja a protagonista. Nesta imagem, a personagem principal é a fotografada/fotógrafa. Mais ainda, é a fotógrafa em sua versão múltipla: falando ao telefone, fumando, fotografando e sendo fotografada, potencializando suas subjetividades. Ainda, apesar de ser uma imagem produzida em 1942, compreendo que é atemporal, poderia ter sido feita na época atual (2023). Pois, a composição dessa imagem é produzida de forma a representar a mulher nessas possibilidades de performar mais de um papel, como dona de casa e trabalhadora, por exemplo (ainda que seja uma representação patriarcal e que induz a mulher a sujeitar-se a trabalhar muito mais que os homens).

Essas análises estão de acordo com que Ronaldo Entler especifica sobre a representação fotográfica. Pois, para o autor, a fotografia é estática, mas passível de ser transmutada pelo olhar de quem a faz e a vê, logo, “a fotografia não é um objeto morto” (ENTLER, 2007, p. 30). Sob esse viés, Ana Maria Mauad, ao afirmar que “[...] entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existem muitos mais do que os olhos podem ver” (MAUAD, 2005, p. 151), conclui que as fotografias possuem múltiplas camadas de análise.

⁸⁰ Segundo informações dos arquivos do IMS.

Dessa forma, as “entrelinhas” da fotografia 40 indicam algumas apreciações, como a organização espacial, que foi muito bem feita, e o cenário cuidadosamente montado. Com a imagem, Rosenthal demonstra uma forma de se posicionar como mulher, fotógrafa e fotografada, trazendo toda a potencialidade que os elementos permitiam. Além disso, entendo ser uma forma de existência e de resistência da profissional, uma maneira de permitir expor as suas identidades e contradições que permeiam a vida de um sujeito, especialmente de uma mulher que passou por diversos processos de deslocamentos, desde bebê até a idade adulta, quando foi morar no Brasil.

Também entendo que Hildegard Rosenthal poderia estar, por meio dos seus autorretratos, buscando alguma estabilidade, constituída através do controle de sua imagem. Ademais, também acredito que o fato de ser uma mulher imigrante, constituída de várias camadas e trajetórias, foi preponderante para compor essa fotografia que perpassa o senso comum, possibilitando pensarmos na fotografada como dona de casa, visto o cenário, mas também como profissional – o que pode ser exemplificado também na próxima fotografia.

Fotografia 41: Hildegard Rosenthal cozinhando, São Paulo, SP, 1942.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

A fotografia acima registra um possível dia a dia de uma dona de casa, mas oferece possibilidades para a(o) observadora(observador) pensar que o discurso narrativo também pode ser outro. Primeiramente, quanto às análises técnicas, pela intensidade da luz, é possível notar que foi utilizada luminosidade artificial, pois, possivelmente, uma lâmpada está fazendo o papel de *flash*. Como a imagem está na horizontal e o plano é o médio, os objetos da cena, como luvas, escova, panela, prato, travessa, tábua, pia e um bule, estão dispersos. Ao fundo, estão os azulejos e a parede da cozinha.

Esta imagem 41, é outra fotografia que possibilita pensarmos que a fotógrafa está encenando diversos papéis femininos da sociedade dos anos 1940, pois representa as diversas funções que a mulher (não exclusivamente a brasileira) poderia ocupar nesse período. A imagem remete-nos à ideia de um feminino multifacetado que não se prende à lógica patriarcal de restringir as mulheres ao espaço privado. Nesse registro o privado e público se mesclam: a dona de casa e a trabalhadora do ramo da fotografia

Essas múltiplas identidades e contradições presentes nos autorretratos de Hildegard Rosenthal podem ser analisadas sob a ótica de utilizar o corpo como ato político, e Butler nos auxilia na questão, ao afirmar que uma forma de fazer política se dá “[...] por meio do movimento corporal da assembleia, unindo ação e resistência” (BUTLER, 2018, p.56). E, algumas vezes, “[...] é uma questão de agir e, na ação, reivindicar o poder de que se necessita” (BUTLER, 2018, p. 65). Para isso, através das várias facetas corporais, a subversão pode acontecer, e no caso específico de Hildegard Rosenthal, ela pode reivindicar formas de ver e de ser vista.

Devemos pensar sob um olhar crítico e, no caso de Hildegard Rosenthal, perante a perspectiva da profissional utilizar um padrão normativo que entendia-se, por exemplo, de pertencer às mulheres da década de 1940 para, na verdade, criticar essas normas. O que poderia ser uma tarefa, no caso, cena corriqueira – ser dona de casa – torna-se, na verdade, uma ação para a fotógrafa mostrar suas lutas ou subverter determinadas realidades, por meio dos seus registros fotográficos.

Hildegard Rosenthal não se intitulava como uma mulher feminista, mas, na sua entrevista, ela deixa explícito que percebia a importância de as mulheres conquistarem os espaços que quisessem, principalmente no que tange à importância da igualdade entre os sexos (ROSENTHAL, 1981). Além disso, a fotógrafa conta: “Eu viajava sozinha, às vezes encontrava um ou outro fotógrafo, mas não conhecia muito.

Eu viajava só com a minha câmera” (ROSENTHAL, 1981). Logo, ela prezava sua independência, deslocando-se sozinha. A sua naturalidade com a profissão e, ao mesmo tempo, sua forma de posicionar-se como mulher fotógrafa, pode ser vista com mais ênfase na fotografia abaixo.

Fotografia 42: Hildegard Rosenthal trabalhando no ampliador, ao lado de bandeja de café, São Paulo, SP, 1942.



Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

A fotografia está na vertical, possibilitando que o nosso olhar deslize de cima para baixo e favorecendo a descrição imagética. Além disso, é utilizada pouca luminosidade, possivelmente, somente a do próprio ampliador. O plano médio remete-nos à percepção de que estamos “espiando” o trabalho da fotógrafa, visto que confere uma proximidade, mas com limitações. Dessa forma, é como se a(o) observadora(observador) tivesse acesso àquele estúdio/laboratório fotográfico, que, na verdade, como Hildegard Rosenthal nos conta, não era um local específico de trabalho, mas “[...] um quarto próprio que era escritório” (ROSENTHAL, 1981). A imagem, dentro da sua composição, apresenta elementos como xícaras de café, um

bule, uma bandeja e alguns copos à esquerda, que remetem a um ambiente doméstico. Por outro lado, o ampliador e a pochete, que pouco é mostrada, evidenciam que há uma fotógrafa trabalhando naquele local.

O ângulo normal da imagem confere estabilidade, indicando a mesma posição entre a fotógrafa e a fotografada, no caso, a mesma pessoa, que, com suas múltiplas identidades, fundem-se na fotografia. Hildegard Rosenthal não está olhando diretamente para a câmera; é um simulacro do real – está posando, mas, ao mesmo tempo, fazendo o seu trabalho.

A imagem também evidencia que, dentro de um possível caos, visto a profusão dos elementos em cena, há beleza – como o fato de Hildegard Rosenthal estar trabalhando com a sua arte em um ambiente doméstico. Nesse momento, entendo que a fotografia adquire status de sujeito, apresentando diversas intenções e significados, como Mitchell salienta:

As imagens são marcadas por todos os estigmas próprios à animação e à personalidade: exibem corpos físicos e virtuais; falam conosco, às vezes literalmente, às vezes figurativamente; ou silenciosamente nos devolvem o olhar através de um abismo não conectado pela linguagem. Elas apresentam não apenas uma superfície, mas uma face que encara o espectador (MITCHELL, 2017, p. 167).

Do ponto de vista do observador, “[...] essas histórias, essas relações, começam e acabam num instante, e só existem por causa da câmera, por causa do enquadramento. Porque você parou para olhar” (MEYEROWITZ, 2018, p. 21). Portanto, a imagem acima analisada preserva um instante, um momento e, principalmente, conceitos. Esses, no plural, podem ser entendidos, no caso dos autorretratos livres analisados (36 a 42) como uma forma de Hildegard Rosenthal evidenciar a emancipação feminina através do conjunto fotográfico. Desse modo, analisando os elementos e o contexto, a cena possibilita pensarmos que Rosenthal utilizou das suas fotografias como uma forma de mostrar suas percepções e talvez fazer críticas sociais sobre os papéis femininos na sociedade paulistana dos anos 1940. Isto é, os autorretratos de Hildegard Rosenthal apresentam indícios de resistência feminina – mesmo em um ambiente doméstico, a mulher poderia exercer funções além do lar.

Percebo que para Hildegard Rosenthal, não evidenciar somente as habituais características do feminino dos anos 1940, voltadas para a mulher do lar ou com uma profissão mais facilmente encontrada no período (como secretária, por exemplo) eram formas de reiterar que a presença feminina podia estar em diversos espaços. E, até mesmo, observando o conjunto de autorretratos 36 a 42, compreendo que, a fotógrafa utilizou-se de recursos, por vezes, lúdicos (véu/ telefone/ cigarro), para “brincar” com as formas que a mulher e sua feminilidade podiam ser desenvolvidas - como uma pessoa que podia realizar várias atividades.

Portanto, neste capítulo, analisei duas séries de autorretratos de Hildegard Rosenthal. A primeira, era propaganda para uma loja de chapéus. Na segunda série, Rosenthal explorou temas relacionados aos papéis das mulheres na sociedade paulistana dos anos 1940. Em particular, observei que, por meio de suas imagens, a fotógrafa queria mostrar que as mulheres podiam desafiar as convenções sociais mesmo dentro de seus próprios lares e afirmar sua posição como profissionais, como é o caso de Rosenthal como fotógrafa.

Também, ao longo do capítulo, constatei que Hildegard Rosenthal escolheu o que mostrar/recortar através da sua lente fotográfica. Em determinados momentos, evidenciou uma pessoa que usufrui da sua liberdade, que fuma, trabalha, atende o telefone e modela. Em outros, exibiu uma mulher dona de casa, com múltiplos afazeres.

Finalizo, entendendo que os seus processos de migrar, os seus deslocamentos, e suas vivências seja na Europa ou no Brasil, podem ter influenciado nas escolhas e técnicas de Hildegard Rosenthal. Assim, entendo que as migrações e os movimentos envolvidos, abarcam “ruptura e mobilidade” (QUIMINAL, 2009, p. 142), e que a identidade é flexível conforme a vida vai acontecendo (LE BRETON, 2018). Também, para pensarmos as relações envolvendo o coletivo e feminino, “[...] o corpo é sempre uma corporalização de possibilidades [...]. Por outras palavras, o corpo é uma situação histórica [...]” (BUTLER, 2011, p. 73), e para Danielle Juteau, “[...] categorias de sexo não são dadas, mas construídas. É o gênero que cria o sexo, e não o inverso (JUTEAU, 2009, p. 93). As possibilidades do feminino envolvem pensarmos o “Outro” e, como por meio de fotografias, podemos subverter ideias até então pré-concebidas. Por último, o espaço do “Eu”, envolve pensarmos as performances e as possibilidades de encenar várias possibilidades e situações de ser mulher.

Ademais, compreendo que todas as fotografias de Hildegard Rosenthal apresentadas ao longo da tese compõem as narrativas visuais das mulheres paulistanas na década de 1940. Diante disso, a fotógrafa trabalhou com questões de gênero, identidade e buscou fugir dos estereótipos – isto é – registrou os mais variados cenários de ser mulher em São Paulo na década de 1940.

Considerações Finais

A fotografia é uma criação, uma maneira de organizar o mundo, logo é constituída de subjetividades de quem fotografa e de quem observa essas imagens. Portanto, os resultados apresentados na tese, são frutos do trabalho autoral de Hildegard Rosenthal - com a sua cultura, sua história, suas experiências e vivências, especialmente como mulher imigrante – e também de quem pesquisou essas fontes. Assim, voltando ao problema de pesquisa: como Hildegard Rosenthal construiu narrativas visuais das mulheres paulistanas na década de 1940?” e ao objetivo principal proposto: “analisar como Hildegard Rosenthal observou e retratou a presença das mulheres paulistanas na década de 1940 nas mais diversas situações – trabalhando nas próprias ruas da cidades, usufruindo dos espaços urbanos, desfrutando de serviços de beleza e até mesmo os seus próprios autorretratos, levando em consideração as relações de gênero e de migração que possam estar envolvidas, teço, aqui, minhas considerações finais.

Primeiro, reitero que narrativas visuais são o conjunto de temas/assuntos que reunidos formam/constituem, no caso específico, os olhares de Hildegard Rosenthal para as mulheres trabalhadoras, a “Nova Mulher”, salão de beleza, e os seus autorretratos. Levando em consideração, claro, o fato da fotógrafa ser uma imigrante, que, possivelmente, absorveu culturas, vivências e desafios que provém do próprio processo de migrar. Portanto, compreendo que a sua experiência profissional e de vida foi acompanhada pelos três verbos que acompanham uma(um) imigrante: partir, transitar e chegar.

Outrossim, partindo do eixo “migrar e deslocamentos”, compreendi que, os migrares de Hildegard Rosenthal - desde a sua juventude na Alemanha, seus estudos em Paris, o encontro com Walter Rosenthal, fato que, possivelmente, modificou seu destino, a volta para o seu país de origem, o novo migrar para a França, até, finalmente, desembarcar no Brasil em 1937 – auxiliaram na construção do seu olhar perspicaz, que fugiu das possíveis obviedades, e fotografou além do que já estava dado.

Ademais, a educação fotográfica alemã, e possivelmente a francesa de Hildegard Rosenthal também teve fator predominante nas suas narrativas visuais. Assim, o curso com Paul Wolf, a “Nova Objetividade” e a Escola de Bauhaus - presentes na Alemanha durante a sua formação como fotógrafa – e a consequente

fotografia moderna brasileira, permitiram que a profissional registrasse São Paulo com um olhar “fotojornalista humanista”, isto é, voltado para o humano das cidades. Assim, em muitos casos com combinação prévia com as suas fotografadas, Rosenthal apreendeu pequenos gestos do cotidiano, fixando olhares em gestos e corporeidades. Portanto, em suas caminhadas, percursos e trajetórias dentro de São Paulo, a fotógrafa construiu narrativas visuais de mulheres diversas.

Também não podemos esquecer que São Paulo era e ainda é, uma cidade constituída de diferentes nacionalidades e sotaques, e que, na década de 1940, ainda que estivesse situada no século XX, era ligada ao XIX, pois era agrária, do café e das migrações. Essa que antecede e após a Segunda Guerra Mundial, é uma imigração de indivíduos que trazem para a cidade capacitações no campo das técnicas, artes aplicadas, indústrias, ensino e pesquisa. Ainda em igual período é que a fotografia se tornou mais difundida entre as profissionais mulheres – muitas ligadas à diáspora judaica.

O flunar de Hildegard Rosenthal produziu as narrativas visuais das mulheres paulistanas; das trabalhadoras, da “Nova Mulher”, das mulheres/modelos presentes em salão de beleza, até chegar às narrativas do “Eu”. Portanto, partindo do espectro mais amplo ao micro, nós, leitoras(leitores), também fomos *flâneuses* junto à fotógrafa e entendemos algumas questões do feminino na sociedade paulistana na década de 1940.

Por meio da trivialidade do dia a dia – seja em momentos que era contratada para determinados trabalhos fotográficos, ou por escolhas puramente pessoais, Hildegard Rosenthal registrava o que estava além do fato dado, ela documentou o cotidiano feminino prosaico – constituído de várias camadas e subjetividades das mulheres presentes no período. A cidade de São Paulo da década de 1940 era convidativa ao olhar – com novos prédios, ruas e praças sendo construídas e reformadas. E isso tudo, exigia atenção aos carros, ônibus e bondes, e Hildegard Rosenthal parou em meio a esses elementos e registrou as habitantes.

Portanto, pensando o eixo “coletivo e feminino”, analisei as formas como Hildegard Rosenthal construiu as narrativas visuais das mulheres trabalhadoras. Assim, por meio de fotografias horizontais de mulheres à espera do bonde na Zona Cerealista e subindo no transporte (fotografias 2 e 3), percebi que, as mulheres estão em primeiro plano, em evidência. Logo, a fotógrafa mostrou a relação dessas personagens com o ambiente, como, no primeiro caso (fotografia 2), o encadeamento

de duas mulheres de classes menos abastadas e uma, aparentemente, com maior poder aquisitivo, estando, essas personagens naquele cenário voltado ao compasso da espera, mas também, ao trabalho – esperando o bonde.

Ainda dentro do âmbito da Zona Cerealista, a fotografia 3, acompanha uma dessas mulheres mostradas na fotografia 2, seus desdobramentos com sacos de mercadorias e sua ocupação dentro do espaço urbano. Isto é, visualizamos a presença feminina dentro da urbe paulistana – não somente andando, passeando, mas, sim, ocupando aquele espaço sob o regime do trabalho.

Também, por meio de duas fotografias (4 e 5), Hildegard Rosenthal nos apresentou as feirantes que desempenhavam suas atividades nas praças da cidade, especialmente no Largo do Arouche – importante espaço urbano na década de 1940. Logo, por meio das personagens constituídas, duas jovens negras, que teoricamente estavam trabalhando nas bordas da cidade, percebo a multiplicidade racial presente nos registros de Hildegard Rosenthal.

Continuando na esfera do “coletivo e feminino”, Hildegard Rosenthal adentrou no Educandário do Serviço Social de Menores, e nesse lugar, registrou jovens realizando seus ofícios de costureiras. Dentre esse grupo, duas eram mulheres negras, e uma delas, aparentemente, saiu do combinado e olhou diretamente para a câmera e sua operadora. Logo, mesmo em um lugar disciplinador e normalizador, a fotógrafa conseguiu extrair a presença feminina de forma combativa e, até mesmo, indisciplinar.

Por meio das fotografias 7, 8, 9 e 10, visualizamos o mundo do trabalho de uma escultora, também migrante, Elizabeth Nobiling. Nesse momento, entendemos que Hildegard Rosenthal retratava as(os) artistas como um meio de divulgar seu trabalho, pois, esse público atraía compradores para as suas imagens (para posteriormente, publicar em jornais e revistas), ou, até mesmo por meio de permuta (a fotógrafa fornecia a imagem para a artista, e em troca, ela dava um quadro/escultura etc.). Também é notório salientar que era uma estrangeira fotografando outra imigrante – compreendo que, em algum momento desse registro, esses dois mundos migrantes se entrecruzaram.

Agora, no eixo “possibilidades do feminino”, Hildegard Rosenthal nos apresentou sua visão e versão da “Nova Mulher” (fotografias 10 a 25). Relembrando que o conceito era utilizado na Europa, especialmente Alemanha, como símbolo de uma mulher mais independente, que buscava estudo e ingresso no mercado de

trabalho. Mas, para a fotógrafa, além de todas essas características, a “Nova Mulher” transitava usufruindo, mas, também disputando o espaço público com os homens presentes. Logo, essa personagem, que também era uma modelo contratada pela fotógrafa, encenou maneiras de ocupar o espaço público, como a Feira no Largo do Arouche, Praça da República, Theatro Municipal, Viaduto do Chá, Praça da Sé e o Centro em geral. E constato que, para Hildegard Rosenthal, o feminino precisava lutar para adentrar em todas as camadas da sociedade, ou, simplesmente ser uma *flâneuse* na São Paulo da década de 1940.

Continuando no eixo “possibilidades do feminino”, as formas de embelezamento feminino também foram retratadas (imagens 26 a 33). Porém, mesmo contratada por uma revista de beleza em que deveria enaltecer a formosura e, conseqüentemente, os serviços que o salão oferecia, entendo que Hildegard Rosenthal subverteu alguns desses aspectos que deveriam estar presentes. Assim, por meio de modelos, de rostos sérios, sem sorrir, compreendo que a fotógrafa registrou outros ideais de beleza da época (sem a presença de sorrisos e graciosidade, por exemplo), e nos mostrou, que as mulheres poderiam ir além dos estereótipos dados da década de 1940.

No “espaço do ‘Eu’”, último eixo elencado da tese, estão presentes os autorretratos que Hildegard Rosenthal fez de si. Isto é, como a fotógrafa construiu suas performances em dois grandes temas: performando uma modelo, momento em que fotografou construções femininas para um anúncio de uma loja de chapéus, em que constituiu várias facetas de si. Assim, por meio de um anúncio de chapéus (fotografia 34), entendo que Hildegard Rosenthal mostrou possibilidades do feminino – o momento em que a mulher está com a face escondida, possivelmente não podendo ou querendo mostrar-se para o mundo (devido às prerrogativas do feminino da década de 1940), até o instante de desvelar-se, podendo ser a modelo/fotógrafa/profissional que gostaria de evidenciar.

Entendo o último conjunto de autorretratos (imagens 35 a 42), como, primeiramente, performances de “Eus” da própria fotógrafa – utilizando-se, assim, do seu aparato cultural, social e da sua identidade migrante para performar algumas de suas ideias e ideais de ser mulher em São Paulo, nos anos 1940. Portanto, percebo, que essas últimas imagens elencadas, ainda que tenham sido realizadas em momentos distintos da vida de Hildegard Rosenthal, representam uma síntese, apresentada pela profissional, das possibilidades de ser mulher na sociedade

paulistana na década de 1940. Logo, mostrando-se fumando e atendendo ao telefone (imagem 40), cozinhando e fotografando-se (imagem 41), ou trabalhando no ampliador em seu quarto de trabalho (imagem 42), a profissional performou reivindicações do lugar para o feminino na urbe de São Paulo.

Diante da análise de todas as fotografias apresentadas na tese (1 a 42), compreendo que a câmera pode ser um meio de resistência contra a opressão, seja patriarcal, social, colonial e política. Hildegard Rosenthal construiu diferentes narrativas visuais das mulheres que habitavam a urbe paulistana na década de 1940, e perante todo o conjunto fotográfico da fotógrafa (400 fotografias alocadas no IMS), elenquei quatro grupos: mulheres trabalhadoras; “Nova Mulher”; beleza feminina, autorretratos. Por meio de personagens anônimas e da própria fotógrafa, entendo que para Hildegard Rosenthal, dentro do contexto de São Paulo da década de 1940, existiam mulheres, e não somente uma maneira de ser mulher ocupando as urbes.

Saliento que Hildegard Rosenthal permaneceu exercendo seu trabalho primordialmente nas áreas centrais de São Paulo, o que permitiu observar e retratar as diversas mulheres presentes na urbe paulistana: negras, brancas, mais abastadas e com insuficiência econômica, por exemplo. Assim, entendo que a profissional problematizou o espaço do trabalho da mulher na sociedade paulistana daquela época. É o caso das personagens negras e das meninas do Educandário, por exemplo. A fotógrafa, também, mostrou os contrastes das profissões existentes para o público feminino, evidenciando que as diferenças de raça e classe social poderiam interferir nessas “escolhas” profissionais (caso da artista e da feirante). Ainda, mostrou subversões dos ideais da “Nova Mulher” e do embelezamento feminino. Por último, seus autorretratos são maneiras de performar os vários “Eus” que constituíam a mulher na sociedade paulistana na década de 1940.

Portanto, Hildegard Rosenthal construiu narrativas visuais das mulheres paulistanas que podem ser vistas sob diferentes perspectivas, são variados modos de ver as camadas humanas sobrepostas de São Paulo. Mas seu olhar estrangeiro – constituído de estudos desde a “Nova Visão”/ Fotografia Humanista/ Fotografia moderna brasileira (consequência dos dois movimentos anteriormente citados), certamente contribuiu para que, hoje, em 2023, seja possível analisarmos as diversas narrativas visuais femininas, presentes na urbe paulistana da década de 1940.

Concluo que este trabalho auxilia-nos a pensarmos e refletirmos sobre a presença feminina na fotografia, tanto no que tange às fotógrafas como as retratadas. Além disso, também nos fornece subsídios para entendermos as relações migratórias no Brasil nos anos 1940 – as relações entre as(os) profissionais, as dificuldades, deslocamentos, e como todos esses fatores, no caso específico de Hildegard Rosenthal, se sobressaíram nas suas narrativas visuais. Portanto, as narrativas visuais de Hildegard Rosenthal capturam diversas experiências urbanas femininas, tornando-se para a atualidade uma documentação visual importante para compreendermos a história das mulheres e da sociedade paulistana da década de 1940.

Referências bibliográficas

Fontes utilizadas

Fonte oral:

Entrevista realizada com Hildegard Rosenthal, no Instituto da Imagem e do Som, na cidade de São Paulo, no dia 25/05/1981. Entrevistadores: Boris Kossoy e Hand Gunter Flig. Disponível em: <http://acervo.mis-sp.org.br/audio/entrevista-de-hildegard-rosenthal-parte-14-0#> Acesso em: 04/02/2020

Fonte imagética:

Fotografias das trabalhadoras apresentadas de forma sequencial.

À espera do bonde na zona cerealista, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Tomando o bonde na zona cerealista - em frente ao mercado municipal, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Feira do Largo do Arouche, c. 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Feira do Largo do Arouche, c. 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Costureiras no Educandário do Serviço Social de Menores, posteriormente Unidade da FEBEM, São Paulo, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Elizabeth Nobiling no ateliê. São Paulo, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS

Fotografias da “Nova Mulher” apresentadas de forma sequencial.

“Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Largo do Arouche, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Praça da República, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Praça da República, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS – Montagem: Maria Clara Hallal.

Fotografias da “Nova Mulher apresentadas de forma sequencial.

“Nova Mulher”, Theatro Municipal; Praça Ramos de Azevedo, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Viaduto do Chá, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Pedestres na Praça do Patriarcado, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Praça da Sé, Centro, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Praça da Sé, Centro, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Centro, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

“Nova Mulher”, Centro, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Fotografias do salão de beleza apresentadas de forma sequencial.

Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Salão de beleza, São Paulo, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Salão de beleza, São Paulo, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Salão de beleza, São Paulo, SP, c.1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Hildegard Rosenthal, Loja de Chapéus, São Paulo, SP, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal.

Autorretratos apresentados de forma sequencial.

Autorretrato, São Paulo, SP, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Autorretrato, Santos, SP, 1940. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Serra do Mar, Santos, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Hildegard Rosenthal, São Paulo, SP, 1949. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo, IMS.

Hildegard Rosenthal fumando, ao telefone, São Paulo, SP, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Hildegard Rosenthal cozinhando, São Paulo, SP, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Hildegard Rosenthal trabalhando no ampliador, ao lado de bandeja de café, São Paulo, SP, 1942. Fotógrafa: Hildegard Rosenthal. Acervo: IMS.

Bibliografia

ALONSO, Ângela. Instauração da República no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloísa Murgel (orgs.). **Dicionário da República**: 51 textos críticos. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AMADIO, Decio. **Desenho urbano e bairros centrais de São Paulo**: um estudo sobre a formação e transformação do Brás, Bom Retiro e Pari. 2005. Tese (Doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Doi:10.11606/T.16.2005.tde-24032010-093752. Acesso em: 2022-04-01.

AMBROSE, Gavin; HARRIS, Paul. **Dicionário ilustrado da moda**. São Paulo: Editora GG, 2012.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. **Metrópole e cultura**. São Paulo no meio século XX. São Paulo: Edusp, 2015.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, São Paulo: Papirus, 2012.

AVANCINI, Atílio. Fotojornalismo internacional e brasileiro e a tradição do humanismo. In: REY, Pablo; MONTEIRO, Charles (org.). **Fotografía brasileira**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2020.

AZEVEDO, Nara; FERREIRA, Luiz Otávio. Modernização, políticas públicas e sistema de gênero no Brasil: educação e profissionalização feminina entre as décadas de 1920 e 1940. **Cadernos Pagu** (27), julho/dezembro de 2006, pp.213-254. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/cpa/n27/32143.pdf> Acesso em: 08/06/2020.

BACH, Ana Maria. **Las voces de la experiencia**. El viraje de la filosofía feminista. Buenos Aires: Biblos, 2010.

BALDERSTON, T. **Economics and Politics in the Weimar Republic**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; MONTEIRO, Charles. Levantando questões sobre Fotografia Documental e Fotojornalismo na América Latina. In: BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio; MONTEIRO, Charles; RODRIGUES, Danilo Pontes (orgs.). **Fotografia documental e fotojornalismo na América Latina**. Londrina: LEDI, 2022.

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

BIROLI, Flávia. Divisão Sexual do Trabalho e Democracia. **DADOS – Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, vol. 59, no 3, p. 719 - 68, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/00115258201690>. Acesso em: 05/02/2021.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BOSI, Antonio de Pádua. História e narrativa fotográfica: o caso de “Migrant Mother”, de Dorothea Lange. **História Historiografia**. Ouro Preto. n. 19 . dezembro. 2015, p. 159-173. Disponível em: doi: 10.15848/hh.v0i19.869 Acesso em: 10/02/2020.

BOTTI, Mariana Meloni Vieira. **Espelho, espelho meu?: auto-retratos fotograficos de artistas brasileiras na contemporaneidade**. 2005. 152p. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284748>. Acesso em: 06/08/2020

BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos. Escritas urbanas: sobre expressões artísticas na fronteira. **RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade**. V.02, p.780-794, dez. 2016. Disponível em: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/272/175>. Acesso em: 10/02/2021.

BRANDÃO, Cláudia Mariza Mattos; BASTOS, Paulo Bernardino. Os trajetos, as imagens, a poética: conectando deslocamentos autoformativos e foto/sínteses do pensar, In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 28, Origens, 2019, Cidade de Goiás. **Anais [...]** Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2019. p. 930-944.

BRUSCHINI, Cristina. **Mulher, casa e família**. São Paulo: Fundação Carlos Chagas/Vértice, 1990.

BUTLER, Judith. The Force of Fantasy: Mapplethorpe, Feminism, and Discursive Excess. **Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies**, vol. 2 (2), 1990, pp. 105-125.

BUTLER, Judith. How Bodies come to Matter: An Interview with Judith Butler, **Signs. Journal of Women in Culture and Society**, vol. 23, n.º 2, 1998, pp. 275-286.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de género. Um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). **Género, cultura visual e performance**: antologia crítica. Famalicão: Ed. Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/23585/1/Genero%2520Cultura%2520Visual%2520Performance.pdf>. Acesso em: 20/02/2021.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa da assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam**: os limites discursivos do sexo. São Paulo: Editora N-1 Edições, 2020.

CAHUN, Claude. Catalogue d'exposition, **Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris**, Ed. Paris Musées / Jeanmichelplace, 1995.

CAMERON, Deborah; KULICK, Don. **Language and Sexuality**. Cambridge, CUP, 2003.

CARVALHO, Vânia Carneiro de; LIMA, Solange Ferraz de. Fotografia e Sociedade: como fica a pesquisa com os retratos de Militão?. **Revista de História**, v. 137, São Paulo, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.v0i137p173-177>. Acesso em: 10/02/2021.

CASTANHEIRA, Rafael. Rupturas na fotografia documental brasileira: Claudia Andujar e a política do (in)visível. **Discursos fotográficos**, Londrina, V.10, nº 16, jan/jun. 2014, p.53-84. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/17382> Acesso em: 04/01/2021

CARNEIRO, Maria Luiza. Imigrantes indesejáveis. A ideologia do etiquetamento durante a Era Vargas. **Revista USP**, São Paulo, nº 119, outubro/novembro/dezembro 2018. Disponível em: DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i119p115-130>. Acesso em: 02/10/2020.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO: MetrÓpole: Hildegard Rosenthal. Textos de Beatriz Bracher, Maria Luiz Ferreira de Oliveira. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

CERBINO, Ana Luiza. A modernidade gráfica da revista Sombra. **Revista Linguagens gráficas**, v. 1. n. 1. 2014. p. 5-15 Disponível em: <https://elibrary.tips/edoc/volume-1-issn.html> Acesso em 26/10/2020.

CHAVES, Larissa Patron. As Figuras do Feminino na Arte Sacra Católica: Devoção, Regramento e Recriações. **Paralelo 31**. Edição 14, abril de 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/20513>. Acesso em: 08/06/2021.

COELHO, Maria Beatriz. O campo da fotografia profissional no Brasil. **Varia hist.**, Belo Horizonte , v. 22, n. 35, June 2006, p. 79-99, . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752006000100006&lng=en&nrm=iso. Acesso em 20/08/2020

COELHO, Maria Beatriz. **Imagens da nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

COLI, Jorge. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005

COLI, Jorge. A fotografia, o tempo e a morte. **Revista Studium**, Unicamp, nº37, 2015. Disponível em: <https://www.studium.iar.unicamp.br/37/07/index.html> Acesso em: 02/02/2020

CONEKIN, Becky. Lee Miller: Model, Photographer, and War Correspondent in Vogue, 1927–1953, **Fashion Theory**, 10:1-2, 2006, pp. 97-126. Disponível em: 10.2752/136270406778051058. Acesso em: 02/10/2020

CONNELL, Raewyn. **Gender: In World Perspective**. Cambridge and Malden: Polity Press, 2009.

CORRÊA, Amélia Siegel. A nova mulher sob as lentes de Hildegard Rosenthal. In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (orgs.). **Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2020.

COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. **A fotografia moderna no Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

COSTA, Helouise. Sistema de arte e relações de gênero: retratos de artistas por Hildegard Rosenthal e Alice Brill. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 71, 13 dez. 2018, p. 115-131. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n71/2316-901X-rieb-71-00115.pdf>. Acesso em 15/09/2020.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Editora Senac, 2006.

DANIEL, Malcolm. Julia Margaret Cameron (1815–1879). In: **Heilbrunn Timeline of Art History**. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponível em: http://www.metmuseum.org/toah/hd/camr/hd_camr.htm. Acesso em: 02/02/2020.

DE SOUSA, Sophia Faustino Freiria; COSTA, Helouise. Relações de gênero nos autorretratos de Lucy Citti Ferreira, 1930-1940. **Revista Seminário de História da Arte**, Volume 01, Nº 09, 2021. Disponível em: 10/02/2020.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagens apesar de tudo**. Lisboa: KKYM, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da Imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente**. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo**: História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

DINES, Yara Schreiber. Hildegard Baum e Alice Brill, formação e despertar da sensibilidade entre vanguardas e sombras. **Labrys**, études féministes/ estudos feministas. Jan/Junho 2016. Disponível: <http://dx.doi.org/10.1590/S0101-90742005000100004> Acesso: 10/10/2018

DINES, Yara Schreiber. O autorretrato e o alter ego de Hildegard Rosenthal, em São Paulo/ Brasil, duplos diálogos com a fotografia moderna. **Labrys**, études féministes/ estudos feministas. Julho/ 2017 - junho 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18094449201700510012>. Acesso em: 15/07/2020

DINES, Yara Schreiber. São Paulo na imagética de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, fotógrafas imigrantes modernas. **PROA**, Revista de Antropologia e Arte, Campinas, v. 1, n. 7, 1 jul. 2017. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/5417>. Acesso em: 19/10/ 2020

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Coleção Ofício de arte e forma. Campinas –SP : Papyrus, 2020.

DUNCAN, Paul. **Noir Fiction**: Dark Highways. UK: Pocket Essentials, 2003

EDWARDS, Brent Hayes. Os usos da diáspora. **Revista Translatio** – Tradução e Diásporas Negras. Tradução: D'Artghan Rodrigues e Marcos Bagno, Porto Alegre, n. 13, p. 40 - 77, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/translatio/article/view/74384> Acesso em: 01/06/2020

ELKIN, Lauren. **Flâneuse** – Mulheres que caminham pela cidade em Paris, Nova York, Tóquio e Londres. São Paulo: Fósforo, 2022.

FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 11(1): 336, jan-jun 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/TZzmhzntSzR5hHLGZflb5hp/?lang=pt>. Acesso em: 02/02/2022.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004

FABRIS, AnnaTeresa. **O desafio do olhar**: fotografias e artes visuais no período das vanguardas históricas, Vol I. São Paulo: Martins Fontes, 2011

FABRIS, AnnaTeresa. **O desafio do olhar**: fotografias e artes visuais no período das vanguardas históricas, Vol II. São Paulo: Martins Fontes, 2013

FACCHINETTI, Cristiana; CARVALHO, Carolina. Loucas ou modernas? Mulheres em revista (1920-1940). **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 57, p. 1-33, 2019. Disponível em: 10.1590/18094449201900570007. Acesso em: 30/10/2022.

FERRAZ, Francisco Cesar. **Os Brasileiros e a Segunda Guerra Mundial**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

FEDER, Leonardo. **Rastreando olhares judaicos: as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil**, 2018. Tese (Doutorado em Estudos Judaicos) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo – 2018.

FIOCHI, Marco Aurélio. **Cidade, indústria e modernidade na representação fotográfica de Hans Günter Flieg (1940-1960)**. Dissertação (mestrado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/29547> Acesso em: 02/08/2020

FOOT HARDMAN, Francisco. Algumas fantasias de Brasil: o modernismo paulista e a nova naturalidade da nação. In: **Pelas margens**. Outros caminhos da história e da literatura. SALVADORI DE DECCA, Edgar; LEMAIRE, Rita. (orgs.). Campinas-Porto Alegre: Unicamp-UFRGS, 2000

FORTES, Alexandre. World War II and brazilian workers: populism at the intersections between national and global histories. **International Review of Social History**, v. 62, Special Issue S25, dec. 2017, p. 165-190. Disponível em: <https://doi.org/10.1017/S0020859017000608> Acesso em: 02/08/2021

FORTES, Alexandre; RIBEIRO, Felipe. Trabalhadores e Segunda Guerra Mundial: debates introdutórios para um dossiê. **Revista Mundos do Trabalho**, Florianópolis, V.11, p.1-7, 2019.

FOSTER, David William. Hildegard Rosenthal descubre la modernidade brasileña. **Cuadernos del CILHA** – v. 20, n. 1, p. 17-31, 2019. Disponível em: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/cilha/article/view/1912> Acesso em: 02/08/2020

FOTOGRAFAÇÃO. Direção de Lauro Escorel. Rio de Janeiro: Pandora Filmes, 2019. (76 min.), son., color.

GAMBI, Henrique do Nascimento. **Entre o inconfessável e o indizível**: autobiografia e autorretrato em Aveux non avenues, de Claude Cahun. 2015. Tese. Programa de Pós- Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG. 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-9U5HTQ> Acesso em: 01/06/2020

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

GOMES, Angela de Castro. **A Invenção do Trabalhismo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994.

GRECCO, Priscila Miraz de Freitas. A presença feminina em fotoclubes no século XX: apontamentos preliminares. **Domínios da imagem**, v. 11, n. 20, p. 72-94, jan./jun. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5433/2237-9126.2017v11n20p72> Acesso em: 02/04/2020

GREEN, Nancy L. Mudando Paradigmas em estudos de Migração. De Homens para Mulheres para Gênero. In: PEDRO, Joana et al. (org.). **Diásporas, Mobilidades e Migrações**. Florianópolis: Editora Mulheres, 2011.

GUARDANI, Mariana. Fotógrafos estrangeiros na cidade:: Werner Haberkorn, Hildegard Rosenthal e Alice Brill. In: LANNA, Anna Lucia et al. **São Paulo, os estrangeiros e a construção das cidades**. São Paulo: Alameda, 2011.

GUIMARÃES, Denise. **Primeiras Fotógrafas: a Ocupação do Espaço Feminino na História da Fotografia**. Aveiro, Portugal, Ria Editorial, 2020.

GUNTHER, André. Pour une analyse narrative des images sociales. **Revue Française des Méthodes Visuelles** (Online). No 1, p.01-20, 2017. Disponível em: <https://rfmv.fr/numeros/1/> Acesso em: 01/03/2021

HALL, Stuart. Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In. SOVIK, Liv (org.). **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. Identidade cultural e diáspora. **Comunicação & Cultura**, n. 1, p. 21-35, 2006.

HALL, Stuart. **Identidade na Pós Modernidade**. RJ: DP & A, 2006.

HALLAL, Maria Clara; JOSE, Rossana Klippel. Quando uma mulher se transforma em arquivo e história: a trajetória de Claudia Andujar através dos registros fotográficos dos indígenas Yanomami. Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (**Anais Eletrônicos**), Florianópolis, 2021. Disponível em: https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/trabalho/view?ID_TRABALHO=2195&impressao&printOnLoad. Acesso em: 02/10/2021.

HALLAL, Maria Clara. Trajetórias e possibilidades: caminhos percorridos por fotógrafas imigrantes na cidade de São Paulo. **Revista Mouseion**, Canoas, n. 36, ago. 2020, p. 77-87. ISSN 1981-7207. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18316/mouseion.v0i36.7203> Acesso em: 10/10/2021

HALLAL, Maria Clara. Mulheres Fotógrafas e as discussões sobre as possibilidades dos olhares femininos: reflexões e considerações. **Ponta de Lança: Revista Eletrônica de História, Memória & Cultura**, v. 16, n. 31, p. 14 - 31, 3 fev. 2023. Disponível em: <https://seer.ufs.br/index.php/pontadelanca/article/view/18162>. Acesso em: 06/02/2023.

HARAZIM, Dorrit. **O instante certo**. São Paulo: Companhia das letras, 2016.

HARTMANN, Carl Sadakichi. Pintura de retrato ou fotografia de retrato II. Trad. de Antonio Carlos Santos. **Crítica Cultural** – Critic, Palhoça, SC, v. 14, n. 2, p. 313-322, jul./dez. 2019. Disponível em: DOI: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.14022019313-322>
Acesso em: 10/08/2020

HIRATA, Helena. Gênero, Patriarcado, Trabalho e Classe. **Revista Trabalho Necessário**, V. 16, n. 29, p.14-27, 2018.

HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA NO BRASIL: panorama geral e referencias básicas. Instituto Moreira Salles (catálogo), 1999.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOESEN, Brett M Van. Postcolonial Cosmopolitanism: Constructing the Weimar. In: HORWITZ, Margot F. **A Female Focus: Great women photographers**. Franklin Watts, 1996. Disponível em:
<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/paralelo/article/view/18691>. Acesso em: 20/10/2020

IBRAHIM, Carla Jacques. **As retratistas de uma época: fotografias de São Paulo na primeira metade do século XX**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2005. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284778>. Acesso em: 5 ago. 2020. Instituto Moreira Salles sobre Hildegard Rosenthal. <https://ims.com.br/titular-colecao/hildegard-rosenthal/> Acesso em: 10/03/2020

JUTEAU, Danielle. Etnicidade e nação. In: HIRATA, Helena et. al. **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 97-115, jan.-jun. 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1406>. Acesso em: 02/04/2022.

KOSMINSKY, Ethel V. Questões de gênero em estudos comparativos de imigração: mulheres judias em São Paulo e em Nova York. **Cadernos pagu** (23), p.279 - 328, julho-dezembro de 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/tctDcxJ49NHmQZfxN5w6G6Q/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 02/10/2020.

KOSSOY, Boris. **Hercule Florence, 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil**. São Paulo: Duas cidades, 1976.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

KOSSOY, Boris. **Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

KOSSOY, Boris; SCHWARCZ, Lilia. **Um olhar sobre o Brasil**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2012.
LEHMKUHL, Luciene. Fazer história com imagens. In: PARANHOS, Kátia; LEHMKUHL, Luciene e PARANHOS, Alberto (org.) **História e Imagens** – texto visuais e práticas de leituras. Campinas: Mercado de Letras, 2010.

LEHNEN, Christine. **O legado contemporâneo de Marlene Dietrich**, dezembro de 2021. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/o-legado-contemporaneo-de-marlene-dietrich/a-60267649>. Acesso em: 10/05/2022.

LEMOS, Fernanda. Entrevista com Joan Scott. **Mandrágora**, v.19. n. 19, p. 161-164, 2013.

LERNER, Gerda. **A criação do patriarcado**: história da opressão das mulheres pelos homens. São Paulo: Cultrix, 2019.

LIBEL, Vinícius; ROTTA, Helen. Diásporas: Questões e Perspectivas sobre os Estudos de Imigrantes e Refugiados nos séculos XX e XXI. **Veritas (Porto Alegre)**, V.64, n.3, p.1-27, 31 dezembro 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-6746.2019.3.35112>. Acesso em: 02/02/2022.

LIMA, Ivan. **Fotojornalismo brasileiro**. Realidade e linguagem. Rio de Janeiro: Fotografia Brasileira, 1989.

LIMA, Lúcia de Souza Alves de. Hildegard Rosenthal e a experiência de modernidade para mulheres fotógrafas na São Paulo da década de 1940. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 15, p. 345–356, 2022. DOI: 10.20396/eha.15.2021.4679. Disponível em:

LOURES, José Maurício; BORGES, Sonia. Francesca Woodman: retrato da artista quando mancha. **Trivium**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 38-45, jun. 2019. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.18379/2176-4891.2019v1p.38> Acesso em 29/10/2020

MACHADO, Yasmin Trindade. **A “Nova Mulher” Ariana**: o lugar das alemãs nas páginas da NS FrauenWarte. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2020. Disponível em: https://www.historia.uff.br/academico/media/aluno/2357/projeto/DISSERTAÇÃO_DE_MESTRADO_-_Yasmin_Trindade_Machado.pdf. Acesso em: 02/02/2022.

MAGNANI, José Guilherme. As cidades de Tristes Trópicos. In: **Revista de Antropologia**. São Paulo: USP, 1999.

MALLOOF, John (org.). **Vivian Maier**: uma fotógrafa de rua. São Paulo: Autêntica, 2014.

MARCO, Valéria de. **A perda das ilusões**: O romance histórico de José de Alencar. Campinas-Sp: Editora da Unicamp, 1993.

MATOS, Marcelo Badará. **Trabalhadores e sindicatos no Brasil**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2019.

MATOS, Maria Izilda; BORELI, Andrea. Trabalho: espaço feminino no mercado produtivo. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres do Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX . **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, [S. l.], v. 13, n. 1, p. 133-174, 2005. Disponível em: DOI: 10.1590/S0101-47142005000100005. Acesso em: 10/02/2020.

MAUAD, Ana Maria. Isso não é uma janela: uma fotografia e sua história. In: SCHIAVINATTO, Iara Lis; MENESES, Patrícia. **A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar** (org.). Vitória: Editora Milfontes, 2020.

MAUAD, Ana Maria. Por seus olhos nos vemos: Genevieve Naylor, fotografia e gênero nos tempos de Boa Vizinhança (1941-1942). In: COSTA, Helouise; ZERWES, Erika (orgs.). **Mulheres fotógrafas/ Mulheres fotografadas: fotografia e gênero na América Latina**. São Paulo: Intermeios, 2020.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom; HOLANDA, Fabíola. **História oral: como fazer, como pensar**. São Paulo: Contexto, 2007

MELLO, Luísa Antonitsch Mansilha; RIBEIRO, Ana Paula Pereira da Gama Alves. "Circulação e vivência nas cidades: ser mulher, ser flâneuse". **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 29, n. 1, e67152, 2021.

MENDES, Ricardo. O fotógrafo quando jovem: o calendário Pirelli para 1949. In: COSTA, Helouise; FABRIS, Marcos. **Modernismos em diálogo: o papel social da arte e da fotografia a partir da obra de Hans Günther Flieg**. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, Universidade de São Paulo, 2015.

MEYEROWITZ, Joel. **Olhar! Descobrindo a fotografia**. São Paulo: Gustavo Gili, 2018.

MIGUEL, Raquel de Barros; RIAL, Carmen. Lazer: programa de mulher. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

MITCHELL, William Thomas. O que as imagens realmente querem? In: ALLOA, Emmanuel. **Pensar a imagem**: Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

MONNET, Dadjá. Flanâncias femininas e etnografia. **Redobra**, n. 11, ano 4, p.218-234, 2013. Disponível em: http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/06/redobra11_23.pdf. Acesso em: 02/03/2022.

MONTEIRO, Charles; ETCHEVERRY, Carolina. Fotografia e cultura visual nas ditaduras. latino-americanas (1960-1980). **Diálogos**, Maringá, v. 23, n. 3, 2019, p. 196-215.

Disponível:<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/Dialogos/article/view/48486> Acesso em: 08/08/2020

MORAIS, Natani Cristtine.; IRSCHLINGER, Fausto Alencar Moda, mulher e sociedade brasileira (1920-1940). **Akrópolis**, Umuarama, v. 20, n. 3, p. 141-149, jul./set. 2012. Disponível em: <https://revistas.unipar.br/index.php/akropolis/article/view/4868/2833> Acesso em: 10/01/2021

MOURA, Esmeralda Blanco. de. Crianças operárias na recém-industrializada São Paulo. **História das crianças no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2000.

NASCIMENTO, Álvaro Pereira. Trabalhadores negros e o "paradigma da ausência": contribuições à história social do trabalho no Brasil. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 29, no 59, p.607-626, setembro-dezembro 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/vBTQbYFXtqwMXCHR6sfsN7Q/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 01/04/2021.

NEGRI, Barjas; PACHECO, Carlos Américo. Mudança Tecnológica e Desenvolvimento Regional nos Anos 90: A Nova Dimensão Espacial da Indústria Paulista. **Espaço e Debates**, nº 38, pp. 62-82, 1994.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Editora Aurora, 2016. Disponível em: <http://www.edicoesaurora.com/ensaios/Ensaio6.pdf>. Acesso em: 10/05/2022.

OTTO, Elizabeth; ROCCO, Vanessa (eds). **The New Woman International: Representations in Photography and Film from the 1870s through the 1960s**. Ann Arbor, MI, University of Michigan Press, 2011. Disponível em: <http://quod.lib.umich.edu/d/dcbooks/9475509.0001.001/1:1/--new-womaninternational-representations-in-photography?g=dculture;rgn=div1;view=toc;xc=1>. Acesso em 08/12/2020

PAIVA, Odair da Cruz. Imigração e migração nos anos 1930/1040: transição, representação e repressão. In: **Histórias da (I)migração: imigrantes e migrantes em São Paulo entre o final do século XIX e início do século XXI**. São Paulo: Arquivo Público do Estado, 2013.

PEDRO, Joana Maria. Traduzindo o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História [online]**. vol.24, n.1, pp.77-98, 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-90742005000100004&lng=en&nrm=iso. Acesso em 10/05/2021.

PEREGRINO, Nadja. **O Cruzeiro: a revolução da fotorreportagem**. Rio de Janeiro: Dazibao, 1991.

PEREGRINO, Nadja; MAGALHÃES, Angela. **Fotoclubismo no Brasil: o legado da Sociedade Fluminense de Fotografia**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2012.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2007.

PETER, Gay. **A cultura de Weimar**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

PIERONI, Augusto. **Leggere la fotografia**: osservazione e analisi delle immagini fotografiche. Roma: Edup, 2003.

PINSKY, Carla Bassanezi. Imagens e representações I: A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

POCHMANN, Marcio. Tendências estruturais do mundo do trabalho no Brasil. **Ciência & Saúde Coletiva**, 25(1), p.89-99, 2020. Disponível em: DOI: 10.1590/1413-81232020251.29562019. Acesso em: 02/02/2021.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (orgs.). **Gênero, cultura visual e performance**: antologia crítica V. N. Famalicão: Ed. Húmus e Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2011.

PROENÇA, Caio; MONTEIRO, Charles. O fotojornalismo em revista: o trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia em *Veja* (1977). **Revista Maracanan**, vol. 12, n.14, p. 190-209, jan/jun 2016. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/20869>. Acesso em: 02/11/2020

PROENÇA, Caio. OS “INDIOS MOLHADOS” DE NAIR BENEDICTO: FOTOGRAFIA DOCUMENTAL. **Sillogés**, v.3. n.2. p. 605. 630, jul./dez. 2020. Disponível em: <http://historiasocialecomparada.org/revistas/index.php/silloges/article/view/121>
Acesso em: 01/08/2020

QUEIROZ, s/p). <https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/8648/feira-do-arouche>

QUERIDO, Alessandra Matias. Autobiografia e autorretrato: cores e dores de Carolina Maria de Jesus e de Frida Kahlo. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 20, n. 3, p. 881-899, Dec. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-026X2012000300016>. Acesso: 09/03/2021

QUIJADA, Gonzalo Leiva. Mujeres y fotografía: la visibilidad de lo femenino. **Aisthesis**: Revista chilena de investigaciones estéticas, ISSN-e 0568-3939, N.º. 36, p. 138-149, 2003.

QUIMINAL, Catherine. Migrações. In: HIRATA, Helena et. al. **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, Mary (org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

RAMIREZ, Juan Antonio. **Corpus solus**: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo. Madrid: Ediciones Siruela, 2003.

RANGEL, Livia de Azevedo Silveira. Hildegard Rosenthal e Alice Bril: esboços de uma leitura de gênero na fotografia. **Revista Rumos da História**, Vitória – ES, n. 7, v. 2, p. 141 – 159, janeiro/julho de 2019. Disponível em: https://b8870196-f384-4b84-86e8-38b54273ba79.filesusr.com/ugd/563c05_b19832bdc3294d62876c5641b5d28095.pdf. Acesso em: 10/06/2021.

REBÊLO, Francisco Manoel; BASTOS, Sênia Regina. O patrimônio do Recife sob a ótica de Francisco Rebêlo nas décadas de 1930 e 1940. **Patrimônio e Memória**. São Paulo, Unesp, v.8, n. 2, p.87-110, julho-dezembro, 2012. Disponível em: <https://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/289>. Acesso em: 01/04/2021.

RIELLO, Giorgio. **Breve historia de la moda** - Desde la Edad Media hasta la actualidad. Barcelona: Editora Gustavo Gili, Barcelona, 2015.

RIZZINI, Irene. **O século perdido**: raízes históricas das políticas públicas para a infância no Brasil. São Paulo: Cortez, 2011.

ROLFSEN SALLES, Maria do Rosário. Território e experiência imigratória: os refugiados em São Paulo no pós-Segunda Guerra Mundial. **Cadernos Metrôpole**, N. 20, julho-diciembre, 2008, pp. 179-196. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, Brasil.

ROLNIK, Raquel; KLINTOWITZ, Danielle. (I)Mobilidade na cidade de São Paulo. **Estud. av.**, São Paulo, v. 25, n. 71, p. 89-108, Abril 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142011000100007>. Acesso em: 28/01/2020

ROTTER, Mariane. Meu ponto de vista: check-in. **Paralelo 31**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Centro de Artes, UFPEL, edição 12, p. 78-87, julho de 2019.

ROUILLÉ, André. **A fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SADDI, Liene; MACHADO, Paula. O autorretrato e o dispositivo fotográfico: uma análise de obras de Cindy Sherman. **Revista Multiplicidade**, 9(9), p. 1-15, 2019. Disponível em: <https://revistas.fibbauru.br/multiplicidadefib/article/view/428> Acesso em: 10/12/2020

SAID, Edward W. Reflexões sobre o exílio. In: **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. Corpo e beleza. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2013.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi. **História da beleza no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2014.

SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de moda**: sociedade, imagem e consumo. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2007.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Edusp, 1998.

SAYÃO, Thiago J. **(RE)TRATOS INSULARES: A Ilha de Santa Catarina vista através das representações das paisagens (1890-1940)**. 2011. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/32892>. Acesso em: 02/02/2020.

SCHEMES, Claudia; DOBLER, Graziela. A representação da mulher nos anos 1940 em Novo Hamburgo/RS. **Revista Conhecimento Online**, Novo Hamburgo, a.7, v. 2, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.25112/rco.v2i0.134>. Acesso em: 01/10/2020

SCHIAVINATTO, Iara Lis; MENESES, Patrícia. **A imagem como experimento: debates contemporâneos sobre o olhar** (org.). Vitória: Editora Milfontes, 2020. Ebook.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998

SCHWARTZ, Madalena. **Crisálidas**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquet; COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra; Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SEYFERTH, Giralda. A colonização alemã no Brasil: etnicidade e conflito. In: FAUSTO, Boris. (org.). **Fazer a América**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

SHERMAN, Cindy; MULVEY, Laura. Cosméticos e abjeção: feminismo e fetichismo na fotografia de Cindy Sherman. **Revista Zum**, 2019. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/cosmeticos-abjecao-cindy-sherman/>. Acesso em: 01/10/2021.

SIDERI, Eleni. The Diaspora of the Term Diaspora: A Working- Paper of a Definition. **Transtext(e)s Transcultures**, n4, p. 32-47, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/transtexts.247> Acesso em: 05/06/2020

SILVA, Luís Otávio. São Paulo **Metrópole em trânsito**. São Paulo: SENAC, PMSP, 2004.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. **Labrys**, études féministes/ estudos feministas, janeiro/junho 2007. Disponível em: <https://www.labrys.net.br/labrys11/ecrivaines/anapaula.htm>. Acesso em: 04/03/2019

SKIDMORE, Thomas. E. **Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)**. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1969.

SOARES, Maria Thereza Gomes de Figueiredo; FEITOSA, Márcia Manir Miguel; FERREIRA JUNIOR, José. Um olhar sobre a fotografia feminista brasileira contemporânea. **Rev. Estud. Fem.** [online], vol.26, n.3, p. 1-20, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2018v26n346645>. Acesso: 08/10/2020

SOIHET, Rachel. História das Mulheres. In: VAINFAS, Ronaldo; CARDOSO, Ciro Flamarion (org.). **Domínios da História**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

SOLNIT, Rebecca. **A história do caminhar**. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2016.

SOMERVILLE, Kristine. Model Behavior: The Photography of Lee Miller & Tina Modotti. **The Missouri Review**, vol. 38 no. 1, p. 161-178, 2015, Disponível em: [doi:10.1353/mis.2015.0013](https://doi.org/10.1353/mis.2015.0013). Acesso em: 06/04/2020

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SPERANZA, Clarice Gontarski. Gênero e classe numa comunidade de mineração de carvão do Brasil em meados do século XX. **Revista Latinoamericana de Trabajo e Trabajadores**, v. 1, p.113-136, nov 2020 – abri 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.48038/revlatt.n1.4>. Acesso em: 10/03/2022.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAKEUCHI, Márcia Yumi. **Imigrantes no Brasil: japoneses, a saga do povo do sol nascente**. São Paulo: Lazuli, 2008.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. **A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954**. São Paulo: Editora Objetiva, 2015

TOTA, Antonio Pedro. **O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TUCCI, Maria Luiza. **Vozes do Holocausto – Volume I**. São Paulo: Editora Maayanot, 2017.

VASQUEZ, Pedro. **Dom Pedro II e a fotografia no Brasil**. Rio de Janeiro: Indez, 1985.

VASSALLO, Jaqueline. Mujeres y patrimonio cultural: el desafío de preservar lo que se invisibiliza. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 71, p. 80-94, dez. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p80-94>. Acesso em: 01/06/2020.

VIALS, Chris. The Popular Front in the American Century: ‘Life’ Magazine, Margaret Bourke-White, and Consumer Realism, 1936-1941. **American Periodicals**, vol. 16, no. 1, p. 74-102, 2006. Disponível em: www.jstor.org/stable/20770947. Acesso em 14/10/2020.

VICENTE, Filipa. Imagens desfocadas: Julia Margareth Cameron e outras fotografias para redescobrir. Caderno Ípsilon, **Publico Revista Digital**, 2016. Disponível em: <https://www.publico.pt/2016/01/03/culturaipsilon/noticia/imagens-desfocadas-exposicoes-de-mulheres-fotografas-entre-londres-lisboa-e-paris-1718688>. Acesso em: 10/08/2020

WILSON, Elizabeth. O flâneur invisível. **ArtCultura**, [S. l.], v. 7, n. 11, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1352>. Acesso em: 13 out. 2022

WITKOVSKY, Mathew. “Face Time.” In: ABBASPOUR, Lee Ann Daffner, HAMBOURG, Maria Morris (org.). **Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of Modern Art. New York: The Museum of Modern Art, 2014.** Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Witkovsky.pd>. Acesso em: 06/04/2020

WOLFF, Janet. **The artist and the flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris.** Abingdon, Inglaterra, Reino Unido: Ed. Routledge, 1994.

ZERWES, Erika. A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana. **Revista História: Debates e Tendências**, v. 16, n. 2, p. 314-327, 7 abr. 2016. Disponível em: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5524/552459227004/index.html>. Acesso: 08/10/2020

ZERWES, Erika. A mulher moderna como fotógrafa na guerra: Margaret Michaelis e Kati Horna. **Cad. Pagu** [online]. 2017, n.51, e175112. Epub Nov 09, 2017. ISSN 1809-4449.

TERMO DE RESPONSABILIDADE DE PLÁGIO

Eu, Maria Clara Lysakowski Hallal, matrícula nº 19103700 declaro para todos os fins que o texto em forma de () Dissertação de mestrado ou (x) Tese de Doutorado, intitulado Ver para registrar: narrativas visuais das habitantes da urbe de São Paulo pelas lentes de Hildegard Rosenthal (1940), é resultado da pesquisa realizada e de minha integral autoria. Assumo inteira e total responsabilidade, sujeitando-me às penas do Código Penal ("Art. 184. Violar direitos de autor e os que lhe são conexos").

Pelotas, 22 de junho de 2023.



ASSINATURA