

LUIZA APOLINÁRIO RANGEL VICTORINO

Reflexões acerca da flâneuse na urbe moderna brasileira: um estudo a partir da trajetória da fotojornalista imigrante Hildegard Rosenthal

*Reflections on the flâneuse in the brazilian modern urbanity: a study from the
trajectory of immigrant photojournalist Hildegard Rosenthal*

*Reflexiones sobre la flâneuse en la urbe moderna brasileña: un estudio desde la
trayectoria de la fotoperiodista imigrante Hildegard Rosenthal*

Luiza Apolinário Rangel Victorino

Historiadora da Arte pela EBA/UFRJ (2023) e mestranda em História Contemporânea pelo PPGH/UFF, bolsista CAPES. Sua pesquisa, desenvolvida em meio ao LABHOI/UFF (Laboratório de História Oral e da Imagem), versa sobre fotografia moderna, arquivos, gênero e imigração transatlântica.

Art Historian graduated from EBA/UFRJ (2023) and Master's student in Contemporary History at PPGH/UFF, funded by a CAPES scholarship. Her research, conducted within LABHOI/UFF (Laboratory of Oral History and Image), focuses on modern photography, archives, gender, and transatlantic immigration.

Historiadora del Arte por la EBA/UFRJ (2023) y estudiante de maestría en Historia Contemporánea por el PPGH/UFF, becaria de CAPES. Su investigación, desarrollada en el marco del LABHOI/UFF (Laboratorio de Historia Oral e Imagen), aborda la fotografía moderna, archivos, género e inmigración transatlántica.

luizapolinariorv@gmail.com

Resumo

O presente artigo busca discutir sobre a figura da flâneuse no espaço da urbe moderna brasileira, a partir de um estudo de caso: a trajetória da fotógrafa Hildegard Rosenthal (1913-1990), imigrante judia que se refugia do Nazismo, em São Paulo, a partir de 1937. Em uma perspectiva transcultural, que se volta para o intercâmbio transatlântico entre a bagagem cultural trazida de sua terra natal e as possibilidades encontradas no país que a recebe, busco apresentar suas contribuições estéticas e comportamentais para a prática do fotojornalismo moderno no Brasil. Tendo em mente que Hildegard Rosenthal foi uma das primeiras mulheres a atuar como fotojornalista no país, ainda na década de 1940, e que a rua é o locus por excelência desta prática, reflito acerca da inserção e circulação da mulher no espaço público brasileiro, a partir da ideia da efetiva presença no espaço público, como pensado por Hannah Arendt (2007, 2022), de modo a manter uma relação complementar entre os processos de urbanização e a conquista de direitos femininos entre o Brasil e a Europa ocidental. Nesse sentido, desenvolvo a ideia de que o duplo deslocamento empreendido por esta fotógrafa em direção à profissionalização e ao espaço público foi possível, em parte, pela sua própria condição de imigrante, isto é, tanto pela pura necessidade de sobrevivência, quanto pelos valores que traziam consigo da Europa e pelas atitudes que eram bem aceitas — ou até mesmo incentivadas — nos seus círculos sociais, fortemente marcado pelos valores do judaísmo. Como elemento estruturante, trago uma série fotográfica de Rosenthal, datada de 1942, em que se percebe a mulher e a cidade como protagonistas.

Palavras-chave: Hildegard Rosenthal. Fotojornalismo. Flâneuse. Espaço público. Imigrante.

Abstract

This paper seeks to discuss the figure of the flâneuse within the context of modern Brazilian urban space, using a case study: the trajectory of the photographer Hildegard Rosenthal (1913-1990), a Jewish immigrant who fled Nazism and settled in São Paulo in 1937. From a transcultural perspective, focused on the transatlantic exchange between the cultural baggage brought from the homeland and the possibilities found in the host country, I aim to present Rosenthal's aesthetic and behavioral contributions to the practice of modern photojournalism in Brazil. Considering that Hildegard Rosenthal was one of the first woman to work as a photojournalist in the country, in the 1940s, and that the street was the prime locus for this practice, I reflect on the insertion and circulation of women in Brazilian public space through the concept of effective presence in the public realm, as proposed by Hannah Arendt (2007, 2022), in order to maintain a complementary relationship between urbanization processes and the achievement of women's rights in Brazil and Western Europe. In this sense, I work on the idea that the dual displacement undertaken by this photographer towards professionalization and public space was facilitated, in part, by her immigrant status, both by the sheer necessity for survival, as well as by the values she brought from Europe and the behaviors that were well accepted — or even encouraged — within her social circles, strongly influenced by Jewish values. As a structuring element, I present a photographic series by Rosenthal, dated 1942, in which women and the city emerge as protagonists.

Keywords: Hildegard Rosenthal. Photojournalism. Flâneuse. Public space. Immigrant.

Resumen

El presente artículo busca discutir la figura de la flâneuse en el espacio de la urbe moderna brasileña, a partir de un estudio de caso: la trayectoria de la fotógrafa Hildegard Rosenthal (1913-1990), inmigrante judía que se refugió del Nazismo en São Paulo a partir de 1937. Desde una perspectiva transcultural, que se centra en el intercambio transatlántico entre la carga cultural traída de su tierra natal y las posibilidades encontradas en el país que la recibe, busco presentar sus contribuciones estéticas y comportamentales a la práctica del fotoperiodismo moderno en Brasil. Teniendo en cuenta que Hildegard Rosenthal fue una de las primeras mujeres en desempeñarse como fotoperiodista en el país, ya en la década de 1940, y que la calle sería el locus por excelencia de esta práctica, reflexiono sobre la inserción y circulación de la mujer en el espacio público brasileño, a partir de la idea de la efectiva presencia en el espacio público, tal como lo pensó Hannah Arendt (2007, 2022), de manera que se mantenga una relación complementaria entre los procesos de urbanización y la conquista de derechos femeninos entre Brasil y Europa occidental. En este sentido, desarrollo la idea de que el doble desplazamiento emprendido por esta fotógrafa hacia la profesionalización y el espacio público fue posible, en parte, por su propia condición de inmigrante, es decir, tanto por la pura necesidad de supervivencia como por los valores que traían consigo de Europa y por las actitudes que eran bien aceptadas —o incluso incentivadas— en sus círculos sociales, fuertemente marcados por los valores del judaísmo. Como elemento estructurante, presento una serie fotográfica de Rosenthal, datada de 1942, en la que se perciben a la mujer y la ciudad como protagonistas.

Palabras clave: Hildegard Rosenthal. Fotoperiodismo. Flâneuse. Espacio público. inmigrante.

Introdução: quem é essa mulher?

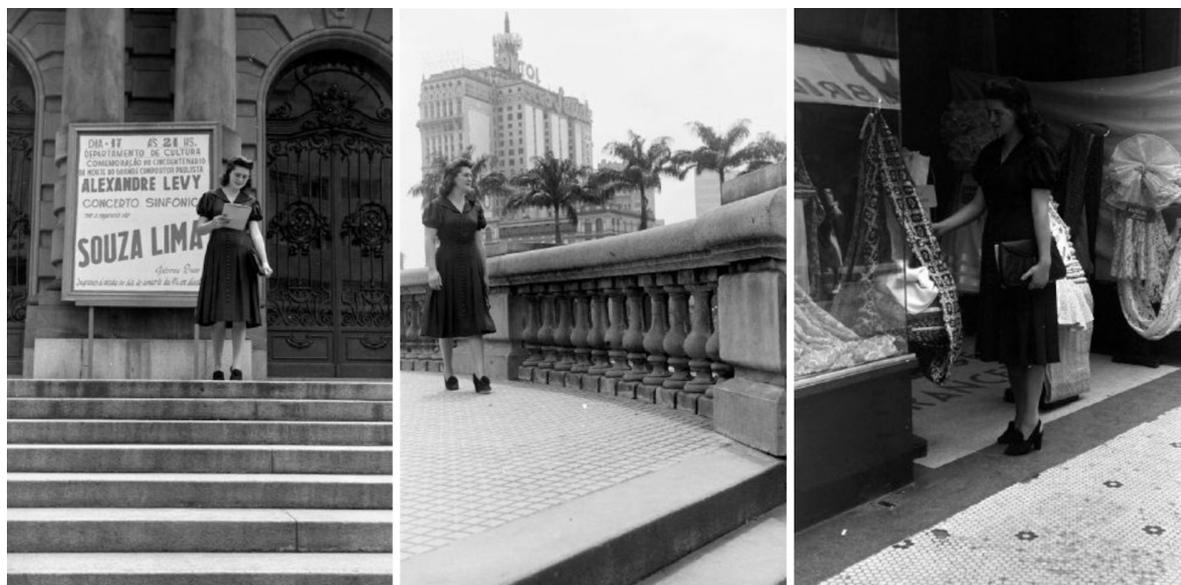


FIGURA 1 - Fotografias do ensaio "A Nova Mulher", de Hildegard Rosenthal, c. 1940

Fonte: Instituto Moreira Salles

Ela passeia pelo centro de São Paulo, lê o jornal na Praça da Sé, segue para o Viaduto do Chá... Depois adentra no Vale do Anhangabaú, visita o Theatro Municipal - talvez se informe sobre a programação dos espetáculos. Ela continua passeando - flanando? Pega um ônibus até a Praça da República, caminha pelo Arouche para comprar frutas e flores, olha vitrines, escolhe tecidos... Quem seria essa mulher que, sozinha, desbrava a cidade? [1] [2]. O que leva Hildegard Rosenthal a fotografá-la?

Inicialmente, podemos pensar que a série acima se trata de um conjunto de fotografias aleatórias, registros espontâneos da vivacidade urbana proporcionados pelo acaso, tão prevalente nas fotografias de rua. No entanto, ao observarmos com maior atenção, vemos que Hildegard insistentemente registra a mesma mulher, talvez em dias diferentes, tendo em vista a diferença em suas roupas. Essas fotografias não são obra do acaso, mas um esforço consciente da fotógrafa, que se empenha em registrar aquela que, já há algumas décadas, vinha sendo chamada de "A Nova Mulher".



FIGURA 2 - Fotografias do ensaio "A Nova Mulher", de Hildegard Rosenthal, c. 1940

Fonte: Instituto Moreira Salles



FIGURA 2 (continuação) -
 Fotografias do ensaio "A Nova
 Mulher", de Hildegard Rosenthal,
 c. 1940

Fonte: Instituto Moreira
 Salles

A fotógrafa faz a opção por realizar um ensaio com ares de espontaneidade, muito distante da prática de estúdio ainda em voga na época, porém, também distante da poética do "instante decisivo" de Cartier-Bresson, que já revigorava a fotografia de rua. Nesse sentido, as fotografias não parecem ser posadas, mas são inegavelmente calculadas, de modo a forjar certa naturalidade. Tantos cálculos seriam importantes quando se pretende transmitir uma mensagem específica, que se torna mais evidente no título atribuído posteriormente ao ensaio, "A Nova Mulher", publicado nos anos 80 na revista "Nosso Século" (número 19) (Lima, 2024). Hildegard parece buscar dar visibilidade às mudanças sociais que se desenrolam na urbe moderna brasileira.

Nesse sentido, sua escolha por realizar um ensaio calculado, fugindo das práticas comuns presentes mesmo em outras de suas fotografias, que dão vazão ao inesperado e o insólito na rua, nos ajuda a formular algumas hipóteses. Será que Hildegard sentia a necessidade de "forjar" essa nova mulher nas ruas de São Paulo por esta ainda não ser uma figura tão prevalente no cenário urbano brasileiro quanto ela mesma

gostaria? Ou, pelo menos, ainda não tão prevalente quanto ela já estava acostumada em sua terra natal, na Alemanha? Nesse sentido, além de registrar as mudanças sociais que se desenrolavam naquele momento presente, o ensaio seria uma forma de projetar um futuro no horizonte de expectativas (Koselleck, 2006, p. 305) e forjar o desejo da própria fotógrafa já como uma realidade ou, pelo menos, um devir. Para melhor compreendermos os impulsos que guiam a prática de Rosenthal precisamos, primeiro, retomar sua história, além de analisar o desenvolvimento da ideia da Nova Mulher na Europa, em especial, nos círculos judaicos da Alemanha.

Hildegard Rosenthal

Hildegard Baum¹ nasceu em Zurique, na Suíça, no ano de 1913. Filha de pais alemães, passou toda sua infância em Frankfurt, onde estudou em uma escola protestante para moças, a *Katharinenschule* (Dines, 2020, p. 27). Desde a juventude, Hildegard já cultivava seu interesse pela fotografia, tendo participado de cursos de fotografia com Paul Wolff, com quem se aproximou da prática com câmeras de pequeno formato, como a Leica, e no Instituto Gaendel, onde por três anos estudou química e práticas laboratoriais para revelação de negativos (Dines, 2017, p. 92). Aos 20 anos, mudou-se para a França, onde trabalhou como *au pair* em casas de família enquanto estudava Pedagogia, com o apoio de uma bolsa de estudos. Em Paris, conheceu seu futuro marido, o judeu Walter Rosenthal.

Em 1935, um ano depois de se conhecerem, o casal optou por retornar para Alemanha, onde Hildegard foi contratada para atuar como fotógrafa pela empresa *Rhein Mainischer Bildverlag* (Dines, 2017, p. 92). No entanto, com a intensificação da perseguição nazista, o casal retornou rapidamente à Paris, visto que sua união era marcada pela ilegalidade: “Hildegard foi alertada por um de seus irmãos², que fora obrigado a servir o exército nazista, que ela estava sendo seguida pela Gestapo por namorar um judeu” (Feder, 2018, p. 101-102). Apesar de não ser judia, sua relação com Walter infringia as Leis de Nuremberg (1935), tornando-a passível às mesmas atrocidades cometidas contra aqueles enquadrados como etnicamente judeus: pena de prisão, trabalhos forçados e até mesmo de morte.

Durante sua estadia na França, Hildegard seguiu trabalhando como *au pair* para Eugenia (Guina) Markowa e seu marido Marek Szwarc (Dines, 2020, p. 31), escultor judeu-polonês formado pela Escola de Belas Artes de Paris e criador do grupo impressionista *Yung-Yidish* (Gadowska, 2015, p. 347). Por intermédio do casal, Hildegard teve contato com círculos artísticos e intelectuais da capital francesa, cultivando relações significativas que possibilitaram sua aproximação posterior a grandes figuras do modernismo brasileiro, como Lasar Segall, Tarsila do Amaral, Sérgio Milliet e Mário de Andrade (Dines, 2017, p. 92).

Apesar das poucas informações sobre o Brasil e da baixa atratividade do país para imigrantes judeus, Hildegard e seu então namorado optaram por seguir os passos de Hans Rosenthal, irmão de seu companheiro Walter, que havia se interessado por uma oferta de terras no Paraná. Assim, em 1936, Walter imigra para o Brasil, reunindo-se com Hildegard em 1937, quando ela chega ao país pelo porto de Santos, vinda de Marselha (Dines, 2017, p. 93). Em cartas, Walter a incentivava “a continuar estudando e praticando fotografia, pois poderia ser útil para conseguir um emprego na nova cidade” (Feder, 2018, p. 103).

1 A fotógrafa só adota o sobrenome Rosenthal em 1937, já no Brasil, quando se casa com Walter Rosenthal (Dines, 2017, p. 92).

2 Yara Dines (2020) nos mostra que “de acordo com depoimento do fotógrafo Juvenal Pereira, a jovem teria fugido com seu namorado para Paris, pois seu irmão teria denunciado ele à Gestapo” (Dines, 2020, p. 31).

Hildegard chega ao Brasil em posse de um visto de turista, válido por apenas três meses, que impedia qualquer possibilidade de emprego remunerado e “impunha obrigatoriedade de retorno ao seu país de origem” (Carneiro, 2018 p. 26). Apesar de não serem ideais, os vistos de turista, “em trânsito”, documentos falsos e vistos de católicos acompanhados de atestados falsos de batismos eram os meios mais recorrentes usados pelos refugiados do Nazismo para fugirem da Europa, em direção ao Brasil (Carneiro; Siuda-Ambroziak, 2017, p. 174), tendo em vista que estes eram, em sua maioria, judeus e, conseqüentemente, tidos como “indesejáveis” pelo Conselho Nacional de Imigração (CNI), que impunha uma série de restrições a sua entrada ao país:

Nesse momento, a política doméstica cristalizou-se em torno da questão do antissemitismo pautada nas antíteses das raças superiores/inferiores, urbanismo/ruralismo, capitalismo/comunismo. Conforme podemos verificar, a classificação dos refugiados em arianos (puros) e semitas (impuros) prestava-se como indicador do grau de malignidade atribuído aos judeus e aos poloneses, ambos estigmatizados pelas autoridades brasileiras. Na prática, esses conceitos fizeram vítimas, centenas delas. Ao mesmo tempo, demonstram como a linguagem adotada pelos nazistas foi assimilada pelos diplomatas em missão no exterior e pelas autoridades brasileiras (Carneiro, 2018, p. 27).

Uma vez no Brasil, distantes do perigo iminente dos campos de concentração, os refugiados podiam regularizar sua situação frente ao Itamaraty, mediante, por exemplo, pagamento para a transferência de um visto provisório para o permanente, o que não vinha sem obstáculos, visto a condição financeira precária desses imigrantes (Carneiro, 2018, p. 27). Por meio de pesquisas em jornais da época, datados de fevereiro de 1940, vemos que o então Ministro da Justiça, Francisco Campos, por meio da publicação de portarias e reconsideração de despachos, autorizou a permanência de diversos estrangeiros que residiam em solo nacional, dentre eles Hildegard Rosenthal (Diversos..., 1940, p. 6).

Apesar das questões burocráticas relativas à imigração, Hildegard se instala em São Paulo com uma bagagem artística já consolidada, que foi rapidamente aplicada na busca por emprego e sustento. Assim, tornou-se uma das primeiras mulheres a atuar como fotojornalista no país, ainda em fins da década de 30. Com a ajuda de seus contatos, ela inicia seus trabalhos no estúdio fotográfico Kosmos Foto — como orientadora de laboratório —, onde era a única mulher em meio a 23 homens (Feder, 2018, p. 103). Posteriormente, assumiu o cargo de diretora da recém-lançada agência **Press Information**, que tinha por objetivo enviar fotorreportagens para veículos de imprensa internacionais e nacionais. Nesse momento, publicou fotografias nos jornais Folha de S.Paulo, Estado de S. Paulo, La Prensa (Buenos Aires, Argentina) e nas revistas Geography Magazine (Londres, Inglaterra), Observador, A Cigarra, Sombra e Rio, entre outros (Dines, 2017, p. 95; Lima, 2021, p. 349). Por alguns meses, assumiu “a coluna feminina, fotografando moda, decoração, salões de beleza e academias de ginástica” (Oliveira, Bracher, 2009, p. 20), no Suplemento em Rotogravura, do jornal O Estado de São Paulo.

Embora tenha atuado nos principais jornais e revistas do Brasil, além de ter mantido relações com a imprensa internacional e com a comunidade artística da época, Hildegard afirma que trabalhava em condições precárias e era mal remunerada, dependendo do apoio do marido para sobreviver. Em suas palavras, “a fotografia não era o que é hoje, os fotógrafos viviam na miséria” (Oliveira, Bracher, 2009, p. 22). É possível que tais dificuldades financeiras fossem decorrentes, em parte, de sua opção por não praticar a fotografia em estúdios, atuando apenas na rua (Oliveira, Bracher, 2009, p. 22). No entanto, se naquele momento, a fotografia de rua era uma escolha

arriscada - ainda incipiente e com retornos financeiros insuficientes -, foi esta opção que a legou maior reconhecimento posteriormente, por meio de uma historiografia que a constrói como pioneira do fotojornalismo no Brasil.

A partir da década de 1930 e, especialmente, ao longo da década de 1940, a imprensa se diversificou em São Paulo, movida pela popularização e crescimento das revistas ilustradas nos moldes modernos, inspiradas pelas inovações do fotojornalismo alemão (Costa, 2013). Nessas publicações, a importância da fotografia crescia continuamente, “as páginas eram dominadas pelas imagens, havia poucos textos, e a maioria das imagens eram fotos - havia a compreensão de que a vida urbana, recriada pelas técnicas cinematográficas e fotográficas, tornara-se espetáculo para seus leitores” (Oliveira, Bracher, 2009, p. 21). O olhar de Hildegard, intensamente interessado pelos motivos urbanos, foi sendo moldado em meio a esse processo de transformação dos periódicos, sofrendo, também, muitas influências das aulas que teve ainda na Alemanha e do cenário artístico e cultural do país onde cresceu. Assim, trilhava uma prática peculiar, diferente da corrente no Brasil daqueles anos. Percebemos, por exemplo, que ela optou por fotografar o cotidiano da cidade, seus personagens comuns e espaços vividos, em oposição a registrar incessantemente monumentos grandiosos e os marcos da paisagem da capital paulista. Com relação à construção estética de suas imagens, é possível entrever “o gosto pelas estruturas, pela composição formal, pelo desenho geométrico, pelos grafismos, pelo tão importante diálogo de sombra e luz: (...)”. “Ela nunca quis fotografar com cores” (Oliveira, Bracher, 2009, p. 8). Outro aspecto marcante de sua prática foi a criação de fotomontagens, em especial, a obra “Menino Jornaleiro” (1940), produzida sob encomenda para o setor de publicidade do jornal Folha da Manhã (Dines, 2020, p. 54).

A flâneuse: entre a profissionalização e a inserção feminina no espaço público

Se a profissionalização com a fotografia já era uma realidade no Brasil desde meados do século XIX, a atuação de mulheres nesse campo ainda foi pouco mapeada. Vemos, por exemplo, que dos 900 verbetes integrantes do “Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)”, de Boris Kossoy (2002), apenas 8 dizem respeito a mulheres, “sendo sete como proprietárias de ateliês e uma como colaboradora de seu marido nas funções de laboratorista” (Ibrahim, 2005, p. 28). Já no período posterior, entre 1910 e 1950, eram 9 as mulheres fotógrafas com registros profissionais na cidade de São Paulo (Rangel, 2019, p. 151). Eram raras as proprietárias de estúdios comerciais e, em geral, estas eram viúvas de fotógrafos que assumiram suas tarefas após atuarem como assistentes, ou “mulheres imigrantes que contavam com experiência pregressa e recursos para manter estabelecimentos próprios” (Costa, 2018, p. 119).

Ao analisarmos esses dados, precisamos ter em mente discussões acerca dos “silêncios da história”, como posto por Michelle Perrot (2005), que destaca a falta de fontes documentais convencionais disponíveis para a realização de pesquisas acerca da história das mulheres, especialmente aquelas que viveram anteriormente ao século XX. Dessa forma, os números apresentados dizem respeito apenas a um grupo seleto de que foi possível, efetivamente, recuperar documentos, sem dar conta do universo potencial mais amplo de mulheres que atuavam nos bastidores dos ateliês. Além disso, Carla Ibrahim (2005) aponta para a possibilidade de que essas próprias mulheres não consideravam suas tarefas como atividades profissionais, mas “sim como um prolongamento de seus afazeres domésticos, uma vez que o ateliê

era extensão da residência, pois em muitas ocasiões coexistiam num mesmo espaço físico” (Ibrahim, 2005, p. 29). Apesar dessas questões, “ninguém haveria de contradizer a evidência de que mais homens que mulheres praticaram a fotografia como modo de expressão artística, contudo, é incontestável também que essa desproporção nada tem a ver com puro talento e simples vocação” (Rangel, 2019, p. 145), mas com a maneira como a moralidade social determinava os papéis e espaços dos homens e das mulheres em esferas separadas (Rago, 1997, p. 585).

Percebemos, então, que a prática das mulheres que optaram por se profissionalizar enquanto fotógrafas encontrava-se limitada ao espaço privado, em especial aos estúdios, dedicados à “produção de retratos, registros de formaturas, imagens de família e em fotoacabamento” (Dines, 2017, p. 96). Naquele momento, eram poucas as mulheres que desbravavam as ruas com suas câmeras, tal como fez Hildegard Rosenthal, em um processo similar àquele do *flâneur*, conceituado por Charles Baudelaire como um “observador apaixonado” (Baudelaire, 1995, p. 857), para quem a dinâmica urbana se mostrava como a questão central de seu fazer artístico:

Baudelaire o fez a quintessência da metrópole moderna ao retratá-lo como um observador itinerante que contempla, sem muito participar, da efervescência urbana. Ele é o herdeiro do homem das multidões de Edgar Allan Poe, uma figura anônima, perdido na multidão, que observa sem ser observado, um espectador que goza de todo o seu anonimato (Monnet, 2013, p. 219).

Quanto às relações entre o fotógrafo de rua e a figura do *flâneur*, Susan Sontag (2022) nos mostra que, “de fato, a fotografia alcançou pela primeira vez o merecido reconhecimento como uma extensão do olho de *flâneur* de classe média” (Sontag, 2022, p. 70). Para a autora, o fotógrafo de rua seria o *flâneur* equipado para capturar os instantes do acontecimento urbano. Poderíamos, então, trabalhar a produção fotográfica e a trajetória de Rosenthal a partir do conceito de *flâneur/flanerie*? Ao refletirmos sobre a concepção da figura em questão, podemos melhor compreender o porquê da aparente impossibilidade de existência de sua contraparte feminina, a flâneuse:

Eis então o flâneur: um homem do prazer, que toma posse visual da cidade; que surgiu no discurso feminista pós-moderno como personificação do “olhar masculino”. Ele representa o domínio visual e voyeurístico dos homens sobre as mulheres. De acordo com essa visão, a liberdade de flâneur para vagar à vontade através da cidade é exclusivamente uma liberdade masculina; isso significa que o conceito de flâneur se pauta, essencial e inescapavelmente, no gênero (Wilson, 2005, p. 144, grifo da autora).

Nesse sentido, autoras como Janet Wolff (1985) e Griselda Pollock (1988) defendem ser impossível a existência da *flanêuse*, por conta do caráter masculino da modernidade, do espaço urbano, do domínio público e, conseqüentemente, da própria figura do *flâneur*. No entanto, uma série de outras pesquisadoras (Wilson, 2005; Nunes, 2018; Clemente-Fernández; Febrer-Fernández; Martínez-Oña, 2018; Brandellero, 2019; Mello; Ribeiro, 2021; Elkin, 2022; Çimen, 2023) defendem a possibilidade de existência da *flanêuse* como conceito específico, pautado na singularidade da experiência das mulheres na urbe moderna e na ideia de transgressão. Logo, a *flanêuse* não seria mero equivalente feminino do *flâneur*, mas definida em seus próprios termos, uma proposição que busca questionar, e não naturalizar, “a divisão ideológica do século XIX entre as esferas pública e privada” (Wilson, 2005, p. 144).

Vemos que a possibilidade de circulação no espaço público estaria no cerne desta discussão, dado o caráter de errante anônimo como questão essencial de constituição do *flâneur*, o que se relaciona diretamente com o contexto histórico-político de seu surgimento, na Europa do século XIX, especialmente na cidade de Paris, em franco

processo de urbanização e modernização. As críticas à intensificação da urbanização passavam por diversas questões, como a de gênero, preocupadas com a manutenção da autoridade patriarcal, que se encontraria ameaçada e enfraquecida: "Não só a doença e a pobreza ameaçavam as cidades; mais ameaçadores ainda eram os espectros da sensualidade, da democracia e da revolução. (...) Nesse ambiente promíscuo, foi especialmente difícil preservar a virtude e a respeitabilidade femininas" (Wilson, 2005, p. 139). Intensificava-se, assim, a necessidade de controle dos corpos das mulheres e, nesse sentido, ganha força a ideologia das esferas separadas, que teve como condição uma nova divisão do trabalho, pautada na separação entre o espaço de casa e o espaço do trabalho, durante a Revolução Industrial (Scott, 1995, p. 400), de maneira a construir uma clara oposição entre o público e o privado. Nesse processo, as divisões entre público e privado foram genericadas, sendo "cada vez mais claramente associadas às esferas consideradas 'naturais' de cada um dos sexos, construídas sobre a base da ideia da superioridade, da dominação masculina e da responsabilidade feminina para a esfera doméstica" (Monnet, 2013, p. 221).

É importante se atentar para o fato de que esse processo não aconteceu de forma homogênea, tendo fortes marcas de diferenciação entre as classes. Assim, "a restrição ao movimento das mulheres de classe média foi mais bem-sucedida" (Wilson, 2005, p. 140), no entanto, foi impossível restringir completamente as mulheres ao âmbito doméstico, especialmente no que diz respeito às mulheres empobrecidas, para quem não havia outra opção além de sair de casa em busca de sustento. Essa liberdade de circulação pela cidade não vinha sem prejuízos potenciais a sua imagem e honra, resultando em sua rotulagem pelo olhar moralizante da comunidade como uma "mulher pública" - acessível a todos - com conotações negativas muito distintas daquelas associadas ao que seria seu equivalente masculino, incorporado, também, pela figura do *flâneur* (Monnet, 2013, p. 222).

Apesar dos fenômenos descritos acima e seus impactos na sociabilidade feminina terem se iniciado na Europa, intensificando-se no século XIX, seus efeitos são sentidos também no Brasil, a partir do entresséculos. As disputas e tensões urbanas "emergem vivenciadas de forma fragmentada e diversificada por seus habitantes" (Matos, 1995, p. 100) e, no que diz respeito às mulheres - fossem elas imigrantes ou nacionais, casadas ou solteiras, brancas ou negras, com filhos ou não -, estas desempenhavam atividades em diversos espaços, primordialmente como lavadeiras, engomadeiras, mensalistas, diaristas, amas de leite e amas criadeiras (Matos, 1995, p. 102). Conforme novas mudanças no âmbito social e demandas de trabalho surgiam, mulheres passaram a ocupar, também, vagas no terceiro setor e em fábricas, especialmente, na indústria têxtil, além de residências (Bassanezi, 1997, p. 626; Hallal, 2022, p. 143). De maneira geral, desempenhavam serviços considerados como a extensão da atividade doméstica - como cozinhar, lavar, costurar - ou aqueles em que atributos femininos eram julgados necessários, como trabalhos de cuidado, tais quais os de professora e enfermeira (Scott, 1995, p. 415; Kosminsky, 2004). Dessa forma, o espaço público na modernidade ganhou contornos ainda mais masculinos, em que "as mulheres participavam apenas como coadjuvantes (...). As autoridades e os homens de ciência do período consideravam a participação das mulheres na vida pública incompatível com a sua constituição biológica" (Rago, 1997, p. 603).

Seria importante reforçar a diversidade existente entre o que se encara, genericamente, como "mulher" (Rotta, 2019, p. 178). Assim, observamos variados modelos para o que seria a mulher ideal ao longo do século XX que, de maneira paralela e/ou consecutiva, variavam de acordo com classe e raça, além de se transformarem entre a prática e a abstração teórica. Ao falar sobre as mulheres de elite, por exemplo, Maria Ângela D'Incao (1997) discorre sobre a importação europeia do modelo de família burguesa, guiado por ideais civilizadores em que a oposição entre a segurança do espaço privado

da casa e a degeneração da rua era um fator determinante. Assim, reforçava-se a ideia de que a mulher deveria ser “quase integralmente mãe dedicada e atenciosa, um ideal que só pode ser plenamente atingido dentro da esfera da família ‘burguesa e higienizada” (D’Incao, 1997, p. 229).

Em oposição à realidade das famílias de elite, Margareth Rago (1997) nos mostra que considerável parcela do proletariado brasileiro, entre os séculos XIX e XX, foi constituído por mulheres e crianças. Nesse momento, o contingente de operárias brasileiras era composto, primordialmente, por jovens mulheres brancas empobrecidas, em sua maioria imigrantes europeias, que atuavam no ramo têxtil (Rago, 1997, p. 578), atraentes para os industriais enquanto mão de obra barata, tendo em vista a suposta inferioridade de seu trabalho (Scott, 1995, p. 408). No caso daquelas de classes mais favorecidas, “muitas se tornavam professoras, engenheiras, médicas, advogadas, pianistas, jornalistas, escritoras e diretoras de instituições culturais” (Rago, 1997, p. 603), como resultado de um processo de maior acesso à educação básica e superior para as mulheres no Brasil. Enquanto as mulheres brancas, imigrantes ou não, ocupavam postos fabris ou se deslocavam para o setor de serviços, a situação das mulheres negras pouco mudou após a abolição. Estas seguiram “trabalhando nos setores os mais desqualificados recebendo salários baixíssimos e péssimo tratamento” (Rago, 1997, p. 582), ocupando, em sua maioria, cargos de empregadas domésticas, lavadeiras, cozinheiras, doceiras, vendedoras de rua e prostitutas.

Vemos, então, que o trabalho não era uma opção, mas um imperativo para as mulheres de classes sociais menos abastadas, o que, no entanto, não deixava de vir acompanhado de uma série de obstáculos, entre eles, a hostilidade, a variação salarial, a intimidação física, a desqualificação intelectual e o assédio sexual, postos em prática por um campo tido como essencialmente masculino.

É interessante pontuar que, ao longo dos anos 1950, nos chamados “Anos Dourados”, o trabalho feminino extra-doméstico tornou-se cada vez mais comum, em partes por conta das novas demandas para o desenvolvimento econômico causadas pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), que ampliaram a participação da mulher no mercado de trabalho nacional e internacional, de maneira a propiciar sua maior emancipação. No entanto, ao fim da guerra, campanhas estrangeiras rapidamente se empenharam em incentivar “a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade” (Bassanezi, 1997, p. 608), reforçando as distinções entre os papéis de gênero a partir de uma moral sexual que relegava a mulher unicamente a função de “rainha do lar”, submissa à autoridade patriarcal, “sem história e sem possibilidade de contestação” (Bassanezi, 1997, p. 626). Nesse sentido, pode-se argumentar que, apesar do deslocamento de seu papel econômico, “qualquer sensação de aumento do poder das mulheres na ocasião não tem grande lastro no real, pois (...) sua presença concreta na esfera pública não sofreu nenhuma mudança drástica” (Zerwes, 2017, p. 10).

A partir do panorama traçado, percebemos que, apesar do trabalho feminino e a circulação de mulheres pelo espaço urbano nunca terem sido completamente abolidos - mantendo-se uma constante na história e sofrendo forte influência dos marcadores de raça e classe - , estas não tinham efetiva presença na cidade. Isto porque, em um sentido arendtiano, a presença estaria diretamente ligada à possibilidade de ação política, de maneira a assumir sua plena condição humana (Soihet, 2000, p. 116; Rotta, 2019, p. 184). Mulheres circulavam, mas não tinham nem visibilidade nem poder político para transformar a sociedade e, conseqüentemente, não tinham pleno direito à cidade, no sentido proposto por Henri Lefebvre (1968). Posteriormente atualizado por David Harvey (2014), o direito à cidade seria, em última instância, o direito a transformar a realidade material por meio do “exercício de poder sobre os processos de urbanização” (Brandt, 2018, p. 13). Assim, apesar da presença das mulheres no espaço urbano, a experiência moderna manteve-se uma experiência primordialmente masculina (Wolff, 1985, p. 37).

A Nova Mulher chega em solo brasileiro

Apesar dos ideais hegemônicos, devemos manter no horizonte a ideia de que cada experiência é única e, à sua maneira, indivíduos constroem saídas e rupturas, empreendem as suas próprias micro-transformações cotidianas, em meio às possibilidades culturais de seu tempo e espaço. Assim, nas palavras de Carla Bassanezi (1997), “não devem ser esquecidas as pessoas concretas que, vivendo os Anos Dourados com ideias diferenciadas, ousadia, coragem e vontade de renovação, fizeram com que estes anos tivessem também outras tonalidades e cores” (Bassanezi, 1997, p. 637). Acredito que podemos pensar a trajetória de Hildegard Rosenthal por essa perspectiva, tendo em mente os caminhos que traçou em um Brasil ainda profundamente patriarcal e marcado pelas influências da ideologia das esferas divididas, marcado menos pela modernidade do que pelas “dificuldades do moderno” (Martins, 2011, p. 28).

Nascida em 1913, Hildegard passou a maior parte de seus anos formativos na República de Weimar (1918-1933) - que desde sua constituição já apresentava uma cláusula de igualdade entre os sexos -, sob o signo da *neue Frau*, a nova mulher, ou ainda, a mulher moderna. Entre a *flapper*, *trampky*, a *new woman*, a *garçonne* e tantas outras imagens e estereótipos de um novo topos feminino, “é tão difícil definir o que queremos dizer com a ‘Nova Mulher’, quanto é fácil encontrar exemplos de sua imagem onipresente, não só na Europa Ocidental, mas em todo o mundo na era que se estende desde o *fin de siècle*” (Otto; Rocco, 2011, apud Zerwes, 2017, p.7) até meados do século XX, momento em que uma nova onda do feminismo começa a ser gestada. Em toda sua diversidade, encontra-se certa unidade nos desejos dessa nova mulher, que rejeitava o papel tradicional a ela atribuído e os ideais de feminilidade, em busca da mesma liberdade de movimento e os mesmos direitos econômicos e políticos dos homens, de maneira a torná-las, efetivamente, “uma pessoa e não apenas outra mulher” (Freedman, 1974, p. 376, tradução nossa), de modo a combater a visão de que mulheres seriam seres de segunda classe, o “lado feminino de uma civilização masculina” (Freedman, 1974, p. 380, tradução nossa). No campo das artes visuais em Weimar, as mulheres eram participantes ativas, se engajando na cultura moderna e atuando como profissionais com o objetivo de obter renda por meio de suas produções. Apesar de invisibilizadas e subvalorizadas, esmagadas sob as construções e disputas do cânone modernista que as reduzia ao rótulo de “não suficientemente modernas” (Meskimmon, 1999), eram produtoras de sentido, “escreviam livros e artigos, editavam revistas, produziam arte, imagens para a mídia de massa e moda” (Meskimmon, 1999, p. 3, tradução nossa), ao mesmo tempo em que consumiam produtos e ideias feitas por, para e sobre elas:

Mulheres assistiam mulheres, falavam com mulheres, liam e escreviam para mulheres; mulheres trabalhavam e mulheres encontravam, por mais trêmulas e efêmeras que fossem, uma voz para as suas próprias posições particulares na sociedade do seu tempo. Isto não significa negar a marginalização das mulheres nas principais instituições da época, nem sobrestimar o seu poder econômico ou político. Se tivessem alcançado o domínio material no período, não estaríamos reconstruindo esta história agora. No entanto, as mulheres articularam as suas situações únicas em muitas vozes diversas que não podem ser ignoradas nem explicadas com referência apenas às histórias normativas masculinas (Meskimmon, 1999, p. 3-4, grifo da autora, tradução nossa).

Ao refletirmos sobre os modernismos e a modernidade, percebemos que ambas as mulheres e as pessoas judias representavam “uma ‘diferença’ recalitrante, ou uma ‘estranheza’ dentro daquilo que parecem ser as normas dominantes” (Meskimmon, 2003, p. 34, tradução nossa), unidos por trajetórias marcadas pela exclusão e pelo preconceito. Longe de se configurar como um grupo estático monolítico, a comunidade

judaica na Europa Ocidental passou por diversas transformações, como o Haskalá (Iluminismo Judaico), a emancipação - ambos no século XVIII - e a conquista dos direitos civis, que se inicia em 1791 na França e se estende ao longo do século XIX. Além de alterar a relação entre a comunidade judaica e o mundo gentio, tais processos transformaram a visão acerca da mulher no seio da própria comunidade, que se abria para novas possibilidades de sociabilidade feminina. Ao pensarmos especificamente na mulher judia na Alemanha, ainda no início do século XIX, nos deparamos com o modelo das *salonnières*, mulheres de elite que organizavam salões para entreter a elite intelectual e cultural de seu meio, além de atuarem como mecenas das artes visuais. Em muitos casos, estas eram judias seculares que, se por um lado, eram exaltadas como a vanguarda da emancipação feminina, por outro, eram condenadas como exemplo do modo como os movimentos do reformismo judaico resultaram em assimilação e conversão (Green, 1995, p. 216). Com relação às oportunidades de acesso à educação pelas meninas judias, a estas eram negados os estudos da Torá, visto que o campo da lei religiosa era um domínio masculino. No entanto, a educação secular era uma possibilidade crescente e, via de regra, “quanto mais abastada fosse a família, fosse em Berlim, São Petersburgo ou Nova York, maior eram as chances de acesso igualitário à educação entre homens e mulheres” (Green, 1995, p. 227).

De maneira geral, as mulheres enfrentavam uma situação ambígua e contraditória na comunidade judaica que, tradicionalmente, baseia-se em uma modelo familiar conservador, no qual a mulher encontra-se subordinada à autoridade religiosa patriarcal, desempenhando a manutenção cotidiana da religião no lar, isto é, fora dos templos, domínio masculino. Por outro lado, “o casamento trazia a expectativa de que a mulher iria dividir com o homem a responsabilidade de sustentar a família e, até mesmo, sustentar o marido, no caso daquelas que tinham se casado com um estudioso” (Kosminsky, 2002, p. 54). Assim, o papel do homem no mundo sagrado era possibilitado pela maior abertura da mulher ao mundo público secular: “enquanto homens iam para a sinagoga durante a semana, mulheres iam para o mercado de trabalho” (Green, 1995, p. 215), em uma clara inversão das normas de gênero tradicionais no campo socioeconômico, o que “ajudou a modificar o domínio patriarcal e obscureceu as linhas entre os papéis de gênero” (Kosminsky, 2002, p. 54). Nesse sentido, a mulher judia ainda tinha a maternidade e a criação de seus filhos como uma de suas ocupações mais importantes, no entanto, “não se negava todo um conjunto de experiências que se encontravam fora do âmbito privado e que tornavam estas mulheres agentes sociais muito mais participativas do que se havia formulado no Brasil da época” (Rotta, 2017, p. 101).

Os reflexos dessa situação podem ser observados na trajetória de Hildegard Rosenthal. Enquanto imigrante, ela trouxe consigo uma forte bagagem sociocultural que guiava suas escolhas dentro de um campo de possibilidades e, em boa medida, entrava em conflito com os valores vigentes em um Brasil da década de 1930, ainda profundamente influenciado pela ideologia das esferas separadas e por um modelo de família patriarcal com raízes no passado colonial, pelo qual o trabalho feminino extradoméstico não era bem visto (Kosminsky, 2004, p. 290). Esse choque entre culturas causava estranhamentos pelas duas partes e, se por um lado, as mulheres imigrantes que habitavam em São Paulo se depararam com uma cidade conservadora, “bastante limitada para o exercício de atividades como o trabalho, ou o simples ir e vir pelas ruas da cidade” (Kosminsky, 2004, p. 313), os brasileiros estranhavam a postura ativa da mulher judia e a maneira como superavam - ou ignoravam - as limitações a sua mobilidade espacial. Vemos, por exemplo, no artigo “Questões de gênero em estudos comparativos de imigração: mulheres judias em São Paulo e em Nova York”, de Ethel Kosminsky (2004), alguns depoimentos que ilustram esse choque de culturas. Com relação ao estranhamento do brasileiro ante a participação da mulher no mercado de trabalho, Helena, imigrante de segunda geração, conta:

Na década de 1930, eles tinham uma fábrica de roupas para crianças e ela (a mãe) trabalhava muito, ela saía de mala e vinha com o mostruário de bonde, para ir nos bairros da Penha, da Lapa, como vendedora das roupas da fábrica, para vender para as lojas. (...) Minha mãe, então era assim uma zorra, de pegar bonde com mala, ela conta que uma vez perguntaram para ela:

- Seu marido está doente?
- Não, por quê?
- Porque a senhora está trabalhando.
- Precisa meu marido estar morrendo para eu trabalhar?

[Helena ri] Você imagina a mentalidade da época, que seu marido está morrendo ou doente para a mulher trabalhar (Kosminsky, 2004, p. 313).

Temos, também, o depoimento de Amélia, sobre as possibilidades de circulação das mulheres pela cidade, a partir da história de sua mãe, imigrante polonesa:

Ela veio para cá em 1926 e, acostumada que uma mulher saía sozinha na rua, (...) então quando ela veio para cá isso era muito normal para ela, ela sair sozinha. Depois que eu nasci, ela me contava (...) [que] ela era mal falada pelos goim (não-judeus), como que uma mulher toma um bonde sozinha, e vai para a cidade sozinha. (...) A minha mãe naquela época também se arrumava, já não com chapéu, tudo, mas ela tomava o bonde, ela vinha para o Bom Retiro encontrar as amigas, olhavam para ela como se fosse uma prostituta. Como uma mulher sai sozinha de casa? (...) Na Europa, a mulher se porta de uma maneira diferente como, de sair sozinha, de uma mulher ler, escrever, saber as coisas, mas o pessoal que não era assim, de uma classe alta mesmo, era muito provinciano, era uma província mesmo São Paulo (Kosminsky, 2004, p. 314, grifo da autora).

Considerações Finais

A partir do depoimento de Amélia, conseguimos ver, claramente, a associação feita entre a dita “mulher pública” e a figura da prostituta, em completa oposição à forma como viam e tratavam o *flâneur* da cidade moderna. Mesmo assim, mulheres imigrantes como Hildegard Rosenthal “ousaram desafiar os conservadores pela sua prática inovadora” (Kosminsky, 2004, p. 328), marcando uma opção não apenas pelo trabalho fora do lar, mas pela profissionalização enquanto fotojornalista, tendo a rua como o *locus* por excelência de sua prática. No caso de Rosenthal, vemos que antes mesmo dela ter chegado ao Brasil, seu marido já a incentivava, por meio de cartas, a dar prosseguimento aos seus estudos de fotografia, por acreditar que tal prática poderia ser um importante meio de sustento para o casal. Vemos, então, que a ideia de o marido ser o único provedor responsável pela família já havia sido rechaçada pelo casal.

Hildegard integrou uma “geração de mulheres que encontraram na fotografia uma possibilidade de, ao mesmo tempo, ter independência financeira, [e] fazer um trabalho criativo e artístico” (Zerwes, 2017, p. 1). Além de trazer para o Brasil inovações para a prática da fotografia, baseadas em sua experiência internacional — que se materializa em uma produção fotojornalística de caráter moderno, espontânea, interessada em investigar a cidade e colocar em primeiro plano a dimensão cotidiana da vida — ela

desbravou o espaço público brasileiro, “tido essencialmente como lugar de circulação do homem” (Rotta, 2017, p. 93), por meio da profissionalização.

Assim, adotando uma postura de *flâneuse*, nunca de *flâneur*, Hildegard passeia pelas ruas e demonstra interesse em registrar outras mulheres na mesma situação - seja de forma espontânea ou calculada, como no ensaio que inicia este artigo. Por meio de suas fotos, temos acesso a outras dimensões da vida feminina, dessa nova mulher que ganha forma para além da domesticidade, a partir de pequenos flashes do cotidiano daquelas que ocupam o espaço público das mais diversas formas. Assim, Hildegard Rosenthal encontrou no fotojornalismo um meio não apenas para o sustento e para o exercício do trabalho criativo, mas também para a conquista do espaço público, desempenhando uma função que a obrigava a adotar uma postura ativa, se posicionando por meio de seus enquadramentos e das escolhas dos instantes e narrativas que gostaria de eternizar e projetar para o futuro. Como fotojornalista, deu passos importantes para a conquista coletiva do direito à cidade por meio da efetiva presença e ação feminina no espaço público.

Agradecimentos

A presente pesquisa, que ganha forma neste artigo, foi realizada com apoio de bolsa de mestrado concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), em vigência no período entre 2024 e 2025.

Referências

- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 607-639.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: _____. **Poesia e prosa**. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1995.
- BRANDELLERO, Sara. A flâneuse na literatura brasileira: espaços e temporalidades contestados. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 59, 2020.
- BRANDT, Daniele Batista. O direito à cidade em Henri Lefebvre e David Harvey: da utopia urbana experimental à gestão democrática das cidades. **Anais do XVI Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social**, v. 1, n. 1, 2018.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. Travessia sem volta. Judeus poloneses refugiados no Brasil, 1939-1945. **Revista del CESLA**, n. 22, p. 7-52, 2018.
- CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; SIUDA-AMBROZIAK, Renata. Da Polônia ao Brasil (1933-1945): memórias dos refugiados do nazismo e sobreviventes do Holocausto. **Revista del CESLA**, n. 20, p. 165-190, 2017.
- COSTA, Helouise. Farkas. In: DERENTHAL, Ludger; TITAN JR. Samuel (org.). **Modernidades fotográficas: 1940-1964 no acervo do Instituto Moreira Salles**. São Paulo: IMS, 2013, 120p.
- _____. Sistema de arte e relações de gênero. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n.71, p. 115-131, Dez. 2018.

CLEMENTE-FERNÁNDEZ, María Dolores. FEBRER-FERNÁNDEZ, Nieves; MARTÍNEZ OÑA, María del Mar. La fotografía documental como recurso en la obra de mujeres artistas: De la "flâneuse" a la cronista de realidades inventadas. Área Abierta. **Revista de comunicación audiovisual y publicitaria**, v. 18, n. 1, 2018, p. 75-96.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 223-240.

DINES, Yara Schreiber. São Paulo na Imagética de Hildegard Rosenthal e de Alice Brill, fotógrafas imigrantes modernas. **Revista de Antropologia e arte**. Campinas: Unicamp, v. 1, n. 7, 2017.

_____. **Hildegard Rosenthal e Alice Brill, fotógrafas de além-mar: cosmopolitismo e modernidade nos olhares sobre São Paulo**. São Paulo: Intermeios, 2020.

DIVERSOS estrangeiros autorizados a permanecer no paiz: portarias assinadas hontem pelo ministro da Justiça. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 15 fev. 1940, p. 6. Disponível em: <https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=110523_04&pagfis=522>.

ELKIN, Lauren. **Flâneuse**. Fósforo: São Paulo, 2022.

FEDER, Leonardo. **Rastreamento olhares judaicos: as obras de fotógrafos alemães em exílio no Brasil**. São Paulo: USP, 676 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Árabes, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

FREEDMAN, Estelle B. The new woman: Changing views of women in the 1920s. **The Journal of American History**, v. 61, n. 2, 1974, p. 372-393.

GADOWSKA, Irmina. In search of spirituality. Religious reorientation or radical assimilation? The case of Marek Szwarc. **Art Inquiry**, n. 17, p. 347-369, 2015.

GREEN, Nancy. The making of the modern jewish woman. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **A History of Women in the West - IV. Emerging Feminism from Revolution to World War**. Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 213-127.

HALLAL, Maria Clara Lysakowski. Narrativas visuais de trabalhadoras de São Paulo (1940): perspectivas fotográficas de Hildegard Rosenthal. **Veredas da História**, v. 15, n. 2, 2022.

IBRAHIM, Carla. **As retratistas de uma época: fotógrafas de São Paulo na primeira metade do século XX**. Campinas, UNICAMP, 159 p. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Multimeios, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

KOSSELLECK, R. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: PUC-RJ/Contraponto, 2006.

KOSMINSKY, Ethel Volfzon. Os judeus no bairro do Bom Retiro (São Paulo: 1925-1955). **Cadernos CERU**, v. 13, 2002, p. 47-71.

KOSSOY, Boris. **Dicionário histórico-fotográfico brasileiro: fotógrafos e ofício da fotografia no Brasil (1833-1910)**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002.

LIMA, Lúcia de Souza Alves de. Hildegard Rosenthal e a experiência de modernidade para mulheres fotógrafas na São Paulo da década de 1940. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/ UNICAMP, n. 15, 2021.

_____. **Hildegard Rosenthal e as experiências de modernidade para mulheres fotógrafas na década de 1940.** São Paulo, USP, 225 p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação Interunidades em Estética e História da Arte. Universidade de São Paulo, 2024.

MARTINS, José de Souza. As hesitações do moderno e as contradições da modernidade no Brasil. In: _____. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala.** São Paulo: Editora Contexto, 2011. p. 17-49.

MATOS, Maria Izilda Santos de. Do público para o privado: Redefinindo espaços e atividades femininas (1890-1930). **Cadernos Pagu**, n. 4, p. 97-115, 1995.

MELLO, Luísa Antonitsch Mansilha; RIBEIRO, Ana Paula Pereira da Gama Alves. Circulação e vivência nas cidades: ser mulher, ser flâneuse. **Revista Estudos Feministas**, v. 29, 2021.

MESKIMMON, Marsha. **We weren't modern enough: women artists and the limits of german modernism.** Los Angeles: University of California Press, 1999.

_____. **Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics.** Nova Iorque: Routledge, 2003.

MONNET, Nadja. Flanâncias femininas e etnografia. **Revista Redobra**, n. 11, 2013, p. 218-235.

NUNES, Thiane. Em busca da flâneuse: mulheres que perambulam a cidade. **Encontro de História da Arte**, Campinas, SP, n. 13, 2018, p. 870-878.

OLIVEIRA, Maria Luíza Ferreira de; BRACHER, Beatriz. **Metrópole - Hildegard Rosenthal.** São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história.** Caxias do Sul: Editora EDUSC, 2005.

POLLOCK, G. **Vision and difference: femininity and the histories of art.** London: Routledge, 1988.

RAGO, Margareth. Trabalho feminino e sexualidade In: DEL PRIORI, Mary (org.). **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 1997, p. 578-606.

RANGEL, Lúvia. Hildegard Rosenthal e Alice Brill: esboços de uma leitura de gênero na fotografia. **REVISTA RUMOS DA HISTÓRIA**, v. 2, p. 141-159, 2019.

ROTTA, Helen Rocha. Protagonismo feminino na sociedade brasileira: o ativismo comunitário das mulheres judias após a II Guerra Mundial (1945-1950). **WebMosaica**, v. 9, 2017.

_____. Entre a "mãe cívica" e a Degenerada: construção das mulheres no espaço público brasileiro. In: LAPUENTE, Rafael Saraiva, ANDRADE, Guilherme Ignácio de, PIMENTA, Everton Fernando. (Org.). **As Direitas no Brasil: discursos, práticas, representações.** Porto Alegre: Editora Fi, 2019, p. 177-200.

SCOTT, Joan. The Woman Worker. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (org.). **A History of Women in the West - IV. Emerging Feminism from Revolution to World War.** Cambridge: Harvard University Press, 1995, p. 399-426.

SOIHET, Rachel. A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feminista de Bertha Lutz. **Revista Brasileira de Educação**, n. 15, 2000, p. 97-117.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Companhia das Letras: São Paulo, 2022.

WILSON, Elizabeth. O flâneur invisível. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 15, n. 27, 2013, p. 43-64.

Reflexões acerca da flâneuse na urbe moderna brasileira: um estudo a partir da trajetória da fotojornalista imigrante Hildegard Rosenthal
Reflections on the flâneuse in the brazilian modern urbanity: a study from the trajectory of immigrant photojournalist Hildegard Rosenthal
Reflexiones sobre la flâneuse en la urbe moderna brasileña: un estudio desde la trayectoria de la fotoperiodista imigrante Hildegard Rosenthal

WOLFF, Janet. The invisible flâneuse. Women and the literature of modernity. **Theory, culture & society**, v. 2, n. 3, p. 37-46, 1985.

ZERWES, Erika. A mulher moderna como fotógrafa na guerra: Margaret Michaelis e Kati Horna. **Cadernos Pagu**, n. 51, 2017.

ÇİMEN, Mine. Practical Possibilities of Flâneuse: Can Women Walk and Look Around?. **Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi**, v. 8, n. 16, p. 49-63, 2023.

RESPONSABILIDADE INDIVIDUAL E DIREITOS AUTORAIS

A responsabilidade da correção normativa e gramatical do texto é de inteira responsabilidade do autor. As opiniões pessoais emitidas pelos autores dos artigos são de sua exclusiva responsabilidade, tendo cabido aos pareceristas julgar o mérito das temáticas abordadas. Todos os artigos possuem imagens cujos direitos de publicidade e veiculação estão sob responsabilidade de gerência do autor, salvo o direito de veiculação de imagens públicas com mais de 70 anos de divulgação, isentas de reivindicação de direitos de acordo com art. 44 da Lei do Direito Autoral/1998: “O prazo de proteção aos direitos patrimoniais sobre obras audiovisuais e fotográficas será de setenta anos, a contar de 1º de janeiro do ano subsequente ao de sua divulgação”.

O CADERNOS PROARQ (ISSN 2675-0392) é um periódico científico sem fins lucrativos que tem o objetivo de contribuir com a construção do conhecimento nas áreas de Arquitetura e Urbanismo e afins, constituindo-se uma fonte de pesquisa acadêmica. Por não serem vendidos e permanecerem disponíveis de forma *online* a todos os pesquisadores interessados, os artigos devem ser sempre referenciados adequadamente, de modo a não infringir com a Lei de Direitos Autorais.

Submetido em 25/10/2024

Aprovado em 25/11/2024