

40º Encontro Anual da Anpocs

ST 26

Reflexões e pesquisas recentes em arte e cultura nas sociedades contemporâneas

Título da Comunicação

O Autorretrato e o alter ego de Hildegard Rosenthal, duplos em diálogo com a fotografia contemporânea

Yara Schreiber Dines¹

¹ Doutora em Antropologia Social, Pós Doutora em Fotografia. Professora Substituta Unesp Franca, Pesquisadora Associada do Laboratório de Imagem e Som em Antropologia - LISA/USP e do Grupo de Estudos de Antropologia Contemporânea -- GEPAC/Araraquara.

Introdução

Na comunicação analisamos a especificidade e significados de ensaios fotográficos de autorretratos e alter egos² de Hildegard Rosenthal, artista de origem alemã, que imigrou para São Paulo/Brasil, em meados dos anos 1930. O foco das séries fotográficas é a presença do gênero feminino e sua *performance* na metrópole paulistana. A reflexão com viés antropológico, busca contextualizar esta produção no cenário imagético da época – em São Paulo e internacionalmente -, analisa as particularidades, significados e importância dessa produção fotográfica da artista, cotejando e efetuando um diálogo entre a sua linguagem imagética com a de outros artistas, no período. Estas fotografias localizam-se no Instituto Moreira Salles (São Paulo).

O conjunto dos autorretratos e dos alter egos de Hildegard Rosenthal apresentam um conteúdo imagético fecundo a ser iluminado e analisado pelo olhar antropológico. Nestes ensaios as particularidades da linguagem e da expressão da fotografia expõem perfis inusitados da personalidade e da personagem da artista e também da cultura visual do período.

Hildegard Rosenthal nasceu em Zurique, em 1913, na Suíça, mas seus pais eram alemães. Na sua juventude, já carregava uma câmera fotográfica, tendo registrado um menino, com a influência da tendência da Nova Visão³, em giro de eixo descendente - *Retrato de Menino, c.* 1931, ganhando um concurso de fotos, do jornal *Neue Ferie Press* (atual *Die Presse*). Aprendeu a sua profissão, ainda na Alemanha, começando com um curso de fotografia, de um ano e meio, com Paul Wolff, pioneiro no uso da Leica.

² A noção de alter ego, utilizada como uma interpretação do último conjunto de fotografias pela autora, será explicitada de forma clara no ítem Série Alter ego, quando apresentamos o corpo destas imagens.

³ De acordo com o autor Richard Lionel, *Berlim 1919-1933* (1993), na fotografia três orientações principais se revelam, no início do século XX - uns são tentados por uma fotografia experimental, que necessita de esforços de invenção e de construção, um verdadeiro jogo de formas. Moholy-Nagy, com o seu livro *Malerei Fotografia Filme (Pintura, fotografia, cinema)*, de 1925, aparece como um pioneiro, formulando a estética da Nova Visão neste livro. Esta tendência também utilizou formas de linguagem incomuns como fotogramas e fotomontagens que mesclavam fotografia com a tipografia moderna. A Nova Visão ocupa a frente da cena fotográfica alemã, alcançando seu maior destaque em 1929 com uma série de grandes exposições e publicações que divulgam o movimento.



Hildegard Rosenthal, *Retrato de Menino*, Frankfurt, c. 1931, Acervo Instituto Moreira Salles

O fotógrafo/professor influenciou muito a produção de Hildegard, inicialmente, pelo estímulo ao uso da câmera de 35 mm, sendo a principal companheira profissional na sua vida.

A visão da fotógrafa, em estudo, deve ter sido também influenciada por publicações como *Berliner Illustriert Zeintun* e *Munchner Illustrierte Press*, a vanguarda da imprensa ilustrada e principalmente da reportagem em imagens, como salienta Anat Falbel (2009).

A entrada do nacional-socialismo no poder, gerou a emigração de um expressivo número de judeus. Walther Rosenthal, namorado de Hildegard Rosenthal, de religião judaica, deixa para trás suas raízes históricas, buscando em terras distantes o seu novo lugar.

Na Alemanha, havia muito pouca informação sobre o Brasil na época. Muitos dos judeus que buscaram estas terras tropicais vieram por mero acaso, ou seja, por falta de alternativa melhor ou porque já conheciam alguém residente nas capitais.

Hans Rosenthal, cunhado de Hildegard, foi atraído por uma oferta de terras em Rolândia (PR), migrando com seus pais para essa cidade. Logo após ocorreu a chegada do irmão Walter, em 1936. No ano seguinte, Hildegard Rosenthal aportou em Santos para ficar com Walter.

Uma primeira aproximação da produção de Hildegard Rosenthal passa basicamente pela sua condição de emigrante ou de estrangeira. Pois, como será que foi a chegada desta fotógrafa num novo país na América do Sul? Qual o olhar que pousava sobre a cidade, a partir de sua formação e influências adquiridas na Europa, a partir de referências modernas? Como lidou com a sua identidade, enquanto mulher, fotógrafa e emigrante na sua transladação para o Brasil?

Inicialmente, Hildegard trabalha na Kosmos Fotos, na Rua São Bento, como chefe de laboratório. Logo depois, conhece Kurt Schendel, imigrante alemão também recém-chegado no Brasil que formara uma agência de notícias sobre o Brasil para o exterior, a *Press Information*, lá trabalhou principalmente como fotojornalista, de 1938 a 1947, como é mais conhecida.

Salienta-se que, na época, era praticamente inédita a presença de mulheres na produção fotográfica brasileira⁴, enquanto opção artística e profissional. Sendo assim, conhecer a especificidade do olhar desta fotógrafa e o seu foco moderno traz à tona o pioneirismo de sua produção, num período em que São Paulo está apresentando amplas mudanças urbanas.

Considero instigante ter encontrado os gêneros autorretrato e alter ego nas imagens de Hildegard Rosenthal pela particularidade desses tipos de fotografia e por terem sido produzidos por uma mulher na década de 1940. Esses tipos de imagem suscitam questões específicas que se relacionam a questões clássicas da fotografia como retrato, pose e encenação, efetuando uma interlocução seja com o real ou com dimensões ficcionais, o que aproxima essas criações da possibilidade de um diálogo com a noção de *performance* e de tendências contemporâneas da fotografia.

Desenvolvimento

Ainda que seja pouco lembrado na história da arte ocidental, mulheres artistas⁵ criaram grande quantidade de imagens de si próprias. Frances Borzello, autora da obra *Seeing ourselves*:

⁴ . Referindo-se a participação de mulheres fotógrafas, no universo fotoclubista, em São Paulo, em 1939, com a fundação do Foto Cine Clube Bandeirantes as mulheres passam a ter um espaço para experimentações fotográficas. Dentro do próprio fotoclube foi criado um departamento feminino coordenado por Elza Benedict, por volta de 1946, com a meta de incentivar a vocação fotográfica feminina. Parece que a proposta não alcança seus objetivos, não surgindo nenhum nome expressivo dessa iniciativa. Aparentemente, é como se a mulher ainda preferisse trabalhar em ambientes fechados, mais seguros, o que favoreceu a atuação feminina em áreas como a pintura e a literatura, ao contrário da fotografia fotoclubista, que precisaria ser realizada em espaços públicos, expondo-a a todo tipo de contexto. Havia poucas fotógrafas, em meados do século XX, que, em sua maioria, voltavam-se à fotografias produzidas em seus estúdios. Este não é o caso de Hildegard Rosenthal, pois, pelo contrário, atuava principalmente em espaços abertos e públicos, não possuía estúdio, abrindo-se a vivências na rua.

⁵ . Sobre a questão de mulheres artistas, ver na bibliografia a seguinte seleção de autores: Linda Nochlin, "Why there be no great women artists" (1973), Michele Perrot, *História da Mulher* (1999), Naomi Rosenblum, *A Women History Photographer's* (2010), Ana Paula Simioni, "As mulheres artistas e os silêncios da História: a

women's self portraits (1998) levantou mais de 150 nomes de mulheres artistas do século XVI até o final do século XX (apud BOTTI, 2005:25)⁶, sendo que os seus trabalhos, associados às suas histórias de vida e a quadros sociais, possibilitam revelar e conhecer aspectos da autoimagem da mulher nessas sociedades, em diferentes tempos históricos.

É importante salientar que na história da arte a imagem feminina foi, na maior parte dos casos, construída por meio da visão masculina, pois os homens detinham as formas de produção e de circulação dos artefatos de arte. Assim, geralmente, a mulher está presente nas obras de arte como objeto do olhar e não como sujeito que olha. No trabalho aqui apresentado, iremos analisar os ensaios imagéticos de uma fotógrafa que olha, encena e constrói representações.

A partir da pesquisa realizada, constatou-se que essas produções da fotógrafa enquanto séries completas não foram publicadas em revistas da época e nem em suas exposições das décadas de 1970 e 1980. Foram trazidas à tona somente na exposição *Cenas urbanas* (1999) no catálogo com o mesmo título do Instituto Moreira Salles, e, mais recentemente, no catálogo *Metrópole Hildegard Rosenthal* (2009).

história da arte e suas exclusões (2007)", Nadia da Cruz Senna e *Donas da Beleza: a imagem feminina da cultura ocidental pelas artes plásticas do século XX* (2007).

6. No final do século XIX, fotógrafas norte-americanas como Alice Austen (1866-1952) e Frances Benjamin Johnston (1864-1952) realizavam os primeiros autorretratos na fotografia. (BOTTI, 2005:35).



Alice Austen, *Self portrait on the veranda*, ca. 1888.



France Benjamin Johnston, *Seated in front of fireplace*, 1896

A não divulgação desses ensaios fotográficos levanta questões como: Por que a fotógrafa não exibiu essas séries fotográficas em suas exposições nos anos 80? Por que, mesmo nos catálogos *Cenas urbanas* (1999) e *Metrópole Hildegard Rosenthal* (2009), as fotos não são mostradas e destacadas como narrativas imagéticas quando se tratam de séries de autorretratos e de alter egos de Hildegard Rosenthal? Este texto busca entender e responder essas indagações referentes ao universo pessoal da artista e a cultura da época.

Os dois tipos de produção – autorretrato e alter ego – expõem um teor imagético fecundo a ser revelado e explorado pela reflexão, a partir de um olhar descritivo e analítico da antropologia, e também como narrativas fotográficas.

A fotógrafa destaca no segundo ensaio o percurso, trajeto e uso do centro da cidade por uma jovem mulher – seu alter ego –, circulando pelo espaço público das ruas e que se infere ser de classe média, por sua vestimenta e adereços.

Vejamos agora alguns aspectos sobre o enfoque e o uso da imagem pelo campo da antropologia. Esta é vista na área como informação primária e documento antropológico, enquanto representação que requer leitura crítica e interpretação.

É importante destacar que, de acordo com esta visão, “nem a fotografia como artefato, nem a interpretação de seu objeto pelo espectador, nem a compreensão da intenção do fotógrafo podem fornecer isoladamente um significado holístico às imagens.” (SCHERER, 1996: 69)

Somente olhando os três como integrantes de um processo, de preferência referindo-se a um conjunto de imagens vinculadas, que é possível levantar das fotografias um significado sociocultural importante. As imagens constituem evidências confiáveis, passíveis de reflexão e interpretação, consideradas por meio do inter-relacionamento entre o fotógrafo, o objeto e o espectador.

A área da antropologia da comunicação inclui “o estudo da visão do fotógrafo sobre o Outro, e também a perspectiva dos acadêmicos sobre o fotógrafo, além de estudos a respeito da influência do objeto sobre a imagem, bem como uma análise dos próprios objetos; o estudo da construção do Outro pelo espectador, e o uso das imagens feito pelas platéias. (SCHERER, 1996: 69)

A proposta do enfoque da antropologia visual é a de um estudo analítico e crítico da fotografia, visando a contextualização das imagens para que auxiliem na reconstrução de culturas. Somente levando em conta os padrões de temas de estudo, forma e conteúdo simbólico, é que podemos usar as fotografias etnográficas e históricas como artefatos para se pensar as culturas.

Série Autorretrato



1. *Hildegard Rosenthal trabalhando no ampliador, ao lado de bandeja de café, c. 1942, Acervo Instituto Moreira Salles.*



2. *Hildegard Rosenthal ao telefone, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.*



3. *Hildegard Rosenthal com máquina de escrever, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.*



4. *Hildegard Rosenthal na cozinha, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.*



5. *Sem título, década de 40, Acervo Instituto Moreira Salles.*



6. Hildegard Rosenthal com véu, c. 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.

Uma outra face de Hildegard Rosenthal nos autorretratos

“Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente em outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”. (BARTHES, 1984:22)

Para entendermos melhor os autorretratos editados e expostos acima, fomos em busca do autor Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, que levanta importantes reflexões sobre retrato e pose, abordando a questão de uma identidade imprecisa e imaginária, pois na sua visão “a fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência da identidade” (1984:28). Para o autor, o aspecto da identidade no retrato é modificado, pois o indivíduo, enquanto ele mesmo, é subtraído. Ocorre, assim, uma alteração na subjetividade, com a presença do eu como outro.

Em relação ao comentário de Barthes, vemos que Hildegard Rosenthal expõe uma identidade imprecisa nos seus autorretratos, pois se mostra como múltipla, com várias facetas, que se combinam e se somam, como se verifica ao percorrermos as diversas fotos em conjunto, lê-las e interpretá-las.

De acordo com Barthes, a pose suaviza o aspecto de realidade trazido pela fotografia, buscando-se a melhor imagem de si; possui o caráter de simulacro, isto é, o indivíduo passa a ser uma

idealização em um teatro de aparências. A partir do entendimento de pose em Barthes (1984), constatamos que há uma similitude com o que a fotógrafa Hildegard Rosenthal realiza nos seus ensaios de autorretratos, pois compõe várias poses, gestos e atitudes que, por um lado, criam a imagem de uma mulher independente, autônoma e profissional, e, por outro, ao usar o chapéu com o véu, constrói o perfil de uma mulher na moda e elegante. As encenações completam-se e expressam a fotógrafa, não sendo díspares ou contraditórias.

Aprofundando a análise em relação à questão da pose no retrato, também é importante considerar, como lembra Annateresa Fabris no artigo 'A pose pausada' (2006), que a pose:

< "... é a ideia social que se inscreve na esfera do retrato, alterando a verossimilhança, criando uma situação ideal, na qual a pessoa se exprime por dois códigos historicamente determinados – o 'fisionômico', referido à transformação imaginativa do corpo real pelo uso dos mais variados artifícios; o 'vestinômico' que, teorizado por Honoré de Balzac, abrange o aparato proporcionado pela moda, a qual permite negar radicalmente a nudez, seu ser necessariamente biológico" (2006:157).>

A compreensão de Fabris (2006) sobre o retrato faz-se pertinente em relação aos autorretratos da fotógrafa em estudo, pois estes mostram que ela era conscienciosa e dominava os códigos associados ao retrato e ao autorretrato, e o que ambos buscam transmitir como construção idealizada da verossimilhança e associação ao social.

Quanto ao aspecto 'fisionômico' citado pela autora, o autorretrato da fotógrafa, registrado em giro de eixo ascendente (imagem 5 p. 9), concretiza uma alteração imaginária do corpo, pois ela se encena como alta, quando não era este o caso na realidade. Por sua vez, no que se refere ao código 'vestinômico', Hildegard Rosenthal também mostra que conhece e sabe se empoderar nas imagens produzidas, utilizando o artifício de gênero e da moda. Ou seja, a fotógrafa parece saber lidar bem com esses dois códigos, usando os artifícios da cultura e da linguagem para construir a sua encenação e o simulacro dos variados perfis que possui.

Também é importante lembrar em relação à pose, como salienta o sociólogo Pierre Bourdieu, em *La definición social de la fotografia. La fotografia: un arte intermedio* (1979), que esta integra um sistema simbólico de representação, assim como a imagem que os indivíduos criam de si e da realidade a qual pertencem.

A busca espontânea da frontalidade, aqui entendida como objetivação da sociedade está vinculada a valores culturais ocultos. De acordo com o autor, “nesta sociedade que exalta o sentimento de honra, da dignidade e da respeitabilidade, neste mundo fechado em que o indivíduo se sente em todo momento sem saída sob o olhar dos demais, importa dar aos outros a imagem mais honrável e digna de si mesmo: a pose afetada e rígida, na qual o ‘pronto, podem apontar para mim’ parece ser a expressão dessa intenção inconsciente e constitui o limite da imagem construída” (1979: 130)⁷.

Deste ponto de vista, Bourdieu questiona: “Como, nessas condições, a representação da sociedade podia ser outra coisa que não a sociedade em representação?” (1979: 130). Indagação vigorosa que nos leva a pensar sobre a incorporação de normas sociais no retrato em estudo, nas poses de Hildegard Rosenthal em seus autorretratos.

As considerações fecundas de Barthes (1984), Fabris (2006) e de Bourdieu (1979) auxiliam a alavancar a análise dos ensaios de Hildegard Rosenthal, pois apresentam caminhos pertinentes para a reflexão sobre as narrativas dos três autorretratos que apresentaremos a seguir: com o ampliador, em casa e com o véu.

*

* *

Na fotografia *Hildegard Rosenthal trabalhando no ampliador, ao lado de bandeja de café*, c. 1942 (p. 10), vemos a autora em seu laboratório, à frente do ampliador. Ou seja, a fotógrafa se depara com o resultado de seu trabalho no aparelho – a fotografia revelada. É uma cena de seu cotidiano, reforçada pela presença do bule de café, ao lado do ampliador.

A foto expõe a metalinguagem⁸ ao mostrar um autorretrato da fotógrafa em agência, apreciando o produto de seu trabalho – a revelação da fotografia. Esta imagem também se apresenta como um espelho, já que vemos o criador e sua obra.

7. Minha tradução.

8. Compreendemos como metalinguagem a linguagem que fala sobre si mesma, ao abordar os próprios códigos utilizados pelo meio para se expressar e comunicar.

Na sequência, observam-se três imagens formando um conjunto – *Hildegard Rosenthal ao telefone*, *Hildegard Rosenthal na cozinha* e *Hildegard Rosenthal com máquina de escrever*, produzidas por volta de 1940. Nessa série, as imagens destacam o foco da cena, que é a fotógrafa em ação.

Na cena *Hildegard Rosenthal ao telefone*, vemos uma representação clássica de retrato, com a fotógrafa presente no centro da imagem, em primeiro plano, e as cortinas atrás formando um cenário, ou seja, o registro constrói a cena de Hildegard preocupada em se mostrar como uma profissional.

Em todo o conjunto, a fotógrafa está sozinha e fumando. É interessante observar nessas fotos os seus braços e as suas mãos, todo o seu ser está em movimento e concretizando alguma atividade – falar ao telefone, cozinhar, datilografar. Depreende-se daí a construção do autorretrato de uma mulher concentrada em si e no trabalho, mostrando-se como uma personagem de si mesma divulgando os seus trabalhos, independente, e organizando seu cotidiano.

O conjunto também destaca o fato de Hildegard se fotografar trabalhando e cozinhando em sua casa, ou seja, a fotógrafa não expõe uma hierarquia entre estas atividades no espaço doméstico, ao contrário, constrói uma cena expondo que para ela o trabalho profissional era tão importante quanto o caseiro⁹.

É importante salientar que nesta série de fotografias – uma narrativa construída enquanto representação, não há nenhum indício de ser fotógrafa. Pelo fato de sabermos ser autorretratos da fotógrafa em sua casa, é que há a aderência do significado da mulher representada ser a artista em ação no espaço privado.

Em relação à série dos autorretratos, Renata Rosenthal, neta de Hildegard Rosenthal, comenta em seu depoimento (02/2014): “... a vó fumando? Eu nunca tinha visto a minha avó, com o cigarro na boca...”. Ou seja, o detalhe do cigarro presente nas três fotos dos autorretratos em casa é um

9. Paula Scarpin Gonçalves, em *Vale das Rosas – Hildegard Rosenthal – pioneira do fotojornalismo do Brasil* (TCC, 2007), introduz um comentário interessante a respeito de como Hildegard Rosenthal via o seu trabalho, posteriormente: “... fico irritada quando as pessoas me encontram e se assustam quando digo que não estou mais trabalhando. Parece que não entendem que existem experiências humanas tão importantes quanto à atividade artística.” (2007:101)

adereço relevante, pois compõe a imagem da representação da mulher moderna para a época, segundo o imaginário da fotógrafa.

Não foi possível saber se este ensaio fotográfico foi solicitado para uma reportagem de revista, na época, pois não foi publicado quando a fotógrafa vivia¹⁰. Supondo-se que o ensaio não tenha sido realizado a partir de uma demanda externa, pode-se inferir que Hildegard Rosenthal quis realizar a encenação no intuito de registrar uma determinada imagem de si própria, em outras palavras, a construção de uma narrativa e a memória visual de uma jovem profissional no seu tempo.

Na fotografia *Sem título* (p. 9), vemos um autorretrato de Hildegard registrado com um enquadramento de giro de eixo ascendente, pois a fotógrafa buscava se mostrar alta, quando na realidade apresentava baixa estatura. A foto foi registrada no interior de uma edificação, mostrando-se como quem vai sair e apresentando um ar europeu – ao compor a imagem com o lenço na cabeça e os óculos para se proteger do vento e do sol –, salientando a sua origem.

Em relação à imagem *Hildegard Rosenthal com véu* (p. 9), que só apresenta esta denominação, é importante destacar que o retrato de Hildegard se concentra no canto esquerdo da fotografia. Assim, este autorretrato ocupa a metade esquerda do retângulo e transmite uma ideia de proximidade. Além disso, nesta imagem a fotógrafa constrói uma imagem de mulher moderna, ligada à moda e com um ar sutil.

Se na série de autorretratos em casa Hildegard apresenta uma faceta importante de sua personalidade e de seu modo de ser como profissional, já no autorretrato com véu expõe outro perfil: seu lado elegante, mas também irônico. Há um *punctum* nesta imagem, de acordo com a noção de Barthes, pois ela deixa “esquecida” a etiqueta da loja, o que se contrapõe a elegância criada. Ela conhecia a cultura visual voltada para a mulher exposta em revistas. Apropria-se desta cultura a seu modo, quando cria a cena, a pose e a ironia desta fotografia.

Além disso, como coloca Renata Rosenthal em seu depoimento, a sua avó Hildegard no cotidiano era diferente da representação montada no autorretrato com véu, que podemos entender como sua idealização da imagem da mulher na moda.

10. Nas maiores exposições de que participou – “Hildegard Rosenthal Fotografias” (MAC USP, 1974); da “XIV Bienal”, quando foi premiada (1977); e da mostra “Tradição e Ruptura”, no Pavilhão da Bienal (1984) – nenhuma imagem desta série foi mostrada.

Renata comenta:

<“ela era muito simples, tanto que assim, às exposições, ela não queria ir, quando era a exposição dela. Porque quando era a exposição de outra pessoa, ela era a primeira pessoa chegar. Ela adorava ir a *vernissage*, ver as pessoas, conversar. Mas, dela mesmo, ela falava ai, não vou... não tenho roupa... assim, ela não era vaidosa, não tinha essa coisa de maquiagem de fazer o cabelo, de fazer as unhas, minha avó não tinha isso...” (02/2014).>

Podemos ver por esse excerto de depoimento a importância da oralidade e do testemunho como fonte de construção de conhecimento. Ao cotejar o conjunto aqui estudado com o depoimento da neta de Hildegard, desvendaram-se significados dessas imagens que nos permitiram conhecer melhor o perfil da fotógrafa. Ou seja, podemos afirmar que o ensaio dos autorretratos efetua um diálogo e se acopla às imagens *Sem título* e *Hildegard com o véu*, pois mostram diversas facetas que a fotógrafa quis construir e expor.

Nesses últimos autorretratos de Hildegard vemos principalmente a construção de si como mulher elegante, bem informada, atualizada, mas também crítica em relação à moda feminina – ao utilizar um acessório de moda que transmite uma imagem de charme, porém com uma sutileza irônica. Sua neta, Renata Rosenthal, reitera esse desejo da avó de se revelar como elegante ao afirmar que Hildegard era elegante na vestimenta na vida social, ainda que existisse um outro lado do retrato, oculto no seu modo de ser no seu cotidiano, como nos conta Renata:

<“...como vou poder ter dizer, ela era uma pessoa muito humilde, simples, ela gostava de pessoas simples... eu acho que para a minha avó o muito sofisticado agredia ela de alguma forma, talvez por ela ter passado por duas guerras ...” (02/2014).¹¹>

Os seus autorretratos, ainda que apresentem seu rosto de modo muito claro, expõem a elaboração de cenas ficcionais, que se criam por meio da postura do artista perante a câmera. Na imagem exposta, nota-se a construção prévia do instante fotográfico, pois a luz, a vestimenta, o enquadramento do rosto e sua expressão são determinados e precisos.

De acordo com François Baudot, *Moda do século* (2008: 114), o chapéu com véu, que cobriam os olhos, ou o rosto, escondendo-o parcialmente, eram muito elegantes, tomando-se populares,

11. O comentário de Renata Rosenthal é relevante e revelador, pois mostra que a sua avó era elegante no vestuário, mas também simples como pessoa. Além disso, é importante destacar deste depoimento que o comportamento de independência e autonomia da fotógrafa vinha, em parte, de sua formação na Alemanha, nos anos de 1920, e do fato de ter passado por duas guerras, o que a leva a este tipo de atitude e comportamento para sobreviver. .

durante a década de 40. No período de ocupação na França, Pauline Adam que fundou a Maison Paulette-Mode, em 1929, desenvolveu os *voilettes* (véus usados nos chapéus). Ela, juntamente com Claude Saint-Cyr, foram a última geração de grandes chapeleiras. Percebemos que a moda das *voilettes* espalhou-se para muitos lugares, além da Europa, chegando inclusive no Brasil, que adotava na moda ainda referências francesas.

O autorretrato e a fotografia moderna

Em relação aos autorretratos e à história da fotografia, é importante destacar que a produção de retratos em série é uma característica da fotografia moderna. É com o Futurismo, a Bauhaus e o Construtivismo que este gênero passa a tomar-se sequencial. Moholy Nagy e Rodchenko introduzem a noção da sequência de retratos, no sentido de abranger a multiplicidade do ser em suas várias facetas (ARAUJO, 2003).

Barthes, Baudrillard e Schaeffer, nos seus textos, já elaboravam a noção de que a câmera fotográfica faz uma encenação complexa, produzindo uma ficcionalização da realidade por lidar com o signo do sujeito ausente (ARAUJO, 2003), sendo importante frisar que essa noção na fotografia já estava presente desde o final do século XIX. Em outras palavras, esses autores entendem que a fotografia é uma representação por se configurar como um duplo recorte do real e sempre de acordo com o olhar do fotógrafo, por isso o seu caráter também ficcional.

Nesse sentido, podemos compreender que a série apresentada dos autorretratos de Hildegard Rosenthal, realizada no período da fotografia moderna, aproxima-se da noção de ficcionalização por lidar com a pose e a encenação.

Retomamos Barthes (1984), especificamente em relação ao seu olhar sobre o retrato na fotografia. Considera presente uma dimensão de inautenticidade, a figura carrega uma carga de simulacro o que o aproxima do autorretrato, pois tanto o retrato quanto o autorretrato buscam construir a melhor imagem de si, ou seja, há um deslocamento de sentido na direção da ficção.

Em relação aos autorretratos de Hildegard Rosenthal, acreditamos que ela, em sua fabricação do eu, pretendia ser vista como profissional, fotógrafa e, também, como mulher elegante, charmosa,

mas também crítica em relação a moda – perfis diferenciados e complementares da mesma pessoa.

Parafraseando Annateresa Fabris no artigo “Identidade/Identificação” (2004) sobre o retrato, a identidade do autorretrato é construída a partir de padrões sociais bem definidos, pois neles se apoiam a elaboração de “um eu precário e ficcional – mesmo em seus usos mais normalizados –, que permite estabelecer um continuum entre o século XIX e o século XX” (FABRIS: 2004:55).

Na perspectiva de Whitney Chadwick, historiadora feminista da arte, o autorretrato problematiza a relação sujeito-objeto atingindo duas questões simultâneas: ao se autorrepresentarem, as mulheres artistas têm a possibilidade de ponderar a respeito de suas imagens elaboradas no decorrer da história, tomando em suas mãos o controle de suas representações e, ao mesmo tempo, têm o meio de se afirmarem como artistas, campo que durante muito tempo foi considerado masculino.

< “Toda mulher que pinta um auto retrato [sic], esculpe a verossimilhança, ou se coloca diante das lentes de uma câmera na qual o obturador ela controla, desafia de algum modo a complexa relação que existe entre a ação masculina e a passividade feminina na história da arte ocidental.” (apud BOTTI, 2005:43)>

O aspecto singular em relação ao conjunto dos autorretratos de Hildegard Rosenthal é que eles nunca foram publicados quando ela ainda vivia, conforme comentado. Assim, permanece uma questão em aberto sobre o motivo desta não publicação nas exposições em que participou nos anos 1970 e 1980. Uma possibilidade de resposta é a de que Hildegard talvez só quisesse se expor como fotojornalista e fotógrafa documental – sua prática profissional –, guardando para si o seu aspecto mais experimental e ficcional.

Os autorretratos, por trazerem à tona as imagens que as mulheres artistas querem expor de si próprias, mostram uma dimensão simbólica, e revelam características de uma cultura social marcada por relações de gênero que demarca ‘lôcus’ sociais diferentes para homens e mulheres. Nesse sentido Hildegard Rosenthal, ao criar a série de autorretratos, traz à tona várias faces diferentes, singulares, mas que dialogam entre si e que se complementam, revelando várias *personas* nela mesma. Cria uma imagem moderna de si, multifacetada, ampla, atual, e que se

permite constatar ao se contemplar com um olhar atento as séries de autorretratos expostas em conjunto e analisados nesta comunicação.

Série Alter ego



1. *Banca de jornal*, c. 1942, Acervo Instituto Moreira Salles.



2. *Praça do Patriarca*, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.



3. *Sem título*, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.



4. *Sem título*, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.



5. *Sem título*, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.



6. *Sem título*, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.

II



1. *Sem título*, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.



2. *Sem título*, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.



3. *Sem título*, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.



4. *Sem título*, 1940, Acervo Instituto Moreira Salles.

A série dos alter egos ocorre na rua, percorrendo o centro antigo e o novo de São Paulo, na década de 1940. Ou seja, diferentemente da série dos autorretratos – realizada no espaço da casa/fechado —, a dos alter egos se dá como uma *flânerie*¹² do gênero feminino, no espaço público. A impressão transmitida pelas fotos é de que Hildegard convidou uma amiga para participar do registro de uma mulher jovem, percorrendo o centro, pois para realizar a pauta e controlar o processo fotográfico, era necessária a figura de um alter ego. Na série percebe-se que a jovem, em seu percurso e trajetória na cidade, é o foco do enquadramento e das narrativas. Ela (o alter ego) está posando e seguindo uma pauta, apesar de as imagens transmitirem a impressão de “naturalidade”.

Não conseguimos descobrir o nome da amiga de Hildegard, mesmo consultando os depoimentos de sua filha, Dorothea Rosenthal, e de sua neta, Renata Rosenthal, o que teria sido instigante para a pesquisa, no sentido de conhecer as motivações da fotógrafa em realizar o seu ensaio fotográfico. Quando conversei com Rosa Esteves (22/12/2014), museóloga e artista plástica, amiga de Hildegard Rosenthal, ela aventou a possibilidade de esse ensaio ter sido realizado para a fotógrafa mostrar uma produção de instantâneos produzidos na rua, no intuito de ter material a ser mostrado em revistas, mas se trata somente de uma possibilidade.

12. A partir de Walter Benjamin, em “Paris, capital do século XIX” (1993:39), podemos entender por *flânerie* o olhar alegórico do *flanêur*, observador que percorre as ruas da metrópole e se mistura à multidão. De acordo com este autor “é o olhar do *flanêur*, cuja forma de vida envolve com um halo reconciliador a desconsolada forma de vida vindoura do homem da cidade grande.” (1993:39)

David William Foster, no artigo “*Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal’s câmera*” (2005), é o único autor que, estudando imagens da fotógrafa, levanta a ideia de ela ser feminista, a partir da observação e análise de que em suas fotos é constante a figura masculina. Sob essa perspectiva, para o autor, Hildegard Rosenthal estaria, por um lado, salientando a presença masculina na ocupação do espaço da rua no centro histórico de São Paulo como trabalhador, pedestre e personagem urbano e, por outro lado, expondo a pouca visibilidade da figura feminina.

Perante o estudo de Foster e concordando com Rosa Esteves, aventamos a possibilidade de que Hildegard Rosenthal tenha realizado os dois ensaios fotográficos com a encenação dos alter egos femininos, para ter instantâneos sobre o uso do centro de São Paulo pela figura feminina jovem, e, também, no intuito de chamar a atenção sobre esta presença de gênero na região central, a partir dos seus usos, trajetos, e de suas formas de ocupação.

No primeiro ensaio do alter ego, a partir da minha edição fotográfica, a jovem está usando um vestido escuro e carregando uma pasta, como se estivesse circulando pelo centro, a trabalho. Seu percurso parte da Praça de Sé, onde a vemos olhando o jornal na banca e sendo observada pelo vendedor. Em seguida, ela aparece na Praça do Patriarca, atravessando a rua em direção ao Viaduto do Chá, rodeada por figuras masculinas. A partir do enquadramento do registro fotográfico, é claro que a imagem da jovem mulher sozinha se destaca em relação ao conjunto masculino, transmitindo uma ideia de liberdade e autonomia.

Na sequência, na foto em giro ascendente, ela aparece andando no Viaduto do Chá, vendo-se ao fundo o Edifício Martinelli, conferindo um aspecto de modernidade com a pujança e altura deste edifício, símbolo da metrópole. Depois, a jovem está na frente do Teatro Municipal folheando um *folder*, o que demonstra o seu interesse por música e por cultura. Na sequência, vemo-la olhando a vitrine de uma loja de echarpes. Fechando a série, visualizamos somente as suas costas e a parte inferior da perna da jovem subindo no ônibus, e um senhor olhando o seu movimento.

No segundo ensaio fotográfico do alter ego, a amiga de Hildegard está usando uma camisa branca, saia escura, e o registro fotográfico também ocorre de manhã. Deduz-se que o seu ensaio começa na feira-livre, embaixo do Viaduto do Anhangabaú, no florista, pois escolhe um buquê de margaridas, que irá acompanhá-la em todo o trajeto desta sequência de imagens. Logo após vemos o alter ego de Hildegard, com as flores, na Praça da República, na barraca de frutas

– escolhendo um abacaxi, signo de tropicalidade –, e, depois, passa por uma loja de tecidos, apreciando-os.

Gisele Freund (1986) considera que o retrato e o autorretrato abordam a questão da identidade do artista. Deste ponto de vista podemos entender que os ensaios fotográficos dos alter egos de Rosenthal também discutem a sua identidade e o seu duplo, apresentando-se desta forma ao olhar exterior. A autora também vê este gênero como uma teatralização da identidade social, o que pode ser estendido à criação dos alter egos nas séries da fotógrafa. Vemos o uso e a fabricação deles como encenações no espaço público do centro de São Paulo, região pulsante social e economicamente da cidade na época.

Ou seja, a artista prepara duas pautas fotográficas para serem encenadas nessa região, criando a figura do alter ego no intuito de possibilitar o registro do ensaio imagético em que busca mostrar um duplo, enquanto integrante do gênero feminino, circulando nesse espaço que apreciava bastante, segundo o depoimento de Renata Rosenthal, sua neta. É interessante notar que, provavelmente, Hildegard Rosenthal tenha tido a intenção de forjar a figura de uma mulher jovem percorrendo a área central da metrópole, mas sem a representação de uma profissional liberal fotógrafa, como ela era, pois os índices das fotos não apontam nessa direção.

Neste sentido, ao criar este ensaio fotográfico de caráter único¹³ e bastante particular para a época, a fotógrafa não só registra um documento de sua vida, como produz esta encenação em

13. É importante destacar que não localizamos outro ensaio de alter ego na produção de fotógrafos modernos de São Paulo, no período. Assim, no intuito de buscar compreender possíveis influências artísticas na realização desta série, fizemos um cotejamento desse gênero de fotografia com a de outras artistas, no período em que estudou fotografia na Alemanha, buscando perceber ressonâncias da cultura visual deste país em seus trabalhos. Efetuamos uma pesquisa imagética da produção de fotógrafas e artistas da Bauhaus e também nos Estados Unidos da América. A partir das pesquisas encetadas sobre artistas modernas da Bauhaus – como Germaine Krull, Gertrud Arndt, Florence Henri e Ilse Bing –, e dos Estados Unidos – como Berenice Abbott e Helen Levitt –, verificou-se que nenhuma dessas artistas fez ensaios com alter egos. No início do século XX, mais especificamente em c. 1921, Marcel Duchamp, fotografado por Man Ray, é o artista que cria um alter ego denominado Rose Selavy. Esse nome consiste no jogo de palavras “Eros, c’est la vie”, “Eros, that’s is life” ou “arroser la vie”, dentre outros. A figura deste alter ego de Marcel Duchamp representou uma faceta audaciosa de suas ideias e trabalhos, ao longo da vida. A criação do alter ego de Marcel Duchamp foi introduzida neste texto por integrar aspectos da cultura visual dos anos de 1920.

que o seu duplo representa aspectos do cotidiano de uma mulher jovem, profissional, de classe média – o que se infere por suas vestimentas –, transmitindo uma imagem de liberdade, confiança, independência e tranquilidade no percurso percorrido, num ambiente ainda de domínio masculino, ou seja, mostra o empoderamento de si como fotógrafa e como duplo, enquanto alter ego.

É instigante perceber que o ensaio fotográfico do alter ego Hildegard ultrapassa o tempo da fotografia moderna, efetuando um diálogo com a fotografia contemporânea. Esta tendência abrange o fazer tanto do momento da produção quanto o do registro, explora a narrativa fotográfica e se mostra instigante e provocadora como linguagem e arte. Veremos como as séries de alter egos de Hildegard Rosenthal se aproximam da fotografia contemporânea.

Após termos comentado as fotos de alter ego de Hildegard Rosenthal, iremos deslindar conceitualmente esta noção, que neste artigo se desdobra em questões associadas ao espaço público e gênero e a prática da *performance*, em meados do século XX. Para realizar esta reflexão, percorreremos autores como Annateresa Fabris, Margareth Rago e Richard Schechner, que, de pontos de vista específicos e complementares, permitem efetuar uma análise fecunda do imbricamento de ideias do ensaio fotográfico do alter ego.



Man Ray, *Marcel Duchamp as Rose Selavy*, c 1921

(<http://www.getty.edu/art/collection/objects/46763/man-ray-rose-selavy-marcel-duchamp-american-1923/>) e (WEISSMAN, 2011).

Hildegard Rosenthal e o seu alter ego: a *performance* e a fotografia contemporânea

Entende-se a figura do alter ego, de acordo com a psicanálise, como “o outro do vínculo dual, imaginário, o outro da imagem do espelho” (LAPLANCHE e PONTALIS: 2001). No sentido coloquial, alter ego pode ser entendido como um representante de uma pessoa, um parceiro ou alguém bem próximo em quem se coloca total confiança.

Por exemplo, Freud comentava a respeito de Arthur Schnitzler¹⁴, que ele considerava como seu alter ego, “de quem ele dizia ‘vai, pelo mesmo caminho” (2006: s.p.). No caso dos alter egos de Hildegard Rosenthal, percebemos pela explicação apresentada que é cabível a utilização deste termo da psicanálise, enriquecendo a reflexão a seguir. A ideia de semelhança é um atributo marcante nessa figura em relação à pessoa original, pois possibilita manifestar facetas únicas do indivíduo na diversidade do sujeito.

Sobre a questão da semelhança no alter ego, Annateresa Fabris em “O Teatro das Aparências” (2006:58), comentando sobre o retrato fotográfico, aborda a noção de similitude em relação a este gênero de imagem. Ao analisar as características do retrato, a autora chama a atenção para a ideia de identidade e a dimensão da pose como o aspecto definidor não somente de uma estética, mas dessa própria noção e de uma referência moral, ideia que também pode ser estendida à figura do alter ego.

Para a autora, a pose integra e constitui um sistema simbólico, no qual há um partido compositivo que inclui a gestualidade corporal e a vestimenta usada. Se numa primeira fase a pose resolve questões técnicas em relação à construção da identidade, em paralelo, passa a apresentar a dimensão de um simulacro.

Por meio da pose, o indivíduo passa a ser um modelo, é registrado como uma aparência entre outras, ao atuar com um cenário que lhe atribui uma identidade discursiva ou mesmo fictícia, resultado de uma elaboração visual e social simultâneas.

14. As comparações entre Sigmund Freud e Arthur Schnitzler são frequentes, ambos eram médicos e viveram intensamente a psicanálise, na mesma época (CARDONI, 2003).

Podemos ver os ensaios fotográficos dos alter egos de Hildegard Rosenthal como uma dinâmica de espelhos e “aparências do outro”, construído nas ruas do centro de São Paulo. Cria-se uma imagem de mulher não como pessoa, mas enquanto máscara social do indivíduo feminino jovem, frequentando a centralidade da urbe e realizando um percurso e uma trajetória de acordo com uma história imaginada.

Por meio da criação da figura do alter ego, a fotógrafa provoca uma discussão sobre a questão da identidade feminina em relação a seus atos, ao modo de se conduzir e de se portar junto à figura masculina na metrópole paulistana, em meados do século XX.

A reflexão provocada pela série dos alter ego apresenta uma relevância nos estudos sobre gênero e cidade e gênero e espaço público, pois ainda nesta época, o ambiente principal das mulheres de classe média e da elite era a casa, ou seja, a esfera da vida privada, enquanto que para as integrantes de classes desfavorecidas era a fábrica e o trabalho na rua.

Nos anos 40, por mais que a mulher trabalhadora da camada média baixa fosse – secretária, telefonista, telégrafa, professora, enfermeira, costureira, dentre outros ofícios – sendo reconhecida como profissional, a moral vigente destacava a relevância da mulher exercer o seu trabalho no lar, junto aos filhos e ao esposo, o que era considerado como a sua missão principal¹⁵. Além disso, essas mulheres enfrentavam várias barreiras para participar do universo do trabalho, independente da camada social que integrassem. De acordo com Margareth Rago, “da variação salarial à intimidação física, da desqualificação intelectual ao assédio sexual, elas tiveram sempre de lutar contra inúmeros obstáculos para ingressar em campo definido – pelos homens – como ‘naturalmente masculino.’”¹⁶

No discurso de vários setores sociais, apesar da modernização do comportamento, para homens e mulheres na vida social urbana, chama a atenção a ameaça à honra feminina formada pelo universo do trabalho. Economistas ingleses e franceses, além de médicos e higienistas, propalavam que o trabalho da mulher fora de casa arruinaria a família e deixaria os laços

¹⁵ . Rago, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. 1997.< In: Priore, Mary Del. História das Mulheres no Brasil. São Paulo: Editora Contexto, p. 585.

¹⁶ . Idem, p. 581, 582.

familiares mais soltos, sem o permanente zelo das mães. Estas não seriam mães dedicadas e deixariam de valorizar o casamento e a maternidade.

Ainda que não saibamos os motivos que levaram Hildegard Rosenthal a realizar os ensaios dos alter egos com uma amiga, e mesmo que ela talvez tenha feito estes registros motivada pela necessidade de ter imagens de tal temática para publicar em revistas, ao produzir os ensaios dos alter egos, a fotógrafa salienta a presença da mulher no espaço urbano, seus trajetos e percursos mediante a sua quase invisibilidade nesta região, perante a predominância do gênero masculino trabalhador que ocupa este território durante o dia e mesmo à noite, na época.

Os ensaios dos alter egos de Hildegard Rosenthal criam séries ou narrativas fotográficas de retratos, um dos aspectos constitutivos da fotografia moderna. Ao se narrar uma história por meio de diversas imagens, o fotógrafo cria significado à narração com a disposição de dados reais e fictícios que, de algum modo, interagem com o imaginário de quem vê e capta a história.

Além disso, os ensaios dos alter egos registrados por Hildegard Rosenthal acentuam a noção de retrato como representação. Neste sentido, o retrato cria simulacros e dialoga com a compreensão de fotografia contemporânea. De acordo com Fabris (2004: 66) o simulacro é “um artifício em cujo corpo se inscreve a ordem cultural como montagem, ou melhor, como epiderme segunda, feita de imagens das mais diferentes proveniências”, ou origens, até de diferentes épocas.

No caso dos alter egos de Hildegard Rosenthal a montagem se dá em relação à construção da figura feminina, jovem, de aparência educada, decidida e que circula de forma autônoma por cenários centrais de destaque da metrópole, em meados do século XX. Este artifício também é elaborado pela criação de duas narrativas específicas, que se complementam.

A denominada Fotografia Contemporânea, Contaminada ou Híbrida abrange os processos de criação, produção e mesmo de pós-produção, atuando com esse viés no Brasil, desde meados dos anos 1980. Busca ir além do conhecido, ultrapassar todos os limites em termos de linguagem, produzir uma contaminação das técnicas, um hibridismo dos suportes e explorar as potencialidades narrativas.

De acordo com o projeto estético atual da fotografia há uma busca da diversidade sem limites e da multiplicidade das experimentações. Neste sentido, há certa aproximação dos ensaios fotográficos dos alter egos de Hildegard Rosenthal com esse enfoque, pois podemos perceber que esses trabalhos dialogam com a fotografia contemporânea.

Nos ensaios dos alter egos, o fato de a fotógrafa conceber a pauta do ensaio, convidar uma amiga como duplo, realizar a *flanêrie* pelo centro da cidade, registrar os seus percursos e elaborar uma narrativa faz com que ela atue na pré-produção e na produção das imagens, criando uma encenação e simulacros que se aproximam e efetuam uma interlocução com o modo de pensar a criação da fotografia atual, ainda concebendo-a com um olhar feminino, pois destaca a presença e pertencimento do gênero feminino à vida social da metrópole.

Percebe-se como é fecunda essa produção de Hildegard Rosenthal dos anos 1940, que, não somente mostra dominar a linguagem da fotografia moderna, como também (em virtude de sua cultura visual e formação europeia) cria artefatos e narrativas fotográficas com um viés feminino.

De acordo com Richard Schechner, professor de estudos da *performance* da *Tisch School of the Arts* da Universidade de Nova York (2006), podemos entender que essas manifestações “marcam identidades, dobram o tempo, remodulam e adornam o corpo, e contam histórias. *Performances* – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam (2006, s.p.)”.

A partir dessa compreensão de *performance*, podemos entender os ensaios fotográficos dos alter egos de Hildegard Rosenthal em análise, também, como a execução de uma manifestação deste tipo, vendo-a com um olhar atual. A fotógrafa desconhecia essa noção, na década de 1940, como forma de expressão. Todavia, ao realizar os seus ensaios com a figura do alter ego na rua, realizando as suas *flaneries*, além de estar criando um registro imagético e uma narrativa, também criou esta manifestação. De acordo com o enfoque de Richard Schechner, ainda que seja a amiga de Hildegard que experiência as ações, isso também é considerado *performance*.

*

* *

Considerações finais

Retomando as características da série dos autorretratos da fotógrafa, analisados anteriormente, destaca-se o seu aspecto diferenciado enquanto linguagem imagética na fotografia moderna produzida em São Paulo, na época. Salientamos o perfil ficcional e experimental de Hildegard Rosenthal oculto pela fotojornalista e fotógrafa documental, resgatado no tempo presente, possibilitando a criação de outro olhar em relação à sua produção ao incorporar esta face relevante e instigadora da fotógrafa.

É importante enfatizar que as séries dos alter egos foram realizadas no centro da cidade, na rua, no início dos anos 40, quando a imagem da mulher neste espaço é quase invisível, o que se percebe ao se cotejar esta produção com a de outros fotógrafos da época. Deste modo percebemos que estas séries expõem uma agência fotográfica ousada de Hildegard Rosenthal por destacar a presença da mulher circulando e usando a área central da metrópole.

Na época, ainda que, a mulher já trabalhasse fora, sendo considerada moderna, a sua representação visual nas fotografias, no espaço público, não era uma constante. Deste modo Hildegard Rosenthal, que era imigrante e havia morado em Frankfurt e Paris, tendo vivenciado a ocupação dessas metrópoles pelas mulheres, joga luzes por meio da figura do alter ego, no uso da rua, em São Paulo, por este gênero, no sentido de destacar tais formas específicas de prática urbana.

Nessas séries destacamos a realização de uma fotografia no espaço público por uma mulher artista¹⁷, sendo uma novidade para a época, no Brasil, pois até a década anterior, as poucas fotógrafas existentes trabalhavam em estúdios fechados próprios ou de seus maridos, ou seja, na dimensão associada à casa.

A reflexão realizada sobre os ensaios dos alter egos de Hildegard, salienta as características singulares dos mesmos, no período de sua produção, e uma dimensão de diálogo com a fotografia contemporânea, que possibilita criar uma fértil discussão entre imagem e gênero; imagem, gênero e fotografia moderna; e imagem e *performance*.

¹⁷. Lembramos que, nesse período, a fotógrafa Alice Brill (1920-2013), também de origem alemã, produzia seus ensaios fotográficos no espaço público, com um olhar da fotografia moderna, em São Paulo. (DINES, 2016)

As narrativas fotográficas de Hildegard Rosenthal, realizadas em meados do século XX, desdobram e incitam à reflexão atual diversas esferas de pesquisa como procuramos mostrar nesta comunicação.

BIBLIOGRAFIA

- Araújo, Virginia Gil. 2003. O Auto-retrato fotográfico: um estudo sobre a construção fisionômica como arbitrariedade em Artur Barrio. São Paulo. Disponível em <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=virginia%20gil%20araujo%20o%20auto-retrato%20fotografico>. Consultado em 16/07/2014, 10 e 11/2014.
- Barbon, Lilian Patricia. 2012. *O Autorretrato fotográfico na arte contemporânea*. Florianópolis: Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Centro de Artes - CEART.
- Barthes, Roland. 1984. *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Baudot, François. 2008. *Moda do século*. São Paulo: Cosac Naify.
- Botti, Mariana Meloni Vieira. 2005. *Espelho, espelho meu? Auto-retratos fotográficos de artistas brasileiras na contemporaneidade*. Campinas: Instituto de Artes, Dissertação de Mestrado.
- Bourdieu, Pierre. 1979. *La definición social de la fotografía*. La fotografia: un arte intermedio. México, Nueva Imagen.
- Cardoni, Vera Regina Santos. 2003. *A Estética da Transitoriedade Arthur Schnitzler e Sigmund Freud*. Porto Alegre: Dissertação de Mestrado, UFRGS.
- Chiarelli, Tadeu. 1999. <A fotografia contaminada>. *Arte internacional brasileira*. São Paulo: Lemos, pp.115-120.
- Costa, Helouise. *Escola Paulista de Fotografia - uma vanguarda possível?*. http://www.iar.unicamp.br/dap/vanguarda/artigos_pdf/helouise_costa.pdf, Consultado em 09/02/2015.
- Dines, Yara Schreiber. <Hildegard Rosenthal e Alice Brill, formação e despertar da sensibilidade>. 2016. In: *Revista Labrys*. Paris, São Paulo.
- Duby, Georges, PERROT, Michelle (org). 1999. *História das Mulheres*. Porto: Afrontamento, vol. 1 a 5.
- Fabris, Annateresa. 2006. <A pose pausada>. *A Fotografia e seus arredores*. Santa Catarina: Universidade Federal de Santa Catarina, p. 157-161.
- _____. 2004. *Identidades Virtuais. Uma Leitura do Retrato Fotográfico*. Minas Gerais: UFMG.
- Falbel, Anat. Peter Scheier. 2009. <Fotografia e paisagem urbana no Novo Mundo>. São Paulo: *Boletim Grupo de Estudos Arte & Fotografia* 3, Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, maio.
- Foster, David William. 2005. <Downtown in São Paulo with Hildegard Rosenthal's camera>. Curitiba: *Revista Tecnologia e Sociedade*. N. 1. Gell, Alfred. 1998. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Freund, Gisele. 1986. *La fotografia como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Gonçalves, Paula Chrystina Scarpin. 2007. *Vale das Rosas - Hildegard Rosenthal - pioneira da fotografia do Brasil*. São Paulo: Trabalho de Conclusão de Curso, Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo.
- Junior, Rubens Fernandes. 2006. <Processo de Criação na Fotografia - apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica>. São Paulo: *FACOM*, n. 16, 2º semestre.
- Kossoy, Boris. 2007. A Fotorreportagem no Brasil: O Pioneirismo de Hildegard Rosenthal. *Os Tempos da Fotografia - o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2ª edição.
- Lionel, Richard. 1993. *Berlim 1919-1933*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Mariano, Silvana Aparecida. 2005. <O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo>. *Estudos Feministas*. Florianópolis: 13(3): 320, set.-dez.

- Nochlin, Linda. 1973. <Why there be no great women artists?>. In: _____. *Art and Sexual Politics*. New York: Macmillan Publishing Co, 2ª ed.
- Oliveira, Maria Luiza. 2010. *Metrópole Hildegard Rosenthal*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Perrot, Michelle. 2007. *Minha História das Mulheres*. São Paulo: Contexto.
- Perrot, Michelle. 1999. *Mulheres públicas*. São Paulo: Editora Unesp.
- Pinsky, Carla Bassanezi e Pedro, Joana Maria. *Nova História das Mulheres no Brasil*. 2013. São Paulo: Contexto, 2013.
- Pinsky, Carla Bassanezi. 2014. *Mulheres dos anos dourados*. São Paulo: Contexto.
- Priori, Mary Del. 2004. *História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto.
- Qui a peur des Femmes Photographes? (1839-1945)*. 2016. Paris: Catalogue, Musée de Orsay, Musée de L'Orangerie.
- Rago, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade. 1997.< In: Priore, Mary Del. História das Mulheres no Brasil>. São Paulo: Editora Contexto, p. 585.
- Rosenblum, Naomi. 2010. *A Women History Photographer's*. New York: Abbeville Press.
- Samain, Etienne Ghislain (org.). 1998. *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec, Cnpq.
- Schechner, Richard. O que é performance. 2006. *Performance studies: an introduction, second edition*. New York & London: Routledge, p. 28-51.
http://www.performancesculturais.emac.ufg.br/up/378/o/O_QUE_EH_PERF_SCHECHNER.pdf. Consultado em 11/2014.
- Scherer, Joanna. 1996. Documentário fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. *Cadernos de Antropologia e Imagem 3*. Construção e Análise de Imagens. Rio de Janeiro: UERJ, NAI.
- Senna, Nádia da Cruz. 2007. *Donas da beleza: a imagem feminina na cultura ocidental pelas artistas plásticas do século XX*. São Paulo: Tese de Doutorado, ECA/USP.
- Simioni, Ana Paula. 2007. As mulheres artistas e os silêncios da história: a história da arte e suas exclusões. *Estudos Feministas*. Florianópolis, jan/jun.
- Zumthor, Paul. 2000. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Educ.

Catálogos

- Francheschi, Antonio Fernando de. 1999. "Uma São Paulo ainda mais gentil"; Toledo, Benedito de. "Um olhar encantado pelos tipos humanos; Saccheta, Vladimir. Pequeno retrato de uma pioneira". In: *Hildegard Rosenthal - Cenas Urbanas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Hildegard Rosenthal Cenas Urbanas*. 1997. Catálogo do IMS. São Paulo: Instituto Moreira Salles.
- Zanini, Walter. 1974. *Hildegard Rosenthal - Fotografia*. São Paulo: MAC/USP.

Depoimentos

- Depoimento de Hildegard Rosenthal ao Museu da Imagem e do Som para Boris Kossoy, Eduardo Castanho e Hans Gunter Flieg - 25/05/1981
- Renata Rosenthal, neta de Hildegard Rosenthal - 25/02/2014
- Rosa Esteves, amiga de Hildegard Rosenthal, museóloga, artista plástica - 22/12/2014